

Horst-Jürgen Gerigk

TURGENJEW UND DIE MUSIK

Ein Vergleich mit Dostojewskij und Tolstoj

Turgenjew-Konferenz 2017
in Baden-Baden



MATTES VERLAG HEIDELBERG

Mattes Verlag Heidelberg 2017

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte
bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Druck: Baier Digitaldruck, Heidelberg

Horst-Jürgen Gerigk

Turgenjew und die Musik Ein Vergleich mit Dostojewskij und Tolstoj

Vorbemerkung

Im Unterschied zu Dostojewskij und Tolstoj ist für Turgenjew die Musik ein maßgebendes Element seines literarischen Menschenbildes. Turgenjew befindet sich damit auf einer Traditionslinie, die von Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797)¹ über E. T. A. Hoffmanns *Kreisleriana* (1814–1815)² bis zu Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947)³ führt, wobei zu beachten ist, dass Turgenjew Wackenroder und E. T. A. Hoffmann sehr genau gelesen hat, und Thomas Mann wiederum ein Verehrer Turgenjews gewesen ist.⁴ Wir haben es also mit einer kohärenten Traditionslinie zu tun. Turgenjews Faszination von der Welt der Musik hat zudem in seiner jahrzehntelangen, engen und intensiven Beziehung zur Mezzo-Sopranistin Pauline Viardot-Garcia einen ganz speziellen Ausdruck gefunden. Die Welt der Musik, so darf man sagen, war Turgenjews Lebenselement.

All dies im Blick, wollen meine heutigen Überlegungen auch die so ganz andere Haltung zur Musik erläutern, wie sie bei seinen Kollegen Dostojewskij und Tolstoj anzutreffen ist. Man denke nur an »Smerdjakow mit Gitarre« in den *Brüdern Karamasow* (Fünftes Buch, Kap. 2) und an Tolstojs Verwendung der *Kreutzerersonate* Beethovens (A-Dur, Opus 47, 1803) in seiner gleichnamigen Erzählung. Hierzu

Vortrag, gehalten am 19. Mai 2017 im Palais Biron, Baden-Baden. Anlaß: »25 Jahre Deutsche Turgenjew-Gesellschaft«. Übersetzung ins Russische an Ort und Stelle konsequentiv: von Dr. Tatiana-Emilia Tischner-Egorova.

sogleich die Details. Und doch ist es kein Zufall, dass Turgenjew, Dostojewskij und Tolstoj als das »Dreigestirn des russischen Romans« bezeichnet werden, denn alle drei lassen sich von der Sorge um die Zukunft Russlands inspirieren, wenn auch ohne eine gemeinsame Ideologie, so dass ganz verschiedene Ziele literarisch verwirklicht werden.

Es sei nun zunächst Turgenjews Musikverständnis erläutert, danach die Haltungen Dostojewskijs und Tolstojs zur Musik, so dass schließlich Turgenjews weltanschauliche Sonderstellung innerhalb der russischen Kultur des 19. Jahrhunderts deutlich wird.

Die Sänger

Begonnen sei mit einer Analyse der Erzählung *Die Sänger* aus den *Aufzeichnungen eines Jägers*. Zuvor aber sind grundsätzliche Überlegungen zur Musik als literarischem Thema in Erinnerung zu bringen. Wie lässt sich Musik literarisch darstellen?⁵

Werfen wir zunächst einen Blick auf die Erscheinungsformen der Welt der Musik innerhalb unserer empirischen Wirklichkeit. Da sind zunächst 1.) die Musiker, das heißt: die Komponisten und die Ausführenden (Dirigenten, Orchestermusiker, Solisten). Und da sind 2.) die musikalischen Werke und 3.) die Zuhörer. Ohne den Komponisten kein musikalisches Werk, und ohne Ausführende keine Zuhörer. Über diese drei Erscheinungsformen der Welt der Musik innerhalb unserer empirischen Wirklichkeit verfassen Musikwissenschaftler und Musikkritiker, je nach Zuständigkeit, ihre Texte. Und diese Texte sind nicht-literarische Texte, denn sie ermitteln die Wahrheit über ihre Thematik, sei es den künstlerischen Rang der Komposition oder die Kompetenz der Ausführung.

Über diese drei Erscheinungsformen der Welt der Musik schreiben aber auch Dichter ihre Texte. Ihre Texte aber sind literarische Texte, mit denen die empirische Wirklichkeit verwandelt wird, denn sie haben ihre Wahrheit nicht in Urteilssätzen, sondern in »spekulativen Sätzen«, in Sätzen also, die nicht einer zweiwertigen Logik (ob

wahr oder falsch) unterliegen. Man denke nur an Eduard Mörikes Erzählung *Mozart auf der Reise nach Prag*. Konkret gesagt: Es lässt sich für uns gar nicht entscheiden, welcher der beiden Sänger, die in Turgenjews Erzählung auftreten, tatsächlich, objektiv gesehen, der bessere ist, weil es dem Dichter Turgenjew nur auf die Wirkung ankommt, die bei den Zuhörern in der Schenke tief in der russischen Provinz wahrzunehmen ist. Und was diese Wirkung betrifft, so ist Jakow eindeutig der Sieger.

Damit befinden wir uns bereits mitten in unserer Analyse. Es fällt auf: Behandelt werden von Turgenjew nur die Ausführenden und die Zuhörer. Von den Komponisten keine Rede; das volkstümliche Liedgut wird vorausgesetzt und nicht diskutiert. Im Mittelpunkt steht die Gesangs-»Kunst« beider Sänger. Die Schilderung vermeidet Fachausdrücke, verbleibt im Verständnishorizont der Zuhörer. Turgenjews Ich-Erzähler, der »Jäger«, der hier mit seinem Hund zu Fuss unterwegs ist, sucht eine Kneipe auf, wo er zum Zeugen eines Sänger-Wettstreits wird. In der tiefsten russischen Provinz konkurrieren hier die Meistersinger. Man beachte die Landschaft, die von Turgenjew allegorisch aufgeladen wird:

»Das kleine Dorf Kolotowka (...) liegt am Abhang eines kahlen Hügels, den eine schreckliche Schlucht von oben bis unten teilt. Diese Schlucht zieht sich wie ein gähnender, zutiefst eingefressener und ausgewaschener Abgrund mitten durch die Dorfstraße und trennt die beiden Hälften des Dörfchens schlimmer voneinander, als ein Fluss das täte, denn über einen Fluss kann man wenigstens eine Brücke schlagen. Ein paar kümmerliche Weiden steigen ängstlich ihre sandigen Hänge hinab, und auf ihrem trockenen, messinggelben Grund liegen riesige Tonschieferplatten. Ein unerfreulicher Anblick, das kann man wohl sagen – und doch ist allen Bewohnern der Gegend der Weg nach Kolotowka wohlbekannt. Sie fahren gern und oft dorthin.«⁶

So beginnt Turgenjews Erzählung *Die Sänger*; gleich der nächste Absatz schildert ein kleines, viereckiges Haus, »abgesondert von den

anderen, für sich allein«: den zentralen Schauplatz der dann folgenden Erzählung:

»Es ist mit Stroh bedeckt, und hat einen Schornstein; ein Fenster ist wie ein spähendes Auge auf die Schlucht gerichtet; an Winterabenden, wenn es von innen erleuchtet ist, kann man es im trüben Nebel des Frostes weithin sehen; es schimmert so manchem vorbeifahrenden Bauern als wegweisender Stern. Über der Tür des Häuschens ist ein blaues Brett angenagelt. Dieses Häuschen ist eine Schenke, genannt ›Zur Gemütlichen Bleibe‹.«⁷

Turgenjew liefert hier ein Musterbeispiel seiner dynamischen Naturbeschreibungen, an denen die *Aufzeichnungen eines Jägers* so reich sind. Gegenstände werden wie lebende Wesen geschildert: die kümmerlichen Weiden steigen ängstlich die sandigen Hänge hinab; die Schlucht ist ein gähnender, zutiefst eingefressener Abgrund, das erleuchtete Fenster wie ein spähendes Auge auf die Schlucht gerichtet. Um es kurz zu machen: Der Anfang enthält bereits das Ende. Das Ende ist das Fazit des Anfangs dieser Erzählung. Es liegt nahe, in Turgenjews Landschaft ein Emblem der »conditio humana« zu sehen: die erleuchtete Schenke der Meistersinger über dem klaffenden Abgrund der tiefen Schlucht, die sich nicht überbrücken lässt.

Der Jäger verlässt die Schenke »Zur Gemütlichen Bleibe«, fürchtet, sich den guten Eindruck zu verderben, schleppt sich, ermüdet, zu einer Heuscheuer und schläft dort bald ein: »wie ein Toter«.

»Als ich erwachte, war es schon völlig dunkel geworden; das rings um mich ausgebreitete Heu duftete stark und fühlte sich ein wenig feucht an; durch die dünnen Sparren des halb abgedeckten Daches dämmerten blasse Sterne. Ich ging hinaus. Das Abendrot war längst erloschen, am Himmelsrand verblich gerade noch seine letzte Spur; in der vor kurzem noch glühend-heißen Luft spürte man durch die nächtliche Frische hindurch noch die Wärme, und die Brust lechzte noch immer nach einem kalten Hauch. Es ging kein Wind, und es waren noch keine Wolken zu sehen: der Himmel wölbte sich klar und durchsichtig-funkelnd

über mir und flimmerte von zahllosen, aber kaum sichtbaren Sternen. Im Dorf blinkten Lichter: von der nahen, hell erleuchteten Schenke drang ein wilder, verworrener Lärm herüber, aus dem ich Jakows Stimme herauszuhören glaubte. Von Zeit zu Zeit brach dort ein wirres Gelächter los. Ich näherte mich dem Fenster und drückte das Gesicht gegen die Scheibe. Ich sah ein unerfreuliches, wenn auch buntes lebendiges Bild. Alles war betrunken – alles. (...) Ich wandte mich ab und stieg raschen Schrittes den Hügel hinunter, auf dem Kolotowka liegt. Am Fuße dieses Hügels breitete sich eine weite Ebene aus; von den trüben Schwaden des Abendnebels überflutet, wirkte sie noch unendlicher und schien mit dem dunkel gewordenen Himmel zusammen zu fließen.«⁸

Man sieht: Anfang und Ende werden vom Hügel über der schwarzen Schlucht geprägt, zu dem der Erzähler am Anfang hinaufsteigt, und von dem er am Ende wieder herabsteigt. Dazwischen liegt der Wettstreit der beiden Sänger, der in ein völlig banales allgemeines Besäufnis einmündet. Der Augenblick der Begeisterung, den die beiden Sänger mit ihrer Kunst evozieren, dauert nicht lange. Auf diesen Augenblick aber, der so bald wieder entschwindet, kommt es Turgenjew an. Er ist Turgenjews Hauptsache und soll deshalb nun näher betrachtet werden.

Turgenjews »Jäger« weiß, dass seine Leser die Gegend, über die er berichtet, nicht kennen. Nur er selbst war schon zuvor in der Schenke »Zur Gemütlichen Bleibe« (russ.: Pritynnyj kabak), denn der Wirt, Nikolaj Iwanowitsch, begrüßt ihn als alten Bekannten. Von den Gästen, die heute dort sind, kennt unser Jäger einige bereits, über die anderen holt er später Erkundigungen ein, damit er über alles genau berichten kann. Regelrecht auf der Türschwelle erfährt er, dass hier jetzt zwei Sänger auftreten werden, um entscheiden zu lassen, wer von ihnen der bessere ist. Von ihnen ist Jakob (genannt Jaschka) 23 Jahre alt: »Sein ganzes Gesicht verriet einen empfindsamen und leidenschaftlichen Menschen.« Der andere ist ungefähr 30 Jahre alt: »pockennarbig und kraushaarig, mit stumpfer, aufgestülpter Nase, lebhaften braunen Augen und einem dünnen Bärtchen.« Die Frage,

was solche Kennzeichen mit ihrer Musikalität zu tun haben, lässt Turgenjew kommentarlos mitlaufen.

Wer von den beiden soll anfangen? Das Los entscheidet: der zweite. Doch zuvor liefert der Erzähler eine Milieustudie der so unterschiedlichen Anwesenden, die ja als Zuhörer schließlich urteilen sollen, denn es geht ja um einen Wettkampf.

Und dann geht es los. Der Sänger trat vor,

»schloss die Augen halb und begann im höchsten Falsett zu singen. Seine Stimme war recht angenehm und weich, wenn auch etwas belegt; er spielte mit seiner Stimme und trieb sie hin und her wie einen Kreisel, ließ sie unaufhörlich in gleitenden Übergängen von oben nach unten schwingen und kehrte immer wieder zu den hohen Tönen zurück, die er mit besonderem Eifer hielt und langzog; dann verstummte er einen Augenblick und nahm plötzlich die gleiche Melodie mit übermütiger, herausfordernder Verwegenheit wieder auf. Seine Übergänge waren manchmal recht gewagt, manchmal recht gefällig, einem Kenner hätten sie viel Vergnügen bereitet. (...) Er sang, und alle lauschten ihm mit großer Aufmerksamkeit. Er spürte offenbar, dass er es mit sachverständigen Leuten zu tun hatte und versuchte, sich selbst zu übertreffen, wie man zu sagen pflegt. (...) Ermutigt durch die Zeichen allseitiger Befriedigung, stürzte er sich in einen wahren Wirbel von Tönen hinein und begann sein Lied so auszus schmücken, so verwegen mit der Zunge zu schnalzen und zu trommeln und so tolle Kunststücke mit seiner Kehle zu vollführen, dass ihm, als er endlich ermattet, bleich und schweißüberströmt den Körper zurückwarf und den letzten ersterbenden Ton von sich gab, ein allgemeiner einstimmiger Aufschrei in wildem Ausbruch antwortete.«⁹

Die Zuhörer sind begeistert. Und schließlich heißt es: »Jakow, fang an!« Ein anderer Sänger singt nun.

»Er seufzte tief auf und begann zu singen. Der erste Ton war schwach und unsicher; er schien nicht aus seiner Brust zu kom-

men, sondern aus weiter Ferne herzudringen und gleichsam zufällig im Zimmer zu schweben. Seltsam wirkte dieser zitternde, klagende Ton auf uns alle; wir sahen einander an, und die Frau Nikolaj Iwanowitschs richtete sich auf. Diesem ersten Ton folgte ein zweiter, schon besser und länger anhaltend, aber noch immer merklich zitternd, eine Saite, die unvermutet unter einem kräftigen Finger erklingt und in den letzten, schnell ersterbenden Schwingungen ausschwingt; dem zweiten Ton folgte ein dritter; und endlich strömte, allmählich anschwellend und sich ausweitend, ein schwermütiges Lied dahin. »Nicht ein einziger kleiner Weg führt durchs Feld«, sang er, und uns allen wurde weit und weich ums Herz. Ich muss gestehen: Selten habe ich eine ähnliche Stimme gehört; sie war ein wenig spröde und klang, als hätte sie einen Sprung; anfangs lag sogar etwas Krankhaftes in ihr; aber es war auch eine echte Leidenschaft, Jugendlichkeit, Kraft und Süße darin und eine hinreißend unbekümmerte, traurige Wehmut. Eine aufrichtige, glutvolle russische Seele strömte und atmete in ihr, griff uns ans Herz und rührte darin gerade an die russischen Saiten. Der Gesang schwoll an und strömte frei dahin. Jakow berauschte sich offenbar selbst daran. Er war nicht mehr verzagt und gab sich ganz seinem Glücksgefühl hin; seine Stimme zitterte nicht mehr – sie bebte wohl, aber vor jenem kaum spürbaren innerlichen Beben der Leidenschaft, das wie ein Pfeil in die Seele des Hörers dringt – und wurde immer stärker, fester und voller.«¹⁰

Und an dieser Stelle kommt dem Erzähler eine eigene Erinnerung in den Sinn, ausgelöst vom Gesang, den er hier und jetzt hört.

»Ich erinnerte mich, wie ich eines Abends zur Zeit der Ebbe am flachen, sandigen Strand des Meeres, das in der Ferne düster und drohend rauschte, eine große, weiße Möwe sah: Sie saß regungslos da und bot die seidige Brust dem Purpurglanz der Abendröte dar, nur hin und wieder breitete sie langsam ihre langen Schwingen aus, dem vertrauten Meer, der tiefstehenden, glutroten Sonne entgegen; ich musste an sie denken, als ich Jakow zuhörte.«¹¹

Mit diesem Einschub demonstriert Turgenjew sein Musikverständnis. Musik enthebt den Menschen aus dem Hier und Jetzt in eine Wirklichkeit, die sich aus freien Assoziationen zusammensetzt, die mit der Musik nichts zu tun haben und zudem bei jedem einzelnen Zuhörer jeweils ganz andere sind. So hat die »große, weiße Möwe«, an die unser Ich-Erzähler denkt, mit Jakows Lied überhaupt nichts zu tun; auch wird keiner der anderen Zuhörer an eine »große, weiße Möwe« gedacht haben. Jakow aber singt weiter:

»Er sang, und aus jedem Ton wehte uns etwas Vertrautes und unübersehbar Weites an, als breite sich die heimatliche Steppe vor uns aus, sich in endlose Ferne verlierend. Ich fühlte, wie Tränen in mir aufstiegen und in die Augen traten. Ein dumpfes, verhaltenes Schluchzen ließ mich plötzlich aufhorchen. Ich blickte mich um – die Frau des Schankwirts weinte, die Brust ans Fenster gepresst. Jakow warf ihr einen raschen Blick zu und sang noch schmelzender, noch süßer als vorher. Nikolaj Iwanowitsch sah zu Boden; der Blinzler wandte sich ab; Wirrkopf stand, von Rührung übermannt, mit dumm aufgerissenem Mund da; das graue Bäuerlein schluchzte leise in seinem Winkel und wiegte, kummervoll vor sich hin flüsternd, den Kopf; unter den eng zusammengezogenen Brauen des wilden Junkers quoll langsam eine schwere Träne hervor und rollte langsam über sein eisernes Gesicht (...) Ich weiß nicht, wie sich die über allen liegende Spannung gelöst hätte, wenn Jakow nicht plötzlich mit einem hohen, ungemein zarten Ton geendet hätte – als sei ihm die Stimme abgerissen. Niemand schrie auf, niemand regte sich, es war, als warteten alle, ob er nicht weitersingen werde, aber er schlug die Augen auf, gleichsam verwundert über unser Schweigen, umfing mit einem fragenden Blick alle in der Runde und sah, dass der Sieg sein war.«¹²

Sein Konkurrent stammelte: »Du ... dein ... du hast gewonnen« – und stürzte aus dem Zimmer. Und danach heißt es: »Es war, als habe seine schnelle, entschlossene Bewegung die Verzauberung gelöst. Alle fingen plötzlich laut und erfreut an zu sprechen.«

Der Erzähler aber geht hinaus: »Ich wollte nicht bleiben – ich fürchtete, mir den guten Eindruck zu verderben,« – was ja dann auch tatsächlich stattfindet, als er in der Nacht, das »Gesicht an die Fensterscheibe gedrückt«, sehen muss, wie die »Verzauberung« in einem allgemeinen Besäufnis ihr Ende findet und die Begegnung mit der transzendenten Welt der Musik vergessen ist.

Zusammenfassend ist nun festzustellen: Turgenjew hat mit seiner Erzählung »Die Sänger« auf überzeugende Weise das Paradoxon zum Ausdruck gebracht, dass sich die »Verzauberung« (očarovanie) des Menschen durch die Musik nicht adäquat verbalisieren lässt. Musik als solche widersetzt sich der Beschreibung. Realistisch geschildert werden können immer nur die Vortragstechnik der Musik-Ausübenden und die Reaktion der Zuhörer, deren nonverbale Emotionen (Weinen, Lachen, Staunen, Begeisterung) sich allerdings nur in sprachlichen Klischees formulieren lassen, weil dies gar nicht anders möglich ist.

Sehen wir uns in solcher Perspektive nun Turgenjews Erzählung *Klara Militsch* an, die ursprünglich unter dem Titel *Nach dem Tode* vorgelegen hat.

Klara Militsch

Die Geschichte ist schnell erzählt. Klara Militsch, 19 Jahre alt, begeht Selbstmord: aus Liebeskummer. Sie hat Jakow Aratow, 25 Jahre alt, den Mann, den sie liebt, in einem anonymen Brief zu einem Rendezvous bestellt. Er kommt, und sie lässt im ersten Gespräch mit ihm durchblicken, wie sehr sie ihn liebt. Er aber, ein weltfremder Büchermensch ohne Erfahrung in der Liebe, weiß nicht, wie er reagieren soll. Verstimmt läuft sie weg, denn auch sie hat keine Erfahrung in der Liebe; und er kommt sich lächerlich vor. Wenige Monate später erfährt Aratow aus der Zeitung, Klara Militsch habe in Kasan, woher sie stammte und wohin sie zurückgekehrt sei, Selbstmord begangen. Aratow zerfließt in Tränen, fährt auf Spurensuche nach Kasan und hat, wieder zurück in Moskau, Visionen, in denen er ihre Gegenwart

halluziniert, so dass er völlig in den Bann der Selbstmörderin gerät, die seine Geliebte sein wollte. Ein tödliches Nervenfieber erfasst ihn, und er stirbt mit einem seligen Lächeln auf den Lippen und einer Haarlocke der Verstorbenen in der Hand. Das heißt: Erst *Nach dem Tode* Klaras (Turgenjews ursprünglicher Titel) findet Aratow in ihr die ideale Partnerin, die – wie er – »unberührt« gestorben ist.

Turgenjew liefert hier (1882) das übersteigerte Muster all seiner Liebesgeschichten: ein Happy-End kommt nicht zustande. Die potentiellen Liebespartner lernen sich kennen, können aber nicht zueinander finden: *Faust*, *Asja*, *Erste Liebe* und *Klara Militsch* – immer dasselbe Ende: kein Happy-End.

Es stellt sich nun, in unserem Kontext, die Frage: Welche Funktion hat die Musik? Denn Klara Militsch ist ja eine Sängerin. Turgenjews Erzähltechnik verdient in dieser Erzählung unsere ganz besondere Aufmerksamkeit, denn er arbeitet hier mit einem imaginären Erzähler, der sich ganz in den Wahrnehmungshorizont Jakow Aratows, der Hauptgestalt, hinein versetzt. Aratows erste Begegnung mit Klara Militsch besteht nur aus einem intensiven Blick, den sie ihm bei der Fürstin zuwirft. Aratow vergisst diesen Blick, obwohl sich dieser Blick in seinem Unterbewusstsein festgesetzt hat, und erinnert sich erst bei der zweiten Begegnung mit ihr wieder an diesen Blick, der ihn zutiefst beunruhigt hat. Jetzt aber, während der zweiten Begegnung, als sie zwei Lieder singt, wird ihm die erste Begegnung wieder bewusst. Bei der ersten Begegnung hatte ein Pianist, der eine Fantasie von Franz Liszt über Wagnersche Themen »herunterzuhauen« begann, dafür gesorgt, dass Aratow den Raum verließ. Jetzt aber, bei der zweiten Begegnung, war zwar der Pianist ebenfalls mit dabei, diesmal aber als Begleiter, so dass Klara Militsch die Aufmerksamkeit Aratows auf sich zog. Sie singt eine Romanze von Glinka und eine Romanze von Tschajkowskij. Und Aratow ist von ihr überhaupt nicht begeistert (»Eine gute Stimme, aber sie kann nicht singen«), wenn auch sein Freund Kupfer meint, aus ihr könne durchaus noch eine »Viardot« werden. Unabhängig davon fühlt sich Aratow jedoch von der Art, wie sie ihn anblickt, fasziniert und wird sie aus seinen Gedanken nicht mehr los. Das Medium dieser Faszination ist trotz

allem die Musik. Zuhause versucht er, auf seinem Klavier Tschajkowskij's Romanze nachzuspielen. Den entscheidenden Akzent für das schließlich tödliche Nervenfieber Aratows setzt eine Notiz in den *Moskauer Nachrichten*, die er einige Monate später ganz zufällig liest:

»Unsere Trauer ist um so größer, als Frau Militsch ihrem jungen, so vielversprechenden Leben freiwillig ein Ende gesetzt hat – mit Gift. Und diese Vergiftung ist um so schrecklicher, weil die Künstlerin das Gift noch im Theater eingenommen hat! Kaum hatte man sie in ihre Wohnung gebracht, als sie zum allgemeinen Bedauern verstorben ist. Es wird behauptet, dass es eine unerwiderte Liebe war, die sie in den Tod getrieben hat.«¹³

Meine Damen und Herren: Bevor ich Ihnen nun die Pointe meiner heutigen Überlegungen verrate, möchte ich Ihnen, in aller Kürze, einen Aufsatz vorstellen, der unser Thema ganz hervorragend dargestellt hat. Ich spreche von Edmund Heiers Ausführungen *The Function of Music in I. S. Turgenev's Aesthetics*, erschienen in seiner Essay-sammlung aus dem Jahre 2000. Der erste Absatz lautet:

»The extent to which Turgenev was preoccupied with music, both in his private life and in his literary works, is phenomenal, particularly if we keep in mind that he was not exposed to the traditional musical education befitting a young Russian nobleman of his time. One is even more surprised when one discovers that this great lover of music never learned to play a single instrument and that he was incapable of singing a melody. Yet, nature had endowed him with a keen, sensitive ear, a quality which stood him well subsequently in acquiring a fine musical taste and no less in becoming a discerning critic of classical music, and opera in particular.«¹⁴

Heier beschäftigt sich im Detail mit den Werken Turgenjews, in denen Musik erklingt, sei es instrumental oder gesungen, und in denen über Musik, auf welche Weise auch immer, diskutiert wird. Es geht also um die Erzählungen *Die Sänger*, *Klara Militsch (Nach dem Tode)* und *Das Lied der triumphierenden Liebe* sowie um die Romane *Das Adels-*

nest und *Am Vorabend*. Heiers Ergebnis: Turgenjew bringt immer dann Musik »live« ins Spiel, wenn es darum geht, etwas Unausgesprochenes, ja Unaussprechbares darzustellen. Das Musik-Erleben überschreitet die Grenzen der Sprache, eröffnet den Zugang ins Unendliche, symbolisiert nicht etwas, sondern bleibt inhaltlich unbestimmt, vage, schafft den Raum für immer neue Assoziationen, die nicht in einem Begriff zur Ruhe kommen. Heiers Musterbeispiel: der Klavierlehrer und Komponist Lemm (im *Adelsnest*) weint plötzlich, nachdem er Lawretzkij eine eigene Komposition vorgespielt hat und dieser ihn lobt. In Lemms Tränen kommt durch die Musik eine Emotion zum Ausdruck, die unaussprechbar ist: Lemm grämt sich, weil Lisa, die er liebt, ihn nicht lieben kann. Die Musik vermittelt ihm den Augenblick seiner Existenz, den Turgenjew, so Heier, in seinem Gedicht in Prosa mit dem Titel *Halt!* (russ.: *Stoj!*) gestaltet hat, worin es heißt:

»Hier offenbart sich das Geheimnis, das Geheimnis der Poesie, des Lebens und der Liebe! Das hier ist Unsterblichkeit! Eine andere gibt es nicht, und es braucht sie auch nicht zu geben. In diesem Augenblick bist du unsterblich.«¹⁵

Heier betont, dass Turgenjew durchaus nicht jede Art von Musik liebt. Richard Wagner lehnt er ab, weil er die Musik auf das transportierte Wort festlegen will, eine Meinung, die Pauline Viardot-Garcia allerdings nicht gelten lassen wollte und ihm energisch auszureden suchte. Turgenjews Favoriten sind Mozart, Gluck, Beethoven, Schumann und Brahms. 1875 vermerkt Turgenjew in einem Brief an Strachow, verglichen mit Mozarts *Don Giovanni*, sei Dargomyshkij's *Der Steinerne Gast* unbeholfener Schrott. Auch gegen Mussorgskij hat er Vorbehalte, lässt sich aber nirgends »theoretisch« über sein eigenes Musikverständnis aus. Kennzeichnend Aratows Bemerkung über Klara Militsch: »Sie hat eine gute Stimme, kann aber noch nicht singen«. Es kommt Turgenjew also auf die Fokussierung des Ausdrucks an, der, wie Kants »ästhetische Ideen«, alle greifbare Bestimmtheit hinter sich lässt und die Zuhörer verzaubert, was Turgenjew bei Pauline Viardot in Reinkultur erleben und bewundern konnte. Und

gewiß war Turgenjew, dem Leser und Verehrer Schopenhauers, dessen Feststellung bekannt:

»Die Musik beantwortet die Frage, was das Leben sei, tiefer als alle anderen Künste, indem sie in einer ganz unmittelbar verständlichen Sprache, die jedoch nicht in die Vernunft übersetzbar ist, das innerste Wesen alles Lebens und Daseins ausspricht.«¹⁶

Doch ich will mich nicht ablenken lassen. Es ist nun an der Zeit, meine Pointe zu verraten. Sie besteht in der These: Bei Turgenjew hat die Musik die Religion ersetzt. Die Musik leistet für Turgenjew das, was für andere Autoren die Religion leistet. Der Komponist Joseph Berglinger in Wackenroders *Herzensergießungen* (1797) hat diesen Sachverhalt, soweit ich sehe, als erster vor Augen geführt: Musikausübung ist die wahre Frömmigkeit. Das Kapitel über »Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger« erläutert dies im Detail:

»Wenn Joseph in einem großen Concerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung der Zuhörer zu blicken, in einen Winkel, und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre, – ebenso still und unbeweglich, und mit so vor sich auf den Boden sehenden Augen. Der geringste Ton entschlüpfte ihm nicht, und er war von der angespannten Aufmerksamkeit am Ende ganz schlaff und ermüdet. Seine ewig bewegliche Seele war ganz ein Spiel der Töne; – es war als wenn sie losgebunden vom Körper wäre und freyer umherzitterte, oder auch als wäre sein Körper mit zur Seele geworden, – so frey und leicht ward sein ganzes Wesen von den schönen Harmonieen umschlungen, und die feinsten Falten und Biegungen der Töne drückten sich in seiner weichen Seele ab.«¹⁷

Joseph Berglinger liefert uns, wie ich meine, »ex negativo« auch den Schlüssel zur Psychologie der Weltanschauung eines Dostojewskij und eines Tolstoj. Denn: Beide sind missionarische Christen und billigen deshalb der Musik keine Sonderrolle unter den Künsten zu, die allesamt der Leitkultur des christlichen Glaubens zu gehorchen

haben, um positiv zu »infizieren« (Tolstoj's Wort). Turgenjew jedoch, überzeugter Agnostiker und Verehrer Schopenhauers, hat mit dem Christentum nichts im Sinn. Die Einsicht in die Vergänglichkeit alles Lebendigen macht ihn zum Dichter jenes besonderen »Augenblicks«, der im Musik-Erleben seine Wirklichkeit findet: als Enthebung in die Transzendenz hier und jetzt.

Tolstoj schildert in seinem Hauptwerk *Krieg und Frieden*, wie seine weibliche Hauptperson, Natascha Rostowa, während eines Opernbesuchs Anatole Kuragin kennenlernt und ihm verfällt. Die Episode hat programmatischen Charakter für Tolstoj's anthropologische Prämisse. Ganz im Sinne Rousseaus demonstriert Tolstoj, dass die Kultur den Menschen sich selber entfremdet, indem sie seine natürlichen Wurzeln in den Pflichten des Alltags verkümmern lässt. Die beiden Hauptgestalten des Romans, Pierre Besuchow und Natascha Rostowa, lassen dies durch ihren Lebensweg deutlich werden. Erst ganz am Ende, inzwischen miteinander verheiratet und inmitten ihrer Kinder, finden sie zur natürlichen Lebensform zurück. Pierre vergnügt sich nicht mehr aushäusig, und Natascha hat all ihre Reize von sich geworfen, eilt mit großen Schritten durchs Zimmer und zeigt den anwesenden Bekannten, dass es ihrem kleinen Kind inzwischen besser geht, indem sie eine soeben beschmutzte Windel vorweist, die nun eine gesunde Färbung hat. Diese inzwischen weltweit berühmten »Kinderszenen« wurden von manchen Kritikern als ironischer Abschluss der vorausgegangenen heldenhaften Verwicklungen gedeutet. Doch Tolstoj als dezidierter Anti-Romantiker meint es ernst mit dieser vorbildlichen Einkehr seiner beiden Hauptgestalten in ein natürliches und damit glückliches Familienleben.

Kultur erzieht vor allem zu einer Ästhetisierung von Institutionen, Geschehnissen und Menschen. Kultur ist Öffentlichkeit, die sich sehen lassen kann. Die Schönheit eines Anatole Kuragin und seiner Schwester Hélène verdeckt allerdings ihre verwerfliche Gesinnung. Und deshalb muss Pierre zunächst eine falsche Ehe mit der schönen Hélène durchlaufen und Natascha eine falsche Liaison mit dem schönen Anatole (der zudem noch verheiratet ist, was er ihr verheimlicht): ehe sie sich beide finden. Denn beide, Pierre und Nata-

scha, sind, so will es Tolstoj, keine schönen Menschen im üblichen Sinne. Ja, dem »schönen« Napoleon wird der »häßliche« Feldmarschall Kutusow entgegengestellt, der ihn besiegt und aus Russland vertreibt. Tolstoj, der allegorische Ideologe, schläft nie. Für die Details hat der Leser allerdings seinen Blick zu schärfen und zu kultivieren. Anna Karenina ist schön und will mit ihrem Geliebten ihre Familie verlassen. Was geschieht? Ihr neues Leben gelingt nicht, und sie wirft sich unter einen Güterzug: Das Nützliche überrollt das Schöne. »Die Rache ist mein, ich will vergelten«, spricht der Herr. So lautet das biblische Motto des Romans, ein Motto, mit dem Tolstoj seine anthropologische Prämisse kennzeichnet, ohne die Quelle anzugeben. Es handelt sich um Kapitel 12, Vers 19 der *Epistel S. Pauli an die Römer*.

Und natürlich hat die Musik an der Enthebung des Menschen aus den lästigen Pflichten des Alltags einen entscheidenden Anteil. Nataschas Opernbesuch lässt dies programmatisch deutlich werden. Das Opernpublikum wird von Tolstoj, noch bevor der Vorhang aufgeht, als ein regelrecht verzaubertes Kollektiv dargestellt, das sich in begeisterter Erwartung befindet angesichts der Dinge, die sogleich auf der Bühne geschehen werden. Und zu diesem Kollektiv der geschminkten und aufreizend gekleideten Damen gehört auch Natascha. Der Vorhang geht auf, aber Natascha wird gar nicht vom Geschehen auf der Bühne in Bann geschlagen. Es ist die starke Helligkeit, die durch den Saal ausgegossen ist, und die hohe Temperatur der von der Menschenmenge erwärmten Luft, was sie in einen »Zustand der Trunkenheit« versetzt, so dass sie nicht mehr wusste, »wer sie war und wo sie war und was vor ihren Augen geschah«. Alles ist schön. Natascha befindet sich in einem Zustand ästhetischer Selbstvergessenheit, geprägt von Glücksgefühlen. Und plötzlich erblickt sie Anatole Kuragin:

»In einem Augenblick, als gerade auf der Bühne alles still geworden war, da eine Arie beginnen sollte, knarrte die Eingangstür des Parketts auf der Seite, wo die Rostowsche Loge war, und es wurden die Schritte eines Herrn, der sich verspätet hatte, hörbar. ›Da ist er, Kuragin‹, flüsterte Schinschin. Die Gräfin Besuchowa

wandte sich um und lächelte dem Eintretenden zu. Natascha schaute dahin, wohin die Augen der Gräfin Besuchowa gerichtet waren, und erblickte einen ungewöhnlich schönen Adjutanten, der mit selbstbewusster und zugleich weltmännisch höflicher Miene sich der Loge näherte, in der sie mit den Ihrigen saß. Es war Anatole Kuragin, den sie vor langer Zeit einmal auf einem Ball in Petersburg gesehen und bemerkt hatte. Er trug jetzt die Adjutantenuniform mit Epauletten und Achselschnüren. Seine langsame, forsche Art zu gehen hätte etwas Komisches gehabt, wenn er nicht eine so schöne Erscheinung gewesen wäre und wenn nicht auf seinem hübschen Gesicht ein solcher Ausdruck gutmütiger Zufriedenheit und Heiterkeit gelegen hätte. Obwohl auf der Bühne gespielt wurde, schritt er ohne Eile, leise mit den Sporen und dem Säbel klirrend, den schönen parfümierten Kopf frei und hoch tragend über den Teppich des Gangs dahin. Als er Natascha erblickte, trat er zu seiner Schwester heran, legte die in einem Glacéhandschuh steckende Hand auf die Brüstung ihrer Loge, nickte ihr mit dem Kopf zu, beugte sich zu ihr und fragte sie etwas, wobei er nach Natascha hinwies.« (Achter Teil, Kapitel 9)¹⁸

Natascha fühlt sich von der Aufmerksamkeit Anatole Kuragins ihr gegenüber zutiefst geschmeichelt. Während der zweite Akt der Oper läuft, blickt Natascha immer wieder zu Anatole Kuragin ins Parkett,

»der den Arm über die Rücklehne seines Sessels gelegt hatte und sie betrachtet. Es war ihr eine angenehme Empfindung, zu sehen, dass sie ihn fesselte, und es kam ihr gar nicht in den Sinn, dass darin etwas Schlechtes liegen könnte.«¹⁹

Wir wissen, wie diese Geschichte endet. Natascha sieht sich schließlich von einem professionellen Frauenhelden belogen und betrogen – und die Affäre hat ein Ende. Wer ist schuld? Natascha? Nein. Anatole Kuragin? Nein. Tolstoj sagt, es ist der »Zustand der Trunkenheit«, in den sich Natascha hinein getrieben sieht, infiziert vom ästhetisierenden Schein der großen Welt, die im gesellschaftlichen Ereignis

des Opernbesuchs ihre rituelle Selbstbespiegelung betreibt. Kultur züchtet eine verlogene Öffentlichkeit.

Besonders krass tritt uns Tolstojs Warnung vor der Verführungskraft der Musik in seiner Erzählung *Die Kreuzersonate* entgegen. Das gemeinsame Musizieren der Pianistin mit dem Geiger Truchatschewskij, in den sie sich verliebt, veranschaulicht für Posdnyschew, den eifersüchtigen Ehemann, die sexuelle Vereinigung. Er befindet sich unter den Zuhörern, als beide die *Kreuzersonate* spielen, ersticht schließlich seine Frau, die qualvoll stirbt, und erzählt, freigesprochen, die ganze Geschichte einem völlig Unbekannten während einer Zugfahrt im dunklen Abteil, wo er behauptet: die »ganze Welt« wisse doch, »dass durch die Beschäftigung mit der Musik der Ehebruch in unserer Gesellschaft am meisten gefördert wird«.

Beethoven selbst hätte gewiss mit Freude zur Kenntnis genommen, zu einem Mord aus Eifersucht mit seinem Presto die passende Film-Musik geliefert zu haben.²⁰ Und es spricht für Tolstojs musikalisches Gespür, den aggressiven ersten Satz der *Kreuzersonate* zu einem literarischen Thema gemacht zu haben. Wie wir wissen, war Tolstoj ein hochmusikalischer Mensch; er spielte auch gut Klavier und wusste nur zu gut, wovon er sprach, als er uns die *Kreuzersonate* erzählte.

»Kennen Sie das erste Presto? Kennen Sie es?! Oh! ... Diese Sonate ist etwas Schreckliches. Namentlich dieser Teil. Die Musik überhaupt ist etwas Schreckliches. Was ist das nur? Ich weiß es nicht.«²¹

So heißt es im 23. Kapitel, das im Detail die Wirkung des ersten Prestos auf Posdnyschew beschreibt, eine Wirkung, die er auch seiner Frau und dem Geiger Truchatschewskij bei deren Zusammenspiel unterstellt.

Völlig anders liegen die Dinge bei Dostojewskij. Auch in seinen Romanen und Erzählungen wird Klavier gespielt, gesungen und zugehört. Immer aber ohne eine Enthebung aus der Wirklichkeit. Im Gegenteil: Wo Musik erklingt, geschieht das zur Charakteristik einer Person, die bereits anwesend ist. So spielt etwa Ljamschin, der Pia-

nist im Roman *Die Dämonen* (Zweiter Teil, Kap. 5: Vor dem Fest), eine eigene Komposition, die den »Französisch-Preußischen Krieg« veranschaulicht, indem zwei Melodien, die *Marseillaise* und *O du lieber Augustin*, miteinander konkurrieren und schließlich in einen banalen Walzer einmünden. Allerdings wird behauptet, Ljamschin habe das Stück von einem talentierten, aber bescheidenen jungen Mann gestohlen. Fazit: Ljamschin ist unter den »Unsrigen« der Clown, der überall nur mitreden möchte. Smerdjakow wiederum entfesselt in den *Brüdern Karamasow* (Fünftes Buch, Kap. 2) den Kitsch-Menschen in sich, indem er mit »süßlicher Fistelstimme« einen sentimental, ungeglaubten Text singt und sich selber mit der Gitarre begleitet, um der Tochter des Hausbesitzers zu gefallen. Ob Ljamschin oder Smerdjakow: beidemale hat die Musik keine entführende Kraft wie bei Tolstoj und stellt auch nicht den Kontakt zur Unendlichkeit her wie bei Turgenjew. Im *Jüngling* hört sich Wersilow in seiner Kneipe am Kanal immer wieder »aus einem heiseren Orchestrion« die Arie der Lucia aus Donizettis Oper *Lucia di Lammermoor* an: es handelt sich um die »Wahnsinns-Arie«, so dass Wersilow hier seinen eigenen Wahnsinn (im Verhalten zu Katerina Achmakowa) erahnt und auf sich selbst zurück verwiesen wird (Teil 2, Kap. 5, Abschnitt 3; Kap. 7, Abschnitt 2). Auch hier keine Enthebung aus dem Alltag. In *Schuld und Sühne* leidet Sonjas Mutter an Lungenschwindsucht und stirbt schließlich nach einem Blutsturz, nachdem sie zuvor auf der Straße mit ihren Kindern französische Lieder gesungen hat (»Malborough s'en va-t-en guerre« / »Cinq sous, cinq sous«), um den Umstehenden eine vornehme Herkunft zu signalisieren (Teil 5, Kap. 5). Im Roman *Der Idiot* wird der Verweis auf Chopin von Dostojewskij zur Kennzeichnung falscher Noblesse eingesetzt.²²

Und so wird die Musik in den Werken Dostojewskijs und Tolstoj zu einem Medium der negativen Charakterisierung – ohne Eigenständigkeit! Von einer Autonomie der Welt der Musik, wie sie bei Turgenjew vorliegt, kann keine Rede sein.

Die Religion hat für Dostojewskij und Tolstoj eine weitaus größere Bedeutung für den Menschen als die Musik. Bei Turgenjew ist es genau umgekehrt: Die Musik garantiert hier die Nähe zur Transzen-

denz, sichert deren unmittelbare Erfahrung; und die Religion mit ihrem institutionell geschützten Anspruch entfällt. Allerdings lässt es sich der Menschenkenner Turgenjew nicht nehmen, die Religion als Trost im Hier und Jetzt zu gestalten, wenn die realistische Psychologie es erfordert: man denke nur an das Schicksal Lukerjas, der *Lebenden Reliquie* aus den *Aufzeichnungen eines Jägers*, die, gelähmt und vereinsamt, aus einer Christus-Vision ihre Kraft bezieht, und an das Schicksal Lisa Kalitinas im *Adelsnest*, die ins Kloster geht, um die Welt loszuwerden.

Und so stehen sich, wie ich sagen möchte, in den »Werken Dostojewskijs und Tolstojs« und in den »Werken Turgenjews« zwei ganz verschiedene Positionen gegenüber: »Religion« und »Transzendenz«. »Religio« bedeutet »frommer Glaube«, wobei für manche die falsche Etymologie einer »Rückbindung« (= re-ligio) an »etwas, das unsere Erfahrung übertrifft«, durchaus noch mitschwingen mag. Rein sachlich gesehen, gilt diese Rückbindung natürlich für Dostojewskij und Tolstoj: beide sind religiöse Denker. »Transzendenz« aber: das ist das Stichwort für die Weltanschauung Turgenjews, des pessimistischen Menschenfreunds. Und »Transzendenz« bedeutet, was Heidegger immer wieder betont hat, »Überstieg« (transcendere = hinübersteigen): »Überstieg« vom Seienden zum Sein im »Ereignis der Wahrheit« (*Sein und Zeit*, § 69²³; *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*, Kap. 39 und Kap. 277²⁴). Dieses Ereignis ist für Turgenjew die Musik. Wem sich die Welt der Musik erschlossen hat, der hat keine Religion mehr nötig, weil er, aus der Seinsvergessenheit erlöst, ein »merkwürdiges musikalisches Leben« führt: wie Joseph Berglinger. Ich denke, diese Überlegungen sollten berücksichtigt werden, wenn es um eine sachliche Einschätzung der literarischen Leistung Turgenjews geht.

Anmerkungen

¹ Vgl. Wackenroder, Johann Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Silvio Vietta. 2 Bde. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1991. Darin: *Herzensergießungen ei-*

nes kunstliebenden Klosterbruders (1797), Bd. 1, S. 41–145. Insbesondere: Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwey Hauptstücken, S 130–145.

² Vgl. Hoffmann, E. T. A.: *Fantasie- und Nachtstücke*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Walter Müller-Seidel, mit Anmerkungen von Wolfgang Kron und den Illustrationen von Theodor Hosemann zur ersten Gesamtausgabe von 1844/45. München: Winkler Verlag 1960. Darin: *Fantasiestücke in Callots Manier*, Kap. III: *Kreisleriana* Nro. 1–6; Kap. IX: *Kreisleriana* (1–7).

³ Vgl. Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. Das Leben des deutschen Tionsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wiimmer unter Mitarbeirt von Stephan Stachorski. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2007 (= Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe; Bd, 10 / 1). Kommentar von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski (= Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe; Bd. 10 / 2).

⁴ Vgl. Gerigk, Horst-Jürgen: *Turgenjew unterwegs zum Zauberberg*. In: *Thomas-Mann-Jahrbuch*, 8 (1995), S. 53–69. Auch russisch: *Turgenev na puti k »Volšebnoj gore«*. In: *Literatura v kontekste kul'tury. Mežvuzovskij sbornik. Otvetstvennyj redaktor prof. A. G. Berezina*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo S-Peterburgskogo universiteta 1998 (= *Problemy istorii zarubežnyvch literatur*. Vyp. 5), S. 174–191.

⁵ Vgl. Gerigk, Horst-Jürgen: *Musik als literarisches Thema in phänomenologischer Systematisierung*. In: *Getauft auf Musik*. Festschrift für Dieter Borchmeyer. Herausgegeben von Udo Bermbach und Hans Rudolf Veget unter Mitarbeit von Yvonne Nilges. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 177–188.

⁶ Vgl. Turgenjew, Iwan: *Aufzeichnungen eines Jägers*. Deutsch von Herbert Wotte. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1984. Darin: *Die Sänger*, S. 253–273, hier S. 253.

⁷ Op. cit., S. 253.

⁸ Op. cit., S. 271–272.

⁹ Op. cit., S. 266–267.

¹⁰ Op. cit., S. 269.

¹¹ Op. cit., S. 269–270.

¹² Op. cit., S. 270.

¹³ Turgenjew, Iwan: *Klara Militsch*. Deutsch von Wilhelm Plackmeyer. In: *Turgenjew, Frühlingsfluten*. Erzählungen. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1994, S. 383–443, hier S. 406.

¹⁴ Vgl. Heier, Edmund: *Comparative Literary Studies: Lermontov, Turgenew, Gončarov, Tolstoj, Blok – Lavater, Lessing, Schiller, Grillparzer*. München: Verlag Otto Sagner 2000 (= *Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik*, herausgegeben von Peter Thiergen; Bd. 39). Darin: *The Function of Music in I.S. Turgenew's Aesthetics*, S., 103–120, hier S. 103.

¹⁵ Vgl. Turgenjew, Iwan: *Gedichte in Prosa. Übertragen von Ena von Baer*. In: *Turgenjew, Erzählungen 1857–1883. Gedichte in Prosa*. München: Winkler Verlag 1967. Darin: *Halt!*, S. 914.

¹⁶ Vgl. auch Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Arthur Hübscher. 7 Bde. Wiesbaden: Eberhard Brockhaus Verlag 1948–1950. Darin Band 3: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zweiter Band. Kap. 29: *Zur Metaphysik der Musik*, S. 511–523.

¹⁷ Vgl. Wackenroder, *Op. cit.*, Bd. 1, S. 133.

¹⁸ Vgl. Tolstoj, Leo N.: *Krieg und Frieden*. Roman. Aus dem Russischen übertragen von Marianne Kegel. München: Winkler Verlag 1956, S. 768.

¹⁹ *Op. cit.*, S. 770–771.

²⁰ Vgl. Landon, H. C. Robbins: *Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*. Zürich: Universal Edition A G., 1970. Darin über Beethovens Auseinandersetzung mit dem Geiger Bridgetower 1803 in Wien, die dazu führt, dass Beethoven seine Sonate schließlich Rodolphe Kreutzer widmet, S. 259.

²¹ Tolstoj, Leo N.: *Die Kreutzer-sonate*. Übersetzt von Josef Hahn. In: *Tolstoj, Späte Erzählungen*. München: Winkler Verlag 1962, S. 13–109, hier S. 86.

²² Vgl. Gerigk, Horst-Jürgen: *Versuch über Dostoevskijs »Jüngling«*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. München: Wilhelm Fink Verlag 1965 (= *Forum Slavicum*. Herausgegeben von Dmitrij Tschizewskij; Bd. 4).

—: *Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. Vom »Toten Haus« zu den »Brüdern Karamasow«*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2013 (= *Fischer Klassik*). Auch russisch: *Literaturnoe masterstvo Dostoevskogo v razvitii. Ot »Zapisok iz Mertvogo doma« do »Brat'ev Karamazovych«*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Puškinskogo Doma Nestor-Istorija 2016 (= *Sovremennaja rusistika*. Tom 4).

²³ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1977 (= *Gesamtausgabe*; Bd. 2). Vgl. hierzu Hildegard Feick: *Index zu Heideggers »Sein und Zeit«*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1961. Darin Eintrag »*Transzendenz*«, S. 78 f.

²⁴ Heidegger, Martin: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1989 (= *Gesamtausgabe*; Bd. 65).

Weiterführende Literatur

- Brang, Peter: I. S. Turgenev. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1977.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Der ästhetische Zustand. Zweierlei Theater: Natascha Rostowas Opernbesuch in »Krieg und Frieden« und Felix Krulls erster Theaterbesuch. In: Zeno. Jahrbuch für Literatur und Kritik. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr 2010, S. 33–63.
- : Dichterprofile. Tolstoj, Gottfried Benn, Nabokov. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Bd. 312).
- : Turgenjew. Eine Einführung für den Leser von heute, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Bd. 338).
- : Lesendes Bewusstsein. Untersuchungen zur philosophischen Grundlage der Literaturwissenschaft. Berlin und Boston: Walter de Gruyter 2016 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge. Band 42).
- Geršenzon, M.: Mečta i mysl' I. S. Turgeneva. Nachdruck der Ausgabe Moskva 1919 mit neuen Registern. München: Wilhelm Fink Verlag 1970 (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken. Herausgegeben von Dmitrij Tschizewskij; Bd. 103).
- Gulevič, E. V.: I. Turgenev i R. Vagner. In: Turgenevskie čtenija. Vypusk 6. Sostavitel' i naučnyj redaktor E. G. Petraš. Moskva: Biblioteka-čital'nja im. I. S. Turgeneva 2014, S. 103–112.
- James, Henry: Ivan Turgenieff (1818–1883). In: The Portable Henry James. Edited, and with an Introduction, by Morton Dauwen Zabel. Revised in 1968 by Lyall H. P. Powers, University of Michigan. New York: The Viking Press 1974 (= The Viking Portable Library; P 55), S. 450–458.
- Kluge, Rolf-Dieter: Ivan S. Turgenev. Dichtung zwischen Hoffnung und Enttäuschung. Unter Mitwirkung von Regine Nohejl. München: Erich Wewel Verlag 1992 (= Quellen und Studien zur russischen Geistesgeschichte; Bd. 11).
- : Ivan Turgenev und seine deutschen Freunde. In: Dahlmann, Dittmar und Wilfried Potthoff (Hrsg.): Deutschland und Rußland. Aspekte kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2004 (= Opera Slavica. Neue Folge; Bd. 47), S. 132–141.

- Kottmann, Hildegard: Das Bühnenwerk Turgenevs. Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang 1984.
- McLaughlin, Sigrid: Schopenhauer in Rußland. Zur literarischen Rezeption bei Turgenev. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1984 (= Opera Slavica. Neue Folge; Bd. 3).
- Salonen, Hugo Tauno: Die Landschaft bei I. S. Turgenev. Helsingfors: Kiriapaino-Osakeyhtiö Sana 1915.
- Scholle, Christine: Das Duell in der russischen Literatur. Wandlungen und Verfall eines Ritus. München: Verlag Otto Sagner 1977 (= Arbeiten und Texte zur Slavistik, herausgegeben von Wolfgang Kasack; Bd. 14). Darin über »Väter und Söhne«: S. 91–102.
- Shub, David: Lenin. Eine Biographie. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Gräfin Margret Zedtwitz und S. de Vries. Wiesbaden: Limes Verlag 1958. Darin heißt es über Lenin: »Turgenjew bewunderte er sehr; er hatte sogar daran gedacht, eine Analyse seiner Werke zu schreiben« (S. 427).
- Steltner, Ulrich / Zwiener, Ulrich / Kleinertz, Rainer und Michael Berg: Europäisches Ereignis »Kreutzeronate«. Beethoven – Tolstoj – Janáček. Jena: Collegium Europaeum Jenense 2004 (= Schriften des Collegium Europaeum Jenense; Bd. 30).
- Thieme, Galina: Ivan Turgenev und die deutsche Literatur. Sein Verhältnis zu Goethe und seine Gemeinsamkeiten mit Berthold Auerbach, Theodor Fontane und Theodor Storm. Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften 2000 (= Heidelberger Publikationen zur Slavistik. B. Literaturwissenschaftliche Reihe. Herausgegeben von Horst-Jürgen Gerigk und Wilfried Potthoff; Bd. 15).
- Thiergen, Peter (Hrsg.): Ivan S. Turgenev. Leben, Werk und Wirkung. Beiträge zur Internationalen Fachkonferenz aus Anlaß des 175. Geburtstages an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 15.–18. September 1993. München: Verlag Otto Sagner 1995 (= Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik. Herausgegeben von Peter Thiergen; Bd. 27).
- Thiergen, Peter: Ivan Turgenev: Das Adelsnest. In: Der russische Roman. Herausgegeben von Bodo Zelinsky unter Mitarbeit von Jens Herlth. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2007, S. 164–185 / S. 507–510.
- Žekulin, Nicholas G.: Turgenev. A Bibliography of Books 1843–1982 By and About Ivan Turgenev. Calgary, Alberta, Canada: The University of Calgary Press 1985.

TURGENJEW

DER RUSSISCHE EUROPÄER

Herausgegeben von Horst-Jürgen Gerigk

Renate Effern
Geleitwort

Horst-Jürgen Gerigk
Einführung

Peter Thiergen
»Wir sollten russische Europäer werden«
Der Russe Turgenev im Horizont Europas

Rolf-Dieter Kluge
Westler und Slavophile.
Turgenevs Beitrag zu einer Diskussion
um das russische Selbstverständnis

Armin Knigge
Maxim Gorkij über Turgenjew: »ein vorzügliches Erbe«

Karin Nitzschmann
Zur Bedeutung der Rahmenhandlung
in Turgenjews Erzählung *Frühlingsfluten* (1872)

Horst-Jürgen Gerigk
Tom Stoppard und Turgenjew. Ein Kommentar
zur Dramentrilogie *The Coast of Utopia*

Namenregister

2017, 107 Seiten, kt., 14 €, ISBN 978-3-86809-117-5
Bezug über den Buchhandel oder bestellung@mattes.de

WWW.MATTES.DE

