



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Hermann Bahrs und Dimitrij Merežkovskijs
Programmschriften der Moderne

Verfasserin

Nina Lehner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Slawistik Russisch

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

Danksagung

Mein spezieller Dank gilt meinen wunderbaren Eltern Eva und Josef Lehner, ohne deren Liebe, Geduld und aufopfernde Unterstützung diese akademische Ausbildung niemals möglich gewesen wäre.

Besonders hervorheben möchte ich auch meine Schwester Dr. Claudia Lehner, der ich in vielerlei Hinsicht zu unendlichem Dank verpflichtet bin, da sie mir immer zur Seite stand und mich auch während meines Studiums stets unterstützt hat.

Weiters danke ich Mag. Verena Schön für ihre warmherzige Freundschaft und im Speziellen für ihre mentale Unterstützung in jeder Lebenslage.

Schließlich möchte ich meinem Betreuer Univ. Prof. Dr. Stefan Simonek danken, der mir durch seine konstruktiven Ratschläge zur Fertigstellung dieser Arbeit verholfen hat.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Hermann Bahr und Dimitrij Merežkovskij im Kontext der 1890er Jahre - Bedeutung und Ziele zweier großer Literaten	2
3. Programmatische Schriften der Moderne	26
3.1 Hermann Bahr „Die Überwindung des Naturalismus“	27
3.2 Dimitrij Merežkovskij „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“	57
3.3 Vergleich der Programmschriften	104
4. Anhang	115
4.1 Краткое изложение на русском языке	115
4.2 Zusammenfassung	121
4.3 Literaturverzeichnis.....	122
4.4 Lebenslauf	126

1 Einleitung

Die Zielsetzung dieser Arbeit besteht darin, einen Vergleich zwischen der Wiener Moderne und dem russischen Symbolismus zu ziehen. In diesem Zusammenhang möchte ich mich zwei herausragenden literarischen Persönlichkeiten zuwenden, nämlich zum einen dem österreichischen Literaten Hermann Bahr und zum anderen dem russischen Symbolisten Dimitrij Merežkovskij, die sich beide aufgrund ihrer programmatischen Schriften um die Jahrhundertwende einen Namen gemacht haben. Mit diesen soeben erwähnten Programmschriften, welche im Zuge eines neuen Kunstverständnisses innerhalb der Moderne entstanden sind, werde ich mich auch im Verlauf meiner Arbeit näher auseinandersetzen, denn sowohl Hermann Bahrs Programmschrift „Die Überwindung des Naturalismus“ als auch Dimitrij Merežkovskijs kritischer Essayband „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“ lassen darauf schließen, dass beide Künstler die Literatur ihrer Zeit in Frage stellten und deren Erneuerung herbeiführen wollten. Doch bevor ich mich im Speziellen ihren Programmschriften widme, werde ich mich zunächst noch mit beiden Literaten näher auseinandersetzen und einen Einblick in ihren literarischen Werdegang geben. Mein erstes Kapitel beschäftigt sich denn auch gleich mit diesen beiden Ausnahmeerscheinungen und soll ihr Wirken und ihre Ziele im Kontext der 1890er Jahre darlegen. Diesbezüglich wird man ein ähnliches Entwicklungsmuster hinsichtlich ihres literarischen Weges erkennen können, welches beiderseits zu großen literarischen und kulturellen Veränderungen geführt und die Moderneentwicklung der 1890er Jahre geprägt hat. In einem darauffolgenden Kapitel werde ich mich dann zunächst mit jeder Programmschrift im Einzelnen auseinandersetzen und sie dem Leser inhaltlich näher bringen, um sie im Anschluss daran einem direkten Vergleich zu unterziehen.

2 Hermann Bahr und Dimitrij Merežkovskij im Kontext der 1890er Jahre – Bedeutung und Ziele zweier großer Literaten

Der österreichische Literat Hermann Bahr (1863-1934) und der russische Symbolist Dimitrij Merežkovskij (1865-1941) gehörten zu den bekanntesten literarischen Persönlichkeiten in den 1890er Jahren (Daviau, 2002, S. 95). Beide Literaten zeichneten sich durch ein ähnliches Entwicklungsmuster hinsichtlich ihres literarischen Werdeganges aus. Sowohl Hermann Bahr als auch Dimitrij Merežkovskij stellten die Literatur ihrer Zeit in Frage und wollten deren Erneuerung herbeiführen, indem sie nach neuen literarischen Strömungen suchten.

Mein erstes Kapitel widmet sich diesen beiden herausragenden Künstlern und gibt einen kurzen Einblick in ihr literarisches Schaffen.

Hermann Bahr hat sich im Laufe seiner Schaffensperiode vor allem als „Überwinder des Naturalismus“ einen Namen gemacht und begleitete die Wiener Moderne von Beginn an (Kaiser/Tunner, 2002, S. 61). Unter den österreichischen Literaten gab es kaum jemanden, der sich intensiver mit der literarischen Moderne auseinandergesetzt hat als Hermann Bahr (Dittrich, 1988, S. 80). Dies zeigte sich auch in einigen seiner bekanntesten veröffentlichten kritischen Schriften zu diesem Thema, unter den Titeln „Zur Kritik der Moderne“ und „Die Überwindung des Naturalismus“ (Dittrich, 1988, S. 80). Hermann Bahrs Interesse für die Moderne wuchs aufgrund von Erfahrungen, die er bei seinen zahlreichen Auslandsaufenthalten sammeln konnte, und er nahm auch selbst aktiv an ihrer Entwicklung teil (Dittrich, 1988, S. 80). Obwohl Bahr als einer der vielseitigsten Vermittler und Anreger der literarischen Moderne galt, sich schon seit Ende der 80er Jahre mit der Entwicklung der europäischen Literatur auseinandersetzte und sich als einer der zielstrebigsten Propagandisten der aus Frankreich stammenden antinaturalistischen Bestrebungen in der europäischen Literatur entpuppte, sah er sein Interesse zunächst nicht im Literarischen (Dittrich, 1988, S. 80/81). In Österreich begann er zunächst mit dem Studium der Nationalökonomie, welches er in weiterer Folge in Berlin (1884-1887) fortsetzte (Dittrich, 1988, S. 81). Durch das Verlassen seiner Heimatstadt und den Umzug nach Berlin konnte Hermann Bahrs Reifungsprozess sich erst richtig entfalten (Daviau, 1984, S. 20). In Berlin hatte er auch erste literarische Kontakte

zu den „Naturalisten“ (Dittrich, 1988, S. 80), denn Hermann Bahr begann in der Literatur als Naturalist und experimentierte erst später mit neueren literarischen Richtungen (Daviau, 1985, S. 1). Noch lange bevor der österreichische Literat Hermann Bahr sein nachnaturalistisches Literaturprogramm durchsetzte und damit eine neue literaturgeschichtliche Epoche herbeiführte, debütierte er also im Umkreis des Berliner Naturalismus (Köster, 1979, S. 76/77). Doch bereits im Jahre 1887, ungefähr ein Jahr vor seiner inspirierenden Reise nach Paris, die ihm zu einem ganz neuen Literaturverständnis verholfen hatte, verfasste Hermann Bahr einen seiner ersten wichtigen literarischen Aufsätze, und zwar über den bekannten skandinavischen Schriftsteller Henrik Ibsen (Dietrich, 1987, S. 9). In diesem Aufsatz erkannte man bereits erste Züge der Unzufriedenheit hinsichtlich des literarischen Naturalismus (Dietrich, 1987, S.9). Henrik Ibsen war zwar eine wichtige Größe für die deutschsprachige Literaturszene, und er wurde von Hermann Bahr als literarischer „Neuerer“ hochgeschätzt (Mayerhofer, 1998, S.72/75), dennoch begann Bahr bereits zu dieser Zeit, in der er stilistisch noch dem Naturalismus zuzuordnen war, denselbigen zu überwinden (Dietrich, 1987, S. 9). Der erwähnte Aufsatz setzte sich nicht nur mit Ibsens Wertigkeit in der Literatur auseinander, sondern gab auch Einblicke in Bahrs damalige Auffassung zur modernen Literatur (Dietrich, 1987, S. 10). Laut Bahr sollte der Naturalismus als Vorläufer einer neuen, moderneren Kunst betrachtet werden (Dietrich, 1987, S. 10). Auch sah Bahr in Ibsen keinen „reinen Naturalisten“, sondern bereits einen Vertreter der neuen bevorstehenden Kunst (Dietrich, 1987, S. 10). Dieser Aufsatz zeigte Bahrs erste kritische Auseinandersetzung mit dem damaligen Naturalismus (Dietrich, 1987, S. 10).

In der Folge distanzierte sich Bahr rasch von seiner Zeit in Berlin und dem damit verbundenen Naturalismus (Dittrich, 1988, S. 83) und unternahm zahlreiche Reisen, auf denen er neue Erfahrungen sammeln konnte. Es waren vor allem die neuesten nachnaturalistischen Kunstrichtungen, die ihn in weiterer Folge stark beeinflussten (Köster, 1979, S. 77). Das neue Kunst- und Dichtungsverständnis eignete er sich größtenteils in Paris an und bestritt damit seine gesamte Kritik der Moderne und die Überwindung des Naturalismus (Dittrich, 1988, S. 83). Erst in Paris erkannte er auch die Wichtigkeit der Kunst für sich selbst und für das Leben einer Nation (Daviau, 1998, S. 16). Diese positive Gesinnung in Bezug auf Kunst und Kultur wollte Hermann Bahr auch in Österreich einführen (Daviau, 1998, S. 16).

Hermann Bahr, der 1890 aus Frankreich über Berlin nach Wien zurückkehrte, wollte mit seinen aus Paris gesammelten Eindrücken hinsichtlich der Kunst einen neuen Weg in die Zukunft bestreiten und damit einen Beitrag zur Entwicklung des neuen Menschen und der neuen Gesellschaft leisten (Daviau, 1984, S. 87). Was man in Wien im Jahre 1890 vorfand, war eine Fülle junger talentierter Künstler, welche noch immer ein reges Interesse für den Naturalismus mitbrachten, aber auch für ausländische, vor allem französische Neuerungen empfänglich waren (Dietrich, 1987, S. 11). Selbst Hermann Bahr verspürte unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Paris und kurz vor seinem Abschied von Berlin im Jahre 1890 noch nicht das Bedürfnis, den Naturalismus zu überwinden (Köster, 1979, S. 78). Man kann also durchaus sagen, dass er in Wien zunächst noch als Naturalist auftrat. Auch in seinem programmatischen Artikel unter dem Titel „Die Moderne“, der im ersten Heft der neuen österreichischen Zeitschrift „Moderne Dichtung“ im Jänner 1890 erschien, erkannte man noch naturalistische Züge (Köster, 1979, S. 78). Hermann Bahr wollte damals gemeinsam mit E.M. Kafka, dem Herausgeber der Zeitschrift „Moderne Dichtung“, in Österreich eine neue Kunst und Literatur erschaffen, und dieser Essay sollte ein Plädoyer dafür sein (Daviau, 1984, S. 88). Was viele zu dieser Zeit nicht wussten, war, dass das Werk bereits zu einer Zeit in Paris verfasst wurde, in der Bahr nicht im Entferntesten daran gedacht hatte nach Wien zurückzukehren, um dort zu arbeiten und sein Programm der Moderne durchzusetzen (Daviau, 1984, S. 88/89).

Bahr legte mit diesem Aufsatz auf jeden Fall den Grundstein für eine Weiterentwicklung in der Wiener Literatur, denn obwohl er noch sehr an den Naturalismus erinnerte, griff Bahr bereits dem voraus, was er später selbst zur Überwindung des Naturalismus vorschlug (Dietrich, 1987, S. 11). Bereits ein Jahr nach der Veröffentlichung des „Moderne“-Aufsatzes, im Jahre 1891, verlautbarte Hermann Bahr das Ende des Naturalismus in seinem Essay „Die Überwindung des Naturalismus“ (Dietrich, 1987, S. 12). Beeinflusst durch den französischen Symbolismus sprach sich Bahr hier gegen die wissenschaftlichen Ansprüche der Naturalisten aus (Dietrich, 1987, S. 12). Für viele seiner Zeitgenossen kam diese Wendung sehr überraschend (Köster, 1979, S. 82). Eduard Michael Kafka äußerte sich dazu in der „Modernen Rundschau“ (ehemals „Moderne Dichtung“): „Hermann Bahr ist ein Geist, der stets verblüfft. Auf vieles war ich gefasst [...]. Aber als Grabredner des Naturalismus: in

dieser Rolle habe ich ihn mir freilich nimmer träumen lassen“ (Kafka, 1891, S. 221). Diese Reaktion war durchaus berechtigt, da es nichts Vergleichbares gab, was Hermann Bahr bis dahin veröffentlicht hatte (Köster, 1979, S. 82). Auch wenn man Hermann Bahrs programmatische Schrift „Die Überwindung des Naturalismus“ genauer betrachtet, findet man darin einen Teil seiner alten Beiträge aus naturalistischer Zeit, darunter auch den Programmartikel „Die Moderne“ aus Kafkas naturalistischer Zeitschrift (Köster, 1979, S. 82). Nur ein Bruchteil seiner Beiträge war neu geschrieben worden, einer der wenigen neuen war sein Titelaufsatz „Die Überwindung des Naturalismus“ (Köster, 1979, S. 82).

Eduard Michael Kafka hinterfragte seinen grundlegenden Sinneswandel und äußerte sich folgendermaßen dazu: „Der Inhalt rechtfertigt doch nicht diesen nekrologischen Titel seines neuesten Buches, der die Vermutung suggeriert, suggerieren muß, daß in dem Buche selbst von dieser Überwindung des Naturalismus als einer in der Wirklichkeit bereits vollzogenen die Rede sei [...]. Es war mir eine überaus interessante Überraschung, wie sich das ‚antinaturalistische‘ Buch in meiner Betrachtung nach und nach geradezu als eine Phänomenologie des Naturalismus (!) darzustellen begann“ (Kafka, 1891, S. 221).

Obwohl sich Hermann Bahr von nun an gegen den Naturalismus aussprach und denselbigen ablehnte, wollte er ihn nicht abwerten, denn für Bahr bildete der Naturalismus eine bedeutende Vorstufe zur neuen Kunst (Dietrich, 1987, S. 12). Die „Moderne“ brachte also nicht nur eine Überwindung des Naturalismus mit sich, sondern führte ihn sogar in neuer Form weiter (Dietrich, 1987, S. 13). Hermann Bahr meinte dazu: „Ich glaube also, dass der Naturalismus überwunden werden wird [...]. Eine Mystik der Nerven wird dann den Naturalismus ersetzen [...]. Man kann den Naturalismus als die hohe Schule der Nerven betrachten: In welcher ganz neue Fühlhörner des Künstlers entwickelt und ausgebildet werden, eine Sensibilität der feinsten und leisesten Nuancen, ein Selbstbewußtsein des Unbewußten, welches ohne Beispiel ist“ (Bahr, 1891, S. 155/156). Diese so wie zahlreiche weitere Aussagen Bahrs zum Thema „Naturalismus“ zeigen, dass Hermann Bahr dieser Strömung trotz deren Überwindung eine positive Einstellung entgegenbrachte (Dietrich, 1987, S. 13). Die Moderne, wie sie Hermann Bahr von nun an weiterführte, betonte vor allem die Notwendigkeit einer neuen Kunst, um mit den wechselnden Zeiten Schritt halten zu können (Daviau, 1984, S. 101). Folgendermaßen äußerte er sich dazu: „Die Moderne ist nur in unserem Wunsche und sie ist draußen überall, außer uns. Sie ist nicht in unserem Geiste.

Sondern das ist die Qual und die Krankheit des Jahrhunderts, die fieberische und schnaubende, daß das Leben dem Geiste entronnen ist. Das Leben hat sich gewandelt, bis in den letzten Grund, und wandelt sich immer noch aufs Neue, alle Tage, rastlos und unstedt. Aber der Geist blieb alt und starr und regte sich nicht und bewegte sich nicht und nun leidet er hilflos, wie er einsam ist und verlassen vom Leben“ (Bahr, 1891, S. 2/3).

Es war von großer Bedeutung für Hermann Bahr, das Leben ständig in Fluss zu halten, um einer Veränderung, vor allem in der Kunst, aber auch in anderen Bereichen des Lebens, stets offen zu bleiben (Daviau, 1984, S. 100). Bahr wurde diesbezüglich sehr stark von Henrik Ibsen und dessen Kampf gegen die Lebenslüge beeinflusst. Die Herausforderung dabei war, die gegensätzlichen Kräfte einer neuen Lebensweise und einer Lebensweise mit veralteten Ideen miteinander in Einklang zu bringen (Daviau, 1984, S. 100).

Als Grundlage für Hermann Bahrs „neue Kunst“ diente die zeitgenössische Wirklichkeit (Daviau, 1984, S. 101). Schon der Naturalismus bezog das Kunstmaß jenseits der Kunst, nämlich aus der Wirklichkeit, doch dies galt es nun zu überwinden (Dittrich, 1988, S. 97). Der Naturalismus war also nur mehr berechtigt, als Grundbaustein der „neuen, wahren Kunst“ zu agieren (Dittrich, 1988, S. 97). Bahrs „neue Kunst“ verlagerte ihre Gewichtung von der äußeren Wirklichkeit des Naturalismus auf die innere Wirklichkeit, welche sich auf die Sinne und Nerven bezieht (Daviau, 1984, S. 101/102). Hermann Bahr drückte sich folgendermaßen aus: „Ja, nur den Sinnen wollen wir uns vertrauen, was sie verkünden und befehlen. Sie sind die Boten von draußen, wo in der Wahrheit das Glück ist. Ihnen wollen wir dienen [...]. (Bahr, 1891, S. 4). Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet. Der dienen wir [...]. Dieses wird die neue Kunst sein, welche wir so schaffen. Und es wird die neue Religion sein. Denn Kunst, Wissenschaft und Religion sind dasselbe. Es ist immer nur die Zeit, jedes Mal in einen anderen Teig geknetet“ (Bahr, 1891, S. 6). Unter dem Einfluss des französischen Symbolismus und von Autoren wie Bourget und Barrès war es für Hermann Bahr typisch, den Naturalismus an den Eigenschaften einer konträren Literatur zu messen, um ihn dann an diesem Vergleich zugrunde gehen zu lassen (Dittrich, 1988, S. 102). Für Hermann Bahr gab es keinen Zweifel daran, dass der Naturalismus mit den Qualitäten der „neuen Kunst der Nerven“ nicht standhalten konnte und diese deshalb jenem vorzuziehen sei (Dittrich, 1988, S. 102). Er bezeichnet diese neue, auf Nerven basierende Kunst als „Kunst der neuen Psychologie“, basierend auf Autoren wie zum Beispiel dem Franzosen Barrès, der

ebenfalls von einer aus dem Naturalismus charakteristischen äußeren Wirklichkeit ausgeht und diese dann zu einem persönlichen, inneren Erlebnis werden lässt (Dittrich, 1988, S. 105). Barrès selbst meinte dazu: „Die Realität verändert sich mit dem Betrachter, denn sie ist die Gesamtheit unserer Seh-, Fühl- und Denkgewohnheiten“ (Barrès, zitiert nach Bürger, 1979, S. 41). Hermann Bahrs Moderneverständnis hat sich also unter dem Eindruck des französischen Symbolismus entwickelt (Dittrich, 1988, S. 107). Dieses Neue, durch den französischen Symbolismus erworbene Kunstempfinden war letztendlich auch ein notwendiger Ausweg aus dem Naturalismus.

Aufschluss darüber erteilt uns auch der Text „Symbolisten“ aus Hermann Bahrs Schrift „Studien zur Kritik der Moderne“: „Die Kunst will jetzt aus dem Naturalismus fort und sucht Neues“ (Bahr, 1894, S. 26). Dieses „Neue“ äußerte sich in vielfältiger Weise und hatte noch keine feste Gestalt und endgültige Form gefunden (Dittrich, 1988, S. 107). Man war sich nur klar darüber, dass man sich vom Naturalismus entfernen wollte (Dittrich, 1988, S. 107). „Niemand weiss noch, was es werden möchte; der Drang ist ungestalt und wirr; er tastet ohne Rath nach vielen Dingen und findet sich nirgends. Nur fort, um jeden Preis fort aus der deutlichen Wirklichkeit, ins Dunkle, Fremde und Versteckte - das ist heute die eingestandene Losung für zahlreiche Künstler. Man hat manchen Namen. Die Einen nennen es „Décadence“, als ob es die letzte Flucht der Wünsche aus einer sterbenden Kultur und das Gefühl des Todes wäre. Die Anderen nennen es Symbolismus“ (Bahr, 1894, S. 26/27).

Für Hermann Bahr war die „neue Psychologie“ das Entscheidende, an dem sich die literarische Moderne zu bewähren hatte (Dittrich, 1988, S. 116). Durch diese „neue Kunst“ gelangte Hermann Bahr direkt zu seiner dekadenten Phase (Daviau, 1984, S. 102). Er verlegte demnach wie bereits erwähnt die Betonung von der äußeren Wirklichkeit des Naturalismus auf die innere Wirklichkeit (Daviau, 1984, S. 102).

Auch seine Essays „Die Überwindung des Naturalismus“, vor seiner Rückkehr nach Wien geschrieben, und „Zur Kritik der Moderne“ beinhalteten das gleiche Ziel (Daviau, 1984, S. 102). Dieses Ziel bestand darin, eine moderne Haltung zu erlangen, diese beizubehalten und mit Hilfe der Sinne einen offenen Blick für das Leben zu bekommen, um stets aufnahmefähig zu bleiben (Daviau, 1984, S. 102). Hermann Bahr veröffentlichte die von ihm vertretenen Prinzipien der Moderne in seinen herausragenden programmatischen Schriften und verbreitete

sie auf diese Art und Weise bei anderen Künstlern und beim Publikum (Daviau, 1984, S. 102). Hermann Bahrs Bedeutung war demnach unbestritten, und er spielte im Leben vieler Künstler eine wichtige Rolle. Er war Katalysator, Organisator und kultureller Mittler, und in all diesen Funktionen versuchte er den größten Teil seines Lebens, das moderne und fortschrittliche Denken zu fördern (Daviau, 1984, S. 102).

Zu dieser Zeit konnte es auch nur Hermann Bahr sein, der als führender Geist der Moderne in Österreich agierte, denn kein anderer besaß sein Wissen über die europäische Kulturszene, welches er durch Reisen und umfangreiche Kenntnisse der neuesten Kunst und Literatur erlangt hatte (Daviau, 1998, S. 18). Was der europäisch gesinnte Hermann Bahr 1891 in Wien vorfand und was ihm auch die Motivation gab dort zu bleiben, war eine außerordentlich große Anzahl von begabten Künstlern und Intellektuellen, die bereit waren, die neuen kulturellen Ideen Europas aufzunehmen (Daviau, 1998, S. 14). Somit war in Wien ein Nährboden für ihn vorhanden, um seine Ideen der Moderne durchzusetzen (Daviau, 1998, S. 16).

Hermann Bahr wurde in der österreichischen Hauptstadt schnell zum organisatorischen Mittelpunkt einiger junger Dichter, welche sich vorwiegend im „Cafe Griensteidl“ zusammenfanden (Wunberg, 1968, S. 9). Zu diesem Kreis, den man meist als „Jung-Wien“ bezeichnete, gehörten bekannte Persönlichkeiten wie Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, Leopold Andrian, Felix Salten, Felix Dörmann, zunächst auch noch Karl Kraus und später Peter Altenberg (Wunberg, 1968, S. 9). Hermann Bahr, der durch seine herausragende Erscheinung und seine Redegewandtheit stets im Vordergrund stand, wurde oft die Gründung der „sogenannten“ Jung-Wien-Gruppe nachgesagt (Daviau, 1984, S. 89). In Wirklichkeit hatte weder Hermann Bahr „Jung-Wien“ gegründet, noch gab es jemals eine Gruppe dieses Namens (Daviau, 1984, S. 90/91). Der Ausdruck „Jung-Wien“ wurde lediglich von Journalisten und Kritikern ins Leben gerufen und bezeichnete den Kreis der Schriftsteller um Hermann Bahr (Daviau, 1984, S. 91).

Diese Gruppe junger Künstler fand sich aufgrund ihres gegenseitigen literarischen Interesses und ihrer Freundschaft zusammen, sah sich aber niemals als Bestandteil einer Organisation (Daviau, 1984, S. 91). Hermann Bahr selbst bezeichnete sie als „Das junge Österreich“ und nicht als „Jung-Wien“, und äußerte sich in einem Aufsatz aus dem Jahr 1894 folgendermaßen über die wahren Hintergründe dieser literarischen Gruppe (Daviau, 1984, S. 92): „Also: das ‚junge Österreich‘ ist nicht nach dem Berliner Muster, und es ist nicht nach der Pariser

Schablone; es ist nicht revolutionär, und es ist nicht naturalistisch - ja, was ist es denn eigentlich sonst? Was ist es, da es doch als Neuerung sich selber empfindet und als Neuerung von den Anderen empfunden wird, so sehr, dass man ihm sogar einen eigenen Namen und den ganzen Nimbus einer besonderen Schule gab? Was will es? Die Jünglinge wissen es nicht zu sagen. Sie haben keine Formel. Sie haben kein Programm. Sie haben keine Aesthetik. Sie wiederholen nur immer, dass sie modern sein wollen. Dieses Wort lieben sie sehr, wie eine mystische Kraft, die Wunder wirkt und heilen kann. Es ist ihre Antwort auf jede Frage“ (Bahr, 1894, S. 77f.). Aufgrund seiner dominanten Persönlichkeit war es für Hermann Bahr eine Leichtigkeit, sich aus diesem Umfeld talentierter und aufstrebender Autoren hervorzuheben, dennoch kann man ihn nicht als den alleinigen Führer in geistiger oder intellektueller Hinsicht bezeichnen (Daviau, 1984, S. 92). Er begeisterte viele Künstler durch seine angriffslustige Art, seine sprühenden Reden und seine damit verbundenen Zukunftspläne in Bezug auf seine literarischen Werke (Daviau, 1984, S. 93). Es gab aber natürlich schon vor seinem Erscheinen zahlreiche Ideen, die zu künstlerischen Erneuerungen führen sollten, diese blieben aber nichts weiter als unbestimmte vereinzelt Strömungen, denen erst durch Hermann Bahr eine gemeinsame Richtung zugewiesen wurde (Daviau, 1984, S. 93).

Willi Handl, ein von Bahr unterstützter Künstler, schreibt hierzu: „Alles stand bereit und erwartete eine Lösung. Es war Zeit, dass einer kam, der mit Witz verwegen war, stürmisch und kritisch zugleich, ein entschlossener Lenker seiner eigenen Wildheit; ein Mann der Richtungen und Überblicke, aber auch des Schaffens und Streitens; einer, der bei vielen anderen Gaben auch die Kraft hatte, zu orientieren. Dieser Eine war Hermann Bahr“ (Handl, 1913, S. 37). Auch für Hugo von Hofmannsthal war Bahrs Rückkehr nach Wien von besonderer Bedeutung, schließlich brachte er die neuesten Entwicklungen aus Frankreich mit, und Hofmannsthal konnte von seinen aktuellen Kenntnissen über den Symbolismus nur profitieren (Dittrich, 1988, S. 137).

Hermann Bahr unterstützte viele junge Talente mit seinem außerordentlichen Elan, seinem Sinn für Organisation und seinen guten literarischen Verbindungen in ganz Europa, wodurch er ihnen zu jener Orientierung und Motivation verhalf, die sie benötigten (Daviau, 1984, S. 94). Aus diesem Grund wurde Hermann Bahr auch als Katalysator des Kunstgeschehens in

Wien bezeichnet (Daviau, 1984, S. 94). Auch durch seine zahlreichen Artikel in Zeitungen und Zeitschriften beeinflusste er ganz wesentlich die Kunstentwicklung im Österreich der 90er Jahre (Daviau, 1984, S. 94). Sein grenzenloser Enthusiasmus und sein Drang, etwas Neues erschaffen zu wollen, führten dazu, dass keine andere Persönlichkeit seiner Zeit das kulturelle Leben stärker beeinflussen und bereichern konnte als er selbst (Daviau, 1984, S. 94). Er wurde zu einem Vorbild, machte sich unentbehrlich im Leben vieler Künstler und fand, dass ihm diese Stellung durchaus zustand, da er zu jenem Zeitpunkt mehr vorzuweisen hatte als viele seiner Kollegen (Daviau, 1984, S. 94). Hermann Bahr war keineswegs zur Bescheidenheit verpflichtet, da er sich durch seine Erfahrungen in ganz Europa und durch viele seiner Veröffentlichungen, darunter seine beiden Essays „Zur Kritik der Moderne“ und „Die Überwindung des Naturalismus“, einen sehr guten Ruf in der gesamten Literaturwelt erarbeitet hatte (Daviau, 1984, S. 94).

Er war zu dieser Zeit in den wichtigsten Hauptstädten Europas, vor allem in Berlin, bereits eine Berühmtheit, wovon viele seiner Schriftstellerkollegen nur träumen konnten, da sie noch nicht einmal innerhalb der Wiener Szene Bekanntheit erlangen hatten können (Daviau, 1984, S. 94/95). Dieser berufliche Höhenflug führte leider auch dazu, dass Bahrs übersteigertes Selbstbewusstsein zu dieser Zeit keine Grenzen fand und er an Überheblichkeit kaum zu überbieten war. (Daviau, 1984, S. 95). Dies kann man vor allem in seinem Artikel „Das junge Österreich“ aus dem Jahre 1894 entnehmen: „Man vergisst, daß ich in einem Punkte anders als die Anderen und für mich bin. Die Anderen stellen ihre Natur auf eine einzige Note, und auf diese Note allein stellen sie ihr Werk; sie von allen Mischungen zu scheiden, frei und unverhohlen zu gestalten, wirksam zu erschöpfen ist ihr Trieb. Aber mich treibt es, die Fülle der Noten, den Schwall und Strudel ihrer gischenden Fluth, ihren bunten Sturm zu formen; [...] in den Grund will ich keiner dringen, aber die ganze Fläche dieser breiten Zeit möchte ich fassen, den vollen Taumel aller Wallungen auf den Nerven und Sinnen. Das ist mein Verhängniss. Deswegen werde ich nie ein Gefolge ergebener Bewunderer haben; man bewundert ja schliesslich am Anderen doch immer nur sich selbst, was man mit ihm gemein hat; aber in mir findet jeder mehr als sich selbst, und es bleibt ein fremder Rest, der die letzte Näherung verwehrt“ (Bahr, 1894, S. 95).

Trotz seiner teilweise negativen Äußerungen wurde er in Wien zu einer unabkömmlichen Kraft, und er wollte sein Programm der Moderne mit all seiner Hingabe und seinem ungeteilten Optimismus durchsetzen (Daviau, 1984, S. 95). Hermann Bahr war es ein

Anliegen, den „neuen Geist der Moderne“ in allen Bereichen der Kunst zu fördern und somit Österreich an die neuesten Entwicklungen Europas anzugleichen (Daviau, 1984, S. 95). All diese Vorhaben, vor allem was den Begriff der „Moderne“ betraf, waren auch zentrales Thema seiner bekanntesten und zugleich wichtigsten Essaybände, „Zur Kritik der Moderne“ und „Die Überwindung des Naturalismus“, die beide noch zu einem späteren Zeitpunkt innerhalb dieser Arbeit ausführlich behandelt werden (Daviau, 1984, S. 95/96). Hermann Bahr war zwar nicht der Begründer des so oft erwähnten „Moderne-Begriffes“, dennoch gab es keinen größeren Befürworter dieses Ausdruckes als ihn (Daviau, 1984, S. 96). Man nahm damals sogar an, dass er selbst diesen Begriff geprägt hatte, doch heute weiß man, dass er ihn nur entlehnt und weiterverbreitet hat (Daviau, 1984, S. 96). Er war kein herausragender Denker, und es war in der Regel auch nicht sein Verdienst, wenn neue Ideen ihren Durchbruch erlangten (Daviau, 1984, S. 96). Hermann Bahr zeichnete sich nur dadurch aus, dass er als äußerst begabter Journalist viel früher auf neue Ereignisse seiner Zeit reagierte und gewisse Strömungen als Erster aufspüren konnte (Daviau, 1984, S. 96). Er war außerdem auch dafür bekannt, dass er die neuesten und sinnvollsten Trends durch einige seiner Veröffentlichungen förderte (Daviau, 1984, S. 96).

Da er den Großteil seiner Ideen aus dem Ausland, vor allem aus Paris, übernahm, sollte man Hermann Bahr weniger als „Erneuerer“ seiner Zeit ansehen, sondern ihm mehr die Rolle eines kulturellen Mittlers übertragen (Daviau, 1984, S. 96/97). Dies soll keine abwertende Analyse seiner Person sein, da es vor allem Hermann Bahr zu verdanken war, dass die Ideen der Moderne nicht nur auf die Kunst und das gesamte Leben übertragen wurden, sondern auch ihren Niederschlag in zahlreichen Publikationen fanden und schneller im deutschsprachigen Raum aufgenommen wurden (Daviau, 1984, S. 97). Wie schon erwähnt, war er zwar nicht verantwortlich für das Emporkommen des „Moderne-Begriffes“, dennoch erweiterte Bahr ihn zu einem regelrechten Programm, und machte die Öffentlichkeit darauf aufmerksam, dass modernes Denken und eine „Modernebewegung“ in der Kunst unbedingt notwendig seien (Daviau, 1984, S. 97).

Somit lässt sich sein Weg in Wien zusammenfassend folgendermaßen beschreiben: Hermann Bahr entwickelte im Wien der 90er Jahre aufgrund seiner herausragenden Intuition für alles „Neue“ in der Kunst sein Programm der Moderne (Daviau, 1984, S. 97). Dieses umfasste vor allem die Einführung des Begriffs der Moderne als neue Lebensweise, deren Basis die Nerven

sind (Daviau, 1984, S. 97). Seiner Meinung nach musste man zu einem neuen Verständnis von Kunst und Literatur gelangen (Daviau, 1984, S. 97). Dieses „Neue“ charakterisierte er bereits mit dem Begriff „Moderne“; in ihr sah er die Entwicklung eines neuen Stils (Dietrich, 1987, S. 15). Die Einführung der „Moderne“ konnte seiner Vorstellung nach nur durch eine „Überwindung“ des bestehenden Naturalismus stattfinden (Dietrich, 1987, S. 15).

All das, was Hermann Bahr unter „Moderne“ verstand, musste seiner Ansicht nach mit einer Veränderung verbunden sein, welche er als „Überwindung“ bezeichnete (Dietrich, 1987, S. 15). Dazu meinte er in einer seiner Tagebucheintragen: „Ich bin modern. Daher kommt es, daß ich ganz anders bin als alle die anderen. Das ist vielleicht ein kleines Verdienst, aber es ist jedenfalls, was den Erfolg betrifft, ein großes Unglück. Modern das heißt, ich hasse alles, was schon da gewesen ist, jedes Vorbild, jede Nachahmung und lasse kein anderes Gesetz gelten in der Kunst als das Gebot meiner augenblicklichen künstlerischen Empfindung. Der gehorche ich unbedingt, denn ich glaube, wenn wir die Kleidermodelle alle Jahre wechseln, könnten wir schon auch anstandshalber die literarische Tracht alle Jahrhundert einmal wechseln, und wenn wir anders essen, wohnen, sprechen, singen und lieben als unsere greisen Ahnen, warum gerade nur sollen wir immer in der nämlichen Weise dichten?“ (Bahr, zitiert nach Farkas, 1987, S. 43). Hermann Bahr empfand die Moderne nicht nur als einen Vorgang, dessen wichtigstes Merkmal die Veränderung ist, sondern verband mit ihr auch jene Neuerungen, die er sich von jungen Franzosen, Belgiern und Skandinaviern in den 90er Jahren aneignen konnte (Dietrich, 1987, S. 15). Die Überwindung des Naturalismus und sein daraus resultierendes Programm der Moderne, welches die Moderne in alle Künste einführen und die Entwicklung der Künstler in Österreich fördern sollte, wäre ohne die Inspiration, unter anderem von Seiten Frankreichs und Skandinaviens undenkbar gewesen (Daviau, 1984, S. 97). Man kann sagen, dass Hermann Bahrs Moderne-Programm zu mehr Verständnis und Toleranz im Hinblick auf die Kunst geführt hat, so dass sich diese in eine echte Kultur verwandeln konnte, und somit vom Publikum erlebt und anerkannt wurde (Daviau, 1984, S. 97).

All das, was Hermann Bahr in Österreich mit dem Begriff der „Wiener Moderne“ betitelte, fand in Russland eine eigene Bezeichnung, nämlich die des „Symbolismus“ (Eliasberg, 1923, S. 132). Diese literarische Bewegung wurde ins Leben gerufen, um Russland aus seiner kulturellen Krise zu befreien, einer Krise, die bereits Mitte der 80er Jahre ihre Anfänge nahm

(Rosenthal, 1975, S. 13). Es war ein kultureller Abschnitt, in der das große Zeitalter der russischen Literatur bereits vorüber war; viele herausragende russische Literaten, wie Turgenev und Dostoevskij, waren bereits verstorben und Tolstoj gab seinen Rückzug aus dem literarischen Leben bekannt (Rosenthal, 1975, S. 13). Was darauf folgte, war eine Periode der Passivität und Unterdrückung, diese Stimmung fand auch ihren Niederschlag in der Literatur, welche sich von nun an in populistischer Hand befand (Rosenthal, 1975, S. 13). Die Unzufriedenheit über die Mängel innerhalb der bestehenden Literatur veranlasste viele junge Künstler nach neuen literarischen Wegen zu suchen (Rosenthal, 1975, S. 13). Sie lehnten sich gegen eine Gesellschaft auf, die jeglichen Wert der Kunst und Kreativität unterdrückte, und machten sich auf, um neue Konzepte für ihre Kunst zu finden (Rosenthal, 1975, S. 14). Aus diesem Grund begannen sie, sich literarisch und künstlerisch in Richtung Westen zu orientieren, um sich von neuen Quellen inspirieren zu lassen (Rosenthal, 1975, S. 14). Zu dieser Zeit suchten junge Literaten nach einer „höheren Wahrheit der Kunst“, einer Kunst, welche nicht von politischer Seite diktiert wurde, und welche sich sowohl von der traditionellen Gesellschaft als auch von der populistischen Intelligenzija unterschied (Rosenthal, 1975, S.14). Sie sprachen sich für mehr Freiheit innerhalb der Literatur aus und erhofften sich, zu einer Entwicklung zu gelangen, die von keiner Politik gehemmt werden würde (Eliasberg, 1923, S. 133). Die Generation der 80er und 90er Jahre distanzierte sich deshalb schon bald von den politischen Geschehnissen der Zeit ihrer Vorfahren (Rosenthal, 1975, S. 14). Auch hatten sie es satt sich hinsichtlich ihrer Literatur von Kritikern bevormunden zu lassen und sich von der nichtamtlichen Zensur radikaler Kreise abhängig machen zu lassen (Eliasberg, 1923, S. 133). Ihre Geisteshaltung wurde wiederum bestärkt durch das Bewusstwerden einer neuen Ideologie, welche sich am französischen Symbolismus zu orientieren hatte (Rosenthal, 1975, S. 14).

Der russische Literat Dimitrij Merežkovskij, welcher als „populistischer Künstler“ begann, war der Initiator dieser neuen Bewegung (Rosenthal, 1975, S. 14). Er war dafür bekannt, einer der erfolgreichsten Autoren der modernen Periode zu sein (Bedford, 1975, S. 1). Dies zeigte sich durch seinen Gedichtband „Символы“ („Symbole“, 1892), einem Vorläufer des Symbolismus, der zu dieser Zeit noch gar nicht existierte (Eliasberg, 1923, S. 135), und durch seinen Essay „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“ („Über die Ursachen des Niedergangs und über neue Strömungen der zeitgenössischen

russischen Literatur“, 1893), mit welchem er den russischen Symbolismus einleitete (Kluge, 1997, S. 46). Darin kritisiert er die Hässlichkeit und Flachheit der bisherigen Literatur und stellte ihr das „Schöne“ und „Wahre“ als den eigentlichen Inhalt der Kunst gegenüber (Lauer, 2005, 158).

Dimitrij Merežkovskij war genauso wie sein österreichisches Pendant Hermann Bahr ein „Erneuerer“ seiner Zeit, der Russland aus seiner kulturellen Krise befreien sollte. Seine Hoffnung lag in der Zukunft, in der er einen neuen literarischen Trend kreieren wollte (Bedford, 1975, S. 50). Merežkovskij gelang es, sowohl nationale als auch internationale Quellen für sein literarisches Vorhaben heranzuziehen, welches er von nun an als den „neuen Idealismus“ bezeichnete (Bedford, 1975, S. 50). Seiner Ansicht nach war dies notwendig, um wieder zu einer nationalen Kultur und einer nationalen Literatur in Russland zu gelangen (Bedford, 1975, S. 50).

Die 80er und 90er Jahre waren somit eine Periode der literarischen Veränderungen, in der neue Ideen geboren wurden, die sich zum Teil durchsetzen konnten oder zur Gänze abgelehnt wurden (Rosenthal, 1975, S. 14). Vor allem die 90er Jahre erwiesen sich, sowohl in literarischer als auch in kultureller Hinsicht, als eine besonders fruchtbare Zeitspanne (Rosenthal, 1975, S. 14). Man bezeichnete diese Periode auch als das „Silberne Zeitalter“, in dem sich die Idee des Symbolismus frei entfalten konnte (Rosenthal, 1975, S. 14). Initiator dieser Bewegung war, wie bereits zuvor erwähnt, Dimitrij Merežkovskij, dessen symbolistische Ansichten unter anderem von Schriftstellern wie Valerij Brujsov und Konstantin Bal'mont adaptiert wurden. (Rosenthal, 1975, S. 14). Doch bevor sich das kulturelle und literarische Leben innerhalb des „Silbernen Zeitalters“ mit den neuesten Innovationen bereichern konnte und Dimitrij Merežkovskij als zentrale Figur dieser Zeit hervorging, indem er den Symbolismus als dessen neueste Bewegung einführte, befand sich das literarische Leben in populistischer Hand. Auch Dimitrij Merežkovskij begann seine literarische Laufbahn im Kreise der populistischen Intelligenzija (Bedford, 1975, S. 13), somit schlug auch er, genauso wie der österreichische Literat Hermann Bahr, zunächst einen anderen literarischen Weg ein und sah die Zukunft erst später in einem neuen literarischen Trend. Zu dieser Zeit agierte Dimitrij Merežkovskij ausschließlich als Poet (Bedford, 1975, S. 13), womit wir auch schon beim eigentlichen Thema wären, denn als er sich dem literarischen

Leben anschloss, war die führende Schule der Prosa und Poesie die des Populismus, ein Populismus der „aussterbenden“ Art (Bedford, 1975, S. 16).

Der Populismus war eine soziale Bewegung der 1860er und 1870er Jahre, die ihre Aufmerksamkeit auf das Leid der Bevölkerung lenkte (Bedford, 1975, S. 16). Die Populisten waren bis zu den 1890er Jahren die stärkste Gruppierung innerhalb der Intelligenzija, welche vor allem in den 1860ern unter der Führung von Nikolaj A. Nekrasov und Michail E. Saltykov-Ščedrin ihren Niederschlag in der Literatur fand (Bedford, 1975, S. 17). Auch in den 1880er Jahren, nach Nekrasovs Tod, verlor die populistische Schule der bürgerlichen Poesie nicht an Bedeutung und wurde unter Persönlichkeiten wie Nadson und Minskij weitergeführt (Bedford, 1975, S. 17). Vor allem Nadson beeinflusste die literarische Jugend der 80er Jahre, darunter war auch einer seiner bekanntesten Bewunderer, nämlich Dimitrij Merežkovskij (Bedford, 1975, S. 17).

Daher war es auch wenig verwunderlich, dass Merežkovskij, durch seinen nahen Kontakt zu den Populisten und seiner damit verbundenen Freundschaft mit Nadson, ihre Vorstellungen und Ideale geteilt hatte (Bedford, 1975, S. 17). Sowohl Merežkovskij als auch Nadson beschäftigten sich mit dem Schicksal des einfachen Volkes, daraus resultierte auch ihre Verehrung den Menschen gegenüber, sowie ihre Leidenschaft ihnen zu helfen (Bedford, 1975, S. 18). Ihre Erfahrungswerte verarbeiteten sie auch in der Literatur, sie behandelten Themen wie „Einsamkeit“, „Sehnsucht“, „Leid“, „Tod“ und Banalitäten und Trivialitäten des realen Lebens (Bedford, 1975, S. 18). Die Literaten der 80er Jahre schrieben über die ewigen Probleme des menschlichen Daseins, ohne dass sie dabei etwas bewegen oder verändern konnten, denn dies geschah erst durch die revolutionären Neuerungen am Beginn der 90er Jahre (Rosenthal, 1975, S. 13). Als Dimitrij Merežkovskij nach dem Tod Nadsons (1887) dessen Nachfolge antreten sollte, erkannte auch er, dass er sich nicht nur auf Themen der „bürgerlichen Poesie“ beschränken konnte (Bedford, 1975, S. 18). Er war trotz seiner Gemeinsamkeiten mit Nadson einfach mehr als nur ein „bürgerlicher Poet“ und aus diesem Grund begann er sich auch vom Populismus zu entfernen (Bedford, 1975, S. 18/19).

Dies kam daher, dass er nach einer bestimmten Zeit erkannte, dass niemand an solch allgemein traurigen Gedanken eines Poeten Interesse fand. Außerdem begann er zu begreifen, dass seine Herangehensweise an den Menschen bislang die falsche war (Bedford, 1975, S. 20).

Merežkovskij wollte von nun an die Menschheit nicht in ihrer Gesamtheit betrachten, sondern jedem Einzelnen mit der notwendigen Achtung und Liebe entgentreten (Bedford, 1975, S. 20). All das brachte ihn letztendlich auch zu dem Entschluss, dass das Festhalten an den bisherigen populistischen Idealen der bislang falsche Weg für ihn war (Bedford, 1975, S. 21). Bald erkannte man, dass der Populismus in seinem 20-jährigen Bestehen nicht in der Lage war, eine signifikante Veränderung herbeizuführen, seine Botschaft „Kunst als predigendes Organ für die Menschheit“ verlor an Glaubwürdigkeit, und all dies führte letztendlich auch zu seinem Ende (Rosenthal, 1975, S. 37/38). Führende populistische Zeitschriften wurden damals geschlossen, und der russische Populismus war von nun an nicht mehr Mittelpunkt des literarischen Geschehens (Rosenthal, 1975, S. 37/38). Man kann behaupten, dass sich innerhalb der Kunst in den 80er Jahren jenes Unwohlsein bemerkbar machte, welches sich im Laufe der Zeit auch innerhalb der gebildeten Gesellschaft manifestierte, denn viele junge Poeten waren davon überzeugt, dass die soziale Situation hoffnungslos sei (Rosenthal, 1975, S. 38). Viele Künstler, darunter auch Dimitrij Merežkovskij, beklagten ihr Schicksal, ihre Einsamkeit, die Sinnlosigkeit ihres Daseins, lebten in kompletter Isolation und orientierten sich an Schopenhauer (Rosenthal, 1975, S. 38). Der Grund für die komplette Isolation Merežkovskijs und vieler anderer Poeten war der, dass sie der Bevölkerung nichts mehr mitzuteilen hatten (Rosenthal, 1975, S. 39). Ihre bisherigen populistischen Ideale waren verloren gegangen, somit hatte man keinen Glauben mehr daran, mit der Kunst als Sprachrohr für die Menschheit etwas bewirken zu können (Rosenthal, 1975, S. 39).

Dimitrij Merežkovskij verarbeitete all seine Erfahrungen hinsichtlich des Populismus auch in seinem herausragenden Essay „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“ (1893), in dem er die Jahre des Populismus zutiefst verurteilte (Rosenthal, 1975, S. 45). Er war der Meinung, dass der Populismus daran schuld sei, dass es zu einem Stagnieren der Kunst, einem Verfall der literarischen Sprache und dem Nichtvorhandensein einer nationalen Literatur kommen konnte, und sah den Grund in der Einseitigkeit der bisher dominanten sozialkritischen Tendenzliteratur (Städtke, 2002, S. 229). Sowohl die künstlerische Freiheit als auch die Qualität der Literatur und der damit verbundene ästhetische Ausdruck wurden von politischer Seite boykottiert (Rosenthal, 1975, S. 45). Die literarische Sprache verlor so sehr an Klarheit, Präzision und Eleganz, dass sie durch ihren derben Ausdruck unfähig gemacht wurde, die einfachsten Inhalte vermitteln zu

können (Rosenthal, 1975, S. 45). Das Wiederaufleben der Sprache und neue literarische Ziele seien, laut Merežkovskij, die Voraussetzung, um Russland wieder zu einer nationalen Literatur zu verhelfen (Rosenthal, 1975, S. 45). Merežkovskij war der Meinung, dass der Einfluss von Seiten des Populismus durchbrochen werden musste, da keine Gruppierung befähigt sein sollte, solch einen enormen Einfluss auf die Kunst und den Künstler ausüben zu können (Rosenthal, 1975, S. 45/46). Letztendlich beflügelte das Zugrundegehen des Populismus viele Künstler dazu, einen neuen Weg im Hinblick auf ihre Kunst einzuschlagen (Rosenthal, 1975, S. 37). Auch Dimitrij Merežkovskij fand dadurch seinen Weg zum Symbolismus, mit welchem er einen neuen literarischen Trend herbeiführen wollte (Bedford, 1975, S. 25).

Der russische Symbolismus war von nun an befähigt den künstlerischen Ton anzugeben und war somit die einzig richtige Antwort auf den literarischen Stillstand der 80er Jahre und auf die Industrialisierung in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts (Rosenthal, 1975, S. 37). Alles, was den Symbolismus als literarische Strömung ausmachte, sein Mystizismus, sein Ästhetizismus und sein Subjektivismus, waren entscheidend, um eine neue Ideologie ins Leben zu rufen und somit gegen die traditionelle Intelligenzija vorgehen zu können (Rosenthal, 1975, S. 37). Der russische Symbolismus fiel in einen Zeitraum (1890-1910), in dem Russland eine sprunghafte wirtschaftliche Entwicklung, eine soziale Desintegration und eine politische Instabilität durchmachen musste (Städtke, 2002, S. 228). Dennoch erlebte das Land zu dieser Zeit eine Hochblüte der Kunst, welche sich bis über die Grenzen des Landes hinaus ausweitete (Städtke, 2002, S. 228). Man bezeichnete diese Zeitspanne auch, wie bereits erwähnt, als die Epoche des „Silbernen Zeitalters“ (Städtke, 2002, S. 228).

Das „Silberne Zeitalter“ brachte eine kreative Erneuerung in allen Arten der Kunst mit sich und sprach sich auch für eine Wertschätzung des Einzelnen und dessen Freiheit aus (Rosenthal, 1975, S. 2). Die Hauptanliegen dieser künstlerischen Periode bezogen sich auf die Freiheit, die Kunst, die Schönheit und die metaphysische Wahrheit, außerdem glaubte man an die Einzigartigkeit jedes menschlichen Individuums (Rosenthal, 1975, S. 2). Innerhalb des „Silbernen Zeitalters“ kam es zu einem politischen Reifeprozess der gebildeten Bevölkerungsschicht, in dem sie sich aus den Fängen eines komplett fanatischen politischen Systems aus Zeiten der alten Intelligenzija befreite (Rosenthal, 1975, S. 2).

Während das ästhetische Denken ein halbes Jahrhundert von den unterschiedlichsten äußeren Einwirkungen dominiert wurde, emanzipierte sich auch die Literatur der 90er Jahre allmählich von den bisherigen politischen, ideologischen und moralischen Einschränkungen und war bereit sich selbst zu organisieren (Städtke, 2002, S. 228). Diese positive Entwicklung führte man auf die Epoche des „Silbernen Zeitalters“ zurück, welche sich schon bald als eine Epoche des Protestes gegen ein System der totalen Unterdrückung präsentierte (Rosenthal, 1975, S.5). Das „Silberne Zeitalter“ ging als eine Art Protest hervor, welcher sich gegen die Industrialisierung und gegen den Positivismus und Rationalismus stellte, und erschuf dadurch eine Stimmung der kompletten Emotionalität, Desorientierung und Unzufriedenheit gegenüber der Gegenwart, woraus sich ein Zustand revolutionären Denkens entwickelte (Rosenthal, 1975, S. 7). Dieses revolutionäre Gedankengut mündete stillschweigend in einen ästhetischen Aufstand innerhalb der 90er Jahre (Rosenthal, 1975, S. 3). Somit existierten in der Zeit von 1890-1917 zwei parallele revolutionäre Bewegungen, auf der einen Seite gab es die politische Revolution und auf der anderen Seite entwickelte sich eine „Revolution der Kunst“, welche man auch als die „ästhetische Revolution“ bezeichnete (Rosenthal, 1975, S. 3). Die entstehende revolutionäre Kraft vieler populärer Künstler, darunter auch Dimitrij Merežkovskij, erreichte nicht nur ein breites Publikum, welches sich für eine neue Kunst aussprach, sondern beeinflusste auch das politische Geschehen (Rosenthal, 1975, S. 4). Außerdem nutzten viele Künstler ihren Einfluss, um sich für ein besseres soziales Umfeld einzusetzen, indem sie ihre Bedenken in ihrer Literatur niederschrieben (Rosenthal, 1975, S. 4).

Dimitrij Merežkovskij und seine Frau Zinaida Gippius sowie Aleksandr Blok, Andrej Belyj, Konstantin Bal'mont und Valerij Brjusov nutzten ihr Auftreten, um sich für essentielle gesellschaftliche Themen und Probleme stark zu machen (Rosenthal, 1975, S. 4).

Dieser Kreis an herausragenden Künstlern forderte die Abschaffung der bisher vorhandenen Einschränkungen, vor allem hinsichtlich der Kunst, außerdem sprachen sie sich dafür aus, dass man die Kunst, die Schönheit und die Sinnlichkeit in ihrer Wichtigkeit anerkennen sollte (Rosenthal, 1975, S. 4).

Dimitrij Merežkovskij und viele seiner Künstlerkollegen lehnten es auch ab, weiterhin Abhängige der Gesellschaft zu sein, und verlangten in diesem Zusammenhang in ihrer Tätigkeit als Künstler wieder wahrgenommen und respektiert zu werden (Rosenthal, 1975, S.

4). Der Versuch mit traditionellen Werten zu brechen, um seine eigenen Wahrnehmungen zu revolutionieren, und das Durchbrechen der Realität, um zu einer „höheren“ Wahrheit zu gelangen, kennzeichneten die Künste des „Silbernen Zeitalters“ (Rosenthal, 1975, S. 4). Viele Künstler flüchteten aufgrund ihrer Unzufriedenheit über die Missstände in der russischen Gesellschaft in ihre eigene Welt, eine imaginäre Welt, in der man nach Alternativen suchen konnte (Rosenthal, 1975, S. 5/6). Man erhoffte sich, auf diese Weise zu einer radikalen Veränderung der augenblicklichen Situation zu kommen (Rosenthal, 1975, S. 5).

Dimitrij Merežkovskij war eine der Hauptfiguren des „Silbernen Zeitalters“ und trug in seiner Rolle als Poet, Kritiker, Essayist, Novellist und Dramatiker dazu bei, schnellstmöglich eine positive Entwicklung herbeizuführen (Rosenthal, 1975, S. 7). Man sah in seiner Person daher mehr als nur einen kultivierten Schriftsteller, viele betrachteten ihn als Lehrer, ja sogar „Propheten“, und erhofften sich durch ihn zu einem Ausweg zu gelangen (Rosenthal, 1975, S. 7). Dimitrij Merežkovskij erkannte die Probleme seiner Zeit, welche mit großen Sorgen und Frustrationen verbunden waren, und sprach sich für ein neues literarisches System und einen neuen Lebensstil aus, um einer unbefriedigenden Gegenwart entgegenwirken zu können (Rosenthal, 1975, S. 7).

Die fatale Situation Russlands, die sich aus dem Zusammenspiel einer kulturellen Krise, einer rapiden wirtschaftlichen und sozialen Veränderung und einer Unterdrückung von Seiten der Politik ergab, verlangte nach dem „Fin de siècle“ (Rosenthal, 1975, S. 7/8). Der Begriff des „Fin de siècle“ entstammte aus Frankreich und repräsentierte das Zu-Ende-Gehen einer Epoche, um zu einem neuen Lebensgefühl gelangen zu können (Rosenthal, 1975, S. 8). Intellektuelle in ganz Europa suchten nach neuen Werten, neuen Standards und entwickelten eine neue Vorstellung des Menschen, welcher sich im Zuge des Materialismus in eine einsame und frustrierte „Maschinerie“ verwandelt hatte (Rosenthal, 1975, S. 8). Es war eine schwierige Übergangsphase, die es zu überwinden galt, denn man musste sich damit abfinden, dass eine Ära zu Ende gegangen war (Rosenthal, 1975, S. 8).

Dimitrij Merežkovskij sprach in diesem Zusammenhang von einem vorhandenen Bild des Menschen, der sich noch in der Vergangenheit und ebenso bereits in der Zukunft aufhielt, aber keinen Bezug zur Gegenwart herstellen konnte. Der Mensch stand somit an der Grenze von einer alten, abgestorbenen Welt zu einer neuen, noch ungeborenen, kraftlosen Welt, war

aber noch unfähig, die Grenze zu dieser Welt zu überqueren (Merežkovskij, 1893, S. 178). Vielen gelang es, die vergangenen Turbulenzen als eine Art Übergangsperiode zu betrachten, welche von nun an zu einer neuen und höheren Macht reifen würde (Rosenthal, 1975, S. 8). Dimitrij Merežkovskij schlug als eine der vielen herausragenden Persönlichkeiten des „Fin de siècle“ einen neuen Weg ein, indem er die literarische Strömung des Symbolismus aus Frankreich einführte und in Russland populär machte (Rosenthal, 1975, S. 9).

Zahlreiche Aufzeichnungen belegen, dass sich sowohl Dimitrij Merežkovskij als auch Hermann Bahr bei der Herausbildung ihrer „neuen Kunst“ innerhalb der Moderne vom französischen Symbolismus inspirieren ließen. Der Symbolismus setzte sich in Russland als hervortretende Kraft durch und wurde zu einem Versuch Merežkovskijs, ein kohärentes Weltbild zu hinterlassen (Rosenthal, 1975, S. 14). Zwischen 1890 und 1910 entwickelte sich der Symbolismus nicht nur zu einer rein literarischen Strömung, sondern wurde auch zu einer Suchbewegung, die auf die Modernisierungskrisen, vor allem auf die Krise des Subjekts und der Sprache reagierte (Städtke, 2002, S. 229). Die Herausbildung des Symbolismus ergab sich im Jahre 1892, mit Dimitrij Merežkovskijs Vorlesung über neue Strömungen in der zeitgenössischen Literatur, welche ein Jahr später (1893) als überarbeiteter Essay „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“ („Über die Ursachen für den Verfall und die neuen Tendenzen der zeitgenössischen russischen Literatur“) publiziert wurde (Städtke, 2002, S. 229). Darin fasste er die Gründe für die Unzufriedenheit hinsichtlich der alten Kunst zusammen und sprach sich in diesem Zusammenhang für die Herausbildung einer neuen Kunst aus, welche als Ausweg aus einem kulturellen und ideologischen Stillstand dienen sollte (Rosenthal, 1975, S. 10). Aber auch schon Dimitrij Merežkovskijs Gedichtband „Символы“ aus dem Jahr 1892 trug dazu bei, die Entwicklung des Symbolismus voranzutreiben. Dieser Gedichtband erwies sich als großer Schritt in der Entstehung eines neuen Glaubens an die Kunst und damit verbunden an eine Unabhängigkeit des Individuums (Rosenthal, 1975, S. 39).

Die in diesem Gedichtband behandelten Themen repräsentierten, laut Merežkovskij, die für ihn wichtigsten Hauptelemente der bevorstehenden neuen Kunst, welche sich aus einem mystischen Inhalt, einer gegebenen Symbolik und einer Erweiterung der künstlerischen Empfänglichkeit zusammensetzen sollten (Lauer, 2005, S. 158/159). Eines seiner längsten und zugleich populärsten Gedichte aus diesem Band mit dem Titel „Бера“ („Glaube“) wurde

durch seinen Hauptprotagonisten Sergej zum Symbol für die Suche nach einem höheren Ideal und somit für viele seiner Zeitgenossen zu Recht zu einem der großartigsten Werke dieser Dekade (Rosenthal, 1975, S. 40). Es drückte jenen Optimismus aus, den man zu dieser Zeit durchaus benötigte (Rosenthal, 1975, S. 41). Auch mit einem weiteren Gedicht, unter dem Titel „Конец века“ („Das Ende eines Jahrhunderts“), wollte Merežkovskij zeigen, dass die symbolistische Kunst, welche er in Paris für sich entdeckt hatte, ausschlaggebend war, um überhaupt erst zu einem neuen Glauben gelangen zu können (Rosenthal, 1975, S. 41). Alle Themen des Gedichtbandes „Символы“ wurden ein Jahr später in seinem Essay „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“ erneut behandelt, und stellten eine Ablehnung gegenüber der positivistischen Intelligenzija dar, die die Kunst bis zu diesem Zeitpunkt unter ihrer Kontrolle hatte (Rosenthal, 1975, S. 43). Sowohl Dimitrij Merežkovskijs Versammlung „Символы“ aus dem Jahr 1892 als auch sein herausragender Essay über den Verfall der russischen Literatur, der 1893 für Aufsehen sorgte, waren Versuche, dem vorhandenen „Weltschmerz“ zu entkommen (Rosenthal, 1975, S. 37), indem man die symbolistische Kunst mit ihrer Mystik und Ästhetik als Basis einsetzte, um zu einer neuen metaphysischen Wahrheit zu gelangen (Rosenthal, 1975, S. 43). Vor allem durch seinen Essay „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“ kam es zur Bewusstwerdung der katastrophalen kulturellen und sozialen Situation, und dieses Werk wurde sowohl von Merežkovskijs Kritikern als auch von seinen Bewunderern verstanden und hochgeschätzt (Rosenthal, 1975, S. 37).

Einer seiner Bewunderer war Valerij Brjusov, der Dimitrij Merežkovskijs außerordentliche Sensibilität in den Vordergrund stellte, mit welcher er seiner Meinung nach die bevorstehende literarische Bewegung bemerkenswert vorantrieb (Rosenthal, 1975, S. 10).

Mit Hilfe seines Essays gelang ihm, wie auch schon Hermann Bahr, eine Verbreitung seiner literarischen Sichtweise, außerdem konnte er dadurch seine Unzufriedenheit hinsichtlich der bestehenden Kunst zum Ausdruck bringen, und er verlangte in diesem Zusammenhang nach einer neuen künstlerischen Entwicklung (Rosenthal, 1975, S. 10).

Dimitrij Merežkovskijs Programmschrift verwies vor allem auf die Notwendigkeit des Symbolismus als neue, selbstbewusste Glaubens- und Kraftquelle (Rosenthal, 1975, S. 43). Gemeinsam mit seiner Frau Zinaida Gippius wurde Merežkovskij dadurch zum zentralen Mittelpunkt des literarischen Geschehens, und dies führte letztendlich auch zu einer raschen

Weitergabe seines neuen Wertesystems (Rosenthal, 1975, S. 10). Es gelang den beiden, viele namhafte Künstler dieser Zeit für sich zu gewinnen, die sich in einem von Merežkovskij initiierten, wöchentlich stattfindenden „literarischen Salon“ zusammenfanden (Rosenthal, 1975, S. 10). Zu diesem literarischen Kreis gesellten sich unter anderem Künstler wie Valerij Brjusov, Nikolaj Minskij, Vjačeslav Ivanov, Vasilij Vasil’evič Rozanov, Aleksandr Benois, Fedor Sologub, Lev Bakst, sowie der Philosoph Nikolaj Berdjaev und der Poet Aleksandr Blok (Rosenthal, 1975, S. 10). Andrej Belyjs Verbindung zu Dimitrij Merežkovskij gewann sogar so sehr an Intensität, dass man Belyj für einen gewissen Zeitraum fast schon zum familiären Kreis der Merežkovskijs zählen konnte (Rosenthal, 1975, S. 10).

In Russland entwickelte sich also eine „debattierende Gesellschaft“, deren Ideen nach außen hin Verbreitung fanden (Rosenthal, 1975, S. 10). Diese Zusammenkünfte innerhalb der russischen Gesellschaft wurden zu einem der Hauptereignisse des kulturellen Lebens von Petersburg, welche bald ein breiteres Publikum ansprachen und sich somit auch nach Moskau und Kiew ausweiten konnten (Rosenthal, 1975, S. 10). Daraus wird ersichtlich, dass der russische Literat Dimitrij Merežkovskij mit seiner Einführung des Symbolismus in Russland ebenso viele Befürworter hatte wie Hermann Bahr, der mit seinem „Programm der Moderne“ einen großen Schritt innerhalb des Kunstgeschehens in Österreich und Deutschland herbeiführen konnte. Dimitrij Merežkovskijs Einfluss auf Autoren wie Valerij Brjusov und Konstantin Bal’mont machte sich auch in einigen ihrer Werke bemerkbar, in welchen sie den von Merežkovskij in die Wege geleiteten Aufbruch in eine neue poetische Ära förderten (Rosenthal, 1975, S. 14). Man kann sogar durchaus behaupten, dass diese beiden herausragenden Literaten die eigentlich wichtigeren Initiatoren der bevorstehenden symbolistischen Poesie waren (Rosenthal, 1975, S. 14). Die ersten Anzeichen der neuen symbolistischen Bewegung erschienen zwar, wie bereits erwähnt, in den Werken Dimitrij Merežkovskijs (Pries, 1977, S. 1), aber sowohl Valerij Brjusovs Werk „Русские символисты“ („Russische Symbolisten“) aus dem Jahr 1894 als auch Konstantin Bal’monts Gedichtsammlung „Под северным небом“ („Unter dem Nordhimmel“), die ebenfalls im Jahr 1894 erschienen ist, wiesen bereits Züge des Symbolismus auf. Daher kann man diese Werke auch als den eigentlichen Beginn dieser neuen Kunstrichtung bezeichnen.

Daraus wird ersichtlich, dass nicht nur Dimitrij Merežkovskij, sondern auch viele andere Modernisten, darunter vor allem Valerij Brjusov, einen Wendepunkt innerhalb des russischen Symbolismus herbeiführten (Rice, 1975, S. 38). Somit galt Dimitrij Merežkovskij nicht als der alleinige Begründer des Symbolismus, sondern er hatte mit Valerij Brjusov einen der Hauptinitiatoren an seiner Seite (Rosenthal, 1975, S. 16). Beide Literaten versuchten den Weg in eine neue literarische Richtung zu fördern, dabei begnügten sie sich aber nicht nur damit nach neuen ästhetischen Techniken zu suchen, sondern verlagerten ihre Priorität darauf, innerhalb des Symbolismus zu einer neuen Weltanschauung zu gelangen (Rosenthal, 1975, S. 14). Daraus lässt sich schlussfolgern, dass der Symbolismus als Kunst mehr repräsentierte als nur eine Veränderung in Form und Technik, er drückte eine spürbare Ablehnung gegenüber der bestehenden Welt aus und versuchte dieser eine imaginäre Welt entgegenzustellen (Rosenthal, 1975, S. 14). Eine genaue Definition des Symbolismus bleibt dabei aus, denn er kann sowohl als Geisteshaltung als auch als Ideologie verstanden werden (Rosenthal, 1975, S. 15).

Mehr Einblick zu diesem Thema ergab eine Stellungnahme Goethes, der innerhalb der 90er Jahre viele Modernisten, darunter natürlich auch Dimitrij Merežkovskij, beeinflusst hatte (Rosenthal, 1975, S. 15). Er meinte, dass „alles was existiere nur ein Symbol sei, ein Symbol in einem besseren Jenseits“, und repräsentierte damit die philosophische Seite, die sich hinter dem Symbolismus verbarg (Rosenthal, 1975, S. 15). Laut Goethes Aussage konnte man also annehmen, dass eine „höhere Realität“ existieren musste, welche innerhalb des Symbolismus durch künstlerische Intuition und Vorstellungskraft erreicht werden sollte (Rosenthal, 1975, S. 15). Die Seele des Literaten eröffnete somit den Weg zu anderen Welten (Rosenthal, 1975, S. 15). Die symbolistische Kunst konzentrierte sich also auf die inneren Wahrnehmungen einer Person und die daraus resultierenden persönlichen Erfahrungen (Rosenthal, 1975, S. 15). Man beabsichtigte damit die Emotionalität in den Vordergrund zu stellen, um somit keinen definitiven Gedanken vermitteln zu müssen (Rosenthal, 1975, S. 15). Der Symbolismus war nämlich dafür bekannt, Inhalte nur anzudeuten, um keine genauen Erklärungen abgeben zu müssen (Rosenthal, 1975, S. 15).

Ein weiteres Merkmal symbolistischer Werke bestand darin, durch mystische Inhalte Aufmerksamkeit zu erregen, indem man sich bei Themen der Esoterik und Exotik bediente

(Rosenthal, 1975, S. 15). Damit erreichte man mit Sicherheit keine großen Massen, dies war aber durchaus beabsichtigt, um sich von derselbigen abzugrenzen und um eine Gegenkultur kreieren zu können (Rosenthal, 1975, S. 15). Die symbolistischen Künstler wandten sich vor allem gegen den Materialismus und standen ihm feindlich gegenüber, alles was damit in Zusammenhang stand, wurde von ihnen angeprangert (Rosenthal, 1975, S. 15). Auch missfiel ihnen die bisherige Strömung des Realismus, die für Klarheit und Objektivität innerhalb der Kunst sorgte (Rosenthal, 1975, S. 15). Die Kunst sollte ihrer Meinung nach wieder für ihre Kreativität und Originalität anerkannt werden, und der Künstler sollte als „Retter für die Menschheit“ agieren, um zu einer spirituellen, psychologischen und metaphysischen Wahrheit zu gelangen (Rosenthal, 1975, S. 15). Dimitrij Merežkovskij war es vor allem wichtig, dass der eigentliche Zweck des Symbolismus darin bestand, eine Dualität der Welt beziehungsweise ein duales Weltbild zum Ausdruck zu bringen, um zu einer „höheren Realität“ zu gelangen (Rosenthal, 1975, S. 15). Diesbezüglich wurde er, wie auch viele andere Symbolisten, sehr stark von Friedrich Nietzsche beeinflusst (Rosenthal, 1975, S. 18). Dimitrij Merežkovskij war der Meinung, dass Nietzsches Schriften alles bisher Dagewesene überragten, und er begann aus diesem Grund dessen Lehren zu verbreiten (Rosenthal, 1975, S. 18). Es war vor allem die ästhetische Seite Nietzsches, welche bei den russischen Künstlern Eindruck hinterließ (Rosenthal, 1975, S. 18). Seine Philosophie des „Übermenschen“, welcher im Stande war eine neue Kultur zu kreieren, gab Anlass zur Hoffnung, bisherige Krisen überwinden zu können (Rosenthal, 1975, S. 18). Er versuchte mit Hilfe seines Werkes eine neue Form der Menschlichkeit zu entwickeln und inspirierte in diesem Zusammenhang auch eine große Anzahl an Künstlern (Rosenthal, 1975, S. 18).

Friedrich Nietzsche war somit einer der wichtigsten Komponenten für das rasche Emporkommen der symbolistischen Bewegung in Russland (Rosenthal, 1975, S. 19). Diese Entwicklung in Richtung des „ästhetischen Individualismus“ gab dem Künstler die Möglichkeit, sich von den bisherigen sozialen Turbulenzen zu entfernen, um sich zur gleichen Zeit voll und ganz der Kunst zuzuwenden (Rosenthal, 1975, S. 19). Unter anderem durch den Einfluss Nietzsches gelang es Dimitrij Merežkovskij, den Symbolismus als vorherrschende Form künstlerischen Ausdruckes durchzusetzen (Rosenthal, 1975, S. 17). Es war somit der Verdienst Dimitrij Merežkovskijs, dass es zu einer Herausbildung dieser neuen Art der Kunst kam (Rosenthal, 1975, S. 53). Außerdem war er einer der wichtigsten Initiatoren, die ein

Wiederaufleben der Kultur herbeiführten und dafür sorgten, dass man das Vertrauen zu einem „neuen Glauben“ aufbauen konnte (Rosenthal, 1975, S. 53). Damit erreichte er, dass sich für viele junge Künstler neue Möglichkeiten in ihrem Leben auftaten (Rosenthal, 1975, S. 53).

Wenn man nun ein Resümee ziehen möchte, wird durchaus ersichtlich, dass sich sowohl von Seiten Russlands in der Gestalt Dimitrij Merežkovskijs als auch von Seiten Österreichs durch den Literaten Hermann Bahr große literarische und kulturelle Veränderungen ergaben.

Aus diesem Grund werden diese beiden herausragenden Künstler der 1890er Jahre auch immer wieder im Zuge der Moderne ihre Erwähnung finden.

3 Programmatische Schriften der Moderne

Wie bereits im vorangehenden Kapitel erwähnt, bildete sich sowohl Hermann Bahrs als auch Dimitrij Merežkovskijs Moderneverständnis explizit unter dem nachhaltigen Einfluss des französischen Symbolismus heraus (Dittrich, 1988, S. 107). Im Ansatz konnte man auch Verbindungen zu Skandinavien (Henrik Ibsen) erkennen, aber Frankreich war zu diesem Zeitpunkt der eigentlich zentrale Mittelpunkt des Modernegeschehens und übte einen enorm starken Einfluss auf ganz Europa aus (Donchin, 1958, S. 7), so auch auf Österreich und Russland. Aufgrund dieser Erfahrungswerte wurden sie auf die Problematik der landeseigenen Literatur aufmerksam gemacht, welche es ihnen von nun an ermöglichte sich neuen literarischen Wegen zuzuwenden.

Für Hermann Bahr bedeutete die Hinwendung zum Symbolismus die erste entscheidende Abkehr vom Naturalismus und damit von der Gegenständlichkeit in der Kunst (Dittrich, 1988, S. 111), außerdem bildete dieser auch die Grundlage für die Herausbildung einer für Bahr so wichtigen „neuen Kunst“ (Dittrich, 1988, S. 107). Hermann Bahrs literarischer Weg war dadurch nun endlich frei geworden für eine „Überwindung des Naturalismus“, der er sich fortan mit seiner gesamten literaturkritischen Tätigkeit widmete (Dittrich, 1988, S. 84). Im Jahre 1891 wurde denn auch unter diesem Titel der zweite Band aus der Reihe „Zur Kritik der Moderne“ herausgegeben, mit dessen Beiträgen sich Hermann Bahr auch definitiv vom Naturalismus abwandte (Dittrich, 1988, S. 112). Mit Hilfe seiner Essays „Zur Kritik der Moderne“ (1890) und „Die Überwindung des Naturalismus“ (1891) gelang es ihm sein propagiertes Moderneprogramm durchzusetzen, den Geist der Moderne in allen Sparten der Kunst wie auch im Leben zu fördern und Österreich an die neuesten Entwicklungen Europas anzuschließen (Daviau, 1984, S. 95/96).

Auch Dimitrij Merežkovskij setzte sich in seiner 1893 propagierten Programmschrift „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“ („Über die Ursachen des Niedergangs und über neue Strömungen der zeitgenössischen russischen Literatur“) mit den bestehenden Problemen der gegenwärtigen literarischen Situation

Russlands auseinander. Wie es schon der Titel ankündigt, unternahm er darin eine Analyse der gegenwärtigen russischen Literatur und des literarischen Milieus der 1880er und frühen 1890er Jahre (Bedford, 1975, S. 43), führte die Gründe an, die es überhaupt erst zu einem Verfall der russischen Kunst und Literatur kommen ließen, und setzte diesen die neuesten Innovationen Europas entgegen. Sowohl Hermann Bahr als auch Dimitrij Merežkovskij etablierten sich aufgrund ihrer herausragenden kritischen Schriften als Führungspersönlichkeiten der Modernebewegung in ihrem Land (Bedford, 1975, S. 43). Hermann Bahr gelang es mit Hilfe seiner Essays seine kritischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, indem er das Wesentliche eines neuen künstlerischen Trends erfasste (Daviau, 1984, S. 71). Vor allem mit seinem 1891 verfassten Essay „Die Überwindung des Naturalismus“ machte er sich einen Namen und ging mit dessen Titel in die Literaturgeschichte ein (Wunberg, 1968, S. 8). Auch Dimitrij Merežkovskijs erstes literaturkritisches Hauptwerk mit dem Titel „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“ („Über die Ursachen des Niedergangs und über neue Strömungen der zeitgenössischen russischen Literatur“) wurde zu einem der signifikantesten Werke der russischen Literaturentwicklung (Bedford, 1975, S. 43). Es bestand aus mehreren Artikeln, welche von 1888 bis 1892 veröffentlicht wurden und schließlich 1893 unter dem besagten Titel herauskamen (Bedford, 1975, S. 43). Diese Schrift wurde zu einem Meilenstein in Dimitrij Merežkovskijs Leben, formte die Literatur seiner Zeit und machte ihn zu einer der Hauptpersonen der russischen Moderne (Bedford, 1975, S. 43). Im folgenden Kapitel möchte ich mich nun jeder Programmschrift zunächst im Einzelnen widmen und sie dem Leser inhaltlich näher bringen, um sie im Anschluss daran einem Vergleich zu unterziehen.

3.1 Hermann Bahr- „Die Überwindung des Naturalismus“

Der österreichische Literat Hermann Bahr befasste sich in einer Reihe von Essays mit der Thematik des Naturalismus und stellte in diesem Zusammenhang den Versuch an, diese Bewegung in einen historischen Kontext zu stellen, als Übergangsphase, die man hinter sich lassen musste (Daviau, 1984, S. 23), um damit neuen literarischen Strömungen den Weg zu ebnet. Dies gelang ihm zunächst mit seinem ersten, 1890 verfassten Essayband unter dem

Titel „Zur Kritik der Moderne“ (Wunberg, 1968, S. 8), welcher auch von großer Bedeutung war, da er unter anderem die von Hermann Bahr verfasste Ibsenstudie aus dem Jahr 1887 beinhaltet und somit ein Zeichen dafür war, dass Hermann Bahrs „Überwindung des Naturalismus“ nicht erst mit seiner gleichnamigen Aufsatzsammlung von 1891 begann (Wunberg, 1968, S. 10). Die soeben genannte Essaysammlung aus dem Jahr 1891 erschien dann als zweiter Band zu „Kritik der Moderne“ und galt als eigentliches Meisterwerk Hermann Bahrs, da sie durch ihren Titel in die Literaturgeschichte einging (Wunberg, 1968, S. 8). Diese beiden ersten, soeben genannten Essaybände gehörten zu seinen wichtigsten Schriften und beinhalteten Aufsätze, die er bereits im Ausland, unter anderem in Paris, für Tageszeitungen und literarische Zeitschriften geschrieben hatte (Wunberg, 1968, S. 8). Was darauf folgte, war ein dritter und vierter Band, welche in den Jahren 1894 und 1897 als Fortsetzung galten (Wunberg, 1968, S. 8). Vor allem sein 1894 verfasster Essayband unter dem Titel „Studien zur Kritik der Moderne“ spiegelte mit aller Deutlichkeit Bahrs Vielseitigkeit und seine programmatischen Ziele wider, dennoch wurden im Wesentlichen Gedanken aus früheren Essays wiederholt (Daviau, 1984, S. 102/103). Ich möchte mich nun in diesem Kapitel vor allem mit seinem wichtigsten Essayband unter dem Titel „Die Überwindung des Naturalismus“ auseinandersetzen, werde aber dennoch einen Einblick in seine erste Schrift „Zur Kritik der Moderne“ geben und schließlich auch einige Worte zu seinem dritten Essayband „Studien zur Kritik der Moderne“ hinzufügen.

Wenn wir uns nun zunächst seinem ersten Essayband unter dem Titel „Zur Kritik der Moderne“ zuwenden, werden wir erkennen, dass Hermann Bahr bereits in den darin enthaltenen Beiträgen, von denen sich wenige ausschließlich der Literatur widmen, von Voraussetzungen ausging, die den Naturalismus hinter sich ließen (Dittrich, 1988, S. 95). Die schon hier auftretenden nachnaturalistischen Erscheinungen bezüglich der Literatur waren zwar immer sehr stark mit anderen Künsten, vor allem mit der bildenden Kunst, verknüpft gewesen, welche auch Hermann Bahrs literaturtheoretische Gedanken mitgeformt hatten, dennoch gab es auch spezifisch literaturbezogene Thematiken, auf die ich mich auch innerhalb dieses Kapitels beschränken möchte (Wunberg, 1968, S. 11). In dieser Schrift gab es vor allem drei Aufsätze, die sich mit der Problematik literarischer Komponenten auseinandersetzten. Dazu gehörte unter anderem sein bereits im Jahr 1887 verfasster Aufsatz über Henrik Ibsen, der von äußerster Wichtigkeit war, da man in diesem ersten größeren

kritischen Essay Bahrs bereits Begriffe finden konnte, die sowohl für ihn selbst als auch für die Zeit um 1890 signifikant waren (Wunberg, 1968, S. 10). Hermann Bahrs Aufsatz begann mit einer für ihn geradezu zum Topos gewordenen lamentatio über den Zustand der Kritik, worin er meinte: „Als Lehrmeister und Mentor fühlt sie sich immer, als gesetzgebender Kunstrichter; daß es vielmehr ihre Aufgabe wäre, gesetzerkennender Kunstforscher zu sein nach dem Vorbilde des Naturforschers, das ist ihr noch nicht zum Bewußtsein gekommen“ (Bahr, 1890, S. 60); und er schloss mit der Feststellung, dass es wünschenswert sei, die literarische Gegenwart zu überwinden, außerdem meinte er, dass Henrik Ibsen die Gegenwartsliteratur zwar „gründlich abgetan“ (Bahr, 1890, S. 79) und „dem Erlöser der Zukunft“ (Bahr, 1890, S. 78) das „Mittel ihrer Überwindung gereicht“ (Bahr, 1890, S. 79) habe, dennoch war er sich bewusst, dass die wirkliche Überwindung „ein Größerer“ (Bahr, 1890, S. 79) bringen müsse (Wunberg, 1968, S. 10). Dieser Gedanke eines „Erlösers“, der die deutsche Literatur zu retten vermag, um sie auf das Niveau der übrigen europäischen Literatur anzuheben, war schon ein Lieblingsgedanke der Naturalisten gewesen, der nun von Hermann Bahr übernommen und mit dem Begriff der „Überwindung“ betitelt wurde (Wunberg, 1968, S. 10). Diese erste Entwicklung zu einer Überwindung des Naturalismus war auch einer der Gründe, die dazu führten, dass man bereits diesem Essayband Bahrs solch eine enorme Wichtigkeit zukommen ließ.

In einem weiteren Aufsatz in „Zur Kritik der Moderne“ unter dem Titel „Von deutscher Literatur“ begann Hermann Bahr bereits die Literatur seiner Zeit zu diagnostizieren, indem er einen Zustandsbericht von ihr gab (Dittrich, 1988, S. 89). Er betonte dabei vor allem, dass man die alte Kunst bzw. Literatur zu überwinden hätte, und meinte in diesem Zusammenhang nicht nur die von den Deutschen völlig missverstandene Strömung des Naturalismus, sondern auch die Literatur der „Gründerzeit“. Hermann Bahrs Bericht über die zu überwindende Literatur begann mit einem symbolisch gemeinten Sterbeszenario, in welchem er die alte Kunst bzw. Literatur röchelnd auf dem Schlachtfeld liegen sah und in ihrem Tod bereits den Nährboden vorfand, den man für eine neue und endlich wieder wahre und wahrhaftige Kunst und Literatur benötigte (Dittrich, 1988, S. 89). Dazu schrieb er folgende Worte in seinem Aufsatz: „Mir träumt ein seltsamer Traum, spaßig und schmerzlich, manchmal. Es ist auf einem Schlachtfelde, weit, in sanften Buckeln herabhängend, dampfend. Da liege ich, in eine Fußangel des Glacis verstrauchelt, hart am Walle, über die zerfetzte Fahne hingeworfen, die

von meinem Blute raucht, mit zerschossener Brust. Und ringsum liegen meine Freunde, näher, ferner, mit überspanntem Muskel, das vom Krampf verzerrte Gesicht geschwärzt, aushauchend und verröchelnd wie ich, viele Franzosen, Nordländer und auch einige einsame Deutsche. Es sind nur Leichen und alles ist fahl vom Tode. Aber in dem unermeßlichen Leide jubelt nur Lust überall und die verlöschenden Lippen lächeln und in der Luft ist Hochzeit. Das Sterben hat den Sieg im Munde. [...] Dafür sind wir gestorben, so schmerzlich. Und wenn es auch wehe that, es stand schon dafür. Und darum lächeln wir so froh, wir blassen Leichen: denn die Kunst ist die Freiheit, das Glück und der Friede“ (Bahr, 1890, S. 121). Wie wir bereits aus diesem kurzen Ausschnitt entnehmen konnten, wollte Bahr damit zum Ausdruck bringen, dass diese neue Kunst erst einem kommenden Geschlecht beschieden sein würde, einem Geschlecht, das den tapferen Vorkämpfern Denkmäler errichten wird (Dittrich, 1988, S. 89/90), „den vielen Franzosen, den Nordländern und den wenigen einsamen Deutschen“ (Bahr, 1890, S. 122). Schon allein dadurch ließ sich erkennen, dass Hermann Bahr den Anteil der Deutschen an der modernen Entwicklung als nur sehr gering ansah (Dittrich, 1988, S. 90). Seiner Meinung nach hatten die Deutschen den (Dittrich, 1988, S. 90) „Zusammenhang verloren mit der Entwicklung des Geistes“ (Bahr, 1890, S. 122). Die deutsche Literatur hatte, laut Bahr, auch im Bezug auf ihre Literaten recht wenig vorzuweisen, denn Keller, Meyer und Heyse waren zwar Größen ihrer Zeit und standen laut Bahr für „das letzte Ende einer gewaltigen Vergangenheit“ (Bahr, 1890, S. 122), dennoch konnte man sie nicht zu dem „Anfang einer würdigen Zukunft“ (Bahr, 1890, S. 122) hinzuzählen (Dittrich, 1988, S. 90). Ansonsten erwähnte Hermann Bahr noch ein „paar geistreiche Kritiker“ (Bahr, 1890, S. 122), wie beispielsweise Wolfgang Kirchbar, einige hoffnungsvolle Lyriker (Eduard Griesebach, Arno Holz, Karl Henckell, J.H. Mackay, Detlev von Liliencron), die Dramatiker Fitzger, Voß und Anzenberg und die Romanautoren Kretzer, Mariott (Emilie Mataja) und M.G. Conrad, aus denen, nach Bahr, noch etwas hätte werden können (Dittrich, 1988, S. 90). Vor allem M.G. Conrad wurde von Bahr als würdiger Künstler angesehen (Dittrich, 1988, S. 90) und er meinte, dass er ein Ausnahmetalent sei, „der nichts gemein hat mit der Masse, deren niedrige Instinkte, die nur auf Lüge und Vergnügen gehen, er geflissentlich beleidigt, und ihre dumpfe Gleichgiltigkeit durch seine Besonderheit aufzuschrecken und zu verblüffen ist ihm ein lieber Stolz“ (Bahr, 1890, S. 123/124). Alles in allem war Hermann Bahr jedoch der Ansicht, dass „das gegenwärtige Elend der deutschen Litteratur [...]“ (Bahr, 1890, S. 123) verhindert werden müsse, und gab damit bereits zu verstehen, dass er sich für eine nicht- oder

nachnaturalistische Literatur aussprach, noch bevor er die „Überwindung des Naturalismus“ offiziell proklamierte (Dittrich, 1988, S. 90/91).

Diese für Hermann Bahr schon damals entwickelte Vorstellung einer nachnaturalistischen Moderne galt aber nicht nur für den Bereich der Literatur, sondern auch für den Bereich der Kritik, den der Naturalismus insbesondere vereinnahmt hatte, um ihn zu seiner ureigensten Domäne zu machen (Dittrich, 1988, S. 91). Hermann Bahr war es deshalb auch wichtig, dass die neue Kunst ein verbessertes Verhältnis zwischen sich und der Kritik aufbauen würde (Dittrich, 1988, S. 91). Diese Thematik behandelte er sowohl in seinem Aufsatz „Zur Kritik der Kritik“, den man in seinem ersten Band „Zur Kritik der Moderne“ vorfindet, als auch in einem seiner Aufsätze aus dem Jahr 1889, der unter dem Titel „Kunst und Kritik“ in seinem zweiten Band „Die Überwindung des Naturalismus“ erschienen ist. Beide Aufsätze entsprachen der damaligen negativen Einstellung Bahrs gegenüber der vom Naturalismus beeinflussten „alten Kritik“. In seinem 1889 verfassten Aufsatz, den ich bereits hier vorwegnehmen möchte, da er doch eigentlich erst zu seinem im Jahr 1891 veröffentlichten Band „Die Überwindung des Naturalismus“ hinzuzuzählen ist, hieß es negativ auf den Naturalismus abzielend (Dittrich, 1988, S. 91): „Und da auf einmal bricht unter den jungen Künstlern der verheerende Sport aus, um jeden Preis auch Kritiker zu sein, mit gelehrter Einsicht in alle Tendenzen der Entwicklung, und umständlich muß zu jeder neuen Schöpfung gleich auch das neue Programm mitgeliefert werden, in geschwätzigen Glossen, Scholien und Kommentaren“ (Bahr, 1891, S. 126). Hermann Bahr bestand stattdessen darauf, dass die Kunst selbst eine „Institution“ der Wahrheit sein sollte und somit keinerlei Belehrung und Anleitung von Seiten der Kritik notwendig haben dürfte (Dittrich, 1988, S. 91). An dieser Stelle zog er den französischen Literaten Huysmans heran, an dem er „den exklusiven Kunstterrorismus seiner Modernität“ (Bahr, 1891, S. 121) bewunderte, denn durch ihn hatte die Kunst wieder Zutrauen zu sich selbst bekommen (Dittrich, 1988, S. 91). Als untrügliches Kennzeichen seiner Modernität galt für Bahr Folgendes: „Alles, was er nur jemals empfindet, immer gleich zu Kunst zu gestalten und was er nur jemals berührt, immer in Kunst zu verwandeln“ (Bahr, 1891, S. 120). Hermann Bahr war sich sicher, dass es zwischen Kritikern und Künstlern keine friedliche Einigung geben konnte, daher schrieb er folgende Worte: „Vielleicht können sich Kritiker und Künstler nicht in der nämlichen Natur vertragen und Huysmans ward darum der große Künstler, weil er sich weise behütete, ein großer Kritiker zu werden. Vielleicht verdirbt die kritischen Nerven jede künstlerische Bildung und die

künstlerischen Sinne verkümmern vielleicht durch den kritischen Gebrauch. Und vielleicht verschulden die vielen Triumphe des kritischen gerade in dieser Zeit die vielen Niederlagen des künstlerischen Geistes“ (Bahr, 1891, S. 125). Durch diese Äußerungen Bahrs erkannte man bereits sein schlechtes Verhältnis zur Kritik und musste sich somit die Frage stellen, welche Stellung ihr denn eigentlich noch zukommen sollte (Dittrich, 1988, S. 92). Darauf nahm er in einem früher erschienenen Aufsatz Bezug, den man unter dem Titel „Zur Kritik der Kritik“ in seinem 1890 erschienenen Band „Zur Kritik der Moderne“ vorfinden konnte (Dittrich, 1988, S. 92). Darin gab Bahr den Standort an, den die Kritik in einer nicht- oder nachnaturalistischen Moderne einzunehmen hatte (Dittrich, 1988, S. 92). Er begann darin mit der Unterscheidung einer alten, angeblich vom Naturalismus stark geprägten, und einer neuen Kritik (Dittrich, 1988, S. 92). Er schrieb Folgendes hierzu: „Das ist der Unterschied zwischen der alten Kritik und der neuen, daß jene den Künstler belehren wollte und diese will vom Künstler lernen“ (Bahr, 1890, S. 248). Man erwartete sich also von der Kritik ein bescheidenes und lernendes Verhalten gegenüber der Kunst, demnach wurde ihr die führende Position aus den Zeiten des Naturalismus aberkannt, die dazu diente Mittel zur Legimitation von Kunstwerken zu sein (Dittrich, 1988, S. 92). Von nun an übernahm sie die Rolle eines Schülers, der sich den neuen Schönheiten zu öffnen und sie zu akzeptieren hatte (Dittrich, 1988, S. 92). Bahr meinte dazu: „Die Kritik muß sich erneuern, weil sich die Zeit erneuert hat. [...] Die literarische Kritik, wofern sie modern werden will, muß sich an die Bewegung der Schönheit gewöhnen, an ihr Wachstum in unablässig wechselnder Erscheinung, und, um die Ursachen der Richtung zu begreifen, welche diese Bewegung jeweils nimmt [...]“ (Bahr, 1890, S. 248/250). Die von Hermann Bahr betonte Schönheit, die sich in ständiger Bewegung befand, entsprach der Vorstellung des Evolutionsdenkens der Jahrhundertwende, aber dass es allemal um Schönheit zu gehen hatte, war eine Forderung Bahrs, die sich eindeutig gegen den „Hässlichkeitskult“ des Naturalismus wandte (Dittrich, 1988, S. 92). Den Unterschied zwischen der alten und der neuen Kritik demonstrierte Bahr schließlich anhand zweier bekannter Persönlichkeiten aus Frankreich (Dittrich, 1988, S. 92/93). Als Repräsentant der alten Kritik zog Hermann Bahr Francisque Sarcey heran, der sich besonders durch Theaterkritiken hervorgetan hatte, ihm gegenüber stellte er Jules Lemaître als Vertreter der neuen, modernen Kritik (Dittrich, 1988, S. 93/94). In Bezug auf Francisque Sarcey äußerte sich Bahr folgendermaßen: „Er weiß alles, ganz genau und ganz bestimmt. Er hat die ganze Kunst und alle Vorschriften im kleinen Finger und kann sie auswendig aufsagen wie den

Katechismus [...]. Auf den ersten Blick hat er es heraus, was rechtschaffen gemacht ist und wo was hapert, und im Handumdrehen ist ein Urteil fertig, was die ganze Arbeit wert ist. Das ist riesig angenehm, so jemanden zu haben, auf den man sich verlassen kann, besonders für das Theater, wo es so viele schlechte Leute gibt, die einem falsche Künste vorschwindeln möchten“ (Bahr, 1890, S. 251). Hermann Bahr missfiel seine erläuternde und urteilende Herangehensweise an literarische Kunstwerke (Dittrich, 1988, S. 93), die genau Bahrs Vorstellung von der „alten Kritik“ entsprach. Im Gegensatz dazu fand Hermann Bahr durchaus Gefallen an Jules Lemaître (Dittrich, 1988, S. 94), weil er nach Bahrs Meinung „niemals was bestimmtes weiß“ (Bahr, 1890, S. 252). Dazu schrieb er Folgendes: „Er hat keine Grundsätze, kein Dogma, keinen Schimmel. Dieses ist der Unterschied. Diese moderne Kritik des Jules Lemaître, der in der Ästhetik der Romanen die nämliche Neuerung vollbracht hat wie Georg Brandes in der Ästhetik der Germanen, wird eigentlich nur von der Neugierde bewegt. Er will wissen, was gegenwärtig ist, auf dem Theater und in der Litteratur, und wie das wirkt; [...]“ (Bahr, 1890, S. 252). Wenn wir uns nun beide Kritiker vor Augen führen, vertrat Bahr natürlich die Partei Lemaîtres, denn laut Bahr kam es Sarcey, als Vertreter der „alten Kritik“, nur darauf an (Dittrich, 1988, S. 94), „etwas positives in der Hand zu haben, etwas, das ohne Zweifel und unantastbar ist“ (Bahr, 1890, S. 252), hingegen war es Jules Lemaître wichtig, „dem ewigen Wechsel mit dem Geiste zu folgen, seine Richtungen zu vernehmen und seine Gebote zu empfangen [...]“ (Bahr, 1890, S. 253). Für Hermann Bahr war es demnach wichtig, „die Partei Sarcey davonzujagen [...], und die Partei Lemaître zur Herrschaft zu bringen“ (Bahr, 1890, S. 253), um einer positiven Entwicklung der Moderne nicht im Wege zu stehen (Dittrich, 1988, S. 94).

Schon im Zuge dieser drei, aus Bahrs erstem Essayband „Zur Kritik der Moderne“ entnommenen Aufsätze erkannte man, dass man bereit war den Naturalismus zu überwinden. Hermann Bahr sah bereits bei Henrik Ibsen eine Entwicklung zu einer Überwindung des Naturalismus angedeutet, auch dem Epigonentum der alten Kunst bzw. Literatur vermochte nach Bahrs Ansicht der Naturalismus nichts entgegenzusetzen, da er sich von der Kunst entfernte, und selbst die Kritik wurde durch ihn zu einer „kunstrichtenden“ Institution (Dittrich, 1988, S. 95). Der Naturalismus konnte demnach nicht als Ausweg aus dem damals noch vorhandenen Dilemma betrachtet werden (Dittrich, 1988, S. 95), denn er galt für Hermann Bahr als „eine Episode der Verirrung“ (Bahr, 1891, S. 154). Da sich der

Naturalismus das Kunstmaß jenseits der Kunst, nämlich aus der Wirklichkeit holte, verhinderte er jegliche Entwicklung von Literatur und Ästhetik und führte dazu, dass ihm Bahr die Daseinsberechtigung aberkannte (Dittrich, 1988, S. 96/97).

Hermann Bahrs zahlreiche Erfahrungen hinsichtlich des Naturalismus veranlassten ihn sich baldigst von demselbigen abzuwenden. Aufschluss darüber, vor allem zu Hermann Bahrs Naturalismusverständnis, ergab auch ein 1893 erschienener, umfangreicher Aufsatz mit dem Titel „Das jüngste Deutschland“, welcher 1894 in seinem Essayband „Studien zur Kritik der Moderne“ veröffentlicht wurde (Dittrich, 1988, S. 98). Inhaltlich wies er die gleiche Thematik auf wie bereits Bahrs 1890 verfasster und zuvor kurz besprochener Aufsatz „Von deutscher Literatur“, dennoch gab Hermann Bahr darin auch Aufschluss über die genaue Entwicklungsgeschichte des deutschen Naturalismus, worin er zunächst noch abschwächend über die Entstehung des Naturalismus meinte: „Das jüngste Deutschland hat sich ursprünglich erhoben, nicht gegen eine bestimmte Litteratur, sondern weil es überhaupt gar keine Litteratur gab, und mit keinem anderen Programme als der unwiderstehlichen Sehnsucht, wieder eine Litteratur zu schaffen“ (Bahr, 1894, S. 46). Daraus wurde ersichtlich, dass die literarischen „Jüngstdeutschen“ bereits eine zeitgemäße, eben moderne Literatur forderten und sich damit gegen die Literatur der „Gründerzeit“ auflehnten (Dittrich, 1988, S. 98). Bahr äußerte sich dazu folgendermaßen: „Es fehlte ihnen eine Litteratur, die sie selber ausgedrückt hätte, das Neue, Eigene und Besondere an Gedanken, Wünschen und Hoffnungen, das sie von ihren Vätern unterschied [...]“ (Bahr, 1894, S. 47). Als solch eine Opposition wurde auch der Naturalismus später von seinen Gegnern angesehen und schließlich, von Persönlichkeiten wie Hermann Bahr, bekämpft (Dittrich, 1988, S. 98). Bahrs Bemühen ging also auch hier wieder in die Richtung, den Naturalismus ausschließlich als Mittel zur Stiftung einer Tradition zu sehen oder denselbigen als diese zu betrachten (Dittrich, 1988, S. 98). Um Hermann Bahrs Naturalismusverständnis zu konkretisieren, unternahm er innerhalb seines Aufsatzes auch eine entsprechende Sortierung naturalistischer Autoren, die er „als Vorläufer und Vorkämpfer“ (Bahr, 1894, S. 55) der neuen Kunst bezeichnete (Dittrich, 1988, S. 99). Zu diesen Autoren zählte Bahr, wie schon zuvor kurz erwähnt, Michael Georg Conrad, dessen Romane er als „lose ausschweifende Ich-Bücher, in welchen immer der Dichter selbst die Hauptsache bleibt [...]“ (Bahr, 1894, S. 51) bezeichnete und der keine anderen Meinungen zuließ, Max Kretzer, in dessen Romanen er „Geist“ und „Form“ (Bahr, 1894, S. 52) vermisste

und aus dem laut Bahr „der empörte Proletarier, der die Gesellschaft von unten sieht, aus dem Hasse des Geknechteten und Unterdrückten [...]“ (Bahr, 1894, S. 52) sprach, außerdem Karl Bleibtreu, den er zwar als Genie bezeichnete (Bahr, 1894, S. 53), bei dem er aber gleichzeitig einen inhaltlich „wüsten Brei von Albernheit, Schmutz und Roheit“ (Bahr, 1894, S. 53) aufdeckte und als der Literatur unwürdig ansah, und schließlich Konrad Alberti, den er als Polemiker hervorhob und von dem er der Meinung war, dass „seine Polemiken von Geist, Witz und Bosheit sprühten“ (Bahr, 1894, S. 54) (Dittrich, 1988, S. 99/100). Diese vier Naturalisten zeigten laut Bahr (Dittrich, 1988, S. 100), mehr oder weniger, „erste Annäherungswerthe und Fingerzeige auf die neue Kunst [...]“ (Bahr, 1894, S. 55), sie waren aber nicht in der Lage „die grosse Sehnsucht nach Erneuerung“ zu befriedigen (Bahr, 1894, S. 55). Daher „kamen Andere, um der immer zudringlicheren Begierde zu helfen“ (Bahr, 1894, S. 55). Hermann Bahr nannte in diesem Zusammenhang, im Zuge des nächsten Abschnittes seines Aufsatzes mit dem Titel „Die socialistische und naturalistische Episode“, eine Gruppe „demokratischer Enthusiasten“ (Bahr, 1894, S. 57) und rechnete ihnen als Künstler Arno Holz, Karl Henckell und den Schotten John Henry Mackay zu (Dittrich, 1988, S. 100). Der Letztgenannte hatte sich weder durch seine Form noch durch seinen Inhalt an die Moderne angenähert, aber dennoch war er, laut Bahr, „ein Erneuerer“ (Bahr, 1894, S. 58), da er, um die Worte Bahrs zu verwenden, „eine Anschauung der Welt in die deutsche Dichtung gebracht hat, welche ein besonderes Eigenthum seines Geistes und doch (auch) zugleich ein nothwendiges Stück des allgemeinen Geistes“ (Bahr, 1894, S. 58) war, nämlich die Einführung des „philosophischen Anarchismus“ (Bahr, 1894, S. 58) als gegensätzliches Extrem zum radikalen Individualismus (Dittrich, 1988, S. 100). Der hier ebenso von Bahr genannte Arno Holz fand vor allem seine Erwähnung im Zusammenhang mit der „Gruppe der Berliner Naturalisten“ (Dittrich, 1988, S. 100). Diese Gruppe begann ihr Programm, wie es Bahr so vortrefflich beschrieb, „mit den genauen und nüchternen Vorschriften des Zolaismus. Sie apportirten den Zolaismus in die deutsche Litteratur und zogen aus ihm, in Theorie und Praxis, unerbittlich alle Folgen bis an das letzte Ende. Das ist ihr Werk“ (Bahr, 1894, S. 61), und Arno Holz war „ihr Begründer, Lehrer und Meister [...]“ und „hat ihre praktischen Muster, für die Novelle wie für das Drama geschaffen“ (Bahr, 1894, S. 63). Ein wichtiger Punkt, der Bahr missfiel, bestand darin, dass Holz „ein rein formales Talent“ (Bahr, 1894, S. 63) war, und nur „in der Form allein das Wesen der Kunst“ (Bahr, 1894, S. 63) suchte, denn „Gedanken, Probleme, Leidenschaften - überhaupt der ganze Inhalt der Kunst gilt ihm gering“

(Bahr, 1894, S. 63), fügte Bahr hinzu. Hermann Bahr warnte vor der Verselbständigung des von Holz ausschließlich betriebenen Formexperiments (Dittrich, 1988, S. 101). Aber der eigentliche Grund für Bahrs Einwand gegen die gesamte Gruppe der Berliner Naturalisten blieb vor allem der gegen die Übernahme des Zolaismus (unter dieser Bezeichnung verstand man den gesamten literarischen Kreis um den französischen Naturalisten Émile Zola), gegen die Übernahme eines literarischen Programms, das sich, laut Bahr, einer wissenschaftlichen Grundlage versichert hatte und auch dem wissenschaftlichen Anspruch in der Literatur genügen sollte (Dittrich, 1988, S. 101). Zola bezeichnete den Vorgang innerhalb der Literatur als „die Fähigkeit der Reproduktion der Wirklichkeit ohne Invention“ (Dittrich, 1988, S. 101), all das wurde von Bahr bis aufs Äußerste kritisiert. Hermann Bahr gab deshalb auch dem Berliner Naturalismus keine Zukunft (Dittrich, 1988, S. 101) und sagte Folgendes hierzu: „Die Berliner Naturalisten übernahmen die fertige Technik Zolas als alleinseligmachende Formel für Alles; jeden Vorwurf stopften sie da hinein [...]“ (Bahr, 1894, S. 67), und in einer Bemerkung über den deutschen Journalisten und Schriftsteller Hermann Sudermann wurde deutlich, was er von einer zukünftigen Literatur erwartete (Dittrich, 1988, S. 101): „Die Naturalisten arbeiten von aussen hinein - Sudermann arbeitet von innen heraus“ (Bahr, 1894, S. 67), damit sprach er schon die „neue Kunst der Nerven“ an. Im dritten und letzten Teil seines Aufsatzes mit dem Titel „Neue Zeichen“ sprach Bahr schon jene Tendenzen an, die seiner Meinung nach in die einzig richtige Richtung, nämlich einer „Überwindung des Naturalismus“, wiesen (Dittrich, 1988, S. 101/102). Hermann Bahr erwähnte hier zunächst den jungen Dichter Hermann Conradi, den er als „einen gewaltigen Sucher der neuen Kunst“ (Bahr, 1894, S. 70) bezeichnete und dem er auch zwei Neuerungen zuschrieb, nämlich „einen neuen Stil und eine neue Psychologie“ (Bahr, 1894, S. 69).

Des Weiteren erscheint es mir hier wichtig hinzuzufügen, dass es für Hermann Bahr aufgrund seiner zahlreichen Auslandsaufenthalte und den damit verbundenen Erfahrungen die er in diesem Zusammenhang sammeln konnte auch typisch war, den Naturalismus an den Attributen anderer Literaturen zu messen (Dittrich, 1988, S. 102), somit orientierte er sich schon bald an der in Frankreich dominierenden poetischen Bewegung des Symbolismus und ließ den Naturalismus an dessen Qualitäten scheitern (Dittrich, 1988, S. 102/103). Aufschluss hierzu gab Hermann Bahrs Text „Symbolisten“ aus dem Jahr 1892, den er ebenfalls in seinem 1894 veröffentlichten Essayband „Studien zur Kritik der Moderne“ herausbrachte (Dittrich,

1988, S. 107). Darin begann er mit der Feststellung: „Die Kunst will jetzt aus dem Naturalismus fort und sucht Neues“ (Bahr, 1894, S. 26). Dieses Neue hatte noch keine feste Gestalt und endgültige Form gefunden, man war sich nur klar aus dem Naturalismus fort zu wollen (Dittrich, 1988, S. 107): „Nur fort, um jeden Preis fort aus der deutlichen Wirklichkeit, ins Dunkle, Fremde und Versteckte - das ist heute die eingestandene Losung für zahlreiche Künstler“ (Bahr, 1894, S. 27). Diese neue Bewegung war der Symbolismus, und er machte ihn zur Grundlage jeder neuen Kunst, da er die erste Abkehr vom Naturalismus und in diesem Zusammenhang auch von der Gegenständlichkeit in der Kunst bedeutete (Dittrich, 1988, S. 108/111).

Von nun an rückte nicht mehr das deutliche Benennen von Dingen, wie es im Naturalismus der Fall war, in den Vordergrund, sondern die geheimnisvolle Seite rückte ins Zentrum des Interesses (Dittrich, 1988, S. 111). Nach Bahr wurde die Einheit zwischen dem Symbolischen und Sinnlichen zur Grundlage des Symbolismus (Dittrich, 1988, S. 111), außerdem war es Bahr wichtig „ein Gefühl, eine Stimmung, einen Zustand des Gemütes“ (Bahr, 1894, S. 28) auszudrücken, ganz anders als im zuvor bestehenden Naturalismus. Nach all diesen Erfahrungen Hermann Bahrs war die Überwindung des Naturalismus keine Frage mehr (Dittrich, 1988, S. 112). Im Jahr 1891 distanzierte er sich von demselbigen und brachte unter dem Titel „Die Überwindung des Naturalismus“ seinen zweiten Essayband in der Reihe „Zur Kritik der Moderne“ heraus (Dittrich, 1988, S. 112), dessen Beiträge nun auch ein Zeichen dafür waren, dass er sich definitiv vom Naturalismus abwandte (Dittrich, 1988, S. 112). Programmatisch stand am Beginn dieses herausragenden Essaybandes jener Aufsatz, der, wie bereits im ersten Kapitel erwähnt, für das erste Heft der „Modernen Dichtung/Modernen Rundschau“ verfasst wurde und den Titel „Die Moderne“ trug (Dittrich, 1988, S. 112). Darin musste Bahr zunächst noch zugeben, dass er keine genaue Vorstellung hatte, was er dem Naturalismus entgegensetzen sollte (Wunberg, 1968, S. 11), und er schrieb Folgendes hierzu: „Es kann sein, daß wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit, und das sind nur die letzten Krämpfe. Es kann sein, daß wir am Anfang sind, an der Geburt einer neuen Menschheit [...]“ (Bahr, 1891, S. 1). Daraus konnte man ableiten, dass Hermann Bahr noch sehr unsicher war, was die literarische Zukunft betraf, deshalb bat er, wie aus dem Text ersichtlich wurde, nach einer Erlösung der Kunst durch einen „Heiland“ (Bahr, 1891, S. 1/2). Man kann sagen, dass fast der gesamte einleitende Aufsatz von Endzeitstimmung durchzogen

war, dennoch war er auch immer wieder von dem Bewusstsein bestimmt (Dittrich, 1988, S. 112), „daß aus dem Leide das Heil kommen wird [...] und daß die Kunst einkehren wird bei den Menschen - an diese Auferstehung, glorreich und selig, das ist der Glaube der Moderne“ (Bahr, 1891, S. 2). In diesem Zusammenhang möchte ich nur kurz anmerken, dass sich in Hermann Bahrs gesamtem Aufsatz biblische, an die Apokalypse mahnende Gesten (sprachlich wie auch motivisch) bemerkbar machten (Dittrich, 1988, S. 112). Hermann Bahr wollte mit diesen Motiven zum Ausdruck bringen, dass er der Meinung war, dass nur allein durch den Naturalismus „die Einheit verloren“ (Bahr, 1891, S. 3) gegangen war, nämlich die Einheit von Körper, Gefühlen und Gedanken (Dittrich, 1988, S. 112). Aus diesem Grund war es für ihn in der neuen Kunst auch wichtig, „nur den Sinnen“ zu vertrauen (Bahr, 1891, S. 4). Die neue Wirklichkeit war daher, laut Bahr, von nun an nicht mehr die naturalistische, äußere Wirklichkeit des Milieus, sondern ein Zustand, in dem (Dittrich, 1988, S. 112) „endlich alles Außen ganz Innen geworden [...]“ (Bahr, 1891, S. 5/6). Außerdem war er der Ansicht, dass der Ort, an den die Sinne gelangen sollten, die „Seele“ war, damit eröffnete Bahr auch das zentrale Stichwort seines Aufsatz (Dittrich, 1988, S. 113): „Wir wollen sie einführen in die Seele - der Einzug des auswärtigen Lebens in den inneren Geist, das ist die neue Kunst“ (Bahr, 1891, S. 5). Das Gesetz der neuen nichtnaturalistischen Kunst lautete nach Bahr deshalb folgendermaßen (Dittrich, 1988, S. 113): „Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet“ (Bahr, 1891, S. 6), und dies repräsentierte damit einen deutlichen Gegensatz zu den bisherigen Programmatiken des deutschen Naturalismus (Dittrich, 1988, S. 113).

Doch bevor der Weg nun endlich für eine neue, nichtnaturalistische Kunst frei sein würde, war es Bahr innerhalb seines Aufsatzes wichtig zu betonen, dass man sich nun endgültig von der alten Kunst zu verabschieden hatte, insbesondere auch von deren naturalistischen Vorbildern (Dittrich, 1988, S. 113). Dafür verwendete Bahr innerhalb seiner Schrift die Metapher der Reinigung, mit welcher er symbolisch darstellen wollte, dass es durch den Naturalismus eine Verunreinigung der Kunst gegeben hatte (Dittrich, 1988, S. 113): „Aber wir müssen uns reinigen zuvor, für die künftige Einwanderung, reinigen von den Tyrannen. Es darf keine alte Meinung in uns bleiben, kein Betrug der Schule, kein Gerücht, das nicht Gefühl ist“ (Bahr, 1891, S. 4). Hermann Bahr wollte damit alle Spuren der Vergangenheit beseitigen und er drückte dies folgendermaßen aus: „Dieses ist die große Sorge, die Not thut,

daß wir uns den Trümmerschutt der Überlieferung aus der Seele schaffen und rastlos den Geist aufwühlen, mit grimmigen Streichen, bis alle Spur der Vergangenheit vertilgt ist. Leer müssen wir werden, leer von aller Lehre, von allem Glauben, von aller Wissenschaft der Väter, ganz leer. Dann können wir uns füllen“ (Bahr, 1891, S. 4/5).

Mit seinem Moderneaufsatz konnte Hermann Bahr viel bewirken, denn er lieferte damit nicht nur die Stichworte für den „Impressionismus“ des „Jungen Wien“, sondern durch ihn wurden bereits der „Symbolismus“ und „Ästhetizismus“ repräsentiert (Dittrich, 1988, S. 113). Diese von Hermann Bahr zelebrierte Verlagerung der objektiven Wahrheit zur subjektiven und der Wahrnehmung und Analyse äußerer Sachstände zu den inneren Seelenständen bedeutete von nun an die Abkehr vom Wahrheitspostulat des Naturalismus (Dittrich, 1988, S. 113/114), welche für die zukünftige Kunst und Literatur von entscheidender Bedeutung war. Trotz allem war es Hermann Bahr aber immer wichtig gewesen den Naturalismus als literarische Strömung nicht abzuwerten, da er ihn stets als Vorstufe zur neuen Kunst betrachtete (Dietrich, 1987, S. 12). Dies zeigte sich auch in seinem zweiten Aufsatz in „Die Überwindung des Naturalismus“ unter dem Titel „Die Alten und die Jungen“, in welchem Bahr darum bemüht war, dem Naturalismus die Kunstwürdigkeit nicht absprechen zu lassen, indem er versuchte ein den Naturalismus betreffendes Vorurteil in der Öffentlichkeit zu revidieren (Dittrich, 1988, S. 114). Dieser Vorwurf der Öffentlichkeit machte sich von Seiten der „älteren Generation“ der Literaten bemerkbar und äußerte sich dadurch, dass sie die „jungen Naturalisten“ an den Pranger stellten, da sie der Meinung waren, dass sie gegen die Tradition vorgingen und ihr keinerlei Respekt mehr entgegenbrachten. Hermann Bahr schrieb folgende Worte hierzu: „Dieses wird den Jungen vorgeworfen, in erzürnten Klagen, daß sie, unehrerbietig gegen die Tradition, bilderstürmerisch im Pantheon der Künste, nihilistisch wie Barbaren, keinem anderen Gesetz als nur ihrem Größenwahn folgen. Man gebraucht das schöne Wort: sie haben keine Pietät. Sondern, im schroffen Dünkel wider die Vorfahren, verschmähen sie verächtlich die Überlieferung, trauen nur ihrer eigenen Schrulle, außer welcher kein Heil sei, und von ihrer eigenen Geburt erst datieren sie die Geburt der wahren Literatur, deren alles frühere nur blasse und dumpfe Vorahnung gewesen“ (Bahr, 1891, S. 8/9). Hierzu meinte Bahr: „Wir sind gar nicht so schlimm, wie sie uns gerne machen“ (Bahr, 1891, S. 7), und er bemühte sich um der Kunst willen, dieses vorhandene Bild zu korrigieren, indem er die durch den Naturalismus aufgewühlte Öffentlichkeit mit dem Hinweis beruhigte,

dass man eigentlich denselben Kunstgeschmack hätte (Dittrich, 1988, S. 114): „Wir wissen unseren Goethe und Hugo, unseren Shakespeare und Rabelais, unseren Cervantés und Molière zur Not gerade auch ganz hübsch zu taxieren, beruhigen sie sich nur; erst mit den Geibels und den Halms und den anderen Ecksteinen fängt die Geschichte zu hapern an“ (Bahr, 1891, S. 9). Hermann Bahr wollte damit jeden Eindruck vermeiden, dass es sich beim Naturalismus um eine Palastrevolution in der Literatur handeln könnte, und fügte noch hinzu, dass sich der Naturalismus nur gegen die „Alten zweiter Güte“ (Bahr, 1891, S. 10) wandte, dabei nannte er Namen wie Gustav Freytag und Heyse (Dittrich, 1988, S. 114). Dies war eine Geste Bahrs, um dem Naturalismus seine Würde zu erhalten, trotz allem war er, bezüglich der „älteren Generation“ der Meinung: „Sie haben ihr Werk gethan - seien wir froh, daß es vorüber ist. Und jetzt wollen wir das unsere thun“ (Bahr, 1891, S. 11). Innerhalb seiner Essaysammlung gab es eine Reihe von Aufsätzen, die sich mit der Thematik des Naturalismus beschäftigten, bis hin zu seiner Überwindung und dem Emporkommen der „neuen, wahren Kunst der Psychologie“.

In einem weiteren Kapitel mit dem Titel „Naturalismus und Naturalismus“, auf das ich hier nur kurz Bezug nehmen möchte, war es Bahr beispielsweise wichtig, wie bereits zuvor in seinem Werk „Selbstbildnis“, den deutschen und den französischen Naturalismus einem direkten Vergleich zu unterziehen (Dittrich, 1988, S. 114), um nun endlich den eindeutigen Unterschied dieser beiden literarischen Strömungen darzulegen. Hermann Bahr war nämlich immer der Meinung gewesen, dass der französische Naturalismus nichts gemein hatte mit dem der Deutschen, da er, laut Bahr, von den deutschen Naturalisten immer völlig missverstanden wurde. Die einzige Gemeinsamkeit, die sie verband, war ihre Bezugnahme zur „absoluten“ Wirklichkeit, dazu meinte Hermann Bahr: „Der deutsche Naturalismus will die Wirklichkeit, die unverfälschte und die ganze Wirklichkeit, ebenso will der französische Naturalismus die Wirklichkeit, die volle und entblößte Wirklichkeit“ (Bahr, 1891, S. 54). Dabei sei es den Franzosen um die künstlerische Wirkung gegangen und den Deutschen, im Gegensatz dazu, um die stoffliche Wirkung, die dazu führte, dass der Künstler und die Kunstform in dieser erdrückenden Ausführung untergingen (Dittrich, 1988, S. 114). Hermann Bahr schrieb Folgendes dazu, wobei er hier zunächst den deutschen Naturalismus ansprach: „Aber jenen treibt es, sich des Künstlers zu entäußern und ihn in der wirklichen Fülle zu ersticken; diesen treibt es, den Künstler in der lebendigen Wirklichkeit erst recht zu bestätigen

und zu bewähren“ (Bahr, 1891, S. 54), des Weiteren meinte er: „Jenem ist die Wirklichkeit der letzte Zweck, dem alles Temperament des Künstlers dient; diesem ist alle Bemühung um die Wirklichkeit nur Mittel im Dienst des künstlerischen Temperaments. Die Wahrheit der Dinge durch die Kraft der Kunst zu zeigen, ist die Absicht jener Deutschen; die Kraft des Künstlers an der Wahrheit der Dinge zu zeigen, die Absicht dieser Franzosen; das macht den ganzen Unterschied; [...] nämlich zweierlei wird aus diesem ersichtlich. Einmal, daß dieser deutsche Naturalismus ein einziges Werk bloß schaffen kann. Und dann, daß dieser deutsche Naturalismus keine künstlerische Wirkung vermag. [...] Der französische Naturalismus dagegen, weil er jedes Mal eine neue Persönlichkeit erschließt, erschließt jedes Mal eine neue Natur: denn jeder Mensch ist eine besondere Welt. Und je dichter der Naturalismus der deutschen Dramatiker sich der Erfüllung seines eigenen Prinzips nähert, desto weiter entfernt er sich von der Möglichkeit künstlerischer Wirkung“ (Bahr, 1891, S. 54/55). Hermann Bahr war es wichtig, damit aufzuzeigen, dass es der französische Naturalismus, im Gegensatz zum Deutschen, dadurch bereits auf seine eigene Überwindung angelegt hatte, um nicht länger dem Fetisch der „Wahrheit“ unterworfen zu sein und nun endlich für neue Wege der Kunst offen zu werden (Dittrich, 1988, S. 114/115). Dies war schon ein deutliches Zeichen dafür, dass die vom Naturalismus vertretenen Prinzipien bislang die falschen waren und nach Veränderung verlangten, eine Tatsache die von französischer Seite rechtzeitig erkannt wurde.

In einem darauffolgenden Aufsatz mit dem interessanten Titel „Der Naturalismus im Frack“ begann sich Bahr nun endlich damit auseinanderzusetzen, wie es mit dem Naturalismus weitergehen sollte. Bereits aus dem Titel konnte man entnehmen, dass damit schon „die neueste Phase der Moderne“ gemeint war, „welche eben beginnt“, wie es Hermann Bahr so vortrefflich beschrieb (Bahr, 1891, S. 57). Zur weiteren Erklärung fügte er hinzu: „Naturalistisches wird schon bleiben; aber die charakteristische Form des bisherigen Naturalismus wird vergehen, weil sie sich mit dem Frack nicht verträgt“ (Bahr, 1891, S. 61). Hermann Bahr verwies dabei schon auf die neue Kunst der Dekadenz, die er hier mit der Bezeichnung des Fracks in Verbindung brachte. Bahr ging in diesem Aufsatz noch einen Schritt weiter, indem er auf eine zukünftige Beziehung dieser beiden extremen Formen, nämlich dem Naturalismus und der aus Frankreich stammenden Dekadenz verwies, welche im Sinne der Schule von Paul Bourget zu einer Synthese führen sollte, um damit die Basis für eine künftige Literatur zu bilden (Daviau, 1984, S. 73). Dazu meinte Bahr: „Dieser

Naturalismus war nun fünf, sechs Jahre lang Herrscher der französischen Literatur. [...] Bis der Frack über die Naturalisten kam: der war mit dieser Schablone unverträglich und trieb sie ihnen gründlich aus; [...] was konnten sie anders thun, als die Psychologie um Aushilfe anzugehen? So trafen sie in der Psychologie am Ende mit der nämlichen Schule zusammen [...]“ (Bahr, 1891, S. 62/63). Mit dieser Schule meinte Bahr die Schule Paul Bourgets. Somit entstand eine Verbindung zwischen dem Naturalismus, der die Wirklichkeit zum Thema hatte, und der neuen Schule der Psychologie, die sich den „Seelenständen“ zuwandte. Bahr beschrieb dies folgendermaßen: „So entwickelte sich dieses Profil des Naturalismus: die états de choses, die Sachenstände, wurden das eigentliche Thema, welches wohl einmal von eingefügten états d’ame, eiligen Seelenständen dazwischen, variirt werden mochte, wenn diese beitrugen, jene zu charakterisieren“ (Bahr, 1891, S. 62). Gegen Ende des Aufsatzes meinte er noch: „Nun sind sie beisammen, die Psychologie und der Naturalismus, wirksam aufeinander und im Wettstreit lernbegierig. Nun wird es wohl nicht anders gehen, als daß sie zusammen was Neues werden“ (Bahr, 1891, S. 64). Hermann Bahr verwies dabei auf den ersten Schritt Richtung Zukunft. Aber bereits in seinem nächsten Aufsatz, den er als „Die Krisis des Naturalismus“ bezeichnete, nannte er Gründe, die nach einer Überwindung des Naturalismus verlangten, Gründe, die sich schon vielfach angedeutet hatten, welche aber nicht rechtzeitig wahrgenommen wurden (Dittrich, 1988, S. 115). Er begann darin mit folgendem Satz: „Zeichen waren lange da, seltsame Boten und Warnungen, daß die Litteratur an eine Wende rücke, neuen Trieben entgegen, vom Naturalismus, der alterte, weg“ (Bahr, 1891, S. 65).

Man war sich somit bewusst, dass der „Zolaismus“ nicht mehr den literarischen Bedürfnissen der Zeit entsprach, und dass es bereits innerhalb der skandinavischen und französischen Literatur zu einem abgeschlossenen Prozess (dies zeigte Bahrs Rückbesinnung auf Stendhal und die Orientierung an Bourget innerhalb seines Aufsatzes) einer „Überwindung des Naturalismus“ gekommen war (Dittrich, 1988, S. 115), dennoch stellte man sich die Frage, ob dieser momentan vorhandene literarische Übergang von Zola zu Bourget Sinn bringend war. Hermann Bahr äußerte sich folgendermaßen dazu: „Zola steht auf der Ehrenliste des eben abgelaufenen Geistes, aber er genügt nicht mehr dem Bedürfnisse von heute“ (Bahr, 1891, S. 65); „[...] wie wird das nun also werden? Wird die Litteratur einfach von Zola zu Bourget übergehen, um jetzt dieses Modell nachzuahmen, wie sie zehn Jahre lang jenes nachgeahmt

hat? Ist jener Umschwung wirklich nichts als die Eröffnung einer Ära Bourget?“ (Bahr, 1891, S. 66). Hermann Bahr nahm darauf in seinem Aufsatz Bezug und meinte, dass Bourget zwar „die vom Zolaismus verschmähte und gekränkte Forderung einer neuen Psychologie“ (Bahr, 1891, S. 66) artikuliert hatte, diese aber bei weitem nicht erfüllen konnte (Dittrich, 1988, S. 115). Des Weiteren meinte er, dass das „moderne Bedürfnis“ (Bahr, 1891, S. 66) ganz ausschließlich nach einer neuen Psychologie verlangte und nicht nach einer vornaturalistischen, vielleicht erahnen könnenden, psychologischen Form suchte (Dittrich, 1988, S. 115). Bourget konnte also laut Bahr nicht der Erfüller der neuen Psychologie werden (Dittrich, 1988, S. 115), da er „seine übernaturalistische Revolution innerhalb der vornaturalistischen Tradition zu verrichten [...] versuchte“ (Bahr, 1891, S. 68). Dies zeigte sich vor allem an seinen Romanen, die laut Bahr immer noch „nach dem traditionellen Modell des psychologischen Romanes“ (Bahr, 1891, S. 68) verfasst wurden und sich dabei auf die Logik „statt auf die Sinne“ (Bahr, 1891, S. 69) konzentrierten (Dittrich, 1988, S. 115). In Bourget war also nach Bahrs Meinung noch ein Rest von Naturalismus zurückgeblieben, mit dem er sich aus rein wissenschaftlichem Interesse an die Psychologie annäherte (Dittrich, 1988, S. 115). Bourget trieb dabei einzig und allein die „Neugierde des Forschers“ (Bahr, 1891, S. 69), welche man noch mit der „alten Psychologie“ in Verbindung bringen konnte (Dittrich, 1988, S. 115/116). Er behielt nämlich die analytische Psychologie bei, anstatt sich auf die neue Psychologie, welche sich auf die Sensationen der Nerven bezog, einzulassen (Dittrich, 1988, S. 116). Somit war er, nach Bahr, lediglich ein Mittler von Neuem, nicht aber dessen Repräsentant (Dittrich, 1988, S. 116). Dazu schrieb Bahr gegen Ende seines Aufsatzes: „Es gilt einen ‚Bourgetismus‘, der vor den naturalistischen Geboten besteht. Es gilt einen Naturalismus, der vor den psychologischen Bedürfnissen besteht. Es gilt aus dem ‚Bourgetismus‘ und aus dem Naturalismus heraus eine neue Formel der neuen Psychologie, in welcher beide aufgehoben, mitsammen versöhnt und darum in ihrem rechten Gehalte erst erfüllt sind. Diese Tendenz ist die Signatur der neuen Phase [...]“ (Bahr, 1891, S. 72). Diese soeben erwähnte „neue Psychologie“ war neben „Seele“ und „Nerven“ von nun an das entscheidende Stichwort für Hermann Bahr, an dem sich die literarische Moderne zu bewähren hatte (Dittrich, 1988, S. 116), aus diesem Grund wandte er sich dieser Thematik auch in einem weiteren Aufsatz unter dem Titel „Die neue Psychologie“ zu. In diesem interessanten Text wies er zunächst wieder auf das gegen den Naturalismus gerichtete Bedürfnis nach einer „neuen Psychologie“ hin (Dittrich, 1988, S. 116) und brachte dabei

folgende Worte zum Ausdruck: „Die Wendung wieder zur Psychologie überhaupt - das pfeifen schon die Spatzen. Das immer nur: états de choses, die ewigen Sachstände, hat man satt, und gründlich; nach états d'ame, nach Seelenständen, wird wieder verlangt“ (Bahr, 1891, S. 103). Hermann Bahr verwies in diesem Zusammenhang auf die literarische Jugend, die wieder bereit war sich Vertretern der „alten Psychologie“ zuzuwenden (Dittrich, 1988, S. 116): „Die litterarische Jugend lernt Stendhal auswendig; die drängende Energie, mit welcher die alten Psychologien, Constants „Adolphe“, Saint-Beuves „Volupté“, wieder hervorgerufen werden [...]“ (Bahr, 1891, S. 103) war laut Bahr bemerkenswert.

Dennoch war er der Meinung, dass die Inhalte der „alten Psychologen“ zukünftig nicht mehr ausreichen würden: „Aber natürlich wird's mit dem alten Inhalte nicht mehr gehen, weil die Objekte andere geworden. In der ersten Ernüchterung, zur Erholung vom ewig Sachlichen, mochte genügen, was nur überhaupt wieder vom Persönlichen man darbot, alt oder neu“ (Bahr, 1891, S. 103). Hermann Bahr erkannte schon richtig, dass die Psychologie der oben genannten Autoren eine vornaturalistische war, die nur Interesse am Zergliedern und Analysieren hatte (Dittrich, 1988, S. 116). So hatte zum Beispiel Stendhal, der am Sensualismus des 18. Jahrhunderts geschult war, zwar mit scharfem Verstand, aber mit einer fast wissenschaftlichen Exaktheit Seelenzustand, Handlungsweise und Charakter seiner Romanfiguren beobachtet und bis aufs Kleinste zergliedert (Dittrich, 1988, S. 116/117). Auch Benjamin Constant, der mit seinem Roman „Adolphe“ als Vorläufer des psychologischen Romans des 19. Jahrhunderts galt, und der mit Präzision die verschiedenen Phasen einer leidenschaftlichen und schmerzhaften Liebe beschrieb, ging es letztendlich doch nur um Analyse und Objektivität (Dittrich, 1988, S. 117). Ebenso sah man in Sainte-Beuves einzigem Roman „Volupté“ zwar einen psychologischen Roman, der eine moralische Studie über einen intimen und persönlichen Charakter beinhaltete, dennoch war die Beobachtung des Charakters unscharf und unbestimmt (Dittrich, 1988, S. 117). Aus diesem Grund stellte Bahr nun endlich den Vertretern der „alten Psychologie“ einen der Hauptvertreter der „neuen Psychologie“ entgegen, nämlich den schwedischen Dichter Ola Hansson, der laut Bahr bereits das Neue, gegen den Naturalismus Gerichtete repräsentierte (Dittrich, 1988, S. 117). Im Mittelpunkt stand dabei die Subjektivität, die als das Element einer nichtnaturalistischen Literatur galt (Dittrich, 1988, S. 117). Ola Hansson schrieb vorwiegend impressionistische Gedichte, jedoch auch psychologisch-realistische Erzählungen, wobei einige seiner

Dichtungen und Aufsätze auch in den großen nichtnaturalistischen Literaturzeitschriften wie z.B. „Die Gegenwart“, „Magazin für Literatur“, „Deutschland“ sowie in den führenden Wiener Zeitschriften wie „Die Moderne Dichtung/Rundschau“, „Die Zeit“ und „Neue Revue“ veröffentlicht wurden (Dittrich, 1988, S. 117). In diesem zur damaligen Zeit feststellbaren Bedürfnis nach Psychologie sah Bahr nun endlich den Wunsch nach der Abwendung vom Naturalismus (Dittrich, 1988, S. 118). Dabei meinte Bahr aber vor allem das Verlangen nach der von Ola Hansson vorgelebten „neuen Psychologie“, da die Inhalte der „alten Psychologie“ für die literarische Gestaltung der „neuen Seelen neuer Menschen“ (Bahr, 1891, S. 103) nichts mehr taugte (Dittrich, 1988, S. 118). Der Unterschied dieser beiden gegensätzlichen Ausdrucksformen bestand nun darin, dass die „alte Psychologie“ noch sehr analytisch vorging und dazu neigte die Gefühle zu zergliedern, die „neue Psychologie“ sie hingegen bereits sich selbst überließ (Dittrich, 1988, S. 118). Bei ihr bestand nämlich von nun an die Wichtigkeit darin, „die Ereignisse in den Seelen zu zeigen, nicht von ihnen zu berichten“ (Bahr, 1891, S. 111). Hermann Bahr erkannte daher recht schnell, dass „dieser neue Inhalt der Psychologie auch eine neue Methode“ (Bahr, 1891, S. 105) forderte. Bahr fügte außerdem hinzu: „Eine Methode, die durch den Naturalismus gegangen ist und sein Verfahren in sich trägt. Eine Methode, mit einem Wort, aus der modernen Denkweise, welche deterministisch, dialektisch und dekompositiv ist“ (Bahr, 1891, S. 105). Im weiteren Verlauf seines Aufsatzes beschäftigte sich Hermann Bahr denn auch mit diesen drei soeben genannten unerlässlichen Elementen (Dittrich, 1988, S. 118) „der modernen Denkweise“ (Bahr, 1891, S. 105). Dabei stellte er fest, dass auch die „neue Psychologie“ nicht in der Lage sein würde das Milieu zu verlassen, wohl aber die von ihm so sehr geächtete naturalistische Schiene (Dittrich, 1988, S. 118). In diesem Sinne blieb auch sie deterministisch (Dittrich, 1988, S. 118). Außerdem ging er des Weiteren darauf ein, dass diese „neue Psychologie“ dialektisch sei, weil sie „die Gefühle nicht bloß im Zusammenhange auseinander“ (Bahr, 1891, S. 106), sondern „sie auch in der Bewegung ineinander, durcheinander, gegeneinander“ (Bahr, 1891, S. 106) erfassen konnte (Dittrich, 1988, S. 118). Das für Bahr wichtigste Element war aber das dekompositive (Dittrich, 1988, S. 118). Aus diesem Grund war Hermann Bahr auch der Ansicht, dass im Gegensatz zur alten Psychologie in der neuen (Dittrich, 1988, S. 118) „die Gefühle auf ihre ursprüngliche Erscheinung vor dem Bewußtsein zurückgeführt werden“ (Bahr, 1891, S. 106) sollten. Außerdem fügte er hinzu: „Die alte Psychologie findet immer nur den letzten Effekt der Gefühle, welchen Ausdruck ihnen am Ende das Bewußtsein formelt und das Gedächtnis

behält. Die neue wird ihre ersten Elemente suchen, die Anfänge in den Finsternissen der Seele, bevor sie noch an dem klaren Tag herausschlagen, diesen ganzen langwierigen, umständlichen, wirt verschlungenen Prozeß der Gefühle [...]“ (Bahr, 1891, S. 106/107).

Zusammenfassend über die alte und neue Psychologie äußerte sich Bahr demnach folgendermaßen: „Die Psychologie wird aus dem Verstande in die Nerven verlegt - das ist der ganze Witz“ (Bahr, 1891, S. 108). Nach solch einer Forderung Bahrs wurde offensichtlich, dass das Wahrheitspostulat des Naturalismus von nun an nicht mehr bestehen konnte, es bedürfe laut Bahr zumindest einer anderen Deutung (Dittrich, 1988, S. 118). Demnach gab es nicht mehr eine Wahrheit, die „Allen gemein ist“ (Bahr, 1891, S. 141), sondern jeder hatte „seine besondere Wahrheit“ (Bahr, 1891, S. 145), wie sich Bahr ausdrückte (Dittrich, 1988, S. 119). Die „Wahrheit“ der neuen Kunst bestand nach Bahr nun darin (Dittrich, 1988, S. 119), „die Ereignisse in den Seelen zu zeigen“ (Bahr, 1891, S. 111). Da man nun die Wahrheit in die Seele verlegt hatte, wurde das für den Naturalismus geltende „Prinzip der Wahrheit in der Literatur“ überhaupt hinfällig (Dittrich, 1988, S. 119). Deshalb war es für eine Überwindung des Naturalismus, laut Bahr, von nun an auch wichtig, den Wahrheitsbegriff zur Gänze aufzugeben, statt ihn nur von den Sachständen zu den Seelenständen zu verlegen (Dittrich, 1988, S. 119).

Die Behandlung des Wahrheitsbegriffes wurde somit zu einem entscheidenden Merkmal der gegen- oder nachnaturalistischen Moderne (Dittrich, 1988, S. 119). Aber dies blieb nicht das Einzige, denn für Hermann Bahr gab es noch weitere Bereiche, die man aus den „Fesseln“ des Naturalismus zu befreien hatte (Dittrich, 1988, S. 119). Dazu gehörte nicht nur, wie bereits in diesem Kapitel erwähnt, ein neues nachnaturalistisches Verhältnis von Kunst und Kritik, sondern auch eine Veränderung des vom Naturalismus sehr stark beeinflussten Stils (Dittrich, 1988, S. 119). Diesem Bereich widmete er denn auch einen eigenen Aufsatz mit dem Titel „Vom Stile“. Darin kritisierte er zunächst den im Naturalismus verwendeten Stil, der sich dadurch auszeichnete deskriptiv zu sein, und dem damit jede Sinnlichkeit verloren ging (Dittrich, 1988, S. 119) - so sollte der neue, moderne Stil, nach Bahr, nicht mehr sein. Stattdessen sollte der neue Stil „eine Seele, wie sie in einem gegebenen Moment sich äußert, in so kräftiger und wirksamer Botschaft hinaus bringen, daß sie in andere eindringt und diese, für eine Weile, nach ihrem Vorbilde formt“ (Bahr, 1891, S. 131). Der Stil artikulierte, nach Bahr, zunächst einmal die „Natur des Schriftstellers“ (Bahr, 1891, S. 131), der „eine

augenblickliche Verfassung der Seele mitteilen“ (Bahr, 1891, S. 128) wollte, „sei es, daß sie in einem Gedanken oder in einem Gefühle oder in einer Stimmung sich äußert“ (Bahr, 1891, S. 129). Er drückte das persönliche Temperament des Schriftstellers aus (Dittrich, 1988, S. 119) und wurde somit zum Apparat des Künstlers, um seine künstlerischen Seelenstände weiterzuverbreiten (Bahr, 1891, S. 130/131). Dazu meinte Bahr: „Das ist doch ganz einfach. Sie wollen sich ausdrücken. Und sie wollen sich mitteilen. Sie wollen ein Stück von sich aus sich heraus schaffen, daß es draußen leben kann. Und dann wollen sie es noch überdies in andere hinein schaffen, bis fremde Seele wird, was eigene Seele war. Erst am Ende dieses Prozesses, wenn alle Phasen erfüllt sind, ist ein Kunstwerk vollbracht. Der Stil ist das Werkzeug dazu, weiter gar nichts“ (Bahr, 1891, S. 131). Außerdem fügte Bahr hinzu, dass auch der neue Stil noch weiterhin vom sogenannten „Charakter des Vorwurfs“ (Bahr, 1891, S. 131/132) abhängig sein würde, und meinte damit, dass er den Charakter eines Gegenstandes annehmen müsse. Er konnte nicht mehr, wie zeitweise bei den Naturalisten, wenn es ihnen um Entlarvung ging, konträr zum Gegenstand stehen, sondern er musste ihm entsprechen (Dittrich, 1988, S. 120). Er musste sich quasi „in den Gegenstand selbst verwandeln, um seine sämtlichen Nuancen in die bereite Impression zu übertragen“ (Bahr, 1891, S. 133). Zur Veranschauung nannte er folgendes Beispiel: „Beim Sonnenuntergang muß der Stil erröten, bis in's letzte Adjektiv, und man muß, wenn er vom Meer erzählt, aus jedem Zeitwort das Salz schmecken und aus jeder Beugung des Satzes die röchelnde Woge hören“ (Bahr, 1891, S. 133). Diese Art der Wahrnehmung eines Sonnenunterganges schien Hermann Bahr ungebrochen immer auf dieselbe Art und Weise darstellbar zu sein, nämlich ausschließlich nach der Stimmung hin, welche der Subjektseite angehörte (Dittrich, 1988, S. 120). Das brachte Hermann Bahr auch zu seinem nächsten Punkt, und er nannte in diesem Zusammenhang die vorhandene Abhängigkeit des Stils (Dittrich, 1988, S. 121) „von den Nervenständen des Publikums“ (Bahr, 1891, S. 133). Dazu schrieb er Folgendes: „Der Stil hat nicht bloß ein Stück Seele in einen Gegenstand zu leiten, so daß es in diesem ein zweites Leben gewinne, sondern er hat überdies, eben durch diesen Gegenstand, in die horchenden Teilnehmer hinüber zu einem dritten Leben zu leiten“ (Bahr, 1891, S. 133). Hermann Bahr meinte damit, dass der Stil die Fähigkeit besitzen musste, das von ihm Beabsichtigte auch tatsächlich beim Leser zu erreichen, das heißt ihn in die Stimmung zu versetzen, die von ihm gewollt war (Dittrich, 1988, S. 121). Hermann Bahr erwähnte in diesem Zusammenhang Edgar Allan Poe (Dittrich, 1988, S. 121), „der die Gehirne, bevor die Geschichte noch

eigentlich recht begonnen hat, bereits ‚par le ton spécifique du début‘ (durch den besonderen Ton am Beginn) in diejenige Verfassung bringt, welche er gerade braucht [...]‘ (Bahr, 1891, S. 133). Das für Hermann Bahr Wichtige bestand nun darin, dass der Dichter die Fähigkeit besaß keine Distanz, sondern Identifikation, das heißt eine Einstimmung durch das Mittel der Suggestion beim Leser auszulösen (Dittrich, 1988, S. 121).

Durch diese Herangehensweise Bahrs erkannte man auch, dass er sich trotz seines Moderneprogramms noch nicht komplett von den traditionellen Wirkungsabsichten der Antike und Klassik abgewandt hatte (Dittrich, 1988, S.121). Dennoch blieb er gegen deren Ziel gerichtet und bestand auf die von der Romantik hergeleiteten Sensationen anstatt auf den erhabenen Ernst der Klassik, welche für ihn auch zugleich ein „Gehen-lassen-Können“ des Individuums bedeuteten (Dittrich, 1988, S. 121). Die Wirkungsabsicht, d.h. die Identifikation blieb (dabei) zwar bestehen, dennoch musste es eine „Identifikation mit dem sich aus allen (inneren) Zwängen befreienden Individuum sein und nicht eine mit dem sich selbst bescheidenden der klassischen edlen Größe und stillen Einfalt“ (Dittrich, 1988, S. 121). Laut Bahr musste das Individuum also eines von dieser Zeit sein, entfesselt, nervös und bereit zum „Losbruch“ (Dittrich, 1988, S. 122). Innerhalb dieser Thematik kristallisierten sich, noch gegen Ende von Bahrs Aufsatz, „zwei stilistische Tendenzen“ (Bahr, 1891, S. 138) heraus, die sich aufgrund ihrer gegensätzlichen Herangehensweisen hervortaten. Eigentlich lag der Schwerpunkt dieser gesamten soeben besprochenen Thematik auf einem Bruch mit allen stilistischen Überlieferungen, um stattdessen neue, noch unbekannte Momente kreieren zu können (Bahr, 1891, S. 138/139), dennoch versuchten diese beiden gegensätzlichen Tendenzen, laut Bahr, noch einmal auf die unterschiedlichste Art und Weise Ausdruck zu finden (Bahr, 1891, S. 139). Nämlich „die einen, indem sie den Stil reinigen, vereinfachen, und auf das größte Minimum reduzieren, die anderen, indem sie ihn umgekehrt durchaus bereichern, mit neuen Nuancen erfüllen und mit allen Noten der Moderne ausstatten wollen“ (Bahr, 1891, S. 139). Dazu äußerte sich Bahr mit folgenden Worten: „Die eine Tendenz, die auf Vereinfachung, kommt von Stendhal her [...]. Alle die äußeren Künste der Romantik, ihre musikalischen und pittoresken Effekte, ihre Richtung auf eine selbständige Wirksamkeit des Stiles an und für sich verschmähte er als unwürdigen Tand und Flitter, der die eigentliche Kunst verberge“ (Bahr, 1891, S. 139). Stendhal wurde also zum Vorläufer aller realistischen und naturalistischen modernen Bemühungen in der Literatur (Dittrich, 1988, S. 122). Ihm

ging es dabei aber nicht mehr um eine positive Entwicklung zur Harmonie im literarischen Kunstwerk, sondern er wollte die Literatur seiner Zeit modernisieren, in der die Wissenschaft zunehmend an Bedeutung gewann (Dittrich, 1988, S. 122). Der alleinige schöne Schein der Kunst reichte ihm einfach nicht mehr (Dittrich, 1988, S. 122). „Die andere Tendenz kommt“, laut Bahr, „von der Romantik her. Sie sucht ein reicheres, geschmeidigeres und dienlicheres Instrument für die raffinierten Sensationen, welche die neue Zeit gebracht hat. [...] Ihre Meister sind die Goncourts“ (Bahr, 1891, S. 139). Die Brüder Goncourt waren zwar als Vorläufer des französischen Naturalismus bekannt und bedienten sich auch an dessen wissenschaftlicher Exaktheit, verfielen aber in ihrer Darstellungsweise bereits impressionistisch (Dittrich, 1988, S. 122). Somit gelang es ihnen auch das Milieu zu durchbrechen und augenblickliche Reaktionen von einzelnen Individuen darzustellen (Dittrich, 1988, S. 122/123). Die daraus entstehende Etablierung eines spezifischen Stils führte letztendlich auch dazu, dass Bahr ihnen eine besondere Bedeutung zugestand (Dittrich, 1988, S. 123). Den zuvor erwähnten „Stendhalismus“ sah er deswegen auch nur „als eine Vorbedingung des Goncourtismus“ (Bahr, 1891, S. 140) an. Diese in Bahrs Aufsatz dargestellte Emanzipation des Stils, vom bloßen Mittel zur deskriptiven Verfahrensweise im Naturalismus bis hin zum Mittel der Auslösung von Sensationen, war laut Bahr eine der Hauptaufgaben einer nichtnaturalistischen Moderne (Dittrich, 1988, S. 123). Somit wurde auch „Die Überwindung des Naturalismus“ für Hermann Bahr zu einem unumgänglichen Prozess, der stattzufinden hatte (Dittrich, 1988, S. 123). In seinem gleichnamigen Aufsatz äußerte sich Bahr auch gleich zu diesem Thema und meinte, dass sich die „Eroberer der neuen Werte“ (Bahr, 1891, S. 152) schon längst vom Naturalismus abgewandt hätten (Dittrich, 1988, S. 123), um „neue Schulen“ (Bahr, 1891, S. 152) zu begründen, „welche von den alten Schlagworten nichts mehr wissen wollen. Sie wollen weg vom Naturalismus und über den Naturalismus hinaus“ (Bahr, 1891, S. 152). Schon zu Beginn dieses Aufsatzes kristallisierten sich deshalb zwei bedeutende Fragen heraus, die nicht abzuweisen waren (Bahr, 1891, S. 152). Nämlich zum einen „die Frage, was das Neue sein wird, das den Naturalismus überwinden soll“, und „zweitens die Frage nach dem künftigen Schicksal des Naturalismus“ (Bahr, 1891, S. 152). Hermann Bahr war es zunächst einmal wichtig, „die Kunst, die eine Weile die Markthalle der Wirklichkeit gewesen“ war, jetzt wieder zum „Tempel des Traumes“ werden zu lassen, wie es auch schon Maurice Maeterlinck so vortrefflich ausgedrückt hatte (Bahr, 1891, S. 153). Damit verbunden sollte es auch nicht mehr die

Aufgabe des Künstlers sein, als Verkünder der Wirklichkeit zu agieren, stattdessen würde diese zum Stoff werden, um seine Natur zu verkünden (Dittrich, 1988, S. 123). Hermann Bahr bezeichnete daher innerhalb seines Aufsatzes den Naturalismus als eine „Episode der Verirrung“ (Bahr, 1891, S. 154), war aber dennoch der Meinung, dass „er eine von jenen notwendigen, unentbehrlichen und heilsamen Verirrungen gewesen“ (Bahr, 1891, S. 154) ist, „ohne welche die Kunst nicht weiter, nicht vorwärts [...]“ (Bahr, 1891, S. 154) gekommen wäre. Genau aus diesem Grund konnte man den Naturalismus, der ja auch für die neue Kunst durchaus von Nutzen war, neben der „Psychologie“ und der „Nervosität“, zu einer der drei bedeutenden Phasen der literarischen Moderne hinzuzählen (Dittrich, 1988, S. 123/124). Mit der Verwendung des Wortes „Überwindung“ meinte man in diesem speziellen Zusammenhang daher eher den Prozess des phasenweisen Auseinanderhervorgehens als ein statisches Gegenüber (Dittrich, 1988, S. 124). Trotz allem erkannte Hermann Bahr die Eigentümlichkeit des Naturalismus, welche ihn letztendlich auch von den anderen literarischen Strömungen deutlich unterschied, und die auch von Bahr als kunstfremd empfunden wurde (Dittrich, 1988, S. 124). Er bezeichnete ihn schließlich als „eine Pause zur Erholung der alten Kunst“ oder als „eine Pause zur Vorbereitung der neuen“, jedenfalls war er für ihn lediglich ein Zwischenakt (Bahr, 1891, S. 156), aus dem andere positive Entwicklungen hervorgingen. Auch die darauf folgende Phase der „neuen Psychologie“, die ich schon zuvor innerhalb dieses Kapitels erwähnt habe und aus der ein neuer Mensch hervorging, war „nur Auftakt und Vorgesang“ (Bahr, 1891, S. 156) zu etwas Anderem. Bahr meinte dazu: „Ja - auch die Psychologie ist wieder nur Auftakt und Vorgesang: Sie ist nur das Erwachen aus dieser langen Selbstentfremdung des Naturalismus, das Wiederfinden der forschenden Freude an sich; das Horchen nach dem eigenen Drang. Aber der wühlt tiefer: sich verkünden, das Selbstische, die seltsame Besonderheit, das wunderliche Neue. Und dieses ist im Nervösen. – Dritte Phase der Moderne“ (Bahr, 1891, S. 156/157). Somit waren „Klassik und Romantik“ gleichermaßen alter Idealismus, welcher sich zum einen durch Vernunft und Gefühl und zum anderen durch Leidenschaft und Sinnen auszudrücken versuchte (Dittrich, 1988, S. 124). Der neue Idealismus war hingegen Ausdruck der „entzügelten Nerven“ (Bahr, 1891, S. 158), ohne die „logische Last und die schwere Gram der Sinne“ (Bahr, 1891, S. 158). Bahr schrieb hierzu: „Der neue Idealismus drückt die neuen Menschen aus. Sie sind Nerven; das andere ist abgestorben, welk und dürr. Sie erleben nur mehr mit den Nerven, sie reagieren nur mehr von den Nerven aus. Auf den Nerven geschehen ihre Ereignisse und ihre Wirkungen

kommen von den Nerven“ (Bahr, 1891, S. 157). Obwohl er sich all dessen bewusst war, tat er sich mit der begrifflichen Fassung der neuen Kunst schwer, erhob aber auch nicht den Anspruch, diese leisten zu können, da er sich selbst als Person bezeichnete, die nur überall „herum probiere“ (Dittrich, 1988, S. 124). Aufgrund der Ermangelung eines solchen Begriffes für die neue Kunst, die den Naturalismus überwinden sollte, bezeichnete er diese schließlich als (Dittrich, 1988, S. 124) „nervöse Romantik“ (Bahr, 1891, S. 155) oder auch als „Mystik der Nerven“ (Bahr, 1891, S. 155). Diese „neue Kunst“ übernahm laut Bahr von Seiten der Romantik lediglich die Leidenschaft und die Sinne, modern war sie aber nur deswegen, weil sie sich in diesem Zusammenhang immer auf die Nerven bezog (Dittrich, 1988, S. 124). Mit dieser Aussage beschloss er denn auch diesen für ihn wichtigen Aufsatz.

Da sich Hermann Bahr, wie sich nur unschwer erkennen ließ, in seiner gesamten Programmschrift immer wieder auf die Gegensätzlichkeit der alten und der neuen Kunst bezogen hatte, war es ihm im zweiten Buch seiner Schrift „Die Überwindung des Naturalismus“ nun auch wichtig, diese Gegensätze noch einmal anhand zweier herausragender, für ihn wichtigen Künstler zu demonstrieren, nämlich zum einen an Émile Zola, als Vertreter der alten Kunst, und zum anderen an Maurice Maeterlinck, als wichtigen Repräsentanten der neuen Kunst (Dittrich, 1988, S. 124). Wenn wir uns nun zunächst seinem Aufsatz über Zola zuwenden, der sowohl kritische als auch würdigende Passagen enthielt, werden wir erkennen, dass Bahr seine gesamte Kritik hinsichtlich des Naturalismus auf dessen französischen Hauptvertreter projiziert hatte (Dittrich, 1988, S. 124). Der Grund dafür bestand laut Bahr darin, dass er gerade bei ihm die für alle Naturalismen gültigen theoretischen und im literarischen Werk selbst realisierten Elemente versammelt sah (Dittrich, 1988, S. 124). Hermann Bahr kritisierte vor allem Zolas deterministisch-literarische Herangehensweise an den Menschen, einen Menschen, der an das Milieu gefesselt war, dazu schrieb er Folgendes in seinem Aufsatz: „[...] der Naturalismus, die Darstellung des Menschen aus dem von den Naturwissenschaften eroberten Determinismus, die Darstellung des Menschen, nach der Zola'schen Formel, als eines ‚produit de l'air et du sol, comme la plante‘, die Darstellung des Menschen nicht wie er sein sollte, sein könnte, nicht bloß wie er ist, sondern wie er sein muß, nach erforschten, nicht abänderlichen Gesetzen, durch den unerbitterlichen Zwang aus dem Verbände der Bestimmung, unter der Tyranis des Milieus“ (Bahr, 1891, S. 174). Dieser literarischen Darstellungsweise, meinte Bahr, hatte sich Émile

Zola verpflichtet (Dittrich, 1988, S. 125). Außerdem fügte er noch hinzu: „Dieses - statt des einsamen, von der Welt entbundenen und in Freiheit selbstherrlichen Menschen den in die Kette der Ursachen geschmiedeten Menschen zu zeigen - dieses ist die neue Methode, um welche, für welche, gegen welche gekämpft wird, seit dem Eingange dieses Jahrhunderts“ (Bahr, 1891, S. 174). Hermann Bahr wollte mit dieser Äußerung innerhalb seines Aufsatzes klarstellen, dass er sich gegen diese Methode aussprach, da sie seiner Meinung nach „nur die Erkenntnis aus dem Milieu“ (Bahr, 1891, S. 174) vorschrieb, nicht aber die Verwendung dieser Erkenntnis (Dittrich, 1988, S. 125). Es wäre, laut Bahr, vielmehr ebenso legitim gewesen, von einem Charakter, einem Ereignis, einer Psychologie auszugehen, um diesen dann innerhalb ihres Milieus eine Entwicklung zu ermöglichen, wobei die soeben genannten Ausgangspunkte (Charakter, Ereignis, Psychologie) den Zweck repräsentieren würden und das Milieu von nun an nur mehr das Mittel, das nichts Deterministisches mehr an sich haben dürfte, darstellen würde (Dittrich, 1988, S. 125). Determinismus vom Milieu - das war nach Bahr das (Dittrich, 1988, S. 125) „Verfahren Zolas“ (Bahr, 1891, S. 177), welches er von Grund auf kritisierte und welches auch dazu führte, dass Bahr den französischen Naturalisten Émile Zola schließlich dem Kreis der „alten Kunst“ zuordnete. Mit einer einzigen Ausnahme, denn wie man aus seinem Aufsatz entnehmen konnte, gab es einen Roman Zolas, den er sogar an der Schwelle zum Symbolismus sah, nämlich seinen Roman „La bête humaine“ (Dittrich, 1988, S. 126). Einzig und allein in diesem Roman glaubte Bahr etwas anderes zu erkennen als den bloßen „Milieurealismus“ (so Bahrs Ausdrucksweise für den Naturalismus) (Dittrich, 1988, S. 125). Hermann Bahr fand diesen Roman von seiner Gestaltung her sehr faszinierend (Dittrich, 1988, S. 125), da er eine komplett konträre Darstellung des von Zola bisher beschriebenen Milieus mit sich brachte. Man konnte ihn sogar als „verächtlichen Hohn auf seine (Zolas) Erneuerung der Litteratur“ (Bahr, 1891, S. 180) bezeichnen, „weil es (das Buch)“, laut Bahr, „in aller Führung der Ereignisse und in der Bauart seiner Charaktere eine Verhöhnung seiner (Zolas) Ansicht vom Milieu ist: das Milieu war in den anderen (Romanen) eine Methode gewesen, in diesem ist es bloß mehr eine Rhetorik“ (Bahr, 1891, S. 180). Gerade aus diesem Grund gelang es Hermann Bahr anhand dieses Romans noch ein paar würdige Worte für Émile Zola zu finden (Dittrich, 1988, S. 125). Er empfand, dass es Zola mit diesem Roman zumindest ansatzweise gelungen sei einen nichtnaturalistischen Text zu Papier zu bringen, da er hier, nach Bahrs Meinung, zum Teil sein romantisches Wesen über seine naturalistische Ansicht stellte (Dittrich, 1988, S. 126). Bahr meinte dazu, dass Zola

bewiesen hätte (Dittrich, 1988, S. 126), „daß er mit naturalistischen Instinkten eine romantische Potenz ist“ (Bahr, 1891, S. 183). Dennoch konnte man diesem Roman eine eindeutig naturalistische Linie zuordnen und Hermann Bahr dürfte somit einzig und allein die Schlussszene mit ihrer grandiosen Symbolik gemeint haben, wenn er von einem „Eintauchen in die Romantik“ sprach (Dittrich, 1988, S. 126). Diese nicht allzu untypische Verwendung von Symbolen innerhalb Zolas Texten sollte dabei nicht von der Wirklichkeit ablenken und sie damit „verdunkeln“, sondern sie sogar hervorheben und in diesem Zusammenhang „erhellen“ (Dittrich, 1988, S. 126). Dadurch war beabsichtigt (worden) den Sachverhalt besonders deutlich hervorzuheben, und das Symbol diene hier lediglich als wichtiges Mittel zur Wirklichkeitsgestaltung (Dittrich, 1988, S. 126). Diese Absicht Zolas schien Hermann Bahr zumindest vorübergehend entgangen zu sein (Dittrich, 1988, S. 126). Letztendlich war es Hermann Bahr schon bewusst geworden, dass Zola nicht in der Lage sein würde seinen Teil zur „neuen Kunst“ beizutragen, jedoch empfand er es nicht als seine persönliche Verfehlung, sondern (Dittrich, 1988, S. 127) als den „Jammer dieser ganzen Zeit“ (Bahr, 1891, S. 184), womit er natürlich gegen Ende seines Aufsatzes den Naturalismus meinte.

Als wichtigen Vertreter der „neuen Kunst“ präsentierte Hermann Bahr deshalb in seinem nächsten Aufsatz Maurice Maeterlinck, der als einer der bedeutendsten Befürworter des Symbolismus bekannt war (Dittrich, 1988, S. 127). Er galt gerade für den Kreis der „Jung-Wiener“ als besonders herausragende Persönlichkeit, da er sich vor allem durch seine impressionistischen Ausführungen der „leidenden Welt“ innerhalb seiner Dramen hervortat (Dittrich, 1988, S. 127). Maurice Maeterlinck wurde im August 1890 von dem Schriftsteller Octave Mirbeau, welcher als Vorkämpfer des Impressionismus galt, entdeckt (Dittrich, 1988, S. 127). Hermann Bahr gestand sich innerhalb seines Aufsatzes durchaus ein, dass er zunächst nur mit Misstrauen auf die enthusiastischen Reaktionen gegenüber Maeterlinck reagieren konnte, und führte dieses Misstrauen auf das „Mißtrauen der Modernen gegen jeden Enthusiasmus überhaupt“ (Bahr, 1891, S. 191) zurück (Dittrich, 1988, S. 127). Dazu schrieb er Folgendes: „Wir sind spröde gegen die Begeisterung, wir wollen an das Große nicht mehr glauben, wir sind zu oft von eitlen Trug geblendet worden und fürchten den nachhinkenden Hohn, wenn es etwa wieder eine Enttäuschung wäre, auch dieses mal wieder“ (Bahr, 1891, S. 191). Der Naturalismus war, nach Bahr, jenes Übel, das den Geschmack und das Gespür für Neues verdorben hatte, und man sich somit zunächst nur durch Misstrauen ausdrücken konnte

(Dittrich, 1988, S. 128). Doch auch Hermann Bahr entdeckte recht schnell neue Seiten an Maeterlinck, die durchaus nach einer Würdigung seiner Person verlangten (Dittrich, 1988, S. 128). Er bezeichnete in diesem Zusammenhang zum Beispiel die Vorgehensweise innerhalb seiner Schriften als (Dittrich, 1988, S. 128) „Reaktion der inneren Menschlichkeit gegen die äußere Sachlichkeit des Naturalismus“ und gegen dessen „gemeine Deutlichkeit der Dinge“ (Bahr, 1891, S. 193). Maurice Maeterlinck wurde aber nicht nur durch seine inhaltliche Zuwendung dem „*état d'âme*“ gegenüber gerecht, sondern auch durch die Verwendung seiner Sprache, welche durchaus in der Lage war die logische Herangehensweise der „alten Sprache“ ablösen zu können (Dittrich, 1988, S. 128). Dazu schrieb er folgende Worte: „Nicht um das Verstandesmäßige und das klare Gefühl, die in sichere und helle Worte faßlich sind, sondern um das jenseits des Verstandes und vor dem Gefühle, um die trüben und verworrenen Anfänge der Empfindung, um alle Seltsamkeit, die unter der Schwelle des Bewußtseins kaut und nur wie ein dumpfes Stöhnen aus dem letzten Schlunde der Natur, wohin der Geist nicht dringt, empfunden wird, darum handelt es sich: um eine neue Sprache, welche Nervenstände ausdrücken und mitteilen soll [...]. Das ist der große Fund Maurice Maeterlincks“ (Bahr, 1891, S. 194). All das, was Bahr in diesem kurzen Abschnitt seines Aufsatzes betonte, das Momentane, das Flüchtige der Empfindung, das durch den Verstand nicht mehr Einholbare, wurde zum Signum der „neuen Kunst“, die er auch bald als impressionistisch bezeichnen würde (Dittrich, 1988, S. 128). Während der Symbolismus nichts mehr mit der Wirklichkeit und dem Alltäglichen zu tun haben wollte und nun Zeichen für etwas anderes setzen wollte, fand der Impressionismus zukünftig Gefallen und Glück an den kleinen Dingen und verlieh diesen als Symbol Bedeutsamkeit für den Moment der Impression (Dittrich, 1988, S. 129). Laut Bahr gelang es Maurice Maeterlinck erst durch seine Dramen die notwendige Entfernung zur Wirklichkeit herzustellen, indem er alles Äußere zu tilgen begann, und des Weiteren auch jeden wirklichen Menschen und jede wirkliche Handlung zu beseitigen vermochte (Dittrich, 1988, S. 129). Hierzu schrieb er: „Äußere Dinge vermag er gar nicht zu gewahren, geschweige zu gestalten. Äußeres Leben zu bilden versucht er nicht einmal. Kein wirklicher Mensch wird ihm, keine wirkliche Handlung. Die Gestalten, welche er formt, sind nur Zeichen seiner Sensationen, wie von seinen Stimmungen auf die Welt geworfene Schatten, und die Ereignisse, welche er häuft, sind nur Symbole vieler Geschichten in den Nerven“ (Bahr, 1891, S. 194). Alles in allem, war Maeterlinck, um es mit den Worten Bahrs auszudrücken, „kein Neuerer“ (Bahr, 1891, S. 195), da er „keinen neuen Plan in die Literatur“

(Bahr, 1891, S. 195) mit einbrachte. Er war somit einzig und allein ein „glücklicherer Schüler“ (Bahr, 1891, S. 195) des Symbolismus, der nun endlich einmal alle Verheißungen einer schon lange erwarteten neuen Kunst erfüllt hatte (Dittrich, 1988, S. 129).

Zusammenfassend lässt sich somit sagen, dass Émile Zola für Hermann Bahr der Repräsentant einer alten, seiner Meinung nach abgelebten Kunst war, und Maurice Maeterlinck für ihn im Gegensatz dazu als zentrale literarische Figur einer „Überwindung des Naturalismus“ und als Begründer einer neuen Kunst hervorging, die sich auch nachhaltig auf die Entwicklung der „Jung-Wiener“ ausgewirkt hatte (Dittrich, 1988, S. 129).

Ich bin nun auf alle für mich wichtig erscheinenden Kapitel der Programmschrift Hermann Bahrs aus dem Jahr 1891 eingegangen, dennoch möchte ich in diesem Zusammenhang abschließend noch eine Person nennen, die sich neben Maurice Maeterlinck noch mehr auf Hermann Bahrs modernes Denken ausgewirkt hat, nämlich Maurice Barrès, dem er aus diesem Grund auch einen Aufsatz widmete. Diesen von Hermann Bahr zu seiner Person verfassten Aufsatz werde ich noch abschließend an dieser Stelle besprechen, obwohl er erst in der 1894 verfassten Sammlung „Studien zur Kritik der Moderne“ enthalten ist (Dittrich, 1988, S. 129). Dennoch ist er an dieser Stelle zu erwähnen, da Hermann Bahr vor allem durch seinen Einfluss zu jener Aufgeschlossenheit gelangte, die es ihm erst ermöglichte stets für neue Erfahrungen offen zu sein (Daviau, 1984, S. 24). Zu Maurice Barrès schrieb Bahr sogar noch im „Selbstbildnis“ von 1923 folgende Worte (Dittrich, 1988, S. 129): „[...] kein Dichter meiner Generation hat so auf mich gewirkt; und immer wieder, zwanzig Jahre lang“ (Bahr, 1923, S. 237), was darauf schließen lässt, dass er eine große Bedeutung für Hermann Bahr gehabt haben muss. Hermann Bahr war es deshalb auch gleich am Beginn seines Aufsatzes wichtig, die Popularität Barrès' hervorzuheben, da er ihn als „Künstler seltener, ausgesuchter Sensationen“ (Bahr, 1894, S. 163) verehrte (Dittrich, 1988, S. 130). Folgende Worte schrieb er hierzu: „Heute heisst er Meister, gilt neben Zola und Bourget und hat seine Schule, die wächst. Es ist eine große Begeisterung um seinen Namen. [...] Sie reden von ihm als den Apostel der Zukunft, wie etwa die deutsche Jugend jetzt von Friedrich Nietzsche redet“ (Bahr, 1894, S. 163). Trotz aller Euphorie stellte er sich aber zunächst dennoch die Frage, ob Barrès wirklich „jener Heiland unserer Sehnsucht ist, der für alle Räthsel, alle Zweifel eine tröstliche Weisheit hat“ (Bahr, 1894, S. 163). Dies galt es seiner Meinung nach nun zu

überprüfen: „Man muss also prüfen, ob er wirklich ein Philosoph, ein neuer Philosoph und, wie sie meinen, der eigentliche Philosoph der Zeit [...]“ (Bahr, 1894, S. 163) ist (Dittrich, 1988, S. 130). Dazu stellte ihn Bahr zunächst dem Naturalismus gegenüber, und kam dadurch auch recht schnell zu einem Ergebnis, da er sich als eindeutiger Kontrast zu demselbigen herauskristallisierte (Dittrich, 1988, S. 130). Während dem Naturalismus nämlich das Milieu alles war und ihm der einzelne Mensch, das eigene Ich, im Gegensatz dazu nichts bedeutete, ließ Barrès gerade (Dittrich, 1988, S. 130) „nichts gelten als das eigene Ich“ (Bahr, 1894, S. 163). Folgendermaßen äußerte er sich dazu: „Die Barbaren, gegen die er um Freiheit streitet, sind die ‚Anderen‘ die Fremden. Er lässt nichts gelten als das eigene Ich. Das Andere ist morsch und schwach“ (Bahr, 1894, S. 163). Aus dieser Kultivierung des Ich entstand, laut Bahr, auch die Annahme, dass alles außer ihm „Lüge und Unverstand“ (Bahr, 1894, S. 164) sei (Dittrich, 1988, S. 130). Somit musste der freie und einsame Mensch, nach Bahr, zunächst einmal all diese barbarischen Spuren aus sich selbst tilgen, um gewahr zu werden (Dittrich, 1988, S. 130), „dass es nur als un instant d’ une chose immortelle (als „ein Moment des Unsterblichen“) gilt“ (Bahr, 1894, S. 164). Das Ich bei Barrès war nun nicht mehr das ästhetizistisch-ausschweifende, ausschließlich den Genüssen huldigende Ich, sondern das sich eins mit allen fühlende, das im weiteren Sinne religiöse Ich, das sich höherer Teilhabe bewusst war (Dittrich, 1988, S. 130). Diese neue, dem Ich gewidmete Literatur (Dittrich, 1988, S. 130) „drückt Stimmungen aus, auch Gefühle, selten Gedanken - eine Rechnung der Vernunft mit der Welt zu einer begreiflichen Ordnung der Dinge versucht es gar nicht einmal“ (Bahr, 1894, S. 165). Hermann Bahr kam im Laufe seines Aufsatzes außerdem zu der Annahme, dass dieser, von Barrès in die Wege geleiteten, zentralen Stellung des Ich in der Literatur die Konzentration auf die Psychologie, auf das Innenleben dieses Ichs entsprechen würde (Dittrich, 1988, S. 130/131). Somit kristallisierte sich ein wichtiges Charakteristikum Barrès heraus, nämlich das eines Psychologen, aber nicht eines Psychologen, der (Dittrich, 1988, S. 131) „in den Seelen forscht und die Ereignisse verzeichnet“ (Bahr, 1894, S. 165), sondern „er (Barrès) bekennt nur stets die eigenen gesuchten Heimlichkeiten, in welchen er schwelgt. Das hat man bis heute niemals Psychologie, das hat man immer Lyrik genannt“ (Bahr, 1894, S. 165). Barrès wollte mit seiner neuen Technik von nun an nicht mehr das wirkliche Leben zeigen, sondern „keine andere Wahrheit als die eigene Empfindung“ (Bahr, 1894, S. 166) zulassen (Dittrich, 1988, S. 131). Dies beabsichtigte die neue Kunst auch zu

vermitteln, indem sie „Alles in Gleichnissen und Symbolen“ (Bahr, 1894, S. 165) auszudrücken vermochte (Dittrich, 1988, S. 131).

Was man nun zusammenfassend aus Bahrs kritischen Schriften entnehmen konnte, war Folgendes: Nämlich, dass die Entwicklung der literarischen Moderne über den Naturalismus hinaus von Henrik Ibsen („Krisis“ des Naturalismus) ihren Ausgang nahm und bei Barrès („Überwindung des Naturalismus“) ihr vorläufiges Ende fand (Dittrich, 1988, S. 132). Das beabsichtigte Kennzeichen dieser literarischen Entwicklung bestand, laut Bahr, nun darin, das literarische Kunstwerk wieder einer Idee „dienstbar zu machen, durch den zwar schon gegen den Naturalismus gerichteten und das Ich und seine Seele in den Mittelpunkt stellenden, aber noch mit den Mitteln des Naturalismus (Analyse) arbeitenden Rückgriff auf die Psychologie des 18. und 19. Jahrhunderts (Bourget im Rückgriff auf Stendhal, Benjamin Constant etc.), durch eine Literatur der symbolischen Ausdeutung des menschlichen Lebens (Maeterlinck) und durch die Begründung einer neuen Psychologie der Nerven und Sensationen (Huysmans, Barrès)“ (Dittrich, 1988, S. 132). Daraus kann man ableiten, dass Hermann Bahr in all seinen Bestrebungen, eine über den Naturalismus hinausgehende Kunst zu schaffen, vor allem betonte, dass es wichtig wäre, wieder das Ich ins Zentrum der literarischen Ambitionen zu rücken (Dittrich, 1988, S. 132/133), dennoch aber immer wieder zu Altbewährtem zurückgriff. All diese soeben besprochenen Absichten wurden in seinen Programmschriften zusammengefasst und brachten ihm jenen Ruhm ein, den er durchaus verdiente.

3.2 Dimitrij Merežkovskij- „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“

Auch Dimitrij Merežkovskijs Programmschrift „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“ („Über die Ursachen des Niedergangs und über neue Strömungen der zeitgenössischen russischen Literatur“) galt als eines der wichtigsten literarischen Dokumente seiner Zeit (Matlaw, 1957, S. 7). Dimitrij Merežkovskij befasste sich in diesem herausragenden Essay, der bereits vier Jahre vor seiner endgültigen

Veröffentlichung im Jahr 1893 abgeschlossen werden konnte, mit dem Verfall (Niedergang) der russischen Literatur in den 1880er Jahren (Matlaw, 1957, S. 7) und präsentierte dem Leser in diesem Zusammenhang auch eine genaue Analyse der gegenwärtigen Literatur und des literarischen Milieus bis in die frühen 1890er Jahre (Bedford, 1975, S. 43). Des Weiteren nutzte er die von ihm verfasste Schrift dafür, um sich für neue Konzepte einer gut funktionierenden Literatur stark zu machen, einer Literatur die von nun an als tiefgehende kulturelle Kraft agieren sollte, und sprach sich damit im Zusammenhang stehend auch gleich für eine neue Herangehensweise der literarischen Kritik aus (Bedford, 1975, S. 43). Dieser Essay Merežkovskijs kennzeichnete demnach die Notwendigkeit einer neuen literarischen Strömung, welche sich schon bald in der Gestalt des Symbolismus präsentierte (Rosenthal, 1975, S. 43). Aus diesem Grund konnte man sein literarisches Werk auch als frühes Manifest des russischen Symbolismus bezeichnen, in dem er all seine für die literarische Zukunft wichtigen Gedankengänge festlegte, die mehr oder weniger von seinen russischen Zeitgenossen angenommen wurden (Bedford, 1975, S. 43). Dieses erste literaturkritische Hauptwerk Merežkovskijs bildete somit den Grundstein für eine neue literarische Bewegung und konnte damit verbunden auch als eine der signifikantesten Arbeiten einer zukünftigen Entwicklung in der russischen Literatur betrachtet werden (Bedford, 1975, S. 43/44).

Bevor ich nun auf jedes Kapitel des Essays eingehe, möchte ich nur kurz betonen, dass Dimitrij Merežkovskij seine Programmschrift in zwei Abschnitte unterteilt hat, die sich aus je drei Kapiteln zusammensetzen, wobei sich der erste Abschnitt mit dem Verfall der Literatur und dessen Gründen auseinandersetzt und sich der zweite Abschnitt bereits den neuen literarischen Tendenzen widmet (Matlaw, 1957, S. 7). Am Beginn seiner Arbeit, noch bevor er sich mit der Beurteilung der gegenwärtigen russischen Literatur auseinandersetzte (Bedford, 1975, S. 44) und einige wichtige Punkte anführte, die es überhaupt erst zu einem Verfall der Sprache und damit verbunden der gesamten Literatur und Kultur Russlands kommen ließen (Matlaw, 1957, S. 7/8), schien es ihm zunächst wichtig zu sein, seine eigene Definition von Literatur und Kultur innerhalb eines Landes darzulegen (Bedford, 1975, S. 44). Einleitend dazu erwähnte er in seinem ersten Kapitel unter dem Titel „Русская поэзия и русская культура“ („Russische Poesie und russische Kultur“) ein Schriftstück, welches Ivan Turgenev noch am Sterbebett seinem „Erzfeind“ Lev Tolstoj zukommen ließ, worin er Tolstoj herzlich bat wieder zu seiner literarischen Tätigkeit zurückzukehren, da er sonst das absolute

Ende der russischen Literatur befürchtete (Merežkovskij, 1893, S. 175). Hierzu schrieb Merežkovskij in seinem Essay, indem er zunächst einen Ausschnitt aus dem besagten Brief übernahm: „Пишу же я вамъ собственно, чтобы сказать вамъ какъ я былъ радъ быть вашимъ современникомъ и чтобы выразить вамъ мою послѣднюю искреннюю просьбу. Другъ мой, вернитесь къ литературной деятельности! [...] Другъ мой, великій писатель русской земли внимайте моей просьбѣ! Дайте мнѣ знать, если вы получите эту бумажку, и позвольте еще разъ обнять васъ, вашу жену, всѣхъ вашихъ [...] Не могу больше [...] Усталъ!“ (Merežkovskij, 1893, S. 175/176). Die Erwähnung dieser letzten Worte Turgenevs schienen Dimitrij Merežkovskij zu Beginn seines Kapitels wichtig zu sein, denn (erst) dadurch ließ sich erkennen, dass er nur mehr Tolstoj die Zukunft der russischen Literatur anvertraute. Dazu schrieb Merežkovskij: „Онъ завѣщаетъ своему врагу, своему брату ‚великому писателю русской земли‘ то, что для него было самага дорогого въ жизни, - будущность русской литературы“ (Merežkovskij, 1893, S. 176). Laut Merežkovskij konnte man dieses Schriftstück aber nicht nur als bloßes Vermächtnis an seinen Zeitgenossen Tolstoj betrachten, sondern es erschien beinahe schon als eine Prophezeiung, als Vorbote für den zukünftigen Verfall der russischen Literatur (Matlaw, 1957, S. 8). Merežkovskij schrieb hierzu Folgendes: „Тѣмъ пророческимъ взглядомъ, который бываетъ у людей передъ смертью, онъ предвидитъ грядущее бѣдствіе, паденіе русской литературы. А для Тургенева это было однимъ изъ величайшихъ бѣдствій, которыя могутъ посѣтить русскую землю“ (Merežkovskij, 1893, S. 176). Mit jener Befürchtung behielt er letztendlich auch recht, da, laut Merežkovskij, „языкъ воплощеніе народнаго духа; вотъ почему паденіе русскаго языка и литературы есть въ то же время паденіе русскаго духа“ (Merežkovskij, 1893, S. 176). Dimitrij Merežkovskij wollte damit darlegen, welch großes Unheil solch ein Verlust, ein Verfall des russischen Bewusstseins und der russischen Literatur, für ein Land bedeutete, und ging sogar noch einen Schritt weiter, indem er diesen Verlust mit einem, „kriegsähnlichen“ Zustand verglich (Merežkovskij, 1893, S. 176). Merežkovskij war sich aber bewusst, dass dieser Verfall der Literatur ein bereits über mehrere Generationen verbreitetes Phänomen der Kritik war, die durch scharfe Kritiken ihrerseits vieles dazu beitrug, ein Zugrundegehen der russischen Sprache und russischen Literatur voranzutreiben (Matlaw, 1957, S. 8). Merežkovskij erwähnte in diesem Zusammenhang vor allem die böswilligen Attacken der älteren Generation an Literaten gegenüber ihren jüngeren Nachfolgern, die solch einen Verfall für sich nutzten, um zu

demonstrieren, dass es in ihrer noch produktiven Phase besser zugeht (Matlaw, 1957, S. 8). Dazu schrieb er in seinem Essay: „Во времена Пушкина критики так же краснорѣчиво оплакивали безнадежное падение русской литературы, какъ во времена Тургенева, Достоевскаго и Толстого. Старики любятъ употреблять это оружіе противъ молодыхъ. Отживающіе искренне убѣждены, что во времена ихъ молодости и небо было яснѣе, и земля плодороднѣе, и девушки красивѣе, и писатели талантливѣе“ (Merežkovskij, 1893, S. 176/177). Dimitrij Merežkovskij nannte aber noch einen zweiten wichtigen Grund, der es zu einem Verfall der Literatur innerhalb Russlands kommen ließ, nämlich jegliche Abwesenheit eines literarischen Genies nach dem Ende der Ära Turgenevs, Gončarovs, Dostoevskijs und Tolstojs (Matlaw, 1957, S. 8). Folgende Worte schrieb er hierzu: „Мнѣ могутъ сдѣлать и другое возраженіе: только что кончилась великая эпоха Достоевскаго, Гончарова, Толстого, Тургенева, даже не кончилась, потому что послѣднія произведенія Толстого относятся къ послѣднимъ днямъ современной литературы“ (Merežkovskij, 1893, S. 177). Mit diesen Worten gelang es Merežkovskij das Zugrundegehen von Literatur und Kultur innerhalb seines Landes hervorzuheben.

In weiterer Folge führte diese Thematik auch dazu, dass sich Merežkovskij verstärkt über die weitere Zukunft der russischen Literatur Gedanken machte. Um diesen wichtigen Punkt nun weiter auszuführen, versuchte er seine eigene Definition von Literatur darzulegen. Dazu erschien es ihm zunächst wichtig zu sein die Literatur von der Poesie abzugrenzen (Merežkovskij, 1893, S. 177). Dieser Prozess einer separaten Betrachtung von Poesie und Literatur sowie der Weltliteratur und deren jeweiligen Wirkungen auf die Entwicklung der Gesellschaft war, laut Merežkovskij, eine Notwendigkeit, die man nicht außer Acht lassen durfte, da sie für seine Ausführungen von großer Bedeutung war (Merežkovskij, 1893, S. 177). Hierzu schrieb er nun Folgendes: „Прежде всего, я должен разграничить литературу отъ поэзии. Я заранѣе готовъ согласиться, что въ сущности это вопросъ иногда сливающихся отѣнковъ и почти неуловимыхъ степеней, но для моей задачи они имѣютъ большое значение“ (Merežkovskij, 1893, S. 177). Merežkovskij wollte damit nur betonen, wie eng diese unterschiedlichen Kraftquellen ineinander greifen und dass es manchmal nur Nuancen wären, die sie voneinander unterscheiden würden (Merežkovskij, 1893, S. 177).

Im weiteren Verlauf seiner Arbeit unternahm er aber nicht nur eine separate Behandlung von Poesie und Literatur, sondern trennte in diesem Zusammenhang auch die Bedeutung eines Literaten und eines Poeten (Bedford, 1975, S. 44). Zunächst beschrieb er aber seine Definition von Poesie und äußerte sich folgendermaßen dazu: „Поэзия сила первобытная и вѣчная, стихійная, произвольный и непосредственный даръ Божій“ (Merežkovskij, 1893, S. 177). Des Weiteren fügte er hinzu: „Поэтъ можетъ быть великимъ въ полномъ одиночествѣ. Сила вдохновенія не должна зависѣть отъ того, - внимаешь ли пѣвцу челоуѣчество или двое, трое, или даже никто“ (Merežkovskij, 1893, S. 177). Die poetischen Offenbarungen waren also laut Merežkovskij für jedermann zugänglich, da sie eine Gottesgabe waren. Außerdem meinte er, dass sich der Poet auch in kompletter Einsamkeit vollständig fühlen konnte, da die Kraft der Inspiration beim Schaffen nicht unbedingt von der Anzahl ihn anhörender Personen abhängig war (Merežkovskij, 1893, S. 177). Demnach hatten, wenn wir nun ein Resümee aus den Worten Merežkovskijs ziehen, weder der Poet, noch die Poesie einen notwendigen Einfluss auf die Menschheit ausgeübt (Bedford, 1975, S. 44).

Wenn wir uns nun auf der anderen Seite der Begrifflichkeit der Literatur zuwenden, werden wir erkennen, dass sich durch Merežkovskijs Definition derselbigen doch einige entscheidende Unterschiede herauskristallisieren werden. Zunächst äußerte er sich folgendermaßen in Bezug auf die Literatur: „Литература зиждется на стихійныхъ силахъ поэзіи такъ же, какъ міровая культура на первобытныхъ силахъ природы“ (Merežkovskij, 1893, S. 177). Die Literatur war, Merežkovskijs Ansicht nach, somit ein Auswuchs der Poesie, aber dennoch in einer ihr übergeordneten Art und Weise (Bedford, 1975, S. 44). Dazu schien es ihm noch wichtig zu sein hinzuzufügen: „В сущности литература та же поэзія, но только разсматриваемая не съ точки зрѣнія индивидуальнаго творчества отдѣльныхъ художниковъ, а какъ сила движущая цѣлыя поколенія, цѣлыя народы по извѣстному культурному пути, какъ преемственность поэтическихъ явленій, передаваемыхъ изъ вѣка въ вѣкъ и объединенныхъ великимъ историческимъ началомъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 178). Wenn man nun Merežkovskijs Aussage näher betrachtet, war die Literatur also ein einheitlicher, über die Jahrhunderte hinweg aufrecht erhaltener Körper individueller poetischer Schöpfungen, der sich als kulturelle Macht abzeichnete (Bedford, 1975, S. 44). Die Literatur eines Landes konnte aber

laut Merežkovskij nur dann existieren, wenn man auch auf eine traditionelle Entwicklung zurückblicken konnte (Matlaw, 1972, S. 8). Diese Thematik der Tradition innerhalb eines Landes, auf die man sich rückblickend berufen konnte, war ein zentrales Thema bei Merežkovskij, und eines der wichtigsten Punkte, um überhaupt erst von einer gut funktionierenden Literatur und Kultur sprechen zu können. Denn wahre Literatur, erklärte Merežkovskij, konnte man als Ausdruck einer nationalen Idee bezeichnen (Rosenthal, 1975, S. 43), eine Idee, die Jahre zurückreichte und die Spuren eines nationalen Genies in sich trug (Merežkovskij, 1893, S. 180). Dieses Genie eines Volkes formte die Literatur und Kultur eines Landes mit. Hierzu schrieb er: „На всѣхъ созданияхъ истинно- великихъ культуръ, какъ на монетахъ, отчеканенъ ликъ одного властелина. Этотъ властелинъ- геній народа“ (Merežkovskij, 1893, S. 180). Um dies näher auszuführen, nannte er zunächst ein Beispiel aus dem antiken Griechenland und erwähnte in diesem Zusammenhang Homer, einen Dichter und Philosophen, der am Beginn der antiken griechischen Literatur stand (Merežkovskij, 1893, S. 178) und der sich zunächst nicht als nationales Genie hervortat. Dennoch schrieb Merežkovskij über ihn: „Но вотъ черезъ нѣсколько столѣтій въ эпоху Перикла, въ средѣ великихъ греческихъ писателей и философовъ Гомеръ приобретаетъ совершенно новое, не только поэтическое, но и литературное значение“ (Merežkovskij, 1893, S. 178). Er wurde sogar zum Begründer einer ganzen Schule von Künstlern und Schriftstellern und sein Geist blieb stets allgegenwärtig (Merežkovskij, 1893, S. 178). Dazu schrieb Merežkovskij: „Духъ Гомера- ненарушимая литературная связь между всѣми отдѣльными поэтическими явлениями Греціи, какъ бы они ни были различны по своимъ индивидуальнымъ чертамъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 178). Das machte ihn letztendlich auch zu einem nationalen Genie des griechischen Volkes, einem Genie, das seinem Land den literarischen und kulturellen Weg ebnete. Denn, so schrieb Merežkovskij innerhalb seines Essays: „Великая литература до послѣдняго вздоха осталась вѣрной своему родоначальнику“ (Merežkovskij, 1893, S. 178). Diese Ausführungen Merežkovskijs, die einem Land die Möglichkeit boten auf eine weiterführende Tradition zurückblicken zu können, bildeten somit die Basis für jede gut funktionierende Literatur.

Neben dieser soeben besprochenen Thematik gab es aber noch einen weiteren wichtigen Punkt, der sowohl für eine Weiterentwicklung der Literatur als auch für eine Entwicklung anderer kultureller Erscheinungen von großer Bedeutung war, nämlich die vorhandene

Atmosphäre innerhalb eines Landes (Merežkovskij, 1893, S. 180). Denn, laut Merežkovskij, konnten sich die tiefsten und vollständigsten Schöpfungen eines Genies nur dann zeigen, wenn auch ein bestimmtes schöpferisches Klima vorherrschte (Merežkovskij, 1893, S. 180). Dazu äußerte sich Merežkovskij folgendermaßen: „Мы видимъ повсюду и во всѣ вѣка- въ современномъ Парижѣ, какъ во Флоренціи 15- ого вѣка и въ Аѳинахъ Перикла, и въ Веймарскомъ кружкѣ Гёте, и въ Англии въ эпоху Елизаветы, мы видимъ, что нужна извѣстная атмосфера для того, чтобы глубочайшія стороны генія могли вполнѣ проявиться“ (Merežkovskij, 1893, S. 180). Merežkovskij betonte, dass sich solch eine Atmosphäre im eigenen Land nur aufgrund ständiger intelligenter Interaktionen zwischen Schriftstellern mit unterschiedlichstem Temperament aufbauen konnte (Merežkovskij, 1893, S. 180). Denn erst dadurch entstand der Nährboden für ein fruchtbares, schöpferisches Klima, auf das manche Völker einige Jahrhunderte vergeblich warten mussten (Merežkovskij, 1893, S. 180/181).

All diese von Merežkovskij angeführten Voraussetzungen, die es überhaupt erst ermöglichen würden, dass man innerhalb eines Landes von einer gut funktionierenden Literatur sprechen konnte, fand er innerhalb seiner Schaffensperiode nur in den literarischen Schulen Frankreichs vor (Merežkovskij, 1893, S. 180). Dort konnte man das Emporkommen einer nationalen Idee, des nationalen Geistes eines Landes, bereits in der Ära der Romantik beobachten (Bedford, 1975, S. 45), in der schon eine bestimmte Atmosphäre vorherrschte. Die darauffolgende Strömung des Naturalismus hatte zwar ihre Berechtigung, dennoch fanden sich bald neue, bessere Wege, um die Literatur und Kultur weiterzuformen (Merežkovskij, 1893, S. 180). Es herrschte ein ständiger Neuerungswille, um die Literatur nicht zu einem Stillstand kommen zu lassen. Dazu schrieb Merežkovskij: „И вотъ мы уже присутствуемъ при первыхъ неясныхъ усиліяхъ народнаго генія найти новые творческіе пути, новыя сочетанія жизненной правды съ величайшимъ идеализмомъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 180). Nachdem Merežkovskij nun anhand von Beispielen verschiedenster epochaler Kulturen seine Theorien einer gut funktionierenden Literatur dargelegt hatte, blieb natürlich die Frage nicht aus, ob sich dieser Übergang von Poesie zu Literatur, diese Notwendigkeit einer nationalen Kultur, auch innerhalb Russlands ereignet hatte (Bedford, 1975, S. 45). Natürlich war klar, dass es auch innerhalb Russlands große poetische Offenbarungen gab, dennoch stellte er sich innerhalb seiner Programmschrift

folgende Frage (Merežkovskij, 1893, S. 181): „Была ли въ Россіи истинно- великая литература, достойная стать на ряду съ другими всемірными литературами?“ (Merežkovskij, 1893, S. 181). Es gab natürlich eine Reihe herausragender Literaten, die sich durch ihre Genialität auszeichneten, aber eine Literatur, wie sie von Merežkovskij zuvor beschrieben worden war, gab es nicht (Matlaw, 1957, zitiert nach Rosenthal, 1975, S. 45). Der Grund dafür lag, wie auch aus den Untersuchungen Merežkovskijs hervorging, in den mangelhaften Voraussetzungen, die einen Übergang von Poesie zu Literatur bewerkstelligen würden (Bedford, 1975, S. 45). Für Merežkovskij war dieser nicht zu akzeptierende Zustand Grund genug, sich mit dieser Problematik näher auseinanderzusetzen. Dabei kristallisierte sich heraus, dass die meisten russischen Schriftsteller ihr Dasein zwar erfolgreich, aber in kompletter Einsamkeit zubrachten, und sich somit auch keine „Übertragung des nationalen Geistes auf die Literatur“ (Merežkovskij, 1893, S.182/183) ereignen konnte (Bedford, 1975, S. 45/46). Die Literatur war nun einmal ein soziales Phänomen, welches sich durch eine rege Interaktion verschiedenster Kräfte auszeichnete, und dadurch eine nationale Idee hervorbrachte, die von Poet zu Poet, von Generation zu Generation und von Jahrhundert zu Jahrhundert weitergegeben wurde (Rosenthal, 1975, 43). Doch diese nationale Idee existierte in Russland noch nicht (Rosenthal, 1975, S. 43).

In weiterer Folge seines Essays war es Merežkovskij nun wichtig, jene Literaten zu erwähnen, die sich in ihrem eigenen Land verloren fühlten, da sie von einem ständigen Zustand der Einsamkeit verfolgt wurden. Hierzu zählte er zunächst Puškin, der wegen seiner Einsamkeit klagte (Merežkovskij, 1893, S. 181). Zu seiner Person schrieb Merežkovskij: „Въ письмахъ онъ признается, что русскій поэтъ ровно ничего не знаетъ о судьбѣ своихъ произведеній: онъ работаетъ въ пустынь. Великій писатель доходитъ до такого отчаянія, что готовъ проклясть землю, въ которой родился“: „чортъ догадалъ меня родиться въ Россіи съ душою и съ талантомъ!“ (Merežkovskij, 1893, S. 181). Daraus ließ sich erkennen, dass Puškin dieses Gefühl der Einsamkeit, das ihn überallhin verfolgte, zutiefst verabscheute, dennoch sah er keinen Ausweg, da er mit dem Charakter des russischen Volkes nichts anzufangen wusste. Dieselbe Einsamkeit war auch das leidige Schicksal Gogols (Merežkovskij, 1893, S. 181). Auch er fand sich in der damaligen Gesellschaft Russlands nicht zurecht und fühlte sich zutiefst unverstanden. Hierzu einige Worte von Merežkovskij: „Всю жизнь сатирикъ боролся за право смѣяться. Изнуряющее, губительное чувство

напрасной любви къ родинѣ было у Гоголя ещё сильнѣе, чѣмъ у Пушкина“ (Merežkovskij, 1893, S. 181). Dieser Zustand brachte Gogols innerste Balance zum Wanken und führte ihn sogar in den Wahnsinn (Merežkovskij, 1893, S. 181). Auch Lermontov machte eine ähnliche Entwicklung durch, da er regelrecht vor der russischen Gesellschaft flüchtete (Merežkovskij, 1893, S. 181). Er schämte sich sogar, sich russischer Literat zu nennen, obwohl er eine starke Persönlichkeit hatte (Merežkovskij, 1893, S. 181).

Diese Problematik der hilflosen Einsamkeit fand auch innerhalb der zweiten Generation von russischen Schriftstellern kein Ende, sondern nahm sogar noch zu (Merežkovskij, 1893, S. 182). Charakteristisch war, dass sich auch unter ihnen keine produktive Interaktion ergeben konnte, da sie sich gegenseitig kritisierten, demnach entstand auch keine fruchtbringende Atmosphäre, die es erst ermöglicht hätte die Seiten eines nationalen Genies voll zum Ausdruck zu bringen. Dimitrij Merežkovskij nannte hier beispielsweise Persönlichkeiten wie Dostoevskij, der ein ganzes Leben lang als einsamer literarischer Einsiedler zubrachte, da er sich als sehr menschenfeindlich erwies, oder auch Turgenev, die sich beide als Gegner Nekrasovs und Ščedrins herauskristallisiert hatten (Merežkovskij, 1893, S. 182). Ebenso charakteristisch für die russische Literatur war die Feindschaft zwischen Turgenev und seinem literarischen Zeitgenossen Lev Tolstoj, über die Merežkovskij schon zu Beginn seines Essays berichtet hatte (Merežkovskij, 1893, S. 182). Hierzu schrieb Merežkovskij: „Можетъ-быть, разъ въ сорокъ лѣтъ, сходятся два, три русскихъ писателя, но не предъ лицомъ всего народа, а гдѣ-то въ уголку, въ тайнѣ, во мракѣ, на одно мгновение, чтобы потомъ разойтись навѣки“ (Merežkovskij, 1893, S. 182). Dennoch verband sie eine Gemeinsamkeit, nämlich das von ihnen empfundene Missverständnis, welches von Seiten der russischen Gesellschaft ausging. Auch die von Belinskij später gegründete literarische Gesellschaft, die Merežkovskij hier erwähnte, in welcher Puškin zum ersten Mal verstanden wurde und die Werke Turgenevs, Gončarovs und Dostoevskijs begrüßt wurden, konnte sich nicht lange aufrecht erhalten, da laut Merežkovskij nur ein kleiner feindlicher Lufthauch reichte, um diese Vereinigung wieder zu zerstören (Merežkovskij, 1893, S. 182). Folgendermaßen äußerte er sich dazu: „Нѣтъ, никогда ещё, въ продолженіе цѣлаго столѣтія, русскіе писатели не „пребывали единодушно вместе“ (Merežkovskij, 1893, S. 182). Es gab, nach Merežkovskij, einfach kein tolerantes und versöhnliches Miteinander unter den Literaten, da sie ihre unterschiedlichen Temperamente nicht für sich zu nutzen wussten, um somit sinnvoll

produktiv tätig sein zu können (Merežkovskij, 1893, S. 183). Viele Schriftsteller erkannten erst in diesen, soeben genannten russischen literarischen Kreisen das wahre Übel und verharrten deshalb in ihrer Einsamkeit (Merežkovskij, 1893, S. 183). Vor allem Turgenev äußerte sich hierzu, da er der Meinung war, dass es innerhalb der russischen literarischen Gesellschaften noch schlechter sei, als ein Dasein in kompletter Einsamkeit zu fristen (Merežkovskij, 1893, S. 183). Als Beispiel führte man hier die Gesellschaft der Slawophilen an, die man mit einer literarischen Sackgasse vergleichen konnte, in der es keinen Platz für ein lebendiges Zusammenwirken ehrlicher, talentierter Menschen gab (Merežkovskij, 1893, S. 183/184). Zu all dem äußerte sich Merežkovskij nun folgendermaßen: „Соединение оригинальныхъ и глубокихъ талантовъ въ Россіи за послѣдніе полвѣка дѣлаетъ ещё болѣе поразительнымъ отсутствіе русской литературы, достойной великой русской поэзіи. До сихъ поръ, съ чисто національной славянскою ироніей, русскіе писатели имѣютъ право сказать другъ другу: поэзія наша велика и могуча, но ни литературной преемственности, ни свободнаго взаимодѣйствія въ ней нѣтъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 184). Merežkovskij betonte hier noch einmal, dass Russland zwar reich an großen Talenten war, diese aber nicht in der Lage waren den Geist des russischen Volkes vertreten zu können. Denn weder Puškin noch der mystische Gogol, noch der vor der Gesellschaft flüchtende Lermontov oder Tolstoj waren in der Lage gewesen diese Rolle zu übernehmen, stattdessen schlummerte in ihnen derselbe stürmische Impuls, der von Tolstoj als „Бегство отъ культуры“ („Flucht vor der Kultur“) bezeichnet wurde (Merežkovskij, 1893, S. 185). Merežkovskij wusste, dass man dieser fatalen Situation innerhalb Russlands entgegenwirken musste, denn Literatur, welche als kulturelle Kraft agierte, konnte nur dann entstehen, wenn sie nicht von den Literaten selbst abgewiesen wurde (Bedford, 1975, S. 46). Er meinte außerdem, dass man in Russland eine Persönlichkeit wie Goethe benötigte, einen Repräsentanten „всѣмірно- исторической культуры“ („einer universalen historischen Kultur“) (Merežkovskij, 1893, S. 185). Um dieses Thema näher auszuführen, stellte er einen Vergleich Goethes mit dem russischen Literaten Tolstoj an (Merežkovskij, 1893, S. 185). Goethe wurde von Merežkovskij sowohl als wahrhaftig großer Poet als auch als Literat bezeichnet (Merežkovskij, 1893, S. 186). Er trug, seiner Meinung nach, eine dem Lord Byron ähnliche Welttrauer in sich, konnte aber dennoch leben und sich auch zugleich am Leben erfreuen (Merežkovskij, 1893, S. 185). Er hatte, laut Merežkovskij, nicht mit dreißig sein Leben verbrannt, sondern konnte sich auch noch mit achtzig an wissenschaftlichen

Novationen erfreuen (Merežkovskij, 1893, S. 185). Des Weiteren meinte er, dass man nichts Selbstzerstörerisches an seiner Persönlichkeit erkennen konnte, obwohl er sich zum Teil mit ernsteren Themen auseinandergesetzt hatte (Merežkovskij, 1893, S. 185/186). Außerdem erwähnte Merežkovskij, dass ihn die Wissenschaft sogar näher zur Natur gebracht hat und er deswegen auch keine Angst verspüren musste, dass ihn die Wissenschaft und Kultur von der Heimat entfernen würde, denn laut Goethe war die höchste Ebene der Kultur gleichzeitig auch die höchste Ebene der Völkerschaft (Merežkovskij, 1893, S. 186). Goethe war für Merežkovskij das ideale Beispiel für einen großen Poeten und Literaten, Tolstoj war im Gegensatz dazu zwar ein großer Poet, konnte aber nie Literat sein und schon gar nicht der Vertreter des russischen Volksgeistes, da er sich mehrmals negativ über seine eigenen Werke äußerte (Merežkovskij, 1893, S. 186). Goethe stand zu dem, was er verfasst hatte, und dieser Unterschied trennte, laut Merežkovskij, den stürmischen vom menschlichen Schaffensimpuls (Merežkovskij, 1893, S. 186). Gegen Ende seines ersten Kapitels meinte er deshalb auch: „Сколько бы ещё у нас ни было гениальных писателей, но, пока у России не будет своей литературы, у нея не будет и своего Гёте, представителя народного духа“ (Merežkovskij, 1893, S. 186).

In seinem darauffolgenden zweiten Kapitel war es Merežkovskij nun wichtig, sich mit jenen Gründen auseinanderzusetzen, die seiner Meinung nach, überhaupt erst dafür verantwortlich waren, dass es zu einem Verfall der russischen Sprache und damit in Zusammenhang stehend zu einem Niedergang der gesamten russischen Literatur kommen konnte. Schon allein bei genauer Betrachtung des von Merežkovskij verwendeten Titels „Настроение публики. Порча языка. Мелкая пресса. Система гонораровъ. Издатели. Редакторы“ (Merežkovskij, 1893, S. 187) ließ sich sofort erkennen, welche haupttragenden Faktoren an dieser misslichen Situation Russlands beteiligt waren. Hierzu zählte Merežkovskij zunächst einmal jene Einrichtungen, die sich für die Veröffentlichungen teils kontraproduktiver Texte verantwortlich fühlen mussten, dazu gehörten die Presse, Journale und ihre ausführenden Organe (Herausgeber, Redakteure) (Bedford, 1975, S. 46/47/48). Des Weiteren trugen, laut Merežkovskij, vor allem die zunehmende Unwissenheit und die Kritik ihr Wesentliches dazu bei, um die literarische Sprache, welche „als Verkörperung des nationalen Volksgeistes“ (Merežkovskij, 1893, S. 176) galt, zu zerstören (Merežkovskij, 1893, S. 189/190). Dies und das Bezahlungssystem beschleunigten den Verfall der russischen Literatur enorm

(Merežkovskij, 1893, S. 191/192). Merežkovskij verurteilte all jene soeben genannten Faktoren und kämpfte gegen sie an, denn erst durch diese Geisteshaltung wurde die Notwendigkeit einer nationalen Literatur innerhalb Russlands verhindert (Bedford, 1975, S. 46). Infolge seiner vernichtenden Kritik gegenüber der zeitgenössischen russischen Literatur begann er nun seine Aufmerksamkeit am Beginn des zweiten Kapitels zunächst auf die ihn umgebenden publizierenden Unternehmen zu richten, da er auch diesen eine gewisse Mitschuld zuwies, und beobachtete dabei eine in ihnen stattfindende endlose Langeweile und Leblosigkeit, die sich auch durch die gesamte russische Gesellschaft zog (Bedford, 1975, S. 46/47). Hierzu schrieb er Folgendes: „Когда думаешь о настроении тѣхъ, кто теперь читаетъ и пишетъ въ Россіи, передъ глазами невольно встаетъ знакомый, великорусскій пейзажъ. [...] Скучная природа, истощенная не менѣе скучной цивилизаціей“ (Merežkovskij, 1893, S. 187). Mit dieser anfänglich zutiefst bedrückenden Beschreibung, einer deprimierenden und hoffnungslosen Gegend und der dort ansässigen Bewohner (Merežkovskij, 1893, S. 187) versuchte er den momentanen, traurigen Zustand innerhalb Russlands symbolisch darzulegen. Ein Zustand der, laut Merežkovskij, auch bei den gegenwärtigen Zeitungen und Zeitschriften Russlands vorherrschte (Merežkovskij, 1893, S. 187/188). Dazu schrieb er: „Откройте наудачу современный „толстый“ журналъ или газету, вы встрѣтите то же настроеніе, тотъ же мертвый колоритъ, ту же скуку, ту же печать уродливой, полуварварской цивилизаціи и ту же унылую, безнадежную плоскость“ (Merežkovskij, 1893, S. 187/188). Dieses von ihm beschriebene Gefühl der Langeweile war schon längst ein ewiger Begleiter Merežkovskijs, daher schrieb er noch folgende Worte hierzu: „Помню, я испыталъ съ обидной горечью и ясностью эту въ сущности давнишнюю, родную, уже Пушкинымъ описанную скуку, возвращаясь изъ-за границы, изъ Парижа“ (Merežkovskij, 1893, S. 188). Mit dieser Äußerung wollte Merežkovskij einen direkten Vergleich zwischen Russland und Paris ziehen, indem er auch noch im weiteren Verlauf seiner Arbeit hinzufügend betonte, dass innerhalb der Pariser Gesellschaft, im künstlerischen Leben der Stadt sowie in deren Theatern und einfach auf den Straßen und in den Cafés, im Gegensatz zu Russland, Leben existierte (Merežkovskij, 1893, S. 188). Diese Atmosphäre Frankreichs, welche laut Merežkovskij auch eine bedeutende kulturelle Rolle innerhalb Europas einnahm, konnte zunächst nicht auf Russland übertragen werden (Merežkovskij, 1893, S. 188). Stattdessen fand man weiterhin eine stetige Langeweile vor, die auch in den literarischen Kreisen zu spüren war (Merežkovskij, 1893, S. 188). Diese

nicht vorhandene Existenz von Leben, diese Langeweile und Hoffnungslosigkeit erreichte natürlich auch die russischen Herausgeber und Redakteure (Merežkovskij, 1893, S. 188). Merežkovskij fand auch innerhalb der russischen Redaktionen keine produktive Interaktion vor, stattdessen spürte man eher deren Oberflächlichkeit, außerdem meinte er: „[...] если редакция серьезная, чувствуешь себя въ канцеляріи среди чиновниковъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 188). Diese von Merežkovskij beschriebene, hoffnungslose Situation innerhalb Russlands führte letztendlich auch zu einem Untergang der russischen Sprache, hervorgerufen von all denjenigen, die für die unterschiedlichsten Journale tätig waren und sich durch falsche Interpretationen hervortaten (Bedford, 1975, S. 47). Als Befürworter der Literatur und Kultur innerhalb Russlands konnte Merežkovskij eine Verschlechterung der literarischen Sprache nicht zulassen (Bedford, 1975, S. 47). In diesem Zusammenhang erwähnte er zunächst eines von Turgenevs letzten Gedichten und äußerte sich über die Wichtigkeit der russischen Sprache wie folgt: „Во дни сомнѣній, во дни тягостныхъ раздумій о судьбахъ моей родины,- ты одинъ мнѣ поддержка и опора, о, великій, могучій, правдивый и свободный русскій языкъ!- не будь тебя, какъ не впасть въ отчаяніе при видѣ всего, что совершается дома!“ (Merežkovskij, 1893, S. 189). Im Anschluss daran erwähnte er nun die drei Hauptgründe, aufgrund derer es überhaupt erst zu einem Verfall der russischen Sprache gekommen war (Merežkovskij, 1893, S. 189). Als einen der ersten und für ihn wichtigsten Faktoren für den Untergang der Sprache nannte er die in Russland befindliche Kritik (Merežkovskij, 1893, S. 189). Dabei bezog er sich zunächst auf den russischen Kritiker Pisarev, der sich durch seine besondere, ironische, fast schon umgangssprachliche Art des Schreibens hervortat (Merežkovskij, 1893, S. 189). Laut Merežkovskij benutzte er diese lakonische, ein bisschen hochnäsige, aber verführerisch starke Sprache als gut geeignete „Waffe“, um die Generation der russischen Kritiker innerhalb der 60er Jahre einzuschüchtern (Merežkovskij, 1893, S. 189). Dieses rücksichtslose Verhalten seinerseits, sich anmaßen zu wollen eine andere Sprache zu verwenden, führte letztendlich auch innerhalb der russischen Kritik zur Empörung (Merežkovskij, 1893, S. 189). Dies veranlasste sie aber dennoch, nachahmerisch tätig zu werden (Merežkovskij, 1893, S. 189). Hierzu schrieb Merežkovskij: „Но какъ и всегда, подражатели взяли только внѣшнія стороны оригинала“ (Merežkovskij, 1893, S. 189) Während Pisarev diese Sprache nämlich als Kraftquelle für sich zu nutzen wusste, trugen die russischen Kritiker, aufgrund ihres rauen Tonfalles, das Wesentliche dazu bei, sie wieder zu zerstören (Matlaw, 1957, S. 10). Dazu meinte

Merežkovskij: „Силу они превратили въ грубость, иронию- въ оскорбительную фамильярность съ читателемъ, простоту- въ презрѣніе къ самымъ необходимымъ приличіямъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 189). Dimitrij Merežkovskij war es wichtig zu betonen, dass sich nichts so negativ auf die ursprünglich aufrichtige und immer ernste Sprache Russlands ausgewirkt hatte wie diese literarische Lebhaftigkeit des schlechten Tons (Merežkovskij, 1893, S. 189). Dennoch gab es laut Merežkovskij noch eine zweite Kraft, die sich auf die literarische Sprache vernichtend ausgewirkt hatte (Merežkovskij, 1893, S. 189). In diesem Zusammenhang nannte er die besondere satirische Manier, die der russische Literat Saltykov angewandt hatte und die er als „sklavische Sprache des Äsop“ bezeichnete (Merežkovskij, 1893, S. 189). Dieser von Saltykov eingeführte Sprachstil war, laut Merežkovskij, zwar voll von Bösartigkeiten, dennoch beherrschte er diesen satirisch-umgangssprachlichen Tonfall (Merežkovskij, 1893, S. 189). Ganz im Gegenteil zu seinen Nachfolgern und Nachahmern, nämlich den Kritikern der Boulevardpresse, die diesen Stil mit gewaltigem und schwerem Scharfsinn sowie mit satirischen Grimassen in die Zeitungen eingeführt hatten (Merežkovskij, 1893, S. 189/190).

Hierzu meinte Merežkovskij: „Рабій языкъ можетъ быть оправданъ только высочайшимъ внутреннимъ благородствомъ и отвагою сатиры; иначе онъ безцѣленъ и противень“ (Merežkovskij, 1893, S. 190). Merežkovskij wollte anhand dieser Beispiele zeigen, welchen negativen Einfluss die Boulevardpresse auf die russische Sprache seiner Zeit hatte (Merežkovskij, 1893, S. 190). Als er im Anschluss daran noch einen Vergleich der damals vorhandenen Zeitschriften mit ausländischer Literatur und russischer Literatur letzterer Generationen anstellte, wurde ihm sofort klar, dass die russische Sprache innerhalb seiner Schaffensperiode durch die Verwendung von abnormen Neologismen in der Boulevardpresse verdorben wurde (Merežkovskij, 1893, S. 190). Laut Merežkovskij hatte man einfach zu wenig Ehrfurcht vor der russischen Sprache und schädigte sie, indem man ihr mit einem üblen Tonfall und einfachster banaler Sprache Ausdruck verlieh (Merežkovskij, 1893, S. 190). Als dritten Grund für den Niedergang der Sprache erwähnte er hier nur kurz die anwachsende Ignoranz und Unwissenheit innerhalb Russlands, hierzu schrieb er folgende Worte: „Полное незнание иногда лучше неполнаго знанія“ (Merežkovskij, 1893, S. 190). Er sprach hierbei den sinkenden Grad der Bildung im Kreise der Journalisten an, der sich vor allem durch ihre Schreibweise und durch die inhaltlich auftretenden Fehler bemerkbar machte (Merežkovskij, 1893, S. 190/191). Merežkovskij betonte auch, dass die Sprache eines Landes in solch einem

Kreis halbausgebildeter Journalisten, die sich auch schon weit vom Volk entfernt und noch keine Kultur erreicht hatten, dem Tod geweiht wäre (Merežkovskij, 1893, S. 191).

Obwohl die bisher genannten Gründe schon ausreichen würden, um die Behauptung vom Niedergang der Sprache und Literatur innerhalb Russlands zu rechtfertigen, konnte Merežkovskij hier aber noch einen weiteren wichtigen Punkt nennen, der für den Verfall der Literatur mitverantwortlich war, dazu bezog er sich auf die Rolle des Bezahlungssystems innerhalb Russlands (Merežkovskij, 1893, S. 191). Dieser in seinem Essay angeführte Punkt schien ihm auch persönlich ein großes Anliegen zu sein, da er sich niemals von der zunehmenden Macht des Geldes (Merežkovskij, 1893, S. 193) abhängig machen wollte. Er bedauerte es zutiefst, dass sich viele Künstler dieser Macht beugten und somit danach strebten für ihre Werke dementsprechend honoriert zu werden (Bedford, 1975, S. 47), anstatt sie dem öffentlichen Publikum frei zur Verfügung zu stellen (Merežkovskij, 1893, S. 192). Natürlich befand sich gerade Merežkovskij, dank des Vermögens seines Vaters, in einer solch positiven finanziellen Situation, dass er es nicht notwendig hatte sich von dem Einfluss des Geldes abhängig machen zu lassen (Bedford, 1975, S. 47). Laut Merežkovskij gab es aber auch noch eine Reihe anderer Gelehrter, die sich als die letzten idealisierten Träumer in einer materialistischen Welt hervortaten, hierzu schrieb er: „На земль художники, ученые и поэты до сихъ поръ въ слишкотьмъ практичный вѣкъ- послѣдніе непрактичные люди, послѣдніе мечтатели, несмотря на всѣ гонорары“ (Merežkovskij, 1893, S. 192). Somit gab es, laut Merežkovskij, auch eine Reihe von Dichtern, die ihr „idealisiertes Elend“ in einer Zeit des Materialismus auslebten und sich trotz ihres armseligen Daseins als Vertreter des ewigen Protestes gegen die Macht des Geldes präsentierten (Merežkovskij, 1893, S. 191). Merežkovskijs Meinung nach sollte jeder Künstler seine Werke dem Publikum gratis zur Verfügung stellen, diese würden dann vom Volk als Zeichen des Dankes gegenüber dem Künstler dementsprechend honoriert werden (Merežkovskij, 1893, S. 192). Aber, wenn sich dies anders zutragen würde, so schrieb Merežkovskij: „Когда гонораръ окончательно утрачиваетъ всякій идеальный смыслъ, когда онъ перестаетъ быть символомъ духовнаго нищенства писателей, знакомъ неизмѣримой благодарности толпы, когда онъ превращается въ повседневную официальную плату за трудъ, въ матеріальное вознагражденіе наемнику толпы, онъ становится величайшей разрушительной силой, одной изъ главнѣйшихъ причинъ упадка“ (Merežkovskij, 1893, S. 192). Dieser

bedauerliche Zustand trug sich laut Merežkovskij auch tatsächlich zu, da nun die Literatur dem „offenen Straßenvolk“ ausgehändigt wurde und sie in diesem Zusammenhang auch gleich der Macht des Geldes ausgeliefert war (Merežkovskij, 1893, S. 193). Von nun an musste sich der Künstler den niedrigsten Bedürfnissen der Menge unterwerfen (Merežkovskij, 1893, S. 192). Je niedriger die Bedürfnisse der Menge nun waren, desto breiter wurde der Leserkreis und desto höher wurde die Bereicherung des Verkäufers, der ein kleines Talent verkauft hatte (Merežkovskij, 1893, S. 192/193). Laut Merežkovskij trug es sich zu wie eine Art Geschäft, fast schon wie in den Kreisen der Prostitution (Merežkovskij, 1893, S. 193). In diesem Fall wurde das Honorar zur Bezahlung, an der sich das Publikum und der Autor gegenseitig bereicherten (Merežkovskij, 1893, S. 193). Nach Merežkovskij konnte man hier der Boulevardpresse die Rolle der bezwingenden Kraft zuschreiben, unter der sich der Autor zu ergeben hatte, wodurch jegliche Freiheit und Inspiration seinerseits in Fesseln gelegt wurden (Bedford, 1975, S. 47). Diese Abhängigkeit zwischen Literatur und Kapital gab es früher nicht, da der Dichter, wie es Merežkovskij mit den Worten Puškins auszudrücken pflegte, damals noch der aristokratischen Klasse Russlands angehörte (Merežkovskij, 1893, S. 193) und damit im Zusammenhang stehend auch noch den notwendigen Respekt für seine Arbeit einforderte (Matlaw, 1957, S. 11). Dieser damals noch vorhandene Abstand zwischen den Schichten der Gesellschaft schützte die russische Literatur lange Zeit vor dem Einfluss des groben Geschmacks am Markt (Merežkovskij, 1893, S. 193). Merežkovskij kritisierte das allmähliche Verschwinden dieser aristokratischen Hürde, welche die Literatur von nun an ungeschützt in alle Richtungen offen ließ, was somit zur Folge hatte, dass auch sie der Barbarei des Geldes ausgeliefert werden konnte (Merežkovskij, 1893, S. 193). Im Gegensatz zu Russland blieb in Europa diese „alte, geistige Aristokratie“ erhalten, dazu äußerte sich Merežkovskij folgendermaßen: „Въ Западной Европѣ есть вѣковая умственная аристократія, и этотъ могущественный культурный оплотъ болѣе незыблемъ и прочень, нежели аристократія родовая, дворянство, на которыя Пушкинъ возлагалъ, кажется, слишкомъ большія надежды“ (Merežkovskij, 1893, S. 193/194). Russland war diese hundertjährige geistige Erbschaft leider nicht vergönnt gewesen, daher gab es, laut Merežkovskij, auch keine Möglichkeit dieselbige vor literarischer Räuberei und Käuflichkeit zu schützen (Merežkovskij, 1893, S. 193). Die Ursachen, die laut Merežkovskij nach und nach zu einem niedrigen kulturellen Niveau der russischen Literatur führten, lagen in der Bewusstwerdung dieser vorhandenen „geistigen Aristokratie“ in Europa, und dem Fehlen

derselben in Russland (Merežkovskij, 1893, S. 193/194). Somit gab es auch innerhalb Russlands niemanden, der eine großartige Literatur hätte würdigen können (Matlaw, 1957, S. 11), dies war ihnen erst wieder zu Zeiten Peter des Großen vergönnt gewesen. Bis dahin kreierte die Zeitungen, Zeitschriften, Redakteure und Herausgeber ein minderwertiges intellektuelles Umfeld, ohne jeglichen Anspruch (Matlaw, 1957, S. 11). Laut Merežkovskij stellten sich viele kleine Zeitungen, Zeitschriften und ihre Herausgeber in den Vordergrund und es gelang ihnen auch, aufgrund ihres korrupten Verhaltens, recht schnell die Auflagen zu steigern, dennoch vergifteten sie den Leser mit billiger Geschmacklosigkeit (Merežkovskij, 1893, S. 194/195).

Die Macht des Kapitals verhinderte auch jegliches Durchdringen eines Buches innerhalb Russlands (Merežkovskij, 1893, S. 195), da es die Schriftsteller aufgrund der geringen Aufmerksamkeit nie gewagt hätten ihre Arbeiten in Buchform zu veröffentlichen, viel zu abhängig wären sie dabei von der Bezahlung der Zeitschriften gewesen (Matlaw, 1957, S. 11). Laut Merežkovskij lag eine solche Diskrepanz innerhalb Europas nicht vor, da man dort dem Buch die gleiche Bedeutung zuschrieb wie einer Zeitung oder Zeitschrift (Merežkovskij, 1893, S. 195). In Europa sprach jeder originelle Schriftsteller mit der Menge wie ein „Machthaber“ und konnte somit sein Talent ausleben, der Redakteur nahm hingegen die Position eines „Dieners“ ein (Merežkovskij, 1893, S. 195/196). Somit herrschte in Europa ein komplett anderes literarisches Niveau, eines das sich zum Leidwesen Merežkovskijs innerhalb Russlands noch nicht ergeben hat (Merežkovskij, 1893, S. 193/194). Die Gründe dafür lagen auf der Hand. Hierzu schrieb Merežkovskij noch folgende Worte gegen Ende seines zweiten Kapitels: „Въ сущности- рыночная система гонораровъ, капиталисты-издатели, безкорыстные, но лишены художественнаго чутья редакторы- все это силы только внѣшнія- и какъ ни пагубно ихъ вліяніе на литературу, оно не можетъ сраниться съ дѣйствиємъ внутреннихъ разрушительныхъ силъ, изъ которыхъ едва ли не главная- критика“ (Merežkovskij, 1893, S. 197).

Da sich nun die Kritik als eine der Hauptgründe für den Niedergang der russischen Kultur und Literatur herauskristallisiert hatte, machte es sich Merežkovskij nun im Laufe seines dritten Kapitels zur Aufgabe sich dieser schwerwiegenden Problematik zuzuwenden. Dabei verlagerte er seinen Schwerpunkt vor allem auf die zeitgenössischen russischen Kritiker, wie

es auch schon aus dem Titel seines dritten Kapitels („Современные русские критики“) hervorging (Merežkovskij, 1893, S. 197). Am Beginn dieses Kapitels setzte er sich aber zunächst noch mit der Unterscheidung zweier kritischer Methoden auseinander, wobei die erste Methode von dem französischen Philosophen I. Taine ausging, der den Versuch angestrebt hat, die Kunst mit einer wissenschaftlichen Methode zu definieren (Merežkovskij, 1893, S. 197/198). Im Mittelpunkt dieser Methode stand das Gebiet der ästhetischen Psychologie, aber, so schrieb Merežkovskij: „[...] область эстетической психологии слишком мало разработана, чтобы считать эту попытку завершенной“ (Merežkovskij, 1893, S. 197/198). Die andere Methode, die Merežkovskij hier erwähnte, war eine Methode, die mehr Zuspruch erlangte, nämlich die „subjektiv-künstlerische Methode“, die von vielen namhaften Schriftstellern angewandt wurde (Merežkovskij, 1893, S. 198). Hierzu schrieb Merežkovskij: „Во всѣхъ лучшихъ критическихъ изслѣдованіяхъ Сень-Бева, Гердера, Брандеса, Лессинга, Карлейля, Бѣлинскаго вы найдете страницы, въ которыхъ критикъ превращается въ самостоятельнаго поэта“ (Merežkovskij, 1893, S. 198). Selbst Goethe und Schiller wurden zu Vorbildern dieser kritischen Poesie, einer Poesie, wo der Poet zugleich auch zum Kritiker wurde (Merežkovskij, 1893, S. 198). Und Merežkovskij fügte hinzu: „Для субъективно-художественнаго критика міръ искусства играетъ ту же роль, какъ для художника- міръ дѣйствительный. [...] Поэтъ-критикъ отражаетъ не красоту реальныхъ предметовъ, а красоту поэтическихъ образовъ, отразившихъ эти предметы. Это- поэзія поэзіи [...]“ (Merežkovskij, 1893, S. 198). Diese Methode bildete mit ihrem Vorhandensein einer geistigen Freiheit somit die Herausforderung des 19. Jahrhunderts (Merežkovskij, 1893, S. 198). Laut Merežkovskij erschien diese Art der Kritik eine der effektivsten zu sein, da man innerhalb dieser speziellen Interaktion zweier Künstler, wobei der eine das Werk des anderen las und konstruktiv beurteilte, zu fruchtbringenderen Ergebnissen, fast schon zu einer psychologischen Erfahrung, gelangen konnte, als es bei den gegenwärtigen Kritikern der Fall war, mit denen sich Merežkovskij nun im weiteren Verlauf seines Essays auseinandersetzte (Merežkovskij, 1893, S. 199).

In diesem Zusammenhang war es ihm zunächst wichtig zu erwähnen, dass die zeitgenössische Generation an Kritikern im Gegensatz zu ihren kritischen Vorgängern nicht danach strebte, innerhalb ihrer Publizistik moralisch oder philosophisch aufzutreten (Merežkovskij, 1893, S. 199). Hierzu schrieb er folgende Worte: „Русская критика, за исключеніемъ лучшихъ

статей Бѣлинскаго, А. Григорьева, Страхова, отдѣльных очерковъ Тургенева, Гончарова и Достоевскаго, гениальныхъ замѣтокъ, разбросанныхъ въ письмахъ Пушкина, всегда являлась силой противонаучной и противохудожественной“ (Merežkovskij, 1893, S. 199). Merežkovskij wollte damit darlegen, dass sich die zeitgenössischen Kritiker nicht auf das Wesentliche eines kritischen Vorganges konzentrierten, indem sie das Werk als solches kritisch beurteilten, sondern stattdessen die Persönlichkeit des jeweiligen Autors kritisierten. Diesbezüglich äußerte er sich zunächst über den zeitgenössischen Kritiker Protopopov, der nach einem ähnlichen Muster vorging (Merežkovskij, 1893, S. 199). Einer wie er hätte seiner Meinung nach „[...] во Франціи, онъ могъ бы сдѣлаться редакторомъ распространеннаго уличнаго листка для рабочихъ, [...]“. Но въ русской современной журналистикѣ ему ничего болѣе не оставалось, какъ сдѣлаться критикомъ-публицистомъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 199/200), sehr zum Leidwesen Merežkovskijs, da er in dieser Position viel Negatives anrichten konnte. Um dies näher zu erläutern, schrieb er Folgendes: „Онъ не объясняетъ, а попираетъ личность автора, какъ ступень, чтобы удобнѣе взобраться на свою кафедру“ (Merežkovskij, 1893, S. 200). Aufgrund solcher Vorgehensweisen zeitgenössischer Kritiker schien für Merežkovskij die Publizistik nur noch ein schmutziges Handwerk der Journalisten zu sein (Merežkovskij, 1893, S. 200). Außerdem, so fügte er hinzu, besaßen solche Kritiker noch zusätzlich die Frechheit, geniale Werke der Vergangenheit mit der heutigen Publizistik auf eine Stufe stellen zu wollen (Merežkovskij, 1893, S. 199/200). Einen weiteren empörenden Fehler, den sich viele Kritiker, so auch Protopopov, leisteten, bezog sich auf die Fragestellung: „[...] искусство для жизни, или жизнь для искусства?“ (Merežkovskij, 1893, S. 200). Die Empörung darüber war laut Merežkovskij durchaus berechtigt, da es solch eine Fragestellung für einen aufrichtigen Menschen und Künstler gar nicht gab, denn so schrieb Merežkovskij: „[...] кто любить красоту, тотъ знаетъ, что поэзія- не случайная надстройка, не внѣшній придатокъ,- а самое дыханіе, сердце жизни [...]“ (Merežkovskij, 1893, S. 200). Für Merežkovskij stellte sich diese Frage nie, da seiner Meinung nach: „Конечно, искусство- для жизни и, конечно, жизнь- для искусства. Одно безъ другого невозможно“ (Merežkovskij, 1893, S. 200). Denn, so äußerte sich Merežkovskij, was wäre das Leben, wenn man ihm die Schönheit, das Wissen und die Gerechtigkeit wegnehmen würde? Eine Frage, die sich die modernen Kritiker wohl nicht stellten, umso trauriger war es, dass solche Publizisten dennoch Leser und Verehrer hatten (Merežkovskij, 1893, S. 201).

Den zweiten zeitgenössischen Kritiker, den Merežkovskij im Anschluss daran erwähnte, war der Publizist Skabičevskij, den er wie folgt beschrieb: „У г. Скабичевского, [...] меньше полемической бойкости и остроумия, чѣмъ у г. Протопопова, но зато больше искренняго и добросовѣстнаго отношенія къ писателямъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 201). Trotz seiner Fähigkeit die literarischen Künstler durch einen gerechteren Zugang seinerseits zu charakterisieren, gelang es ihm dennoch am wenigsten sich als künstlerischer Kritiker zu behaupten (Merežkovskij, 1893, S. 201). Der Grund dafür war bekannt, denn so schrieb Merežkovskij: „Въ его воззрѣнїяхъ на искусство есть та черта убійственной банальности, порабощенія общепризнаннымъ вкусамъ толпы, [...]“ (Merežkovskij, 1893, S. 201), die schließlich auch dazu führten, dass er aufgrund seiner spießbürgerlichen und moralischen Tendenzen dazu neigte, die primitivsten Arbeiten zu loben (Bedford, 1975, S. 49). Sein Hauptfehler lag einfach darin, dass er die moralische Bedeutung der Kunst stets missinterpretiert hatte (Bedford, 1975, S. 49). Hierzu fügte Merežkovskij noch Folgendes hinzu: „Высочайшее нравственное значение искусства вовсе не въ трогательныхъ нравственныхъ тенденціяхъ, а въ безкорыстной, неподкупной правдивости художника, въ его безстрашной искренности. Красота образа не можетъ быть неправдивой и потому не можетъ быть безнравственной, только уродство, только пошлость въ искусствѣ- безнравственны“ (Merežkovskij, 1893, S. 203).

Für Merežkovskij waren solche Kritiker wie Protopopov und Skabičevskij einfach nur unbewusste Zerstörer, die auch noch dazu neigten, belehrend auf den Künstler einzuwirken (Merežkovskij, 1893, S. 204). Eine viel bessere Meinung konnte Merežkovskij auch nicht in Bezug auf den russischen Kritiker Burenin vertreten, da auch seine Ungerechtigkeit in der Kritik die gleichen geschmacklosen Folgen hinterlassen hat, wie es auch schon bei Protopopov und Skabičevskij der Fall war (Merežkovskij, 1893, S. 206). Laut Merežkovskij zeichnete er sich vor allem dadurch aus, dass all seine Parodien und „Schmähschriften“ eine besondere Schärfe in sich trugen, welche man auch einem begabten Schriftsteller hätte zuordnen können (Merežkovskij, 1893, S. 205). Trotz des Vorhandenseins an echtem Humor in seinen Werken, neigte er dennoch dazu nur einen Mangel an notwendiger literarischer Moralität aufweisen zu können, ein Mangel der sich auch in seinen Kritiken bemerkbar machte (Merežkovskij, 1893, S. 205). Laut Merežkovskij gelang es weder Burenin noch

Skabičevskij als uneigennützigem Kritiker aufzutreten; hierzu verfasste er folgende Zeilen: „Критика, т.-е. Безкорыстная оцѣнка прекраснаго, ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ невозможна“ (Merežkovskij, 1893, S. 206). Hinzufügend schrieb er noch: „Сущность искусства, которую нельзя выразить никакими словами, никакими опредѣлениями, [...] – она выше, чѣмъ красота, и шире, чѣмъ нравственность, [...]“ (Merežkovskij, 1893, S. 206).

Auch in dem letzten von ihm angeführten Kritiker, namens Akim Volinskij, erkannte er neben einer durchaus vielversprechenden Seite auch eine dementsprechend schauerliche (Merežkovskij, 1893, S. 207/208). Merežkovskij sah ihn als eine durchaus zwiespältige Persönlichkeit an (Merežkovskij, 1893, S. 207). Merežkovskij unterschied in diesem Zusammenhang die Sprache des Philosophen Volinskij von der Sprache des Kritikers, wobei er sich, so Merežkovskij, in der Rolle des Philosophen durchaus als ein gewissenhafter Künstler präsentiert hat, der sich durch eine einfache, menschliche Sprache auszeichnete und sogar einige populäre Artikel hervorbrachte (Merežkovskij, 1893, S. 207/208). Er schrieb dazu: „Въ этомъ пламенномъ, нѣсколько сухомъ, но возвышенномъ мистицизмѣ поклонника великаго еврейскаго философа, въ неутолимой ненависти къ пошлой сторонѣ позитивизма, въ этой національной, такъ сказать, прирожденной способности къ тончайшимъ метафизическимъ абстракціямъ- сразу чувствуется нравственный и философскій темпераментъ семита“ (Merežkovskij, 1893, S. 207).

Ganz anders verhielt es sich mit seiner Rolle als Kritiker, in der er sich durch eine komisch, schauerliche Sprache auszeichnete, die er mit einer „mörderischen Trockenheit“ und einer nicht vorhandenen künstlerischen Intelligenz zum Besten gab (Merežkovskij, 1893, S. 208). Laut Merežkovskij waren sowohl Volinskij als auch seine zuvor erwähnten Kritikerkollegen ein durchaus markantes Zeichen für „[...] послѣднихъ дней цѣлаго поколѣнія: уже тутъ несомнѣнно быть худу!“ (Merežkovskij, 1893, S. 209). Sie repräsentierten somit den Niedergang der Literatur und Kultur Russlands. Dazu äußerte sich Merežkovskij noch folgendermaßen gegen Ende seines dritten Kapitels: „Смерть народной литературы- величайшее бѣдствіе- нѣмота цѣлаго народа, безсловесная смерть его творческаго генія! Въ слѣдующихъ главахъ я постараюсь показать новыя созидающія силы, новое литературное теченіе, которое позволяетъ надѣяться, что такое страшное бѣдствіе не

постигнуть русской поэзии. Это течение или, лучше сказать, эта смутная потребность цѣлаго поколѣнія, едва опредѣлившаяся, почти не выраженная словами, возникла не изъ метафизическихъ обобщеній, а прямо изъ живого сердца, изъ глубины современного общеевропейскаго и русскаго духа“ (Merežkovskij, 1893, S. 210/211). Mit dieser Thematik setzte er sich nun auch im Verlauf seines vierten Kapitels auseinander.

In den darauffolgenden Kapiteln seines Essays war es Merežkovskij deshalb wichtig sich den neuen Entwicklungen innerhalb der zeitgenössischen Literatur und Kultur Russlands zuzuwenden und die ersten Zeichen dafür hervorzuheben (Matlaw, 1957, S. 12). Schon allein die Thematik seines vierten Kapitels unter dem Titel „Начала новаго идеализма въ произведенияхъ Тургенева, Гончарова, Достоевскаго и Л. Толстого“ (Merežkovskij, 1893, S. 211) brachte nun endlich den Beginn einer Veränderung des literarischen und kulturellen Lebens Russlands mit sich. Nachdem das Vorhandensein einer nationalen Literatur und Kultur innerhalb Russlands bis dahin ausblieb, machte es sich Merežkovskij nun zu seiner Aufgabe nach neuen literarischen Wegen zu suchen (Rosenthal, 1975, S. 14).

Wie wir es auch schon aus einem der vorangehenden Kapitel dieser Arbeit entnehmen konnten, war es signifikant, dass Merežkovskij bei seiner Suche nach einer neuen literarischen Strömung nicht nur nationale, sondern auch internationale Quellen heranzog (Bedford, 1975, S. 50). Hierbei fand er vor allem in Frankreich das, wonach er suchte, nämlich die Bewegung des Symbolismus (Bedford, 1975, S. 50), die von nun an befähigt war den künstlerischen Ton anzugeben (Rosenthal, 1975, S. 37). Der Symbolismus brachte für Merežkovskij alles mit, was eine literarische Strömung ausmachen sollte, dabei waren vor allem sein Mystizismus, sein Ästhetizismus und sein Subjektivismus entscheidend, um eine neue Ideologie ins Leben rufen zu können (Rosenthal, 1975, S. 37). Merežkovskij und seinen russischen Zeitgenossen war es innerhalb ihres „neuen Idealismus“ nun wichtig, nicht nur nach neuen ästhetischen Techniken zu suchen, sondern auch zu einer neuen Weltanschauung zu gelangen (Rosenthal, 1975, S. 14). Merežkovskij lehnte sich dabei gegen alles auf, was bisher das, nicht nur literarische, Leben Russlands negativ beeinflusst hatte. Schon zu Beginn dieses vierten Kapitels prallten daher, wie es Merežkovskij betonte, zwei gegensätzliche Welten aufeinander (Merežkovskij, 1893, S. 212). Zum einen der noch immer vorhandene extreme Materialismus, der das Fehlen einer nationalen Kultur und Literatur innerhalb

Russlands zu verantworten hatte, und zum anderen das Entstehen eines leidenschaftlichen geistigen Aufschwunges (Merežkovskij, 1893, S. 212/213) in der Gestalt des „neuen Idealismus“. In dem immer mehr zum Vorschein kommenden Glauben der Menschen an etwas „Höheres“ und, damit verbunden, in der Möglichkeit einer endlich entstehenden großen geistigen Freiheit, die sich bis jetzt immer der Vernunft und dem Verzicht infolge des Materialismus beugen musste, lagen die Hauptkennzeichen des mystischen Bedürfnisses des 19. Jahrhunderts (Merežkovskij, 1893, S. 212). Somit stießen die modernsten Anforderungen des religiösen Gefühls mit den modernsten Ergebnissen der wissenschaftlichen Erkenntnisse zusammen (Merežkovskij, 1893, S. 212), ein Problem welches vorerst unlösbar zu sein schien. Hierzu schrieb Merežkovskij: „Мистическое чувство вторгалось въ предѣлы точныхъ опытныхъ изслѣдованій и разрушало ихъ. Съ другой стороны, грубы матеріализмъ догматическихъ формъ поработчалъ религіозное чувство“ (Merežkovskij, 1893, S. 211).

Um die Abgrenzung des „neuen Idealismus“ von den Formen des Materialismus noch mehr zu verdeutlichen, schrieb er folgende symbolisch dargestellte Zeile: „Новѣйшая теорія познанія воздвигла несокрушимую плотину, которая навѣки отдѣлила твердую землю, доступную людямъ, отъ безграничнаго и темнаго океана, лежащаго за предѣлами нашего познанія“ (Merežkovskij, 1893, S. 211). Merežkovskij wollte damit darlegen, dass man noch nie zuvor solch eine scharfe und gnadenlose Grenzlinie zwischen der Wissenschaft und dem Glauben gespürt hat, und die Leute hatten in diesem Zusammenhang auch noch nie solch einen starken Kontrast zwischen „Licht und Schatten“ wahrgenommen (Merežkovskij, 1893, S. 211). Einen Kontrast, so meinte Merežkovskij, „der den beleuchteten festen Boden der Wissenschaft von der tiefen heiligen Unwissenheit der Nacht abgegrenzt hat“ (Merežkovskij, 1893, S. 212). Weiters meinte er, dass sich „умственная борьба, наполняющая 19. вѣкъ, не могла не отразиться на современной литературѣ“ (Merežkovskij, 1893, S. 212).

Vor allem bezüglich der Literatur machte sich Merežkovskijs Begeisterung für den Symbolismus verstärkt bemerkbar, aber ebenso intensiv zeigte er in diesem Zusammenhang auch seine Geringschätzung dem Realismus gegenüber und der aus ihm entstandenen literarischen Bewegung des Naturalismus, der man zu seinem Leidwesen noch immer eine

viel zu große Beachtung zukommen ließ, dazu schrieb er: „Преобладающий вкус толпы- до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники- все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству“ (Merežkovskij, 1893, S. 213). Diese Thematik wollte Merežkovskij nun im weiteren Verlauf seiner Arbeit näher ausführen, dabei verwies er auf einen der Hauptvertreter des literarischen Naturalismus, nämlich auf den Franzosen Émile Zola (Merežkovskij, 1893, S. 213/214). Zola machte sich innerhalb Russlands vor allem durch seine „positiven Romane“ einen Namen und erreichte damit eine enorme Popularität; hierzu schrieb Merežkovskij: „Кажется, ни одно из гениальнейших произведений прошлого не пользовалось таким материальным успехом, таким ореолом газетной громоподобной рекламы, как позитивный романь. [...] На русский язык, на которой не переведены удобопонятным образом даже величайшие произведения мировой литературы, последний романь Золя переводится с изумительным рвением по пяти, по шести разь“ (Merežkovskij, 1893, S. 214). Noch hinzufügend betonte Merežkovskij, dass sich eben dieser herausragende Naturalist, Émile Zola, der sich selbst mit „seiner positiven Arbeit der letzten fünfzig Jahre“ als enorm wichtiger Vertreter der Literatur hervortat, nun jene neue Generation der Poesie-Symbolisten kritisierte, die einen künstlerischen Idealismus anstrebten (Merežkovskij, 1893, S. 213/214). Diese Reaktion war durchaus verständlich, da man wusste, dass sich sowohl Zolas Popularität als auch der finanzielle Erfolg seiner Werke innerhalb Russlands und Frankreichs vor allem daraus ergaben, weil sich die Kunst zu dieser Zeit in den Händen des Materialismus befand (Bedford, 1975, S. 51). In diesem Zusammenhang zitierte Merežkovskij den französischen Naturalisten Zola, nur um dessen Widerstand gegenüber der neuen Bewegung zu veranschaulichen (Matlaw, 1957, S. 13): „Всѣ эти молодые люди, занятые, въ столь важный моментъ исторической эволюціи идей, подобными глупостями, подобнымъ ребячествомъ, кажутся мнѣ орѣховыми скорлупками, пляшущими на водопадѣ Ниагары“ (Merežkovskij, 1893, S. 213). Émile Zola missfiel diese neu aufkommende Strömung des Idealismus, welche von Paul Verlaine, einem der Hauptvertreter des französischen Symbolismus, ihren Ausgang nahm (Bedford, 1975, S. 51). Dennoch behielt Zola, laut Merežkovskij, nicht recht, wenn er den künstlerischen Idealismus als eine „вчерашнее изобрѣтене парижской моды“ bezeichnete, da man ihn eher als einen

„возвращение къ древнему, вѣчному, иногда не умирающему“ betrachten musste (Merežkovskij, 1893, S. 214). Dies bedeutete, dass man den literarischen Idealismus auch nicht als neue Bewegung bezeichnen konnte, sondern ihm eher eine historische und ewige Charakterisierung zuzuschreiben hatte, eine Charakterisierung, die man aus dem französischen Idealismus entnahm, welcher sich vor allem als Rückkehr zur Vergangenheit präsentiert hatte (Bedford, 1975, S. 51).

All das war auch der Grund, warum sich Merežkovskij, wie wir auch noch später innerhalb dieses Kapitels sehen werden, auf die Vergangenheit und somit auch auf einige seiner naturalistischen Kollegen berufen hatte, bei welchen er bis dahin noch verkannte symbolistische Züge entdeckt hatte (Merežkovskij, 1893, S. 218). Nicht nur Merežkovskij war es nun im weiteren Verlauf wichtig, sich dem Idealismus, dem Symbolismus, als Flucht vor dem Naturalismus, und somit als Protest gegen jegliche naturalistische Darstellung innerhalb der Kunst, zuzuwenden, sondern so schrieb Merežkovskij: „Въ сущности все поколѣніе конца 19. вѣка носитъ въ душѣ своей то же возмущеніе противъ удушающаго мертвеннаго позитивизма, который камнемъ лежитъ на нашемъ сердцѣ“ (Merežkovskij, 1893, S. 215). Somit stellten der Idealismus und seine Vertreter eine notwendige Rebellion gegen den Positivismus dar (Bedford, 1975, S. 51). Natürlich, so schrieb Merežkovskij, wäre es möglich: „[...] что они погибнуть, что имъ ничего не удастся сдѣлать. Но придуть другіе и все-таки будутъ продолжать ихъ дѣло, потому что дѣло- живое“ (Merežkovskij, 1893, S. 215). Diese Art des Idealismus wurde schon früher ausgeübt, nämlich durch niemand Geringeren als Goethe (Matlaw, 1957, S. 13). Aus diesem Grund widmete sich Merežkovskij innerhalb seines Essays auch dieser herausragenden Persönlichkeit, von der er sehr viel Nutzvolles beziehen konnte (Merežkovskij, 1893, S. 215). Goethe erkannte nämlich sowohl die Wertigkeit der Realität als auch das Erfordernis eines Ideals, welches die höchsten Qualitäten eines Einzelnen hervorheben konnte, daher versuchte er beides zu vereinen (Bedford, 1975, S. 51). Hierzu zitierte Merežkovskij folgende Worte Goethes: „Намъ доставляетъ удовольствіе ея правдивое изображеніе, которое можетъ дать намъ болѣе отчетливое знаніе о нѣкоторыхъ вещахъ; но собственно польза для высшаго, что въ насъ есть, заключается въ идеале, который исходитъ изъ сердца поэта“ (Merežkovskij, 1893, S. 215). Laut Merežkovskij formulierte Goethe dazu noch folgenden Gedanken: „чѣмъ несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое

произведение, тѣмъ оно прекраснѣе“ (Merežkovskij, 1893, S. 215). Dies war auch einer der Gründe, der Goethe dazu gebracht hatte, behaupten zu können, dass ein poetisches Werk symbolisch sein müsse (Merežkovskij, 1893, S. 215).

Mit dieser Thematik des Symbols, welches sich auch als eines der drei wichtigsten Elemente der neuen Kunst herauskristallisiert hatte (Merežkovskij, 1893, S. 218), beschäftigte sich Merežkovskij nun im weiteren Verlauf seines vierten Kapitels (Bedford, 1975, S. 51), dabei stellte er sich zunächst folgende Frage: „Что такое символъ?“ (Merežkovskij, 1893, S. 215). Bevor er sich nun näher mit dieser Frage auseinandersetzte und einige Beispiele dazu anführte, war es ihm noch wichtig, folgendes, für ihn durchaus Bedeutendes hinzuzufügen: „Символы должны естественно и невольно выливаться изъ глубины дѣйствительности“ (Merežkovskij, 1893, S. 216). Für Dimitrij Merežkovskij war es somit entscheidend, die Symbolik immer aus realen Darstellungen und Situationen zu beziehen (Merežkovskij, 1893, S. 215/216). In diesem Zusammenhang erwähnte er zunächst eine gewöhnliche Szene aus einem antiken Relief, welches junge Männer bei der Bezähmung ihrer Pferde zeigte (Merežkovskij, 1893, S. 215). Solch eine realistisch und naturalistisch dargestellte Szene konnte, Merežkovskijs Ansicht nach, viel symbolischer auf eine Person wirken als eine ägyptische Freske, die auch alltägliches Leben zeigt (Merežkovskij, 1893, S. 215/216). Folgende Empfindung gab er hierzu preis: „Вы чувствуете въ немъ вѣяніе идеальной человѣческой культуры, символъ свободнаго эллинскаго духа“ (Merežkovskij, 1893, S. 216). Laut Merežkovskij zeigte dieser Ausschnitt einer Bezähmung somit nicht nur eine gewöhnliche Alltagsszene, sondern auch die ganze Offenbarung der göttlichen Seite des Geistes (Merežkovskij, 1893, S. 216), ganz im Gegensatz zu der von ihm erwähnten ägyptischen Freske, die laut Merežkovskij zwar noch mehr Naturalismus in sich tragen konnte, aber dennoch auf den Betrachter nur wie ein interessantes, ethnographisches Dokument wirken würde, fast schon wie eine Szene aus einem modernen experimentellen Roman (Merežkovskij, 1893, S. 216). Die von ihm erwähnte Symbolik erreichte über Jahrtausende hinweg nur die griechische Kunst (Merežkovskij, 1893, S. 216). Im weiteren Verlauf seiner Arbeit erwähnte er aber auch noch das Auftreten symbolistischer Elemente in einigen realistischen Romanen Henrik Ibsens (Merežkovskij, 1893, S. 216/217). Dabei nannte er zunächst eine Szene aus Ibsens eigentlich realistischem Drama „Nora oder ein Puppenheim“ (Merežkovskij, 1893, S. 216). Darin kam es während eines wichtigen

Gesprächs der zwei Hauptprotagonisten durch das Hereintragen einer Lampe von Seiten des Dienstmädchens zu einem symbolistischen Moment, der eine Veränderung des Gesprächstones zur Folge hatte (Merežkovskij, 1893, S. 216). Folgende Eindrücke seinerseits beschrieb Merežkovskij dazu: „Подъ реалистической подробностью скрывается художественный символъ. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительнаго соотвѣтствія между переменной разговора и лампой, которая озаряетъ туманныя вечернія сумерки“ (Merežkovskij, 1893, S. 216). Dieses Emporkommen von Symbolen aus den verschiedensten realistischen Situationen war für Merežkovskij deshalb so entscheidend, weil er der Meinung war, dass sich die vom Autor künstlerisch erdachten Symbole sowieso nur in tote Allegorien umwandeln würden (Merežkovskij, 1893, S. 216/217). Auch in Ibsens Darstellung der letzten Nacht in seinem Werk „Gespenster“ spürte man dasselbe Hervordringen eines tieferen, symbolischen Gefühls, welches sich aus einer realistischen Situation heraus entwickelt hatte (Merežkovskij, 1893, S. 217). Dazu schrieb er: „[...] трагической ночи въ „Gespenster“, написаны съ болѣе безпощаднымъ психологическимъ натурализмомъ, съ большимъ проникновеніемъ въ реальную дѣйствительность, чѣмъ самые смѣлые человѣческіе документы позитивнаго романа. Но у Ибсена и Флобера, рядомъ съ теченіемъ выраженныхъ словами мыслей, вы невольно чувствуете другое, болѣе глубокое теченіе“ (Merežkovskij, 1893, S. 217). Dieses tiefergehende, aus der Symbolik entstehende Gefühl war laut Merežkovskij viel stärker als der eigentlich geäußerte Gedanke (Merežkovskij, 1893, S. 217). Hierzu schrieb er folgende Zeilen: „Мысль изреченная есть ложь. Въ поэзии то, что не сказано и мерцаетъ сквозь красоту символа, дѣйствуетъ сильнѣе на сердце, чѣмъ то, что выражено словами“ (Merežkovskij, 1893, S. 217).

Merežkovskij war der Ansicht, dass der Symbolismus einen eigenen Stil erzeugt hat, einen Stil, der nun endlich den künstlerischen Stoff der Poesie beseelt und transparent gemacht hat (Merežkovskij, 1893, S. 217). Diese von Merežkovskij besprochene Symbolik konnte man nun auch auf einzelne Charaktere aus nicht allzu unbekanntem Werken beziehen (Merežkovskij, 1893, S. 217). Hierzu schrieb er: „Символами могутъ быть и характеры. Санчо-Панса и Фауст, Дон-Кихоть и Гамлетъ, Донъ Жуанъ и Фальстафъ, по выраженію Гёте, - Schwankende Gestalten. [...] Идею такихъ символическихъ характеровъ никакими словами нельзя передать, ибо слова только опредѣляютъ, ограничиваютъ

мысль, а символы выражаютъ безграничную сторону мысли“ (Merežkovskij, 1893, S. 217).

Aufgrund dieser von Merežkovskij vertretenen Ansichten konnte man darauf schließen, dass die Symbolik zu einem der wichtigsten Elemente der neuen Kunst werden würde (Merežkovskij, 1893, S. 218). Als abschließenden wichtigen Punkt für das Zustandekommen einer neuen idealen Poesie nannte er nun auch noch die von Flaubert, Maupassant, Turgenev und Ibsen angedeutete, aber noch nicht entdeckte Sensibilität und Empfänglichkeit für das Unbewusste im Kreise der Künstler Russlands (Merežkovskij, 1893, S. 217). Dazu schrieb er: „Эта жадность къ неиспытанному, погоня за неуловимыми оттѣнками, за темнымъ и безсознательнымъ въ нашей чувствительности- характерная черта грядущей идеальной поэзіи“ (Merežkovskij, 1893, S. 217). Diese Eigenschaft wurde von den französischen Schriftstellern als Impressionismus bezeichnet (Merežkovskij, 1893, S. 217). Somit hatte Merežkovskij nun endlich die drei für ihn wichtigsten Elemente der neuen Kunst erfasst, die wie folgt lauteten: „мистическое содержаніе, символы и расширение художественной впечатлительности“ (Merežkovskij, 1893, S. 218).

Im Anschluss daran machte er es sich nun innerhalb seines Essays zur Aufgabe, sich mit dem Ursprung dieser neuen literarischen Bewegung auseinanderzusetzen, und suchte diesen in der russischen Vergangenheit (Bedford, 1975, S. 52). Merežkovskij war es ja schon immer wichtig gewesen sich auf eine Vergangenheit und somit auf eine „gelebte“ Tradition berufen zu können, aus diesem Grund unternahm er im weiteren Verlauf dieses Kapitels eine kritische Beurteilung der vier größten russischen Realisten, nämlich Turgenev, Gončarov, Dostoevskij und Tolstoj, um bei ihnen das eine oder andere Merkmal des Symbolismus aufdecken zu können (Bedford, 1975, S. 52). Dieses Vorhaben gelang ihm auch, da diese vier großen russischen Schriftsteller, so schrieb er es in seiner Programmschrift: „[...] съ несравненной силой и полнотой воспроизводить всѣ три основы идеальной поэзіи“ (Merežkovskij, 1893, S. 218). Dabei traten Turgenev und Gončarov vor allem durch ihre neue literarische Form in Erscheinung, aber auch Dostoevskij und Tolstoj musste man Beachtung schenken, da sie sich aufgrund ihres mystischen Inhaltes durchaus in den Vordergrund stellen konnten (Bedford, 1975, S. 53). Innerhalb seines Essays widmete er sich nun zunächst Ivan Turgenev, dem er vor allem eine große Leistung in Bezug auf seine Gedichte in Prosa zuschreiben

konnte (Merežkovskij, 1893, S. 218/219). Natürlich, so betonte Merežkovskij in seinem Essay, schrieb Turgenev als realistischer Schriftsteller über Themen des Alltags, dennoch konnte man ihn auch als literarischen Modernisten bezeichnen, da er sich neben der Verarbeitung von politischen Themen und aktuellen Fragen von Alltäglichem auch anderen, innovativeren Thematiken innerhalb seiner Arbeiten zugewandt hatte (Merežkovskij, 1893, S. 218/219). Doch genauso wie vielen seiner Künstlerkollegen gelang es auch ihm nicht, diese versteckte Originalität und Kraft innerhalb seiner Gedichte zu erkennen (Merežkovskij, 1893, S. 218). Dabei, so betonte Merežkovskij, kristallisierte er sich neben seiner Rolle als „eiskalter Betrachter“, der bereits jegliche „Abgeschmacktheit und Abnormität der Realität“ erfahren hatte, auch gleichzeitig als „властелинъ полуфантастическаго“ („Machthaber des Halbfantastischen“) heraus (Merežkovskij, 1893, S. 219), der sich zwar innerhalb seiner Werke an gewöhnlichen, realitätsnahen Charaktertypen bediente, aber eben genau dadurch auch beabsichtigte seine Präsentation der idealen Schönheit als Gegensatz zu dieser trostlosen Realität besonders in den Vordergrund stellen zu können (Bedford, 1975, S. 53). In diesem Zusammenhang führte er, laut Merežkovskij, die Arbeit Puškins weiter (Merežkovskij, 1893, S. 219), der dem Leser durch seine Arbeiten bereits „das Ausmaß der russischen Schönheit“ vermittelt hatte (Merežkovskij, 1893, S. 229). Hierzu schrieb Merežkovskij in Bezug auf Turgenev: „[...] онъ раздвигалъ предѣлы нашего русскаго пониманія красоты, завоевалъ цѣлыя области ещё невѣдомой чувствительности, открылъ новые звуки, новыя стороны русскаго языка“ (Merežkovskij, 1893, S. 219). Vor allem durch die Darstellung seiner weiblichen Gestalten, die sich aufgrund ihres idealen Auftretens teils unharmonisch auf die Realität des restlichen Romanes ausgewirkt hatten, erkannte Merežkovskij, dass er sich von der Perversität und Abnormität der um ihn existierenden Menschen erholen wollte (Merežkovskij, 1893, S. 219). Ergänzend dazu sprach er noch über die Fähigkeit Turgenevs, dem Leser aufgrund seiner exakten Auswahl an Wörtern den „Zauber der Natur“ näher bringen zu können (Bedford, 1975, S. 53). Laut Merežkovskij gelang es ihm mit der Hilfe seiner ausdrucksvollen Sprache, die Schönheit, den Reiz und den Charme der Natur hervorzuheben (Merežkovskij, 1893, S. 220). Hierzu schrieb er abschließend folgende Worte über Turgenev: „Есть русскіе писатели, которые превосходятъ Тургенева силой художественнаго реализма, глубиной психологическаго анализа и общественныхъ мотивовъ, но нѣтъ больше такого пленительнаго и могучаго волшебника слова. Тургеневъ- великій русскій художникъ- импрессионистъ“

(Merežkovskij, 1893, S. 220). Somit war er einer der realistischen Schriftsteller Russlands, der sich für Merežkovskij durchaus als Bote der neuen idealen russischen Kunst bewährt hatte (Merežkovskij, 1893, S. 220). Genauso wie Gončarov, der sich auch nicht ausschließlich als realistischer Künstler präsentiert hatte, sondern auch symbolistische Züge in sich trug (Merežkovskij, 1893, S. 220/221). Merežkovskij war sogar der Meinung, dass „Гончаровъ изъ всѣхъ нашихъ писателей обладаетъ вмѣстѣ съ Гоголемъ наибольшею способностью символизма“ (Merežkovskij, 1893, S. 221), da man in jedem seiner Werke auch einen beseelten Sinn entdecken konnte (Merežkovskij, 1893, S. 221). Als wichtiges Merkmal Gončarovs betreffend nannte er zunächst seine Art und Weise der Charakterbeschreibung von Menschen, die er „[...] какъ живые продукты исторіи, природы, времени, общества“ betrachtete (Merežkovskij, 1893, S. 221). Merežkovskijs Meinung nach gelang es auch keinem anderen Künstler seine Charaktere so sehr zu beleben wie Gončarov (Merežkovskij, 1893, S. 221). Außerdem betonte Merežkovskij, dass sich Gončarov vor allem durch einen „tiefen, natürlichen und realistischen Symbolismus“ auszeichnete, den er nur dadurch erreicht hatte, weil er verschiedenste Charaktere innerhalb seiner Werke gegenüberstellte (Merežkovskij, 1893, S. 222). Dabei setzte er beispielsweise einem praktischen Charakter einen poetischen, und einem ästhetischen einen nihilistischen Charakter gegenüber (Merežkovskij, 1893, S. 222). Als Beispiel dafür nannte Merežkovskij die Figur Oblomovs aus dem gleichnamigen Werk, der für Gončarov auch gleich als Symbol für den gesamten Roman galt, und der dadurch jede andere Figur als tote Allegorie erscheinen ließ (Merežkovskij, 1893, S. 222). Laut Merežkovskij waren seine Charaktere „[...] только рядъ символовъ, нужныхъ поэту, чтобы возвысить читателя отъ созерцанія частнаго явленія къ созерцанію вѣчнаго“ (Merežkovskij, 1893, S. 221). Gončarovs Herangehensweise konnte man im Ansatz auch in Merežkovskijs Werken und seinen darin befindlichen Charakteren vorfinden, nämlich die Darstellung von Charakteren als Symbole, welche durch das Hinzufügen zusätzlicher künstlerischer Bilder die Möglichkeit darstellten, das Universale zu offenbaren (Bedford, 1975, S. 54). Obwohl Gončarov in einer Zeit des Materialismus von vielen Seiten nicht verstanden wurde, schrieb Merežkovskij stets positiv über ihn und verfasste deshalb abschließend noch folgende Worte zu seiner Person: „Онъ одинъ изъ величайшихъ въ современной европейской литературѣ творцовъ человѣческихъ душъ, художниковъ-символистовъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 222). Merežkovskij war somit der Meinung, dass sowohl Gončarov als auch Turgenev „[...] въ эпоху грубаго реализма,

безсознательно, непреодолимымъ отыскали новую форму [...]“ (Merežkovskij, 1893, S. 222) und damit auch einige wesentlichen Merkmale des neuen Idealismus durch ihre Werke zum Ausdruck bringen konnten. Ebenso trug es sich bei Dostoevskij und Tolstoj zu, welchen Merežkovskij die Herausbildung eines „neuen mystischen Inhaltes in der Kunst“ zugeschrieben hatte (Merežkovskij, 1893, S. 222). Aus diesem Grund schenkte er diesen beiden herausragenden Schriftstellern auch eine enorme Aufmerksamkeit, die sich nicht nur durch Merežkovskijs Programmschrift, aus dem Jahr 1893, bemerkbar machte, sondern auch einige Jahre später wieder in seiner umfangreichen Studie „Л. Толстой и Достоевский“ zum Vorschein kam (Bedford, 1975, S. 54).

Doch innerhalb dieser Arbeit wollen wir uns nur auf seinen kurzen Beitrag beschränken, welcher im Zuge seines kritischen Essays entstanden ist (Bedford, 1975, S. 54). Bei genauer Betrachtung seiner darin befindlichen Ausführungen über Tolstoj und Dostoevskij und deren Bedeutung für die ideale Poesie Russlands tritt ein Merkmal markant in den Vordergrund, welches Merežkovskij vielen seiner Zeitgenossen zuschrieb, nämlich das Emporkommen zweier komplett unterschiedlicher schöpferischer Ansätze (Bedford, 1975, S. 54). In diesem Zusammenhang schrieb er zunächst über Dostoevskij: „Достоевскій- человекъ дерзающій безпредѣльно сомневаться и въ то же время имеющій силу безпредѣльно верить“ (Merežkovskij, 1893, S. 223). Dieser Zwiespalt zwischen Glaube und Zweifel führte ihn zunächst in einen Abgrund (Bedford, 1975, S. 54), der sich auch in einigen seiner Werke bemerkbar machte. Laut Merežkovskij beschrieb er die meisten seiner Charaktere in „einer kränklichen Verspannung ihrer seelischen Kräfte“ und „in einer unnatürlich hell beleuchteten psychologischen Erfahrung“, eine Art der Beschreibung, die für Dostoevskij unumgänglich war, um überhaupt erst die Tiefen seiner Charaktere hervorheben zu können (Merežkovskij, 1893, S. 220/221). Hierzu schrieb Merežkovskij: „Достоевскій одержимъ не страхомъ, а любовью къ безднѣ“ (Merežkovskij, 1893, S. 223). Diese beschriebene Liebe zum Abgrund des menschlichen Daseins führte ihn letztendlich auch zu einem Triumph über die ewige Wahrheit des Lebens, der Demut und des Glaubens an den Einzelnen (Bedford, 1975, S. 54). Diese Behauptung Merežkovskijs und seine Aussage, dass wahrscheinlich „[...] никто изъ писателей современной Европы не чувствовалъ такъ, какъ Достоевскій, всю неисчерпаемую, никѣмъ не открытую новизну величайшей книги прошлаго- Евангелія“ (Merežkovskij, 1893, S. 222), rechtfertigten schon Dostoevskijs Anspruch, als einer der

großen Vorreiter jener Merkmale zu gelten, die der neue Idealismus in sich zu tragen hatte (Bedford, 1975, S. 54).

Weniger überzeugend war Merežkovskijs Bewertung Tolstojs, dem gegenüber er stets negativ gesinnt war (Bedford, 1975, S. 54). Zu dieser Ablehnung kam es, weil sich Tolstoj anmaßte die größten poetischen Werke seines Lebens als bloße Missverständnisse zu betrachten (Merežkovskij, 1893, S. 227). So bezeichnete er beispielsweise seine Werke „Krieg und Frieden“ sowie „Anna Karenina“ als unmoralisch und lehnte sie in diesem Zusammenhang auch strikt ab (Merežkovskij, 1893, S. 227). Trotz allem betonte Merežkovskij auch bei ihm die vorhandene „мучительное раздвоение“ zweier schöpferischer Ansätze, wie er es auch schon bei Dostoevskij getan hatte (Merežkovskij, 1893, S. 227). Hierzu schrieb er des Weiteren: „Рядомъ съ безсознательной, донынѣ ещё не изслѣдованной творческой силой въ немъ скрывается утилитарный и методическій проповѣдникъ, нѣчто въ родѣ современнаго пуританина“ (Merežkovskij, 1893, S. 227). Somit trat er genauso wie Dostoevskij, der sich auch mit Fragen über die menschliche Existenz, das Leben und den Tod auseinandergesetzt hat, für eine Reformation eines „freien religiösen Gefühls“ ein (Merežkovskij, 1893, S. 229). Merežkovskij war es dennoch in Bezug auf Tolstoj nicht allzu leicht gefallen, dessen Rolle für die Entwicklung des neuen Idealismus richtig einzuordnen, trotzdem schrieb er gegen Ende seiner Ausführungen: „Въ Толстомъ и Достоевскомъ, въ ихъ глубокомъ мистицизмѣ, мы почувствовали свою духовную силу [...]. Толстой и Достоевскій показали Европѣ русскую мѣру свободнаго религіознаго чувства. Ихъ христіанство такъ же, какъ пушкинская красота, вылилось изъ самаго сердца народа. А только движеніе, исходящее изъ самаго сердца народа, можетъ сдѣлать литературу поистине національной и въ то же время всечеловѣческой“ (Merežkovskij, 1893, S. 229).

Laut Merežkovskij hatten es nun die zeitgenössischen Schriftsteller Russlands nicht leicht, sich nach solch großen Künstlern einreihen zu müssen. Sie übernahmen aber den von Merežkovskij soeben angeführten künstlerischen Impressionismus Turgenevs, die Sprache des philosophischen Symbols von Gončarov sowie die tiefe mystische Bedeutungsebene von Dostoevskij und Tolstoj. Durch das Vorhandensein dieser zusammengefassten Elemente übernahm die neue Generation an Literaten die Aufgabe, den Idealismus zu erhalten und ihn an weitere Generationen zu übergeben. (Merežkovskij, 1893, S. 230).

Jene Aussage Dimitrij Merežkovskijs, die hier gegen Ende seines vierten Kapitels angeführt wurde, mit welcher er auch zugleich zum Ausdruck bringen wollte, dass eine wahre literarische Bewegung nur dann nationale als auch internationale Erfolge erzielen würde, wenn sie auch vom Herzen eines Volkes ausging (Merežkovskij, 1893, S. 229), konnte durchaus als Rechtfertigung Merežkovskijs angesehen werden, um sich in einem darauffolgenden Kapitel nun noch einmal zur Gänze der populistischen Bewegung im Zuge der russischen Literatur zuzuwenden (Bedford, 1975, S. 55). Außerdem nahm man an, dass er innerhalb seiner Programmschrift jene verhältnismäßig lange Analyse über so manche populistische Tendenz betrieben hat, weil er so, wie viele seiner Künstlerkollegen, bei denen er bereits Züge des neuen Idealismus aufgedeckt hatte, ehemals auch der Bewegung des Populismus angehört hatte (Bedford, 1975, S. 55). Sein Herantreten an diese Thematik schien somit als Mittel zu dienen, um sich im Bezug auf seine ehemalige Zugehörigkeit dem Populismus gegenüber zu verteidigen (Bedford, 1975, S. 55). Diesbezüglich führte er, anhand von Beispielen, Gründe an, die ihn sowohl als ehemaligen Befürworter der populistischen Bewegung als auch als späteren Gegner rehabilitierten (Bedford, 1975, S. 55).

Im Zuge dieses vorletzten Kapitels unter dem Titel „Любовь къ народу: Кольцовъ, Некрасовъ, Глѣбъ Успенскій, Н. К. Михайловскій, Короленко“ führte er nun zunächst eine andere, neue literarische Stilrichtung an, die er wie folgt ankündigte: „[...] я долженъ сказать нѣсколько словъ о другомъ могущественномъ литературномъ теченіи, также вполне современномъ, имѣющемъ огромную будущность, которому лишь по недоразумѣнію большинство нашихъ критиковъ придаетъ такой рѣзкій, утилитарный и реалистическій характеръ. В сущности это теченіе очень близко къ идеализму. Я разумѣю народничество“ (Merežkovskij, 1893, S. 231). Schon allein durch diese Äußerung bezog er sich wieder auf den Populismus und präsentierte dem Leser damit seine persönlichen Ansichten dieser Bewegung gegenüber, indem er sie zum einen als eine mächtige Entwicklung darstellte, die ihrer Liebe zum Volk Ausdruck verlieh, und sie zum anderen auch als eine Bewegung präsentierte, die viel zu häufig an utilitären Gesichtspunkten festhielt (Bedford, 1975, S. 55).

Um dies nun weiter auszuführen, unterschied Merežkovskij zunächst einmal zwischen dem Volksdichter A. V. Kolcov, einem Musterbeispiel des populistischen Idealismus, der sich dadurch auszeichnete, dass er sich mit dem Menschen identifizieren konnte und der sich auch innerhalb seiner Poesie dem Leben der russischen Bauernschaft widmete, und - auf der anderen Seite - den intellektuellen Populisten, welche dafür bekannt waren, dass sie die Schönheit des Volkes und den religiösen Zugang der Bauernschaft nicht anerkennen konnten (Bedford, 1975, S. 55). Zu Kolcov, der laut Merežkovskij, nicht nur ein Mensch war, der das Volk liebte, sondern auch selbst aus dem Volk kam und deshalb die Verbindung zu demselbigen nie verloren hatte, schrieb er innerhalb seiner Schrift folgende Worte: „У Кольцова есть крикъ негодованія, безпредѣльная жажда свободы, даже- если хотите- возмущенный крикъ ярости и боли, но безпомощныхъ стоновъ и этого жалобнаго плача, которымъ полны вышеприведенные анапесты интеллигентнаго поэта, у Кольцова нѣтъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 231). Das von Kolcov in seinen Gedichten ausgedrückte Volksleiden bat, laut Merežkovskij, nicht nach Mitleid, sondern strebte stattdessen nach Freiheit, und aus diesem Grund repräsentierte er dieselbe Kraft und den selben Stolz für sein Volk, wie es auch schon Lermontov in seinen Werken getan hatte (Merežkovskij, 1893, S. 232). Merežkovskij war es somit wichtig, gerade Kolcov, der mit seinen Gedichten, ähnlich wie Puškin, das Alltägliche im Leben eines Volkes in Schönheit umgewandelt hatte, und in diesem Zusammenhang auch nie den Glauben an Gott verloren hatte, als Repräsentanten für die Liebe zu seinem Volk hervorzuheben (Merežkovskij, 1893, S. 234/235). Laut Merežkovskij vereinigte er somit innerhalb seiner Gedichte nicht nur Gedanken des Alltäglichen, sondern erwähnte in diesem Zusammenhang auch den gedanklichen Zugang des Volkes zu Gott, der zu einem wichtigen Thema innerhalb seiner Werke wurde (Merežkovskij, 1893, S. 235).

Ganz anders trug sich dies bei den intellektuellen Populisten zu, die sowohl die Darstellung des ewig schönen Ideals verachteten als auch den religiösen Zugang der Bauernschaft, welchen sie einfach nicht akzeptieren konnten (Bedford, 1975, S. 55). Aus diesem Grund weigerten sie sich auch die Tatsache anzuerkennen, dass die höchste Grundlage des Lebens das Verhältnis zu Gott sein sollte und dass diese Verbindung die Notwendigkeit des Lebens darzustellen hatte (Bedford, 1975, S. 55). Merežkovskij wollte damit nur darlegen, dass sie durch ihr Festhalten an leblosen ökonomischen Gesichtspunkten nur den Kontakt zum Herzen

des Volkes verlieren würden (Bedford, 1975, S. 55), eine Notwendigkeit, die laut Merežkovskij für das Funktionieren einer literarischen Bewegung sowohl im nationalen als auch internationalen Bereich unumgänglich war (Merežkovskij, 1893, S. 229). Für Merežkovskij gab es daher nur eine Möglichkeit, um diesen Kontakt zu Gott und damit verbunden zum Herzen des Volkes wieder herzustellen, und äußerte sich deshalb folgendermaßen dazu: „Если въ душѣ интеллигентныхъ людей навѣки потухнетъ мерцаніе этого божественнаго свѣта, то уже никакая статистика, никакая политическая экономія, никакія заботы о хлѣбѣ насущномъ не возвратятъ насъ, холодныхъ, безбожныхъ и мертвыхъ, къ живому сердцу народа. Только вернувшись къ Богу, мы вернемся къ своему народу, къ своему великому христіанскому народу. Другого пути нѣтъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 237).

In weiterer Folge seiner Programmschrift war es Merežkovskij nun wichtig, einige populistische Poeten, unter anderem auch ehemalige Weggefährten, anzuführen, bei denen sich beide soeben genannte Trends bemerkbar machten (Bedford, 1975, S. 55). Diesbezüglich nannte er zunächst einmal seinen ehemaligen Künstlerkollegen Nekrasov, der beide, soeben genannten Ansichten in sich trug (Bedford, 1975, S. 55). Laut Merežkovskij teilte Nekrasov auf der einen Seite viel zu häufig Meinungen, die mit der großen freien Kunst nichts zu tun hatten und sich ausschließlich der Wirtschaft widmeten, welche seine große Poesie in eine erkaltete Prosa und seine Lyrik in eine Satire verwandelten (Merežkovskij, 1893, S. 237/238). Diese Seite seines Schaffens war die bei weitem schlechteste, überschattete aber leider auch die andere durchaus positive Seite Nekrasovs, die ihn als freien Dichter, Idealisten, Mystiker und Gläubigen darstellte (Merežkovskij, 1893, S. 237/238). In diesem Zusammenhang gehörte Nekrasov laut Merežkovskij nämlich zu jenen originellen russischen Künstlern, die durchaus als Vertreter dieser neuen Kunst in Erscheinung treten konnten, und er äußerte sich dazu folgendermaßen: „Некрасовъ, вѣрующій въ божественный и страдальческій образъ распятаго Бога, самое чистое и- святое воплощеніе духа народнаго“ (Merežkovskij, 1893, S. 237/238). Laut Merežkovskij verkörperte dieser, für ihn „echte“ Nekrasov all das, was man als einen unsterblichen russischen Poeten bezeichnen konnte. Er zeigte nämlich nicht nur seine Beziehung zur höchsten Religion, sondern repräsentierte damit auch jene Schönheit, die er für sein Volk empfand, und offenbarte in diesem Zusammenhang auch seine Liebe zur Heimat (Merežkovskij, 1893, S. 239). Merežkovskij war außerdem der Meinung,

dass sich im Gegensatz zu seinen Oberflächlichkeiten, die er als Satiriker, Skeptiker und praktischer Herausgeber kundtat, hinter dieser Polemik und utilitären Abnormität, ein durchaus anderer Nekrasov verbarg, in dessen seelischen Tiefen sich seine Verehrung gegenüber Gott und seiner Heimat zeigte (Merežkovskij, 1893, S. 240). Diese positive Seite seiner Poesie wurde zwar von der Kritikern stets unterschätzt (Merežkovskij, 1893, S. 241), dennoch galt für Merežkovskij nur eines: „Онъ- одинъ изъ самыхъ сильныхъ русскихъ художниковъ, одинъ изъ представителей оригинальныхъ задатковъ русской культуры“ (Merežkovskij, 1893, S. 238).

Diese für Dimitrij Merežkovskij stets wichtige Darstellung einer Liebe zum eigenen Volk wurde somit in Russland noch nicht zur Gänze ausgelöscht, dies zeigte sich auch anhand eines anderen Beispiels, an dem Merežkovskij ebenfalls noch die Tiefe der Liebe zum Volk erkennen konnte (Merežkovskij, 1893, S. 241/242). Dabei bezog er sich auf einen weiteren interessanten Literaten namens Vladimir Korolenko, dem es mit seiner literarischen Erzählung „Сонъ Макара“ („Makars Traum“) gelang seine religiösen Inspirationen zu offenbaren (Merežkovskij, 1893, S. 242). Dieses Werk konnte man, laut Merežkovskij, durchaus als eines der besten Erzählungen der jungen Volksliteratur bezeichnen (Merežkovskij, 1893, S. 242). Folgende Worte schrieb Merežkovskij hierzu: „’Сонъ Макара’ стоитъ совершенно одиноко въ молодой народнической литературѣ. Какъ лучшіе рассказы В. М. Гаршина,- это лирическая поэма въ прозѣ. [...] Вотъ- чистѣйшая религіозная легенда, дѣтская, наивная и глубокая, какъ лучшія легенды прошлыхъ вѣковъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 242). Mit diesem herausragenden Werk Korolenkos konnte man durchaus erkennen, dass sowohl der Geist des Lebens als auch der Geist des russischen Volkes noch nicht verschwunden waren und dass man den Verfall und die Kälte der russischen Literatur anhand dieses Werkes nur an der Oberfläche hat wahrnehmen können (Merežkovskij, 1893, S. 243). Korolenkos Werk war für Merežkovskij somit ein Zeichen dafür, dass der russische Poet überhaupt erst in die Tiefen eindringen musste, um die ewigen geistigen Ideale des Volkes erreichen zu können (Merežkovskij, 1893, S. 243). Ähnliche Ansätze wie in Korolenkos Werk zeigten sich für Merežkovskij zum Teil auch bei einem anderen Volksschriftsteller, nämlich Gleb Uspenskij, Ansätze, die sich aber letztendlich nicht zur Gänze durchsetzen konnten, da auch er, wie viele andere Schriftsteller zuvor, von einer utilitären Laune heimgesucht wurde, die sich schließlich zerstörend auf seine Poesie

ausgewirkt hatte (Merežkovskij, 1893, S. 243/244). Laut Merežkovskij hatte er Angst sich seiner Inspiration hinzugeben, und er schrieb diesbezüglich folgende Worte über ihn: „Успенскій какъ будто не смѣеть отдаться вдохновенію, пишетъ подь гнетомъ ‚злости дня‘, пускается въ полемику вмѣсто того, чтобы трогать сердце читателя, думаетъ доказать цифрами и данными статистики то, что можно доказать только любовью и творчествомъ. У него ест тотъ непреодолимый стыдъ красоты, который я отмѣтилъ въ Некрасовѣ, который свойственъ и многимъ другимъ русскимъ писателямъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 244). Laut Merežkovskij gab es natürlich auch Werke Uspenskij, in denen er „die ewige Schande“ der Schönheit überwinden konnte und sich somit seiner Schöpfung nicht nur aus rein politisch-wirtschaftlicher Überzeugung hingab, sondern aufgrund seines eigenen schöpferischen Geistes. Diesbezüglich konnte man, so meinte Merežkovskij, auch seine nahe Verbindung zum Volk fühlen, da er für sich in solchen Momenten zum ersten Mal erkannt hatte, dass die Schönheit eines der wichtigsten Fundamente des Volkslebens war, ein Fundament, welches das Leben erst vervollständigen würde (Merežkovskij, 1893, S. 244). Natürlich gab es bei Uspenskij durchaus positive Ansätze, genauso wie es bei N. K. Michajlovskij der Fall war, den Merežkovskij in diesem Zusammenhang auch erwähnte, da auch er der gleichen literarischen Richtung angehörte wie Uspenskij und ihre Werke daher auch sehr nahe beieinander lagen (Merežkovskij, 1893, S. 245/246). Laut Merežkovskij versuchten beide Literaten die „Wahrheit Gottes“ im einfachen russischen Volk zu suchen, dennoch stellten sie im Laufe ihrer Arbeiten fast ausschließlich die „Wahrheit der Erde“, und damit verbunden ihre utilitären Ansichten, in den Vordergrund (Merežkovskij, 1893, S. 245). Merežkovskij meinte daher, dass gerade solch populistische Schriftsteller wie Uspenskij und Michajlovskij letztendlich nicht in der Lage waren diese beiden Wahrheiten zu einem Ganzen zu vereinen (Merežkovskij, 1893, S. 245), und somit konnten sie auch niemals jene ideale Liebe zum Volk herstellen, die seiner Meinung nach als eines der wichtigsten Merkmale für den Idealismus galt (Merežkovskij, 1893, S. 249/250). Für Merežkovskij war somit klar, dass all jene, die sich für den Idealismus aussprachen, zugleich auch eine notwendige Liebe für das Volk mitbrachten (Bedford, 1975, S. 56). Somit offenbarte sich eine neue literarische Form, welche sich von den Formen der populistischen Literaten Nekrasov, Uspenskij und Michajlovskij nun deutlich unterschied (Merežkovskij, 1893, S. 249).

Laut Merežkovskijs Ausführungen innerhalb seines Essays war es nun wichtig, die mystischen Gefühle von diesen Formen zu befreien, um jenes Gefühl der Menschlichkeit zu erreichen, welches sich als signifikantes Kennzeichen einer universalen Poesie zeigte (Merežkovskij, 1893, S. 250). Abschließend schrieb er daher folgende Worte: „Одинъ изъ глубочайшихъ родниковъ всемірной поэзи- любовь къ народу- не можетъ проистекать ни изъ какого утилитарнаго расчета, ни изъ какой политико-экономической необходимости, а только изъ свободной вѣры въ евангельскую святыню народа, только изъ божественнаго идеализма“ (Merežkovskij, 1893, S. 250).

In seinem darauffolgenden und bereits letzten Kapitel seiner Studie war es Dimitrij Merežkovskij schließlich noch wichtig aufzuzeigen, dass dieser aufkommende Idealismus, welcher schon eine weite Verbreitung gefunden hatte, auch in der zeitgenössischen literarischen Generation vorzufinden war (Bedford, 1975, S. 56). Diesbezüglich nannte er im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes, welcher den Titel „Современное литературное поколѣніе“ trug, einige namhafte russische Literaten, welche sich vor allem dadurch auszeichneten, in gewisser Weise diesen Trend vorweisen zu können.

Als einer der ersten, für Merežkovskij hier zu erwähnenden russischen Schriftsteller trat zunächst einmal B. M. Garšin in den Vordergrund, der vielen vor allem durch seinen tragischen Selbstmord in Erinnerung geblieben war (Merežkovskij, 1893, S. 250). Auch für Dimitrij Merežkovskij hatte dieser von Garšin gewählte Freitod einen für immer bleibenden Eindruck hinterlassen (Bedford, 1975, S. 56), aus diesem Grund fand er auch gleich zu Beginn seines Aufsatzes folgende lobende Worte für ihn: „В. М. Гаршинъ былъ въ полномъ смыслѣ мученикъ современной русской литературы. Тѣ, кто хоть разъ въ жизни видѣлъ Гаршина, едва ли забудутъ его“ (Merežkovskij, 1893, S. 250). Garšin war eine Persönlichkeit, der Merežkovskij enorm viel Aufmerksamkeit schenkte, da er sich im Gegensatz zu seinen Vorgängern als „Erneuerer“ seiner Zeit präsentierte (Merežkovskij, 1893, S. 251). Dimitrij Merežkovskij beeindruckte vor allem, dass er sich endgültig von den bedingten Traditionen des realistischen Romans abgegrenzt hatte und man in einigen seiner Werke bereits symbolistische Züge vorfinden konnte (Merežkovskij, 1893, S. 251/252). Er war für ihn ein Künstler, in dessen Werken man eine absolute Aufrichtigkeit spüren konnte, welche zur Folge hatte, dass auch der Leser ihm absolutes Vertrauen entgegenbrachte

(Merežkovskij, 1893, S. 251). Laut Merežkovskij gelang es ihm recht schnell die für ihn „ideale Form“ zu finden, und er schrieb folgende Zeilen dazu: „Въ концѣ вѣка, несмотря на подавляющее вліяніе предшественниковъ, великихъ создателей романа, Гаршинъ возвращается къ идеальной формѣ, преобладавшей въ началѣ 19. вѣка- къ лирической поэмѣ“ (Merežkovskij, 1893, S. 251). Dennoch erkannte Merežkovskij recht schnell, dass er innerhalb seiner Werke nicht nur als lyrischer Poet auftrat, sondern auch als gnadenloser Naturalist, der sich nicht nur dadurch auszeichnete, durch eine elegante Form zu brillieren, sondern sich auch durch seine grausamen und realistischen Inhalte hervortat (Merežkovskij, 1893, S. 252/253). In diesem Zusammenhang nannte Merežkovskij nun einige von Garšins herausragenden Werken, um zu zeigen, dass sich innerhalb seiner literarischen Ausführungen eine gewisse Dualität bemerkbar machte (Bedford, 1975, S. 57). Im Zuge der Erwähnung von Garšins erster Kriegserzählung mit dem Titel „Четыре дня“ („Vier Tage“) lobte Merežkovskij vor allem seine bewusste Abgrenzung von psychologischen Motiven und genauen Darstellungen der Charaktere, stattdessen zeigte er in diesem Werk mit selbst erlebten Gefühlen den Schrecken und die Sinnlosigkeit des Krieges (Merežkovskij, 1893, S. 252). Laut Merežkovskij wandelte sich im Laufe der Handlung die realistische Erzählung in ein lyrisches Poem um, welches eine Reihe an poetischen Symbolen mit sich brachte (Merežkovskij, 1893, S. 252/253). Die Verwendung von Symbolen war für Merežkovskij in diesem Zusammenhang besonders bezeichnend, eine Tatsache, die in fast allen Werken Garšins vorkam (Bedford, 1975, S. 57). Dazu schrieb er: „Здѣсь главное: два символа, два челоуѣка, живой и мертвый, палачъ и жертва, люди и война“ (Merežkovskij, 1893, S. 252). Eine Tatsache, die laut Merežkovskij, aufzeigte, dass es ihm nicht wichtig war eine große Anzahl an Charakteren darzustellen, sondern stattdessen den Fokus auf die Gefühle einer menschlichen Gestalt lenkte (Merežkovskij, 1893, S. 253). Hierzu schrieb er: „Дѣйствіе такой сосредоточенной лирической силы ограниченнѣе, но глубже, чѣмъ дѣйствіе эпоса. Подобное произведеніе входитъ въ сердце читателя, какъ острее“ (Merežkovskij, 1893, S. 253). Für Merežkovskij war somit schnell erkennbar, dass sich Garšin wohl am wenigsten für die individuellen Fähigkeiten der Menschen interessierte, da er beispielsweise in seinem Poem „Attalea Princeps“ die menschliche Gestalt sogar bis zur Gänze verließ, um einer Pflanze als Hauptgestalt des Werkes den Vortritt zu geben (Merežkovskij, 1893, S. 253). Laut Merežkovskij beschrieb er darin eine nach Freiheit strebende zarte Pflanze des Südens, welche die grobe Freiheit des Nordens nicht ertrug, und er äußerte sich noch

folgendermaßen dazu: „Въ каждомъ словѣ разсказа вы чувствуете тотъ же возвышенный символизмъ, какъ въ послѣднихъ произведеніяхъ Тургенева“ (Merežkovskij, 1893, S. 253). In diesem Zusammenhang stellte die Realität für Garšin die Kälte dar, welche diese „Attalea princeps“ letztendlich umbrachte (Merežkovskij, 1893, S. 254). Merežkovskij meinte außerdem, dass man diese Darstellung einer zarten Pflanze zugleich als Symbol für den Schriftsteller selbst ansehen musste, da es sich in dessen Leben ähnlich zutrug (Merežkovskij, 1893, S. 254). Hierzu schrieb Merežkovskij: „Борьба гибкихъ зеленыхъ листьевъ съ желѣзомъ, безнадежная и неутолимая жажда свободы- все это символъ трагической судьбы самого поэта“ (Merežkovskij, 1893, S. 254). Ähnlich trug es sich in seinem lyrischen Poem mit dem Titel „Красный цветок“ („Die rote Blume“) zu, welches sich ebenfalls als Symbol für das Leben Garšins offenbarte (Merežkovskij, 1893, S. 254). Folgende Zeilen schrieb er über dieses Werk: „Зло міра заключено для безумца въ этомъ таинственномъ символѣ крови, невинно проливаемой, въ „Красномъ цветке“. [...] Сумасшедшій герой приносить великую и бесполезную жертву, срываетъ цвѣтокъ и умираетъ за людей“ (Merežkovskij, 1893, S. 254). Merežkovskij wollte damit darlegen, dass es sowohl in Garšins Werk „Attalea princeps“, in dem es um das Verlangen nach Freiheit ging, als auch in seinem Werk „Красный цветок“, dessen Handlung sich durch eine große Selbstaufopferung auszeichnete, letztendlich doch nur zu einem schönen aber sinnlosen Tod gekommen war (Merežkovskij, 1893, S. 254). Diesbezüglich äußerte sich Merežkovskij folgendermaßen: „Сердце Гаршина, какъ сердце этого безумнаго подвижника, жаждетъ неутолимо чудеснаго, жаждетъ Бога“ (Merežkovskij, 1893, S. 254). Garšin hat laut Merežkovskij vor allem sein Werk „Attalea princeps“ als Hymne für eine nie zu erreichende Freiheit geschrieben. Eine Hoffnung auf Freiheit, auf eine neue Weltanschauung, die auf die große Freiheitsbewegung der 60er Jahre zurückzuführen war, die von Garšin aber nie erreicht werden konnte (Merežkovskij, 1893, S. 254). Denn, so schrieb Merežkovskij: „Утилитарная теорія земнаго счастья, земной свободы не удовлетворяла религиозной потребности его сердца. Онъ сдѣлалъ все, чтобы убить эту глухую потребность, боролся съ ней до послѣдней капли крови, но не побѣдилъ. Поэтъ, имѣвшій несчастье родиться въ эпоху и въ странѣ, гдѣ отрицаніе сдѣлалось синонимомъ умственной независимости, былъ созданъ для вѣры, и только вѣра въ безконечный идеаль могла спасти его“ (Merežkovskij, 1893, S. 254). Merežkovskij meinte, dass Garšin das mystische Gefühl, wie fast alle seiner Generation falsch verstanden hatte, nämlich als eine Rückkehr zu „alten

Ketten“. Daraus entstand dieser bestehende tragische Widerspruch vieler Künstler des 19. Jahrhunderts, den man auch bei Tolstoj und Dostoevskij beobachten konnte, welcher sich dadurch äußerte, dass das Bedürfnis zu glauben und die zugleich bestehende Unmöglichkeit zu glauben Künstler wie Garšin bis in den Wahnsinn trieb (Merežkovskij, 1893, S. 254/255). Diese Herangehensweise Garšins war ein Fehler und führte schließlich zu seinem Tod.

Zu den für Merežkovskij innerhalb seines Essays zu erwähnenden wichtigen Literaten gehörte auch Čechov, den er trotz seiner Gegensätzlichkeit zu Garšin zur gleichen Generation hinzuzählte (Merežkovskij, 1893, S. 255). Da er beide Künstler zunächst in einem direkten Vergleich darstellte, äußerte er sich zu Beginn folgendermaßen dazu: „Трудно найти больший контрасть художественныхъ темпераментовъ. Гаршинъ не интересуется людьми и мало знаетъ ихъ. Чеховъ любить и знаетъ людей“ (Merežkovskij, 1893, S. 255). Ihre unterschiedlichen Zugangsweisen zeigten sich natürlich auch in ihren literarischen Ausführungen. Merežkovskij empfand Garšin dabei als eine Persönlichkeit, die stets in sich versunken zu sein schien und ihren Fokus auf ewig ungelöste Fragen über die Wahrheit und über Leben und Tod richtete (Merežkovskij, 1893, S. 255). Wohingegen sich Čechov als sorgloser Künstler präsentierte, der sich den vielseitigen Eindrücken der Natur und des Lebens zuwandte (Merežkovskij, 1893, S. 255). Laut Merežkovskij konnte man ihre konträren Ansätze auch auf ihre Herkunft zurückführen, da sich Garšin als Schriftsteller von Petersburg fast ausschließlich dem Charakter des modernen, kränklichen Menschen zuwandte, während Čechov als Künstler der russischen Provinz dem einfachen und wenig denkenden Menschen seine Aufmerksamkeit schenkte (Merežkovskij, 1893, S. 255). Aber trotz all dieser Gegensätze meinte Merežkovskij: „И несмотря на эту полную противоположность темпераментовъ, вы сразу чувствуете, что Гаршинъ и Чеховъ- дѣти одного поколѣнїя“ (Merežkovskij, 1893, S. 255). Die Gemeinsamkeit, die Merežkovskij hier anführte, war die Vorgehensweise beider Literaten sich von der bisher belletristischen Form der Erzählung zu entfernen, um von nun an inhaltlich Unnötiges zu verwerfen (Merežkovskij, 1893, S. 256). In näherer Bezugnahme auf Čechov schrieb er nun folgende Worte: „Отъ тяжеловѣсныхъ бытовыхъ и этнографическихъ очерковъ, отъ дѣловыхъ бумагаъ позитивнаго романа онъ возвращается къ формѣ идеальнаго искусства, не къ субъективно-лирической, какъ у Гаршина, а маленькой эпической поэмѣ въ прозѣ“ (Merežkovskij, 1893, S. 256). Die Besonderheit, die Čechov auch innerhalb seiner Werke

ausdrückte, war laut Merežkovskij vor allem darauf zurückzuführen, dass er durch seine Neugierde stets für neue Eindrücke offen war (Merežkovskij, 1893, S. 256). Außerdem meinte Merežkovskij, dass er immer nach Neuem und noch nicht Erprobtem strebte und stets nach unbekanntem Eindrücken im ganz normalen alltäglichen Leben suchte (Merežkovskij, 1893, S. 256).

All das führte laut Merežkovskij schließlich soweit, dass es zu einem poetischen Aufschwung Čechovs kam, einem Aufschwung, der nun endlich „Frische in die Seele des Lesers“ brachte (Merežkovskij, 1893, S. 257). Hierzu schrieb Merežkovskij: „Этимъ разрушеніемъ условной беллетристической формы повѣсти или романа, этой обнаженной простотой и сжатостью прозы, напоминающей стихи, любопытствомъ къ неизвѣданнымъ впечатлѣніямъ, жадностью къ новой красотѣ Чеховъ примыкаетъ къ современному поколѣнію художниковъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 257). Während Garšin nun für Merežkovskij, im Hinblick auf den neuen Idealismus, mit Symbolen agierte, konnte man Čechov bereits durchaus als treuen Nachfolger Turgenjews, als Impressionisten bezeichnen, der sich am besten Weg zum zukünftigen Idealismus befand (Merežkovskij, 1893, S. 257). Zu dieser Richtung gehörte, laut Merežkovskij, auch die moderne Poesie, zu deren charakteristischen Nachfolgern man Fofanov und Minskij hinzuzählen konnte (Merežkovskij, 1893, S. 257).

Doch bevor er sich im Rahmen dieses letzten Kapitels diesen beiden herausragenden Künstlern zuwandte, erwähnte er noch einige andere neue russische Schriftsteller, die seiner Meinung nach auch dem russischen Idealismus zuzuordnen waren (Merežkovskij, 1893, S. 258). Diesbezüglich fand beispielsweise Pjotr Boborykin seine Erwähnung, der laut Merežkovskij als einer der ersten in der russischen Literatur die Griffe des europäischen experimentellen Romans eingeführt hat (Merežkovskij, 1893, S. 258). Dabei war es ihm, so Merežkovskij, wichtig, die bisher vorhandene provisorische Art von Belletristik aufzulockern, indem er sie von der bislang nicht abwendbaren Langeweile befreite, um ihr stattdessen mehr Grazilität und Leichtigkeit zu geben (Merežkovskij, 1893, S. 258). Merežkovskij schien es in diesem Zusammenhang auch noch wichtig zu sein zu betonen, dass dieser Sinneswandel eines ehemals russischen Naturalisten darauf zurückzuführen sei, dass er sich vom russischen Idealismus inspiriert fühlte und sich somit nun auch endgültig von den Traditionen des

provisorischen Naturalismus abwenden konnte (Merežkovskij, 1893, S. 258). Laut Merežkovskij passierte dieser literarische Umschwung auch noch mit einem anderen Prosaiker, nämlich dem Schriftsteller I. Jasinskij, der sich als ehemaliger Naturalist auch in einen Idealisten umgewandelt hatte (Merežkovskij, 1893, S. 258). Dies gelang ihm laut Merežkovskij dadurch, dass er seinen bisher langweiligen und grausamen Darstellungen des Lebens nun eine gewisse Mystik einhauchte, die seinen Werken eine besondere Herrlichkeit einbrachten. Er präsentierte sich somit als Impressionist, genauso wie Čechov (Merežkovskij, 1893, S. 258).

Im Anschluss daran erwähnte Merežkovskij noch kurz einige Künstler, bei denen man auch idealistische Züge erkennen konnte. Hierzu gehörte beispielsweise Michajlov, der die bisher so gut beschriebene alltägliche Idylle verließ und sich stattdessen anderen Inhalten zuwandte, indem er Poeme zu biblischen Thematiken verfasste, oder auch noch Ljeskov, der sich innerhalb seiner Werke mit der Thematik der Mystik auseinandersetzte (Merežkovskij, 1893, S. 259). Eine etwas ausführlichere Auseinandersetzung Merežkovskijs konnte man wieder bei den Literaten K. M. Fofanov und Minskij feststellen, die sich für ihn durchaus als Vertreter der modernen Poesie darstellten (Merežkovskij, 1893, S. 257). Obwohl er beide Literaten zu den wohl wichtigsten zeitgenössischen Künstlern hinzuzählte, betrachtete er Minskij in diesem Zusammenhang als den wohl wichtigeren und außerordentlicheren der beiden (Bedford, 1975, S. 57). Laut Merežkovskij konnte man Fofanov eher mit Garšin vergleichen, der sich in seiner Gedankenwelt auch mit negativen, fast schon krankhaften Themen beschäftigte (Merežkovskij, 1893, S. 260). Hierzu schrieb er: „Если вы ищете здоровья въ искусствѣ, вамъ не надо и заглядывать въ произведенія Фофанова. Я не знаю въ русской литературѣ поэта болѣе неровнаго, болѣзненнаго и дисгармоническаго“ (Merežkovskij, 1893, S. 260). Für Dimitrij Merežkovskij hatten seine literarischen Ausführungen beinahe schon einen zerstörerischen Charakter, dennoch gefiel ihm seine immerwährende Aufrichtigkeit, die er innerhalb seiner Werke zum Ausdruck brachte (Merežkovskij, 1893, S. 261). Hierzu schrieb er folgende Zeilen: „Это- поэзія рѣзкихъ и мучительныхъ диссонансовъ. [...] За каждымъ его вдохновеніемъ вы чувствуете смутный гулъ никогда не засыпающей столицы, похожій на бредъ- въ сумракѣ бѣлыхъ ночей, одиночество бѣдныхъ меблированныхъ комнатъ, которое доводитъ всѣми покинутыхъ людей до отчаянія, до самоубійства, декорацію грязныхъ улицъ

Петербурга, которыя вдругъ, въ извѣстный часъ вечера, при извѣстномъ отгнѣнѣ туманной зари, смѣшанномъ съ голубоватымъ отблескомъ электричества, дѣлаются похожими на фантастическій и мрачный сонъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 260/261). Dennoch betrachtete Merežkovskij ihn als einen ehrenwerten Zeitgenossen, der sich vor allem durch die Verwendung von Symbolik innerhalb seiner Werke hervortat (Merežkovskij, 1893, S. 262/263). Ganz anders als Fofanov, der sich für Merežkovskij nun vor allem dadurch auszeichnete, dass man ihm aufgrund seiner Aufrichtigkeit jene von ihm angewandte plumpe Form und naive Beschreibung verzieh, präsentierte sich Minskij (Merežkovskij, 1893, S. 263). Im Gegensatz zu Fofanov, der seiner Traumwelt nicht entweichen konnte, trat Minskij laut Merežkovskij nun in das moderne Leben ein (Merežkovskij, 1893, S. 263). Merežkovskij bezeichnete ihn als einen „Poeten der Gedanken“, der eine für die Geschichte der modernen Generation typische Entwicklung durchmachte. Er begann nämlich als „Poet-Kritiker“, der sich einer Imitation von Nekrasov annahm. Dieser zunächst erscheinende misslungene Versuch fand, so Merežkovskij, seinen Niederschlag in den aus bürgerlichen Monologen bestehenden Werken „Пѣсняхъ о родинѣ“ („Lieder über die Heimat“) und „Бѣлыхъ ночахъ“ („Weiße Nächte“), welche der großen und leidenschaftlichen Poesie von Nekrasov nicht würdig waren (Merežkovskij, 1893, S. 263). Merežkovskij fügte noch hinzu, dass diese beiden Werke trotz der darin verspürten Banalität zu einem großen Erfolg wurden, dennoch war es gut zu wissen, dass diese beginnenden, noch vom Populismus beeinflussten Irrwege Minskij schließlich schon bald zu einem neuen poetischen Weg seinerseits führten (Merežkovskij, 1893, S. 264). In seinem darauffolgenden Buch mit dem Titel „При свет совести“ („Am Licht des Gewissens“) erkannte man bereits die gleiche Traurigkeit, dieselbe quälende Unruhe und das gleiche leidenschaftliche Bedürfnis, die sich in der Gestalt des neuen Idealismus zeigten und sich auch schon bei Garšin, Fofanov und Čechov bemerkbar gemacht hatten (Merežkovskij, 1893, S. 264). Was nun für Merežkovskij in Bezug auf Minskij entscheidend war, drückte er nun mit folgenden Worten aus: „[...] народнической реализмъ, гражданскіе мотивы въ искусствѣ, вопросы общественной справедливости вовсе не исчезаютъ для людей современнаго поколѣнія, подобныхъ Минскому: они только переносятся на болѣе широкую арену. Вопросы о безконечномъ, о смерти, о Богѣ, - все, что позитивисты хотѣли насильно отвергнуть, - все, что является у Толстого, Тургенева, Достоевскаго въ такой обаятельной и художественной формѣ, возникаетъ снова, но уже безъ прежней красоты, почти безъ образовъ, во всей своей

трагической наготѣ, обостренное, невыносимомучительное- въ философскомъ трактатѣ, похожемъ на исповѣдь, и философской лирикѣ, похожей на страницы изъ дневника чловѣка, больного медленной, но смертельной болѣзнью“ (Merežkovskij, 1893, S. 264/265). Anhand von Minskijs literarischen Ausführungen erkannte Merežkovskij, dass die Ideale der alten Generation beim modernen Menschen nicht in der Form wieder auflebten, wie es zuvor der Fall war, sondern sie in einer anderen Art und Weise weitergeführt wurden (Bedford, 1975, S. 57/58). Dennoch, so sehr Merežkovskij auch idealistische Züge bei Minskij feststellen konnte, welche ihn begeisterten, so sehr verabscheute er auch die von Minskij angewandte zerstörerische Dialektik im Zuge seiner Arbeiten, die laut Merežkovskij über seinem Gefühl stand (Merežkovskij, 1893, S. 265). Hierzu schrieb Merežkovskij, und meinte dabei die zerstörenden gedanklichen Ausführungen innerhalb seiner Poesie: „[...] она, скорѣе, уязвляетъ сердце, причиняетъ ему боль“ (Merežkovskij, 1893, S. 265). Merežkovskij bedauerte den vorhandenen Zustand der Unfähigkeit die philosophische Sprache verstehen zu können, wodurch es seiner Meinung nach auch niemals zu „глубокая и страстная поэзія мысли“ kommen konnte (Merežkovskij, 1893, S. 266). Um diese Thematik nun weiter auszuführen, widmete er sich zwei herausragenden zeitgenössischen Kritikern, nämlich S. A. Andreevskij und W. Spasovič. Der Grund dafür bestand darin, dass es auch im Kreise der Kritiker immer wieder zu Schwierigkeiten kam, wenn es um die Unterscheidung von einer rationalen Rhetorik und einer philosophisch inspirierten Idee im Zuge poetischer Werke ging (Bedford, 1975, S. 58). Doch anhand dieser beiden zeitgenössischen Kritiker konnte er das genaue Gegenteil beweisen, da sich diese schon in Richtung der modernen Literatur bewegten, konstruktiv beurteilten, und in die innere Welt des Autors vordrangen (Bedford, 1975, S. 58). Über S. A. Andreevskij, der auch ein langjähriger Freund Merežkovskijs war, schrieb er daher gleich zu Beginn seiner Ausführungen: „С. А. Андреевскій, по своему художественному темпераменту, - истинный поэт-критикъ. Въ его стихотвореніяхъ есть иногда женственная прелесть и грація, но все-таки онъ болѣе самостоятельный и оригинальный художникъ въ своихъ критическихъ работахъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 268). Merežkovskijs Ansicht nach gelang es ihm im Zuge seiner zahlreichen Biographien durchaus in die Persönlichkeit des jeweiligen Schriftstellers einzudringen und somit dem Original treu zu bleiben. Diese Art des Schreibens war für Merežkovskij Grund genug, ihn durchaus in Richtung der modernen Literatur einzureihen (Merežkovskij, 1893, S. 269). Hierzu verfasste Merežkovskij noch folgende Worte: „На

художественномъ языкѣ очерковъ Андреевскаго вы чувствуете какъ бы отблескъ и благоуханіе поэзіи того писателя, которымъ онъ занимается“ (Merežkovskij, 1893, S. 269). Hinzufügend meinte er, dass er selten zuvor solche Eigenschaften bei einem anderen Künstler innerhalb der russischen Literatur gesehen hatte, da er vor allem dem Schriftsteller den notwendigen Respekt gegenüber der ethischen Freiheit entgegenbrachte, und somit auch die höchste kulturelle Duldsamkeit besaß (Merežkovskij, 1893, S. 269).

Ein ähnliches Bild konnte er nur noch bei einem anderen, für ihn bedeutenden Kritiker feststellen, nämlich W. Spasovič, da auch er diese Umwandlung zu einer neuen philosophischen Laune vollzogen hatte. Er gehörte laut Merežkovskij zwar der alten Generation an, dennoch konnte man auch bei ihm erste Zeichen einer herausragenden Sprache innerhalb seiner Arbeiten feststellen (Merežkovskij, 1893, S. 271). Zu den Voraussetzungen einer guten kritischen Form meinte er, auf Spasovič bezogen, da er diese auch bei ihm vorfand: „Вотъ первый и несомнѣнный признакъ критическаго таланта! Необходимое условіе художественной критики- художественная, а не ремесленная форма самой критики“ (Merežkovskij, 1893, S. 271). Laut Merežkovskij beinhalteten seine Arbeiten zwar noch zum Teil jene Volkssprache, welche die moderne literarische Sprache vorübergehend wieder auslöschte, dennoch fand man bei ihm nicht jenen verräterischen Glanz, der auch bei vielen modernen banalen Schriftstellern vorkam (Merežkovskij, 1893, S. 271). Hinzufügend meinte Merežkovskij, dass er zwar kein großes Redetalent war, dennoch konnte er seinen leidenschaftlichen Gedanken aufgrund seiner Intelligenz Ausdruck verleihen, da er trotz seiner einfachen Sprache und seiner Nähe zum Volksgeist doch immer wieder seine große Bildung zum Vorschein kommen ließ (Merežkovskij, 1893, S. 271/272). Daher schrieb Merežkovskij noch abschließend über ihn: „Такъ же, какъ всѣ люди новаго поколѣнія- Спасовичъ- идеалистъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 272). Ganz gegen Ende seiner kritischen Ausführungen im Zuge seiner Programmschrift konnte er aber dennoch eine für ihn sehr wichtige Person nicht übergehen, welcher er aber innerhalb seiner Arbeit nur einen kurzen Beitrag zukommen ließ, nämlich dem Religionsphilosophen Vladimir Solov'ev (Merežkovskij, 1893, S. 272). Zu seiner Person, und damit im Zusammenhang stehend zu seiner literarischen Bedeutung, schrieb er daher folgende Zeilen: „На примѣрѣ Соловьева видно, какъ въ новомъ чловѣкѣ возможно это сочетаніе глубокаго религіознаго чувства съ искренней и великой жаждой земной справедливости“ (Merežkovskij, 1893,

S. 272). Laut Merežkovskij war Solov'evs Bedeutung für die zeitgenössische Literatur enorm wichtig, da man sich erst durch ihn wieder der Wichtigkeit der Liebe und des Glaubens bewusst wurde, denn so schrieb es Merežkovskij in seinem Essay: „Безъ вѣры въ божественное начало міра нѣтъ на землѣ красоты, нѣтъ справедливости, нѣтъ поэзіи, нѣтъ свободы!“ (Merežkovskij, 1893, S. 273). Merežkovskijs Meinung nach wollte man nun endlich dem russischen Charakter der 60er Jahre, welcher sich durch eine nüchterne, utilitäre, positive Trockenheit auszeichnete, und somit die Schönheit der Poesie verhindert hatte, entgegenwirken (Merežkovskij, 1893, S. 273). Ein Aufbegehren, welches sich, so Merežkovskij, vor allem im 19. Jahrhundert deutlich zeigte: „Послѣ многихъ лѣтъ, какъ въ молодые годы у Пушкина, у Бѣлинскаго, у всѣхъ лучшихъ русскихъ людей, любовь къ народу и общественная справедливость снова являются у Вл. Соловьева, какъ идеаль безконечный и божественный, какъ святыня, какъ вдохновеніе, въ ореоль красоты и поэзіи“ (Merežkovskij, 1893, S. 273).

Für Merežkovskij war daher nur eines gegen Ende seines kritischen Essays besonders wichtig, nämlich das Erreichen dieses unvermeidlich göttlichen Zieles, und er schrieb dazu noch folgende abschließenden Zeilen: „Когда Духъ Божій проносится надъ землей, - никто изъ людей не знаетъ, откуда Онъ летитъ и куда [...] Но противиться Ему невозможно. Онъ сильнѣе человѣческой воли и разума, сильнѣе жизни, сильнѣе самой смерти“ (Merežkovskij, 1893, S. 275). Mit diesen Worten beschloss er nun seine erste und zugleich wichtigste kritische Arbeit.

Abschließend kann man nun sagen, dass es Dimitrij Merežkovskij in seinem gesamten kritischen Werk wichtig war, den Leser über seine Sichtweise der Literatur und über die Einführung der neuesten literarischen Merkmale von Seiten der symbolistischen Bewegung zu informieren. Dabei kristallisierte sich vor allem gegen Ende heraus, dass er sich in seiner frühen Karriere vorwiegend auf die göttliche Inspiration berief, welche er als das eigentlich richtige Ziel ansah (Bedford, 1975, S. 59).

3.3 Vergleich der Programmschriften

Wenn man nun einen direkten Vergleich der Programmschriften Hermann Bahrs und Dimitrij Merežkovskijs anstellt, kann man aufgrund ihrer inhaltlichen Ausführungen durchaus einige Parallelen feststellen.

Dabei wäre es zunächst noch einmal wichtig zu betonen, dass beide Literaten mit ihrer jeweiligen Schrift durchaus das gleiche Ziel verfolgten, welches nämlich darin bestand, dem Leser in einem ersten Schritt die Problematik der gegenwärtigen literarischen Situation in Form einer Analyse näher zu bringen (Bedford, 1975, S. 43), indem sie zunächst all jene Gründe anführten, die ihrer Meinung nach für diese missliche Lage Russlands beziehungsweise Österreichs verantwortlich waren, um ihn im Anschluss daran noch über die neuesten literarischen Entwicklungen zu informieren. Somit führten beide Essays in weiterer Folge die Notwendigkeit einer neuen literarischen Strömung an, die sich, wie wir es auch schon aus den vorangehenden Kapiteln entnehmen konnten, in der Gestalt des Symbolismus präsentierte (Rosenthal, 1975, S. 43).

Doch bevor sie sich innerhalb ihrer Programmschriften für neue Konzepte einer gut funktionierenden Literatur stark machten (Bedford, 1975, S. 43), befassten sich beide zunächst mit jenen zuvor angesprochenen Gründen, welche die Literatur ihres Landes zu einem Stillstand kommen ließen. In diesem Zusammenhang kristallisierte sich sowohl von Seiten Hermann Bahrs als auch von Seiten Dimitrij Merežkovskijs eine durchaus präzise Thematik innerhalb ihrer Essays heraus, die sich für beide Schriftsteller als der Hauptfaktor für einen Niedergang der Kultur und Literatur ihres Landes herausgestellt hat. Diese Thematik bezog sich auf die Kritik, der sie aus diesem Grund auch einige Aufsätze widmeten. Bei genauer Betrachtung dieser innerhalb ihrer Programmschriften befindlichen Aufsätze zu diesem Thema erkannte man von beiden Seiten eine dementsprechende Ablehnung derselbigen, da sie ihrer Meinung nach eine belehrende und zutiefst negativ kritisierende Funktion übernommen hat.

Hermann Bahr äußerte sich über diesen Zustand der Kritik ja bereits in einem seiner ersten Aufsätze über den Naturalisten Henrik Ibsen, worin er meinte: „Als Lehrmeister und Mentor

fühlt sie sich immer, als gesetzgebender Kunstrichter; daß es vielmehr ihre Aufgabe wäre, gesetzerkennender Kunstforscher zu sein nach dem Vorbilde des Naturforschers, das ist ihr noch nicht zum Bewußtsein gekommen“ (Bahr, 1890, S. 60). Dies war auch der Grund, warum Hermann Bahr, der ja, wie man es bereits aus den zuvor angeführten Inhalten entnehmen konnte, bekannterweise eine nachnaturalistische Moderne anstrebte, nun auch bezüglich der Kritik eine Veränderung herbeiführen wollte, nämlich eine Veränderung, die ein verbessertes Bild zwischen der Kunst und der Kritik schaffen sollte (Dittrich, 1988, S. 91). Die Behandlung dieser Thematik innerhalb seiner Schrift hatte für Hermann Bahr solch eine große Bedeutung, dass er ihr darin gleich zwei ausführlichere Aufsätze gewidmet hat, nämlich zunächst einmal den bereits besprochenen Aufsatz „Zur Kritik der Kritik“ aus seinem ersten kritischen Band „Zur Kritik der Moderne“ und dann noch einen weiteren, ebenfalls zuvor angesprochenen Aufsatz mit dem Titel „Kunst und Kritik“, welcher in seinem zweiten Essayband „Die Überwindung des Naturalismus“ erschienen ist.

Aber auch Dimitrij Merežkovskij war es gleichermaßen wichtig, sich sowohl in seinem Aufsatz „Настроение публики. Порча языка. Мелкая пресса. Система гонораровъ. Издатели. Редакторы“ als auch in einem weiteren Kapitel unter dem Titel „Современные русские критики“ über die negativen Auswirkungen der Kritik auf die Sprache Russlands und somit auch auf die Literatur zu äußern, da auch er derselbigen die Verwendung eines durchaus negativen Tones, im Zuge seiner Programmschrift, zugeschrieben hat (Merežkovskij, 1893, S. 189). Dabei war es auch ihm wichtig zu betonen, dass es viele russische Kritiker gab, die aufgrund ihres rauen Tonfalles vieles dazu beitrugen, um eine unumgängliche Zerstörung der russischen Sprache voranzutreiben (Matlaw, 1957, S. 10). Hierzu schrieb er in einem kurzen und bereits bekannten Ausschnitt zu dieser Thematik: „Силу они превратили въ грубость, иронию- въ оскорбительную фамильярность съ читателемъ, простоту- въ презрѣніе къ самымъ необходимымъ приличіямъ“ (Merežkovskij, 1893, S. 189).

Beiden Literaten war es innerhalb ihrer Programmschrift somit ein Anliegen zu erwähnen, dass sie zukünftig ein konstruktiveres Verhalten von Seiten der Kritik erwarten würden, da sich ihre kritischen Zeitgenossen bislang nicht auf das Wesentliche eines kritischen Vorganges konzentriert hatten, indem sie das Werk als solches kritisch beurteilten, sondern stattdessen die Persönlichkeit des jeweiligen Autors kritisierten.

Bezüglich dieser Problematik möchte ich noch einmal auf ein Beispiel Merežkovskijs eingehen, welches sich auf den Kritiker Protopopov bezogen hat, der seiner Ansicht nach einem ähnlich beschriebenen Muster folgte: „Онъ не объясняетъ, а попираетъ личность автора, какъ ступень, чтобы удобнѣе взобраться на свою кафедру“ (Merežkovskij, 1893, S. 199/ 200). Diese Art der Kritik, die hier sowohl von Seiten Merežkovskijs als auch von Seiten Hermann Bahrs angeführt wurde, fand vor allem in Merežkovskijs Kapitel „Современные русские критики“, in dem er sich über die zeitgenössischen Kritiker äußerte, noch größere Beachtung. Er behandelte darin nämlich jene soeben angesprochene Kritik, die er als „subjektiv- künstlerische Methode“ bezeichnete, eine Methode, die von vielen namhaften Künstlern angewandt wurde und sich dadurch auszeichnete, dass der Poet selbst zum Kritiker wurde (Merežkovskij, 1893, S. 198). Diese Art der Poeten-Kritik erschien Merežkovskij zunächst noch am effektivsten zu sein, da sich aufgrund früherer Erfahrungen daraus durchaus konstruktive Beurteilungen ergeben hatten, eine Erfahrung, die in der Form in Bezug auf gegenwärtige Kritiker, nicht mehr erreicht werden konnte, da diese nicht mehr danach strebten innerhalb ihrer Publizistik moralisch oder philosophisch aufzutreten (Merežkovskij, 1893, S. 199). Hierzu schrieb er in einem bereits bekannten Ausschnitt aus diesem Kapitel: „Русская критика, за исключеніемъ лучшихъ статей Бѣлинскаго, А. Григорьева, Страхова, отдѣльных очерковъ Тургенева, Гончарова и Достоевскаго, гениальныхъ замѣтокъ, разбросанныхъ въ письмахъ Пушкина, всегда являлась силой противонаучной и противохудожественной“ (Merežkovskij, 1893, S. 199).

Hermann Bahr stand dieser Art der Kritik, welche von Seiten des Naturalismus beeinflusst wurde, hingegen stets negativ gegenüber und ordnete sie daher auch gleich der alten Kritikform zu, einer Form, die man nun hinter sich zu lassen hatte. Hierzu möchte ich noch einmal eine Aussage Bahrs anführen, in der er sich folgendermaßen negativ auf den Naturalismus bezogen hat (Dittrich, 1988, S. 91): „Und da auf einmal bricht unter den jungen Künstlern der verheerende Sport aus, um jeden Preis auch Kritiker zu sein, mit gelehrter Einsicht in alle Tendenzen der Entwicklung, und umständlich muß zu jeder neuen Schöpfung gleich auch das neue Programm mitgeliefert werden, in geschwätzigem Glossen, Scholien und Kommentaren“ (Bahr, 1891, S. 126). Um diesem Zustand entgegenzuwirken, war es Hermann Bahr nun in weiterer Folge seines Essays wichtig der Kritik jenen Standort zuzuordnen, den

sie in einer nachnaturalistischen Moderne einzunehmen hatte. Diesbezüglich schien es ihm noch wichtig zu sein zwischen einer alten, vom Naturalismus geprägten, und einer neuen Kritik zu unterscheiden (Dittrich, 1988, S. 92), und er schrieb deshalb folgende Worte in seinem Aufsatz unter dem Titel „Zur Kritik der Kritik“ (Dittrich, 1988, S. 92): „Das ist der Unterschied zwischen der alten und der neuen, daß jene den Künstler belehren wollte und diese will vom Künstler lernen“ (Bahr, 1890, S. 248). Hermann Bahr wollte damit innerhalb seines Essays zum Ausdruck bringen, dass er von der Kritik von nun an ein bescheidenes und eher lernendes Verhalten gegenüber der Kunst erwarten würde, dadurch wurde ihr letztendlich auch die führende Position, die sie bis dahin aufgrund des Naturalismus noch einnahm, endgültig aberkannt (Dittrich, 1988, S. 92). Dazu schrieb er: „Die Kritik muß sich erneuern, weil sich die Zeit erneuert hat. [...] Die literarische Kritik, sofern sie modern werden will, muß sich an die Bewegung der Schönheit gewöhnen, an ihr Wachstum in unablässig wechselnder Erscheinung, und, um die Ursachen der Richtung zu begreifen, welche diese Bewegung jeweils nimmt, [...]“ (Bahr, 1890, S. 248/250). Mit dieser von Hermann Bahr betonten Schönheit meinte er nun die notwendige Abkehr von jenem „Hässlichkeitskult“, der sich bis dahin durch den Naturalismus repräsentiert hatte (Dittrich, 1988, S. 92).

Auch Dimitrij Merežkovskij erkannte zu seinem Leidwesen recht schnell, was die gegenwärtigen Kritiker aufgrund ihrer Vorgehensweise verursacht hatten, da er sich im Zuge seines dritten Kapitels mit einigen wenigen von ihnen auseinandergesetzt hatte, und aus diesem Grund nun darauf bestand sehr strikt zwischen genialen Werken der Vergangenheit und der bestehenden Publizistik zu unterscheiden (Merežkovskij, 1893, S. 199/200). Laut Merežkovskij repräsentierten nämlich die zeitgenössischen Kritiker „das zweifellose Übel“ (Merežkovskij, 1893, S. 209), und somit auch den Niedergang der Literatur und Kultur Russlands (Merežkovskij, 1893, S. 210/211).

Da sich nun sowohl von Seiten Hermann Bahrs als auch von Seiten Dimitrij Merežkovskijs im Verlauf ihrer jeweiligen Programmschriften die Kritik als einer der gemeinsamen Hauptgründe ihrer misslichen literarischen Situation herauskristallisiert hatte, gingen beide in weiterer Folge ihrer kritischen Arbeiten nun auf jene neuen literarischen Wege ein, die sie zu einer Verbesserung ihrer augenblicklichen Lage führen sollten. Diesbezüglich konnte man

nach genauer Betrachtung ihrer Programmschriften feststellen, dass es nun beiden wichtig war eine neue von jeglichem Realitätsbezug unabhängige Kunst zu schaffen, dabei kam ihnen die Vorgehensweise des französischen Symbolismus durchaus entgegen (Kluge, 1997, S. 44), da er all jenes, was aufgrund realistischer Darstellungen bis dahin verbannt wurde, nun wieder zum Vorschein kommen ließ (Dittrich, 1988, S. 104). Dazu gehörten, wie von beiden in ihren Schriften erwähnt, Themen des Mystischen, Ästhetischen und die Verwendung von Symbolen, eine literarische Umsetzung, die sowohl von Hermann Bahr als auch von Dimitrij Merežkovskij durchaus positiv angenommen wurde, da der Symbolismus jegliche, bis dahin da gewesene traditionelle Form verurteilte und stattdessen wieder die Sinne aktivierte, um für neue spirituelle Weltansichten offen zu werden (Dittrich, 1988, S. 104). Zu dieser Thematik, welche sich zunächst mit ihrer Ablehnung alter literarischer Formen auseinandergesetzt hat, die dann schließlich zu neuen literarischen Wegen beiderseits führten, gab es von Seiten Hermann Bahrs zunächst eine Reihe interessanter, gegen den Naturalismus gerichteter Aufsätze, die dann aber letztendlich in eine Reihe von Aufsätzen mündete, die sich sehr wohl mit einer „Überwindung des Naturalismus“ und dem Finden eines neuen literarischen Weges in Form einer „neuen Psychologie der Nerven“ befasste. Ebenso trug es sich bei Dimitrij Merežkovskij zu, der sich zu diesen Themen vor allem in seinem Aufsatz mit dem bereits ausdrucksstarken Titel „Начала новаго идеализма въ произведенияхъ Тургенева, Гончарова, Достоевскаго и Л. Толстого“ geäußert hatte.

Wie wir schon zuvor aus diesem Kapitel entnehmen konnten, wollte auch Merežkovskij darin vor allem die ersten Zeichen einer neuen bevorstehenden Kunst hervorheben (Matlaw, 1957, S. 12), dennoch standen ihm hier, genauso wie Hermann Bahr zuvor, noch alte, zu beseitigende literarische Laster im Weg. Merežkovskij erwähnte in diesem Zusammenhang noch einmal seine Geringschätzung dem künstlerischen Materialismus gegenüber und seiner daraus entstandenen literarischen Form des Realismus, die es seiner Meinung nach nun zu überwinden galt (Merežkovskij, 1893, S. 213). Auch Hermann Bahr befasste sich zunächst noch im Zuge seiner Aufsätze „Von deutscher Literatur“ und „Das jüngste Deutschland“ mit der damals noch bestehenden literarischen Form des Naturalismus, die man seiner Meinung nach auch nur mehr als vergangene alte Kunstform anzusehen hatte, und gab darin einen Zustandsbericht von ihr (Dittrich, 1988, S. 89). Hinsichtlich dieser Thematik erwähnten auch beide Literaten innerhalb ihrer Schriften ein und dieselbe Person, die für sie als das

Aushängeschild realistischer literarischer Darstellungen galt, nämlich den französischen Naturalisten Émile Zola. Hermann Bahr äußerte sich ihm gegenüber sehr kritisch, da er die Übernahme des Zolaismus, also seines literarischen Programmes, welches die bloße Wirklichkeit darstellte, von Seiten der Berliner Naturalisten nicht akzeptieren konnte (Dittrich, 1988, S. 101). Dies war auch der Grund, warum er den Berliner Naturalisten keine Zukunft gab, sich von ihnen abwandte (Dittrich, 1988, S. 101) und nach neuen Wegen suchte.

Hierzu muss man sagen, dass Hermann Bahr seine gesamte Kritik hinsichtlich des Naturalismus im Laufe seiner Programmschrift auf Zola projiziert hat, dem er diesbezüglich gegen Ende seiner Programmschrift sogar einen eigenen Aufsatz gewidmet hat, da er bei ihm die für alle Naturalismen gültigen theoretischen und im literarischen Werk selbst realisierten Elemente versammelt sah (Dittrich, 1988, S. 124). Hermann Bahr war sich bewusst, dass der „Zolaismus“ nicht mehr den literarischen Bedürfnissen der Zeit entsprechen konnte (Dittrich, 1988, S. 115) und er schrieb aus diesem Grund unter anderem folgende Zeilen im Zuge seiner programmatischen Ausführungen: „Zola steht auf der Ehrenliste des eben abgelaufenen Geistes, aber er genügt nicht mehr dem Bedürfnisse von heute [...]“ (Bahr, 1891, S. 65). Auch Dimitrij Merežkovskij verwies innerhalb seiner Programmschrift auf den Franzosen Zola, welcher sich bei ihm als strikter Gegner der nun endlich neu aufkommenden Strömung des Idealismus herausgestellt hatte (Bedford, 1975, S. 51).

Merežkovskij empfand Zola gegenüber Ähnliches wie Hermann Bahr und meinte, dass man seinen Erfolg innerhalb Russlands nur auf die damals noch vorhandene Macht des Materialismus zurückführen könne (Bedford, 1975, S. 51). Merežkovskij verwies in diesem Zusammenhang auch noch auf Zolas ablehnende Äußerungen bezüglich der von Paul Verlaine ins Leben gerufenen neuen künstlerischen Form des Idealismus (Bedford, 1975, S. 51), welche Zola nur als „momentane historische evolutionäre Idee“ bezeichnete (Merežkovskij, 1893, S. 213). Eine Aussage die Merežkovskij nicht zu interessieren hatte, da er sich im weiteren Verlauf seiner Arbeit nun auf jene neue, vom Symbolismus inspirierte Strömung des Idealismus konzentrierte, die sich für ihn nun endlich als Protest gegen den Realismus präsentierte (Merežkovskij, 1893, S. 215). Ebenso trug es sich bei Hermann Bahr zu, da auch er im Zuge seiner Schrift seine Aufmerksamkeit nun auf die neue Bewegung des

Symbolismus lenkte, welche für ihn zur Grundlage jener neuen Kunst wurde, die sich als erste Abkehr zum Naturalismus zeigte (Dittrich, 1988, S. 108/111).

Was sich nun im weiteren Verlauf der Schriften Bahrs und Merežkovskijs hervortat, waren ihre darin beschriebenen, vom Symbolismus inspirierten, Vorstellungen bezüglich der neuen Kunst, indem sie zunächst kundtaten, welche Faktoren diese nun zu erfüllen hätte. Beide gingen dabei von der bisher vorhandenen Wirklichkeit aus und präsentierten dem Leser ihre neuen daraus entstandenen Entwicklungsansätze. Um es zusammenfassend noch einmal anzuführen, war es Hermann Bahr diesbezüglich nun wichtig, eine neue Wirklichkeit entstehen zu lassen, eine Wirklichkeit, die nichts mehr mit der naturalistischen, äußeren Wirklichkeit des Milieus zu tun hatte, sondern von nun an einen inneren, persönlichen Zustand zu beschreiben hatte (Dittrich, 1988, S. 112). Hierzu noch einmal jene charakteristischen Worte Hermann Bahrs: „Wir wollen sie einführen in die Seele - der Einzug des auswärtigen Lebens in den inneren Geist, das ist die neue Kunst“ (Bahr, 1891, S. 5). Auch Dimitrij Merežkovskij ging von der Realität aus und ließ sich dabei von Goethe beeinflussen, der sowohl die Wertigkeit der Realität als auch das Erfordernis eines Ideals, welches die höchsten Qualitäten eines Einzelnen hervorheben konnte, für sich erkannte und dabei versuchte beides zu vereinen (Bedford, 1975, S. 51). Dabei kristallisierte sich heraus, dass die Symbolik eine wichtige Rolle einnahm, denn, so übernahm es Merežkovskij von Goethe: „тѣмъ несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тѣмъ оно прекраснѣе“ (Merežkovskij, 1893, S. 215). Diese Ausführungen Goethes wurden von Merežkovskij übernommen und er erkannte dabei, dass man vieles aus der Realität entnehmen konnte, aber dass man dennoch das Höchste, das in jedem existierte, nur aus dem Ideal erschließen konnte, welches sich aus dem Inneren, aus dem Herzen eines Poeten ergab (Merežkovskij, 1893, S. 215). Beide Literaten beschrieben nun innerhalb ihrer Programmschriften diesen neuen, aus dem Symbolismus entstandenen Stil, der laut Merežkovskij nun endlich den künstlerischen Stoff der Poesie beseelt und transparent machte (Merežkovskij, 1893, S. 217). Ein nun endlich erreichtes Ziel, welches von Hermann Bahr in einem bereits zuvor beschriebenen Aufsatz mit dem Titel „Vom Stile“ eingefordert worden war, indem er nämlich den angewandten Stil im Zuge des Naturalismus ablehnte, da sich dieser, seiner Meinung nach, als zu deskriptiv erwiesen hatte (Dittrich, 1988, S. 119), und

stattdessen einen neuen Stil einforderte, der „eine augenblickliche Verfassung der Seele“ mitzuteilen hatte (Bahr, 1891, S. 128).

Trotz ihrer bis dahin ähnlichen Herangehensweise im Zuge ihrer Programmschriften zeigten sich, bei der Ausarbeitung ihrer neuen vom Symbolismus beeinflussten literarischen Kunstformen, dennoch einige unterschiedliche Ansatzweisen. Diesbezüglich stellte sich nämlich heraus, dass sich Dimitrij Merežkovskij bei der Herausbildung des von ihm beschriebenen, neuen Idealismus stets auf die Tradition berufen hatte, denn es schien ihm wichtig zu sein den Ursprung dieser neuen literarischen Bewegung in der russischen Vergangenheit zu suchen. In diesem Zusammenhang muss man wissen, dass es für ihn immer schon von großer Bedeutung war auf eine Vergangenheit, und somit auf eine „gelebte“ Tradition zurückblicken zu können (Bedford, 1975, S. 52). Aus diesem Grund unternahm er auch im weiteren Verlauf des zuvor erwähnten Kapitels eine genaue Untersuchung der vier größten russischen Realisten, nämlich Turgenev, Gončarov, Dostoevskij und Tolstoj, um an ihnen einige verkannte Merkmale des Symbolismus aufzudecken (Bedford, 1975, S. 52). Ähnliche Ansätze zum Thema der Tradition zeigten sich auch bereits in seinem ersten Kapitel mit dem Titel „Русская поэзия и русская культура“, in dem er auch schon darauf hingewiesen hatte, dass die Literatur und Kultur eines Landes nur dann existenzfähig wäre, wenn man auch auf eine traditionelle Entwicklung zurückblicken könnte (Matlaw, 1972, S. 8). Diese, von Merežkovskij immer wieder erwähnte Thematik der Tradition eines Landes, auf die man sich rückblickend berufen konnte, kristallisierte sich bei ihm schon bald als zentrales Thema heraus und wurde für ihn zu einem der wichtigsten Punkte, um überhaupt erst von einer gut funktionierenden Literatur und Kultur sprechen zu können. Diesbezüglich bezeichnete er, wie ich es auch schon bei der Besprechung seines ersten Kapitels erwähnt habe, das Vorhandensein einer wahren Literatur als Ausdruck einer nationalen Idee, die schon Jahre zurückreichte und die Spuren eines nationalen Genies in sich trug (Merežkovskij, 1893, S. 180). Diese von ihm innerhalb seines Essays erwähnte nationale Idee, die innerhalb eines Landes über Jahrhunderte hinweg weitergegeben wurde, existierte zwar zu seinem Leidwesen in Russland nicht (Rosenthal, 1975, S. 43), dennoch war ihm dieses Traditionsbewusstsein stets wichtig gewesen, aus diesem Grund schien es ihm auch wichtig zu sein diese Thematik innerhalb seines Essays auszubauen. Ein Themenbereich, dem Hermann Bahr im Verlauf seiner Programmschrift hingegen nicht solch eine große Bedeutung zukommen ließ. Bereits

ein kurzer Ausschnitt aus seiner Schrift ließ nämlich darauf schließen, dass Hermann Bahr für die Herausbildung seiner neuen, nachnaturalistischen Kunst keineswegs in Erwähnung zog, sich auf die Vergangenheit und somit auf die Tradition zu berufen. Er behauptete nämlich, wie ich es auch schon im Verlauf meiner Ausführungen erwähnt habe, dass der Naturalismus eine Verunreinigung der Kunst gewesen sei (Dittrich, 1988, S. 113), aus diesem Grund lag es ihm diesbezüglich fern sich auf die naturalistische Vergangenheit zu berufen, so wie es Dimitrij Merežkovskij in seiner Programmschrift anführte. Hierzu möchte ich auch noch einmal folgende Äußerung Bahrs bezüglich des Naturalismus erwähnen, in der er meinte, dass man sich nun endgültig von der alten Kunst, insbesondere auch von deren naturalistischen Vorbildern zu verabschieden hätte (Dittrich, 1988, S. 113). In seinem Essay verwendete er diesbezüglich folgende Worte: „Aber wir müssen uns reinigen zuvor, für die künftige Einwanderung, reinigen von den Tyrannen. Es darf keine alte Meinung in uns bleiben, kein Betrug der Schule, kein Gerücht, das nicht Gefühl ist“ (Bahr, 1891, S. 4). Es schien ihm somit, im Gegensatz zu Merežkovskij, wichtig zu sein jegliche Spuren der Vergangenheit zu beseitigen, und er fügte deshalb noch hinzu: „Dieses ist die große Sorge, die Not thut, daß wir uns den Trümmerschutt der Überlieferung aus der Seele schaffen und rastlos den Geist aufwühlen, mit grimmigen Streichen, bis alle Spur der Vergangenheit vertilgt ist. Leer müssen wir werden, leer von aller Lehre, von allem Glauben, von aller Wissenschaft der Väter, ganz leer. Dann können wir uns füllen“ (Bahr, 1891, S. 4/5).

Natürlich waren solche Äußerungen Bahrs nicht gerade ein Zeichen dafür, dass er sich der Tradition verbunden fühlte, so wie es bei Merežkovskijs Ausführungen diesbezüglich der Fall war, dennoch war es ihm im weiteren Verlauf seiner Arbeit wichtig, die literarische Vergangenheit nicht komplett abzuwerten, da er sie in bestimmter Weise auch als Vorstufe zur neuen Kunst betrachtete (Dietrich, 1987, S. 12). Hierzu äußerte er sich vor allem in seinem Aufsatz mit dem Titel „Die Alten und die Jungen“, in dem er sich Mühe gab, dem Naturalismus nicht die komplette Kunstwürdigkeit abzusprechen (Dittrich, 1988, S. 114). Obwohl sich Hermann Bahr nun im Zuge seiner Programmschrift nicht in dem Maße über die Tradition geäußert hatte wie Dimitrij Merežkovskij und man somit den Eindruck bekommen musste, dass er sich ausschließlich als „Überwinder“ seiner Zeit hervortat, gab es dennoch auch eine andere traditionsbewusstere Seite Bahrs, welche sich auch als typisches Zeichen der „Jung-Wien-Gruppe“ herauskristallisiert hatte, nämlich ihre durchaus bewusste Verbindung

zur Tradition (Daviau, 2002, S. 448). Natürlich trat Bahr für eine Modernisierung innerhalb der Literatur ein, was Dimitrij Merežkovskij im Zuge seiner Arbeit auch getan hatte, aber dennoch respektierte er das Schaffen jener Literaten, die sich in der Vergangenheit einen Namen gemacht hatten und versuchte in diesem Zusammenhang die literarische Tradition insofern weiterzuführen, indem er sie erneuerte, um sie der Zeit entsprechend wieder bedeutend zu machen (Daviau, 2002, S. 448). Somit versuchte er, im Gegensatz zu den deutschen Naturalisten, welche komplett mit der Vergangenheit gebrochen hatten (Daviau, 2002, S. 440) eine Literatur zu erschaffen, welche sich als typisch für sein Land erweisen sollte, aber dennoch seine Schrift in sich trug (Daviau, 2002, S. 448). Hierzu gab es eine durchaus markante Äußerung, zwar nicht im Zuge von Hermann Bahrs Programmschrift, aber dennoch zu einem anderen wichtigen Zeitpunkt, die wie folgt lautete: „Sie wollten die alte Form der Tradition annehmen, aber sie mit unserer neuen Poesie füllen“ (Bahr, 1899, S. 493). Bezüglich seines Verhältnisses zur Tradition wurde er, wie ich es auch schon erwähnt habe, vor allem von Seiten Frankreichs (Paris) beeinflusst, denn erst dort erkannte er auch die Wichtigkeit der Tradition für den Einzelnen und für die gesamte Nation eines Landes (Daviau, 2002, S. 449). Für Hermann Bahr strahlte das französische Volk solch ein Gefühl der Sicherheit aus, welches sich seiner Meinung nur daraus ergab, weil sie auf eine weit zurückreichende Tradition blicken konnten (Daviau, 2002, S. 449). Hierzu äußerte er sich in einem bereits bekannten Ausschnitt seines Werkes „Selbstbildnis“: „Das Leben jedes Franzosen blickt unbewußt immer auf Jahrhunderte zurück, er hört immer die Stimme der Ahnen im Blut. Jeder ist ein geborener Aristokrat, jeder lebendige Tradition [...]. Daher [...] die Sicherheit, Anmut und Freiheit seines geistigen Schritts: Jahrhunderte führen ihn den gebahnten Weg“ (Bahr, 1923, S. 221). Diese Entdeckung Bahrs, durch die er für sich erkannt hat, welche Wichtigkeit die Tradition im Leben einer Menschheit einnimmt, beeinflusste auch in weiterer Folge seine literarische Laufbahn (Daviau, 2002, S. 449). Hierzu schrieb er noch folgende Worte: „Das war mein Pariser Erlebnis, entscheidend für alle Zukunft: Das Geheimnis der Form ging mir auf, der großen Form, durch die der Sinn von Urvätern über die Jahrhunderte hin in den Geschlechtern lebendig bleibt“ (Bahr, 1923, S. 221). Solche, aus seinem „Selbstbildnis“ entnommenen Worte fand man zwar in seinen programmatischen Schriften nicht in jener Form vor wie es bei Dimitrij Merežkovskij der Fall war, aber dennoch erkannte man auch von seiner Seite ein durchaus positives Verhältnis hinsichtlich der Tradition seines Landes. Dimitrij Merežkovskij befasste sich in gewisser Weise sogar in

einem seiner letzten Aufsätze, im Zuge seiner Programmschrift, mit vergangenen literarischen Ansätzen, indem er sich nämlich noch einmal einigen ehemaligen populistischen Kollegen zuwandte, um auch an ihnen einige Merkmale des neuen Idealismus aufzudecken (Rosenthal, 1975, S. 55). Diesbezüglich meinte er sogar einige Parallelen zwischen dem Populismus und der neuen Bewegung des Idealismus erkannt zu haben (Rosenthal, 1975, S. 55). Somit fand die Thematik hinsichtlich der Tradition innerhalb Merežkovskijs Programmschrift zwar mehr Erwähnung, als es in Hermann Bahrs kritischen Schriften der Fall war, dennoch konnte man ihm nur aus diesem Grund nicht weniger Traditionsbewusstsein zusprechen als Dimitrij Merežkovskij, da auch er sich im Zuge anderer Schriften durchaus positiv bezüglich seines Verhältnisses zur Vergangenheit und somit zur Tradition geäußert hatte.

Auch gegen Ende ihrer Programmschriften konnte man keine spezifischen Gemeinsamkeiten feststellen, da es Dimitrij Merežkovskij hier noch wichtig schien, sich der zeitgenössischen Generation von Schriftstellern zuzuwenden, in deren Werken man mehr oder weniger Merkmale des neuen Idealismus vorfinden konnte, wohingegen Hermann Bahr noch einmal jene literarische Entwicklung und die dazugehörigen Repräsentanten der unterschiedlichsten literarischen Strömungen Revue passieren ließ, welche beim Naturalismus und dessen Vertretern begann und schließlich bei den neuesten, vom Symbolismus beeinflussten Strömungen endete. Jedoch eines kann man durchaus abschließend sagen, nämlich, dass sowohl Hermann Bahr als auch Dimitrij Merežkovskij aufgrund ihrer Programmschriften einiges innerhalb der Literatur ihrer Zeit bewegt haben, und es demnach auch beide verdient haben als „Erneuerer“ ihrer Zeit betitelt zu werden.

4 Anhang

4.1 Краткое изложение на русском языке

Введение

Тематикой этой работы является сравнение венского модернизма и русского символизма, для чего я обратилась к творчеству двух выдающихся писателей, а именно к программным работам австрийского литератора Германа Барса и русского символиста Дмитрия Мережковского, благодаря которым они получили признание на рубеже веков. Основное внимание в этой работе я уделила программным произведениям, с характерными для этой работы названиями, а именно: "Преодоление натурализма" („Die Überwindung des Naturalismus“) и „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“, из которых становится ясно, что их содержание является литературно-критическим. Оба рассматриваемых произведения возникли вследствие нового понимания искусства в рамках модернизма и стали знаковыми тем, что как Герман Бар, так и Дмитрий Мережковский подставили под сомнение литературу своего времени, хотели привнести в неё новизну, искали новые литературные течения, по большей мере за границей, и находили их во Франции.

Всё же перед тем как я в процессе этой работы обращусь к вышеуказанной теме, я хотела бы сначала уделить внимание тем разработкам, которые своими функциями и целями охарактеризовали девяностые года 19 века, при этом обнаруживая, что эти разработки имели похожий ход развития, преследовали ту же самую цель, состоявшую в обновлении и новациях в литературе их стран.

Герман Бар и Дмитрий Мережковский в контексте девяностых годов: функции и цели двух великих литераторов

Этот раздел я уделю этим двум исключительным творцам, уделив внимание их деятельности в контексте девяностых годов 19 -ого века. В этой связи можно было бы заключить, что оба литератора вступили на один и тот же литературный путь, начав творческую карьеру в литературном окружении, которое они сами же позже осуждали. Герман Бар, к примеру, задолго до осуществления своих пост - натуралистических программ дебютировал как раз в кружке берлинских натуралистов (Кёстер 1979, стр. 76-77). Нечто похожее случилось и с Мережковским, примкнувшему в начале своей деятельности к популистской интеллигенции (Бэдфорд, 1975, стр. 15). Правда, оба литератора быстро осознали, что развитие литературы находилось в стадии стагнации, что делало необходимым радикальные изменения в этой области. Для Германа Бара впоследствии стало важным обратиться к пост - натуралистическому направлению в искусстве (Кёстер, 1979, стр. 17), что он и сделал находясь в Париже, тем самым оспаривая свою же критику модернизма и свой отход от натурализма (Дитрих, 1988, стр. 88). Также и Мережковский искал новые литературные пути, для того что бы стимулировать Россию к созданию новой национальной литературы (Розенталь, 1975, стр. 45), найдя выход в образе символизма, который к тому времени начал задавать тон в литературе (Розенталь, 1975, стр. 37). Тем самым оба литератора достигли своей цели, заключавшейся в поисках "нового современного искусства " в пределах их стран. "Новое искусство" Германа Бара сместило аспекты значимости с действительности внешнего мира присущей натурализму, на мир внутренний, основанный на чувствах, ощущениях нервной системы (Давьё, 1984, стр. 101- 102). Герман Бар охарактеризовал этот новый основанный на ощущениях нервной системы тип искусства как "Искусство новой психологии" (Дитрих, 1988, стр. 105), которая для него была решающим фактором для оправдания литературного модерна (Дитрих, 1988, стр. 116). Та же тенденция была присуща и для Мережковского, который оказавшись под влиянием таких характерных для символизма черт как мистицизм, и субъективизм, нашёл эти черты решающим фактором в процессе обращения к новой идеологии (Розенталь, 1975, стр. 37). Таким образом, оба литератора явились своего рода новаторами своего времени, в связи с чем для них явилось жизненно важным раскрыть принципы модерна

посредством их программных произведений, тем самым распространив эти принципы среди других деятелей искусства и читателей (Давьё, 1984, стр. 102). Таким образом, Герман Бар очень скоро заслужил титул "культурного посредника", взявшего на себя ведущую роль в модернизме Австрии, и ставшим тем самым своего рода организационным звеном для многих молодых писателей. В связи с этим я рассмотрю поближе Молодёжную Группу Вены как группу, в круг которой входили молодые литераторы, имевшие контакт с Германом Баром. Но также и Мережковский взял на себя новые функции и стал, по определению многих писателей, их учителем, или даже пророком, который смог в конце концов проложить новый литературный путь (Розенталь, 1975, стр. 7). Исходя из этой главы следует, что со стороны как Германа Бара, так и Дмитрия Мережковского имели место литературные и культурные изменения, происходившие в контексте девяностых годов девятнадцатого века.

Программные труды Модернизма

В рамках этой главы я рассмотрю их программные произведения по отдельности, чтобы суметь поглубже донести до читателя их содержание, сравнив в заключении их критические разработки. В процессе анализа содержания этих работ мне стало довольно быстро ясно, что эти авторы оправданно заслужили титул "новаторов" своего времени. Герман Бар изданием таких своих эссе как "Критика Модернизма" и "Преодоление Натурализма" находился привилегированном положении, имея возможность, наконец - то внедрить свою программу модернизма, поддерживая дух модерна во всех областях искусства, тем самым подключив Австрию к новейшей европейской тенденции (Давьё, 1984, стр. 95- 96). Но также и Мережковский своим программным трудом „ о причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы" стал знаковым в его жизни, повлиял на формирование литературы того времени и сделал Мережковского одной из важных личностей модерна (Бэдфорд, 1975, стр. 43). Бар и Мережковский являются двумя выдающимися личностями, которые своими критическим трудами по праву заработали себе имя.

Герман Бар - "Преодоление натурализма"

Из этой главы становится очевидным, что Герман Бар попытался разобраться в проблематике натурализма и вместе с тем предпринял попытку отгородить себя от этого движения (Давьё, 1984, стр. 23). В рамках им исследованной тематики появились три важных сборника эссе, которые ниже будут подробнее рассмотрены, а именно "Критика Модернизма" (1890), последовавший за ним и считающийся его шедевром сборник "Преодоление натурализма" (1891), а также "Исследование критики модерна" (Вунберг, 1968, стр. 8). Все три произведения, но прежде всего его программный труд "преодоление натурализма" показали его многогранность и обозначили его программные цели. При этом уже из его первого сборника эссе "Критика модернизма" как и в нём содержащихся литературных частях следует, что Герман Бар исходил из предпосылок которые для натурализма являлись неприемлемыми (Дитрих, 1988, стр. 95). В контексте этого он вскоре поставил под вопрос уровень критики своего времени, следствием чего стал анализ литературы того времени, которая по его утверждению должна была быть преодолена. Эти размышления, которые он попытался разработать в своем эссе "Преодоление натурализма", приводили к необходимости перехода к новому искусству, приводили к неизбежной необходимости поворота к символизму как к первому значительному виду искусства сделавшим решающий отход от натурализма, отход от предметного взгляда на искусство (Дитрих, 1988, стр. 107- 111). Хотя из начальных глав следует, что для него ещё не было ясным, что можно противопоставить натурализму, что с поворотом к символизму достаточно быстро становилось очевидным. В целом ряде последовавших статей Герман Бар попытался проанализировать истоки пришедшего к упадку натурализма, приводил необходимость преодоления его и перехода к новому, настоящему искусству, имевшему как следствие образ "Новой психологии". Тем самым для него явилось жизненно важным создать искусство, выходящим за рамки натурализма, которое в конце концов показало себя в образе "новой психологии", оказавшем влияние на многих деятелей искусства. Программный труд Германа Бара наметил все те цели, которые он сам и попытался воплотить, он поставил задачи, принесшие ему многих единомышленников.

Дмитрий Мережковский „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“

Тематика этой главы коснётся выдающегося эссе Дмитрия Мережковского „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“ в котором он затронул проблемы упадка русской литературы в восьмидесятых годах 19 ого века (Мэтлоу, 1957, стр. 7), для того чтобы в продолжении иметь возможность дать читателю анализ литературы того времени до начала девяностых годов 19 века (Бэдфорд, 1975, стр. 43). Кроме этого Мережковский высказался за новую концепцию хорошо функционирующей литературы (Розенталь, 1975, стр. 43), которая подразумевала необходимость нового течения, а именно необходимость перехода к символизму. Программный труд Мережковского можно условно разделить на два раздела, при этом первые три главы он посвятил упадку русской литературы и к нему приведшим причинам, а последующие три главы новым литературным тенденциям. (Мэтлоу, 1957, стр. 7). В рамках первой главы для него явилось важным дать чёткую формулировку литературе и культуре своей страны. Во второй главе он описал те причины, которые, по его мнению стали основополагающими для упадка культуры и литературы в России, главной из которых являлась критика. Это явилось достаточным основанием для того, чтобы посвятить современной критике отдельную одноимённую главу. Начало второго раздела Мережковский уделил отличительным чертам, приведшим к литературному течению, ознаменовавшемуся как символизм. Исходя из этого, для него явилось важным найти те же черты и в литературном прошлом, для чего он поближе рассмотрел творчество четырёх выдающихся реалистов, а именно Тургенева, Достоевского, Гончарова и Толстого. Под конец своего труда Мережковский попытался эти самые принципы, отличающие представляемое им новое искусство отыскать также и в творчестве некоторых современных творцов. Для этого он обратился в последующей главе к творчеству своих бывших коллег популистов, чтобы тем самым разобраться в творчестве его литературных современников. Этот первый литературно - критический объёмный труд Мережковского в своей совокупности заложил фундамент нового литературного движения, став значительной творением, повлиявшим на будущее развитие русской литературы (Бэдфорд, 1975, стр. 43- 44).

Сравнительный анализ программных трудов

В этой заключительной главе моей работы для меня показалось важным разобрать некоторые сравнительные аспекты литературных трудов Бара и Мережковского, тем самым дав показать читателю, что их разработки примечательны схожестью основополагающих принципов. Исходя из этого, я противопоставила два этих программных произведения, благодаря чему очень скоро можно было найти некоторые смысловые параллели. В связи с этим необходимо отметить похожее строение их работ, т. к. оба литератора в рамках своих трудов преследовали абсолютно аналогичную цель, заключающуюся в том, что бы изложить проблематику в современной литературе (Бэдфорд, 1975, стр. 43), приведя читателю основополагающие причины сложившейся ситуации, и в заключении ознакомив читателя поближе с вытекающими из этой ситуации новыми литературными тенденциями. Тем самым оба литератора дали читателю схожий анализ литературной и культурной ситуаций, при этом сконцентрировавшись как раз на причинах, приведших к упадку литературы. В этой связи, как для Германа Бара, так и для Дмитрия Мережковского является примечательным обращение к тематике, относящейся к критике в их странах. Исходя из количества наработок в рамках своих программных трудов, становится очевидным, что оба автора считали критику главным виновником упадка литературы. Тем самым оба автора считали критику отправной точкой, делавшей необратимым процесс перехода к символизму, и другим из него вытекающим направлениям в искусстве. Позже, при разработке новых, находящихся под влиянием символизма форм искусства, у них сложились разные методы подхода, зачатки которых проявились ещё в их программных произведениях и выраженные в противоположном взгляде на образ жизни. Тем не менее, их программные труды, в основном схожие по содержанию являются убедительными.

4.2 Zusammenfassung

Die Zielsetzung dieser Arbeit bestand darin, einen Vergleich zwischen der Wiener Moderne und dem russischen Symbolismus darzulegen. Diesbezüglich setzte man sich mit zwei herausragenden literarischen Persönlichkeiten auseinander, die sich beide aufgrund ihrer programmatischen Schriften im Kontext der 1890er Jahre einen Namen gemacht hatten. Zu diesen erwähnten Persönlichkeiten gehörten zum einen der österreichische Modernist Hermann Bahr, und zum anderen der russische Symbolist Dimitrij Merežkovskij.

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit bezog sich vor allem auf deren Programmschriften, welche im Zuge eines neuen Kunstverständnisses innerhalb der Moderne entstanden sind.

In diesem Zusammenhang traten vor allem zwei Schriften markant in den Vordergrund, nämlich zunächst einmal Hermann Bahrs kritischer Essayband „Die Überwindung des Naturalismus“, sowie Dimitrij Merežkovskijs Programmschrift „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы“, welche sich inhaltlich vor allem dadurch auszeichneten die Literatur ihrer Zeit in Frage zu stellen und eine Erneuerung dieser herbeiführen zu wollen. Doch bevor man sich innerhalb dieser Arbeit jenen soeben genannten Programmschriften zuwandte, erschien es zunächst noch wichtig zu sein einen genauen Einblick in den literarischen Werdegang der beiden Hauptprotagonisten zu geben. Aus diesem Grund beschäftigte sich das erste Kapitel dieser Arbeit auch mit deren Funktionen und Zielen im Kontext der 90er Jahre, welche sich als durchaus ähnlich erwiesen.

Der darauf folgende Abschnitt befasste sich dann mit jeder Programmschrift im Einzelnen, und diente dazu, um sie dem Leser inhaltlich näher zu bringen. Die vergleichende Darstellung ihrer Schriften sollte im Anschluss daran zeigen inwiefern sie auch thematische Ähnlichkeiten innerhalb ihrer Arbeiten aufweisen konnten.

Im Zuge dieser Arbeit kristallisierten sich einige Gemeinsamkeiten zwischen Hermann Bahr und Dimitrij Merežkovskij heraus, die man als solches nicht erwartet hätte, aber genau das machte die Ausarbeitung dieser Thematik letztendlich auch so interessant.

4.3 Literaturverzeichnis:

Bahr, Hermann, (1887): Henrik Ibsen. Sonderdruck aus dem 8. und 9. (August/September) Heft der „Deutschen Worte“. Wien: Verlag der „Deutschen Worte“ (Engelbert Pernerstorfer).

Bahr, Hermann, (1890): Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. Zürich: J. Schabelitz.

Bahr, Hermann, (1891): Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von: Die Kritik der Moderne. Dresden: E. Pierson.

Bahr, Hermann, (1894): Studien zur Kritik der Moderne. Ffm.: Rütten und Loening.

Bahr, Hermann, (1899): Wiener Theater 1892-1898. Berlin: S. Fischer Verlag, S. 493.

Bahr, Hermann, (1923): Selbstbildnis. Berlin: S. Fischer.

Bedford, C. Harold, (1975): The seeker: D.S. Merezhkovsky. Lawrence/Manhattan/Wichita: University press of Kansas. United States of America.

Bürger, Peter, (1979): Naturalismus Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Daviau, Donald, (1984): Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863-1934. Wien: Österreichischer Bundesverlag GmbH.

Daviau, Donald, (1985): Hermann Bahr. Boston: Twayne Publishers.

Daviau, Donald, (1998): Der „Austropäer“ Hermann Bahr als Anreger und Vermittler der Moderne im europäischen Kontext. In: Hermann Bahr- Mittler der europäischen Moderne. Hermann Bahr- Symposion Linz 1998. Hrsg. v. Johann Lachinger, 2001, S. 13- 26.

Daviau, Donald, (2002): Understanding Hermann Bahr. Röhring: Universitätsverlag GmbH.

Dietrich, Margret, (1987): Hermann Bahr Symposion. Der Herr aus Linz. Linz: Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH.

Dittrich, Rainer, (1988): Die literarische Moderne der Jahrhundertwende im Urteil der österreichischen Kritik. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Donchin, Georgette, (1958): The influence of french symbolism on russian poetry. Netherlands: Mouton und Co, Printers, The Hague.

Eliasberg, Alexander, (1923): Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts. München: C.H. Becksche Verlagsbuchhandlung.

Farkas, Reinhard, (1987): Hermann Bahr- Prophet der Moderne- Tagebücher 1888-1904. Wien. Graz. Köln: Böhlau Verlag.

Handl, Willi, (1913): Hermann Bahr. Berlin: S. Fischer.

Kafka, E.M., (1891): Der neueste Bahr. In: Moderne Rundschau. Halbmonatsschrift. Herausgegeben von Dr. J. Joachim und E.M. Kafka. Wien. 3. Band.

Kaiser, R. Gerhard/ Tunner, Erika, (2002): Paris?Paris! Heidelberg: C. Winter GmbH.

Kluge, Rolf-Dieter, (1997): Der russische Symbolismus. Bibliographie. Kommentar. Texte. Tübingen. 4. Auflage.

Köster, Udo, (1979): Die Überwindung des Naturalismus. Begriffe, Theorien und Interpretationen zur deutschen Literatur um 1900. Hollfeld: Joachim Bayer Verlag.

Lauer, Reinhard, (2005): Kleine Geschichte der russischen Literatur. München: Beck-Verlag.

Matlaw E. Ralph, (1957): Introduction. In: Д. С. Мережковский. Избранные статьи. СИМВОЛИЗМ, ГОГОЛЬ, ЛЕРМОНТОВ. Hrsg. v. Karl Eimermacher, Johannes Holthusen, Simon Karlinsky, Reinhard Lauer, Vladimir Markov, Friedrich Scholz, 1972. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 7-19.

Mayerhofer, Lukas, (1998): Facetten einer Rezeption. Hermann Bahr und Henrik Ibsen. In: Hermann Bahr. Mittler der europäischen Moderne. Hermann Bahr Symposium Linz 1998. Hrsg. v. Johann Lachinger, 2001, S. 71- 86.

Merežkovskij, Dimitrij, (1893): О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. In: Полное собрание сочинений Димитрия Сергеевича Мережковского. 1914. Типография Т-ва И. Д. Сытина. Пятницкая ул., с. д. Москва, S. 175-275.

Pries, Anne, (1977): Russian Symbolism - including Futurism, Acmeism and Imaginism. 2nd Catalogue. Leiden: University of Leiden.

Rice, Martin, (1975): Valery Brjusov and the Rise of Russian Symbolism. Ann Arbor Michigan: Ardis.

Rosenthal G., Bernice, (1975): Dimitri Sergeevich Merezhkovsky and the silver age: The development of a revolutionary mentality. The Hague: M. Nijhoff.

Städtke, Klaus, (2002): Russische Literaturgeschichte. Stuttgart. Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Wunberg, Gotthart, (1968): Hermann Bahr. Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.

4.4 Lebenslauf

Name: Nina Lehner

Geburtstag: 20. 11. 1978

Geburtsort: Wien

Ausbildung:

2000-2012 Studium an der Universität Wien, Slawistik/Russisch

1989-1994 Gymnasium und Realgymnasium der A. Schulschwestern von unserer lieben Frau, 1150 Wien, Friesgasse 4

1994-1997 Bundesgymnasium, Bundesrealgymnasium und WK. Bundesrealgymnasium
1150 Wien, Diefenbachgasse 19, Abschluss der Reifeprüfung

1985-1989 Volksschule, 1150 Wien, Friesgasse 4

Berufstätigkeit:

seit Jänner 2007 tätig als ZMR- Technikerin im ORF- Zentrum, 1130 Wien Küniglberg

Sprachkenntnisse: Englisch

Russisch

Slowenisch

Italienisch

Auslandsaufenthalte: Sprachkurs in St. Petersburg, Russland