

die härtere Zusammenstellung «Verbrechen und Strafe» ersetzt. «Die Dämonen» heißen neu – in Übereinstimmung mit der slawischen Mythologie – «Böse Geister». Weniger geglückt ist allerdings die Neuprägung «Ein grüner Junge» für den «Jüngling» – diese Formulierung vernachlässigt das Prozesshafte der Pubertät, die für das geistige Profil dieses Romans entscheidend ist.

Bleibende Verdienste hat sich Swetlana Geier um die Explizierung von Dostojewskis Poetik erworben, die sie in ihrer Übersetzung sehr ernst nimmt. Ein besonders schlagendes Beispiel findet sich gleich zu Beginn des Romans «Verbrechen und Strafe»: «Anfang Juli, es war außerordentlich heiss, trat gegen Abend ein junger Mann aus seiner Kammer, die er in der S.-Gasse zur Untermiete bewohnte, auf die Straße hinaus und ging langsam, als wäre er unentschlossen, auf die K.-Brücke zu.» Swetlana Geier weist darauf hin, dass sich in diesem Satz eigentlich ein logischer Fehler befindet: Man kann nicht aus dem fünften Stock auf die Straße hinaustreten. Der Sprung ist allerdings von Dostojewski gewollt: Die verkürzte Formulierung macht deutlich, dass Raskolnikow buchstäblich aus seiner Grabkammer in die Wirklichkeit hinausfällt.

Swetlana Geier behält die Fremdheit des russischen Textes auch in der deutschen Übersetzung bei. So bleibt in den «Brüdern Karamasow» etwa die berühmte Kapitelüberschrift «Nadryw» im deutschen Text stehen. «Nadryw» ist auch im Russischen ein Neologismus; Swetlana Geier besteht auf der Unübersetzbarkeit dieses Terminus und hält fest, man habe im Westen schließlich auch innerhalb kürzester Zeit die Begriffe «Perestrojka» und «Glasnost» gelernt.

Die beiden Interviewbände geben nicht nur einen Einblick in Swetlana Geiers bewegte Biographie, sondern dokumentieren auch ihre überaus sensible Lektüre von Dostojewskis Romanen, die den epochemachenden Neuübersetzungen zugrunde liegt.

*Ulrich Schmid*

Universität St. Gallen

William Mills Todd III: *The Ruse of the Russian Novel*. In: *The Novel*, 2 vols., ed. Franco Moretti. Princeton and Oxford: Princeton University Press 2006. Vol. 1: History, Geography, and Culture, pp. 401-423.

Vom „Aufstieg“ (rise) des russischen Romans haben wir schon vieles gehört, von der „List“ (ruse) des russischen Romans aber kaum etwas.

Was sind das für Haken, die der russische Roman schlägt, um sich nicht einfangen zu lassen? Der ausgefallene Titel des Essays lässt vermuten, dass hier die Trick-Kiste des russischen Romans geöffnet wird, um klarzumachen, worin der Grund für seine Weltgeltung zu sehen ist.

Todds Essay beschränkt sich auf die Zeitspanne von *Evgenij Onegin* (1825-1832) bis einschließlich der *Brüder Karamasow* (1879-1880). Beschrieben wird die Geburt des russischen Romans, des „Kanons“, aus einer Konstellation von „Autor, Leser, Zensoren, Kritikern“ - ausgerichtet an der sozialkritischen Orientierung der russischen Öffentlichkeit. Auf die erste „Welle“ mit Puschkin, Lermontow, Gogol folgten die Romane Turgenjews, Tolstojs, Dostojewskijs. Drückt man diesen Bestand durch Werktitel aus, so stehen *Evgenij Onegin*, *Ein Held unserer Zeit* und die *Toten Seelen* am Anfang, und nach vier Titeln Turgenjews (*Rudin*, *Adelsnest*, *Vorabend*, *Väter und Söhne*) tauchen *Krieg und Frieden*, *Anna Karenina* und die fünf großen Romane Dostojewskijs auf.

Was ist das Neue der hier präsentierten Sicht auf die klassischen Romane, die jeder kennt? Worin besteht die „List“ des russischen Romans? Todd zitiert als Motto zu seinem Essay Tolstojs Bemerkung aus dem Jahre 1868, dass die Geschichte der russischen Literatur seit Puschkin eine Geschichte der Abweichungen von europäischen Vorbildern sei: „Angefangen mit den *Toten Seelen* Gogols bis zum *Totenhaus* Dostojewskijs gibt es in der neuen Periode der russischen Literatur kein einziges literarisches Prosawerk, das sich, wenn es auch nur ein wenig über dem Durchschnitt liegt, völlig der Form von Roman, Epos oder Erzählung angepasst hätte.“ Tolstoj äußert dies pro domo, nämlich mit Blick auf *Krieg und Frieden*, ein „Buch“ (kniga), wie er gezielt betont. (Vgl. L N. Tolstoj: *Neskol'ko slov po povodu knigi „Vojna i mir“*.) Mit einem Wort: der russische Roman entzieht sich einer gattungspoetischen Schematisierung.

Neben dieser vorausgeschickten Überlegung beruft sich Todd auf E.-M. de Vogüés *Le roman russe*, erschienen 1886 in Paris, worin die Eigenart des russischen Romans, bezogen auf Gogol, Turgenjew, Dostojewskij, Tolstoj konzis und schlagend benannt wurde. Dem russischen Realismus fehle es oft an „Geschmack“ und „Methode“. Gleichzeitig „diffus“ und „subtil“, sei er immer „natürlich“ und „wahrhaftig“. Kein einziger dieser Romanschriftsteller habe sich ein rein literarisches Ziel gesetzt. Alles, was sie schreiben, werde von einer doppelten Forderung beherrscht: es gehe um „Wahrheit“ und „Gerechtigkeit“. Aus solcher Zuspitzung, so Todd, seien die moralischen Ermahnungen Gogols herauszuhören, wie auch ein Echo der Publizistik

Dostojewskijs und der Streitschriften der „radikalen“ russischen Kritiker. Was Vogüé hier als typisch für den russischen Roman zusammenstellte, finde sich später bei Georg Lukács, Erich Auerbach, Harry Levin wieder. Auffällig die Versuche, die russische Literatur inhaltlich und formal von westlichen Idealen abzugrenzen.

Im Banne solcher Abgrenzungen wird allerdings leicht vergessen, wie Todd überraschend hervorhebt, dass der russische Roman die Aufmerksamkeit Europas mit genau den Charakteristika auf sich zieht, die der Westen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ausprobiert und dann fallengelassen hatte: Romantik, Bekenntnis, Melodramatik, ästhetische Reflexion, Schauerromantik. Dieses Faktum lasse auch Nabokovs Kritik an Dostojewskij in seinen *Lectures on Russian Literature* durchaus bedenkenswert erscheinen. Denn die russischen Klassiker waren ja mit Sterne, Radcliffe, Byron, Scott, Dickens, Goethe, Schiller, Hoffmann, Poe, Rousseau, Balzac, Sue, Sand und Hugo groß geworden. Todd wörtlich: „Das Paradoxon, das europäische Kritiker nicht gesehen haben, bestand darin, dass die Andersheit des russischen Romans größtenteils ihre eigene literarische Vergangenheit war“ (S. 403). Um dieses Paradoxon zu sehen und zu verstehen, sei eine Beschäftigung mit den Institutionen nötig, in denen sich im damaligen Russland Autoren, Leser, Kritiker, Verleger und Zensoren organisierten. Es sind diese „institutionellen Umstände“, durch die sich der russische Roman vom gleichzeitigen englischen, französischen oder amerikanischen Roman unterscheidet. Es komme darauf an, die Fragilität des literarischen Lebens, der literarischen Praxis in Rußland zu erkennen, aus der immerhin eine „Handvoll Romane“ hervorgingen, die im Inland wie im Ausland „unauslöschlichen Eindruck auf Autoren und Leser gemacht haben“. Mit dem Titel *Die List des russischen Romans* beschwört Todd, wie er eigens vermerkt, jene „Fragilität des literarischen Lebens“, also die Widrigkeit der russischen Umstände: die Zwangsjacke der Zensur sowie die noch wenig entwickelte Berufswelt des Schriftstellers - und das deutliche Fehlen einer eigenen literarischen Tradition.

Der Lebenswille von Einsicht und erzählerischem Können gebiert die „List“ des russischen Romans. Todds Ausführungen münden ein in die Erörterung der professionellen Vorgehensweise Tolstojs und Dostojewskijs, die beide Fortsetzungsromane schrieben und aus ihrer jeweiligen Orientierung an den Zielgruppen der so genannten „dicken Zeitschriften“ schöpferische Impulse bezogen. Todd geht es darum, poetologische Praxis aus dem Geiste der involvierten Institutionen zu

begründen, weil sich die spezifische Situation des russischen Romans in seiner Blütezeit mit solchem Konnex in ihrer Typik erfassen lässt.

Der Essay ist einer von einhundertundsieben, die in zwei Sammelbänden von insgesamt eintausendachthundertundsechszig Seiten dem Roman aller Völker und Zeiten gewidmet sind, herausgegeben von Franco Moretti.

*Horst-Jürgen Gerigk*

Universität Heidelberg