

ZWISCHEN KOSMOS UND CHAOS

UMBRUCH UND KRISE IN DER RUSSISCHEN KULTUR UND GESELLSCHAFT AN DER JAHRHUNDERTWENDE

An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert spitzten sich in der russischen Gesellschaft und Kultur jene Antinomien zu, die seit den Reformen Peter des Großen für das Selbstverständnis dieser großen Kulturnation kennzeichnend waren und ihr es erschwerten, eine eigene geschlossene Identität zu finden. Das ist erstens die ungelöste Frage nach Rußlands Platz zwischen Ost und West, Rußland und Europa, wie Westler und Slawophile im 19. Jahrhundert formuliert hatten, wobei diese Formel aber konkreter als Rußland oder Europa gefaßt werden sollte, weil es dieser Gegensatz ist, der das Problem charakterisiert. Aus diesem ungelösten Identitätsproblem war bis zur Jahrhundertwende ein zweites ideelles Konfliktpotential entstanden: die tiefe Kluft zwischen dem Volk und der Intelligenz, die in der Entfremdungserfahrung von autoritärer Staatsgewalt und revolutionärer Gegenwart eskalierte. Daraus ging als vielleicht verhängnisvollste Aporie die wechselseitige Provokation von Autokratie und Revolution hervor, die die antinomische russische Gesellschaft und Kultur schließlich zum Einsturz gebracht hat.

Der politisch-sozialen Befreiungsbewegung - getragen von der Semstwo-Selbstverwaltung, der demokratischen Intelligenz und der sozialistischen Opposition - lief zeitlich parallel eine umfassende geistig-künstlerische Emanzipationsbewegung innerhalb jener kulturtragenden Intellektuellen, die um 1900 hervorgetreten waren und sich nur teilweise in den neuen Sowjetstaat integrieren ließen. Größtenteils wurden sie - nach anfänglicher breiter Kooperation - in die äußere oder innere Emigration gedrängt oder liquidiert.

Nach der Aufhebung der Leibeigenschaft, die durch Loskaufverpflichtung und weitere Zugehörigkeit der Bauern zur Obschtschina einem rapiden Wandel unter der Landbevölkerung vorbauen sollte, blieben die feudal geprägten patriarchalischen Lebensformen weitgehend erhalten, nur überlagerten und vertieften die ihr innewohnenden sozialen Ungleichheiten eindringende kapitalistische Eigentums- und Produktionsformen. Während die späten Narodniki und auch Lew Tolstoi geradezu naiv den Mushik idealisierten und eine anachronistische Rückkehr zum einfachen Landleben predigten, sah Anton Tschechow nüchtern und klar den beginnenden sozialen Wandel auf dem Dorfe mit seinen erschreckenden Begleiterscheinungen des Sittenverfalls z. B. in der Erzählung "Die Bauern" (1897); in seinem letzten Drama "Kirschgarten" (1904) zerstörten die Axthiebe des neureichen Geschäftemachers Lopachin das abgewirtschaftete Adelsgut der Ranewskaja mit seinem zauberhaft schönen Garten, um es zu parzellieren und Profit herauszuschlagen. Das Nebeneinander einer überlebten, feudal rückständigen Landwirtschaft und der stürmischen Entfaltung einer z. T. hochentwickelten Industrie in wenigen Ballungszentren war für die inhomogene sozialökonomische Struktur des vorrevolutionären Rußland typisch. Eine hervorragende technische Leistung war die Anlage eines Verkehrsnetzes durch Ferneisenbahnen (Transsib ab 1891), die nicht nur Transportmittel waren, sondern auch als mögliches Kommunikationsmittel in einer immer noch immobilen Gesellschaft, deren Anachronismus spürbar machte. In der Literatur - von I. S. Turgenjews "Rauch" und L. N. Tolstois "Anna Karenina" über N. A. Nekrassow bis zu A. A. Blok und A. Bely - findet man versteckt oder offen diese Problematik gestaltet. Durch die Industrialisierung verschärften sich die sozialen Gegensätze, aus einer bisher ständisch gegliederten Gesellschaft entstand eine neue Klassengesellschaft, in der es nicht mehr auf Adelsrang und Grundbesitz ankam, sondern auf Kapital und berufliche Qualifikation, und in der Arbeit und Leistung gefordert wurden. Im Zuge dieser Entwicklung bildeten sich neue gesellschaftliche Schichten heraus: eine Industriebourgeoisie mit einem technisch-funktionalen Management (der technokratischen Intelligenz), ein Industrieproletariat und eine dritte allerunterste Schicht der durch solche Umschichtungen entwurzelten und total verarmten Ausgegrenzten, für die es im Frühkapitalismus kein soziales Netz gab: die Lumpenproletarier, Bettler, Vagabunden, "Barfüßler".

Wichtig als entscheidender Unterschied gegenüber der in etwa zeitgleichen Entwicklung in Mittel- und Westeuropa ist: In Rußland entstand zwar die neue Klasse der Industriellen und Bankiers, aber es entstand keine homogene bürgerliche Schicht, die sozial und kulturell hätte tragend werden können. Ein Bürgertum im westlichen Sinne, das auch eine Mittelschicht umfaßte (selbständige Handwerksbetriebe, kleine und mittlere Unternehmen) mit eigenem Kulturbewußtsein und eigener öffentlicher Repräsentanz hat sich in Rußland nicht herausgebildet.

Die Forderungen nach "bürgerlichen", d.h. demokratischen Freiheiten wurden in Rußland also nicht vom Bürgertum als seine ökonomischen und gesellschaftlichen Interessen verfochten, sondern von

der spezifisch russischen Zwischenschicht der liberalen und revolutionären Intelligenz. Während sich die liberalen Intellektuellen vom Positivismus inspirieren ließen und am Muster westlicher konstitutioneller Demokratien orientierten als Modell einer vernünftigen, rationalen und pragmatisch machbaren humanen Gesellschaft, polarisierte sich die radikale Intelligenz nach dem Scheitern der Narodniki und ihrer terroristischen Einzelaktionen in eine anarchistisch-sozialrevolutionäre und eine marxistische Richtung. Letztere stützte sich auf die Industriearbeiterschaft als ideologisches Potential, erstere auf das pauperisierte Bauerntum. Die radikale Intelligenz stellt eine russische Besonderheit im sozioideologischen Spektrum der europäischen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts dar. Die liberale Intelligenz glaubte, die Radikalen als treibende Kraft ihrer Interessen einsetzen und gebrauchen zu können. Diese Rechnung ist 1917 gründlich daneben gegangen, nebenbei bemerkt auch mit deutscher Hilfe! Zu den Besonderheiten des vorrevolutionären Rußland gehört ferner die unversöhnliche Gegnerschaft von Autokratie mit ihrem Polizeiapparat, mit Verfolgung, Verbannung und Zwangsarbeit radikaler Intelligenz und solcher, die entsprechend denunziert und verdächtigt wurden, auf der einen Seite - und den radikalen Intellektuellen, die an keine Reformen glaubten, sondern mit anarchistischem Terror und straffer Parteiorganisation, wie sie Pjotr Werchowenski und Schigalew in Dostojewskis "Dämonen" entwarfen, auf der anderen Seite auf einen gewaltsamen Umsturz hinarbeiteten. Diese gesellschaftlich explosive Lage ergibt um und nach der Jahrhundertwende jene spezifisch russische Doppellage: einerseits ein bislang ungeahnter wirtschaftlicher und technologischer Aufschwung, allerdings getragen von der materialistischen Lebensform des frühen Kapitalismus mit seiner einseitigen Orientierung an Effizienz und pragmatisch-positiver Wissenschaftlichkeit - und andererseits eine ebenso einseitig moralische Kritik an diesen Prinzipien, die das Gefühl einer großen Krise und bevorstehenden Katastrophe nährten. Das von der vorrevolutionären und westlichen Literatur- und Kulturwissenschaft ausgebreitete Bild einer neuerlichen Blüte der russischen Kultur des sog. "Silbernen Zeitalters" um die Jahrhundertwende bedarf des Korrektivs, das in ihm auch das Bewußtsein einer Krise der Kultur, des Denkens, der Literatur und Sprache und der Lebensform artikuliert wird. Die Ambivalenz von ökonomischer Prosperität und Krisenbewußtsein charakterisiert die russische Kultur und Gesellschaft jener Epoche.

Während die russische Kultur des 19. Jahrhunderts, in dem sie in einzelnen Repräsentanten Weltgeltung erlangte, noch völlig in moralische, philosophische und religiöse Koordinaten eingebunden war und auch unter diesen Vorzeichen in Europa und der Welt rezipiert wurde, brachte am Jahrhundertende der Import des künstlerischen Konzepts des *l'art pour l'art* aus dem Westen Rußland eine Befreiung aus diesem Selbstverständnis, das jedoch zu einer dreifachen theoretisch-kritischen Reflexion führte:

1. zur Frage nach dem Eigenwert und der Beziehung der Künste untereinander und nach der Möglichkeit eines "Gesamtkunstwerks" im Wagnerschen Sinne;
2. nach der Beziehung von Kunst und sozialer Wirklichkeit, und zwar nicht nur bei den Realisten um Gorki im Rahmen ihres realistisch-naturalistischen sozialkritischen Konzepts, sondern auch bei den Symbolisten in der eher indirekten Form der Bewußtseinsdichtung mit dediziert kulturkritischem Aspekt, und
3. nach dem Verhältnis von Kunst und Religion im Kontext eines unorthodoxen, undogmatischen "neuen religiösen Bewußtseins" ("Gottsucher" und "Gotterbauer"). Das Hervortreten solcher Fragen führte zu einem "Demokratisierungsprozeß im Kunst- und Kulturleben, der das politische System der Autokratie von innen her aushöhlen mußte, obwohl er selbst gar nicht primär politischer Natur war." (M. Deppermann).

Von der sowjetischen und sowjetmarxistischen Geschichtsschreibung ist dieser Prozeß wiederholt eindimensional gemäß ihrer ideologischen Axiomatik beschrieben worden. Um diese Voreingenommenheit zurückzuweisen, sei darauf verwiesen, daß den kulturellen Aufschwung auch oppositioneller Richtungen ein Mäzenatentum gewährleistete, daß - marxistisch-leninistisch gesprochen - der Klassenfeind stellte: es war weder Eigenfinanzierung noch staatliche Förderung, sondern großzügiger privater Einsatz kunstinteressierter Industrieller, Adliger, die die Künstler förderten: Nadeshda von Meck finanzierte aus dem Vermögen ihres verstorbenen Mannes Peter Tschaikowski und Claude Debussy, die Fürstin Maria K. Tenischewa Alexander N. Benois (Benua) und die Künstlerkolonie Talaschkino bei Smolensk, die Textilunternehmerin Margarita Morosowa unterhielt die Moskauer "Religiös-philosophische Gesellschaft", die Künstlerkolonie Abramzewo gründete 1870 der russische Eisenbahnfürst Sawwa Mamontow auf dem ehemaligen Familienbesitz der slawophilen Grafen Aksakow. Dort fand auch die neurussische musikalische Schule des "Mächtigen Häufleins" der Komponisten Mili A. Balakirew, Cesar Cui (Kjuj), Alexander Borodin, Modest Mussorgski und Nikolai Rimski-Korsakow ihr wirtschaftliches Zuhause, an dessen Finanzierung sich ferner der Industrielle Mitrofan P. Beljajew

beteiligte, der in seinem Leipziger Musikverlag darüber hinaus den damals hypermodernen symbolistischen Komponisten Alexander Skrjabin publizierte.

Auf die Entdeckung der nationalen Einheit der russischen Kunst und ihrer Tradition in Folklore, Byline und Sakralkunst folgte ein intensiver Prozeß der Aneignung westeuropäischer Kunst. Er fand statt in der Petersburger Zeitschrift "Welt der Kunst" (Mir iskusstwa, 1898-1904), die - von Alexander Benois und Sergej Djagilew organisiert - Mamontow und die Fürstin Tenischewa förderten. Ihr Ziel war, Rußland mit der europäischen Moderne seit der in Rußland noch weitgehend unbekannten Renaissance bekannt zu machen und umgekehrt Rußlands Leistungen in Kunst, Musik und Literatur nach Europa zu vermitteln. Diesem Muster einer reinen Kulturzeitschrift im Unterschied zu den eher politisch und ideologisch festgelegten russischen "dicken Journalen" folgten andere wie die Moskauer Journale "Die Waage" (Wesy) und das "Goldene Vlies" (Solotoje runo) Fjodor Stepun, Mitgestalter dieser Zeitschriften, kennzeichnet ihren geistigen Tenor: "Hauptthema...war die Krise der europäischen Kultur". Gründungspioniere dieser Zeit waren im Bereich des Theaters Konstantin Stanislawski und Wladimir I. Nemirowitsch-Dantschenko, deren 1898 gegründetes Künstlertheater mit der Inszenierung von Stücken A.P. Tschechows und G. Hauptmanns eine neue Aufführungspraxis einleitete; Sergej Djagilew revolutionierte 1914 das russische Ballett und errang damit Weltruhm.

Breit angelegte Verlags- und Öffentlichkeitsarbeit leistete auf realistischer Seite Maxim Gorki, der die von K.P. Pjatnizki gegründete Verlagsgemeinschaft "Das Wissen" (Snanije) 1902-1911 leitete, wo auch eine billige Reihe marxistischer Literatur erschien.

Auch hier vermerken wir wieder die Gespaltenheit der russischen Kultur und Literatur: auf der einen Seite die Symbolisten, die eine neue Vorstellung von Dichtung kreierten und die russische Literatur grundlegend veränderten - und auf der anderen Seite die Fortsetzer der Tradition des kritischen Realismus um Maxim Gorki, ein Teil dieses Neorealismus hat sich dann zum sozialistischen Realismus weiterentwickelt, der nach der Oktoberrevolution 1917 die Sowjetliteratur bestimmen sollte.

Das kulturelle Leben in Rußland hatte bis zum 1. Weltkrieg also eine erstaunliche Blüte und Vielfalt erlangt. Aber es wurde auch die tiefe Kluft zwischen dem Volk und der Intelligenz in dem Streben nach Bildung und Kultur weitester Kreise sichtbar. Die Schicht der Gebildeten war immer noch sehr klein und weitgehend nur in den beiden Hauptstädten konzentriert. Ihr standen die Masse der rückständigen Landbevölkerung in der Provinz sowie die unzufriedenen Arbeiter und Unterschichten gegenüber. Die ungelöste soziale Frage stand drohend im Hintergrund, die Intelligenz erlebte ihre Gegenwart im Bewußtsein der Krise, einer drohenden Umwälzung und Katastrophe und begrüßte alle Anzeichen von Veränderung. Während die radikale und marxistische Intelligenz überzeugt war, die Krise in einem revolutionären ökonomischen und sozialen Wandel überwinden zu können, glaubten die Liberalen an den selbsttätigen Fortschritt -, ein immer größerer Teil der Intelligenz erlebte jedoch eine tiefer gehende Krisenerfahrung, die als Wertezerrfall und Sinnkrise, als metaphysische Erschütterung erlebt wurde.

Indikatoren dieses tiefen Krisenbewußtseins waren je auf ihre Weise Lew Tolstoi, Wladimir Solowjow und Nikolai Fjodorow, die 1903 der Maler Leonid Pasternak auf einem symbolischen Bild als "Ikone der Philosophen" gruppiert hatte. Lew Tolstoi, der vor dem Ersten Weltkrieg zu einer Art moralischer Instanz, zum Gewissen Europas geworden war, hatte in literarischen Werken (Auferstehung, 1899) und Bekenntnisschriften (Ich kann nicht schweigen) in die Diskussion eingegriffen und erreichte als einziger sowohl die Intelligenz als auch das Volk. Dies gelang durch seinen moralischen Rigorismus und die geradlinige, ja einfache Entschiedenheit seiner Konzeption. Grundlage seiner Ethik ist die wörtlich genommene Bergpredigt. Sie geriet in ihrer Kompromißlosigkeit aber zu einer radikalen Absage an moderne Staats- und Lebensformen überhaupt und trug damit zur Intensivierung des revolutionären Klimas in Rußland erheblich bei. Seine Lehre konnte nicht als Lösungsprogramm wirken, gab aber Denkanstöße und stellte Durchschnittsnormen und Alltagsroutine in Frage.

Wie die Sozialisten und Marxisten geht Wladimir Solowjow von sozialer Ungerechtigkeit und moralischem Verfall aus und fordert Änderung dieser Mißstände. Das ist aber nur durch die Kraft einer leitenden Idee möglich, die in ihrer Geltung menschliches Sein transzendiert. Es ist die positive göttliche All-Einheit, aus der die Wirklichkeit hervorgetreten ist. Wie können dann aber der irdische Mangelzustand und ein solch metaphysisches Unbehagen wie das Krisenbewußtsein der Zeit entstanden sein? Sie haben ihre Ursache im Prinzip der Freiheit, das wesentliche Bestimmung sowohl des Göttlichen als auch der Schöpfung und des Menschen ist. Der Preis der Freiheit ist das Böse, das nicht - wie Tolstoi nach Rousseau meint - nur Mangel an Gutem ist, sondern eine eigene, unendliche metaphysische Macht darstellt, die ewige, beständige Gegenmacht zum Göttlichen, die die göttliche Harmonie

mit dem Chaos bedroht. Zwischen dem Guten und dem Bösen, zwischen Kosmos und Chaos muß sich der freie Mensch entscheiden. Das kann er aber nicht aus eigener Kraft leisten. Vorbild der freien Überwindung des Bösen ist für den Menschen der Gottmensch Jesus Christus. Mit ihm beginnt die eigentliche Geschichte der menschlichen Persönlichkeit. Das Krisenbewußtsein der Gegenwart ist Ausdruck der Kosmos-Chaos-Antinomie, Geschichte ist Auseinandersetzung zwischen dem Guten und dem Bösen in den Dimensionen der Kosmogonie: als Weg der Schöpfung vom Urzustand über den Fall bis zur Auferstehung als neuer Himmel und neue Erde.

Fjodorow schließlich meinte, mit Hilfe der Wissenschaft und Technik die Natur bezwingen, den Tod überwinden und Verstorbene wiedererwecken zu können. In seinem positiven Verhältnis zur modernen Technik ist er der Antipode zu Tolstois Technikfeindlichkeit. Die Perspektive seiner Wissenschaftsgläubigkeit von Science-fiction-Ausmaßen war verbunden mit der moralischen Forderung des Kampfes gegen den physischen Tod als Hauptübel der Menschheit in kollektiver Anstrengung und Gemeinsamkeit. Diese aktive Einstellung zu einem ewigen Leben und zur Religion hat nach Gorkis Eingeständnis tief auf ihn selbst und die "Gotterbauer" eingewirkt.

Neben diesen eigenen russischen Versuchen des Sich-Bewußt-Werdens des Krisenempfindens und seiner Bewältigung traten nun aber noch zwei mächtige Anstöße von außen: die Einwirkung Friedrich Nietzsches und Richard Wagners. Nietzsche leitete eine Revolution des philosophischen Denkens ein, indem er - im Gegensatz zur traditionellen und religiösen Orientierung an der Vernunft bzw. am Glauben an die göttliche Harmonie - nach Schopenhauer das Irrationale, das Solowjowsche Chaos als Seinsgrund erkannte, mit dem der Mensch und die Menschheit ringen und vor dem sie sich bewähren müsse. Die russische symbolistische Dichtung, bes. in A. Blok und Wjatscheslaw Iwanow, ist von dieser dionysischen Grundmetapher, die bei Blok den Namen "stichijnost" (das Elementare, die Urgewalt) erhielt, tief beeindruckt worden, bot sie doch eine ontologische wie ästhetische Möglichkeit an zur Erklärung und Bändigung des Krisenempfindens. Hinzu kam Nietzsches Forderung nach einer Umwertung aller Werte, also einer Änderung und Erneuerung von Ethik und Kultur. Die Polarität des "Dionysischen" und "Apollinischen" schien der überzeugendste Deutungsraaster der eigenen Rat- und Ausweglosigkeit: gegenüber dem unheilvollen Zerfall der bloß mechanisch geordneten, westlich-rationalen apollinischen "Zivilisation" und dem chaotisch drohenden skythisch-mongolischen Dionysos wird die Forderung nach einer neuen vitalen echten Kultur "im Geiste der Musik" erhoben, wobei Musik als Metapher für eine kulturphilosophische Idee verstanden wird, die in der Lage sein soll, das Elementare zu integrieren. Dazu bedarf es eines neuen Menschentyps, der sich nicht mehr von Sekuritätsängsten und philisterhafter Fixierung auf das soziale Netz und die dürftigen geistigen Ansprüche des Utilitarismus und des christlichen schwächlichen Altruismus beherrschen läßt, sondern sich freiwillig den Widersprüchen und Gefährdungen des Elementaren, Dionysischen aussetzt und bereit ist, das Lebensrisiko dieser dauerhaften Spannung nicht nur auszuhalten, sondern sie schöpferisch in der Kunst und in einer selbstverantworteten Lebensführung nach eigenen, selbsterfahrenen Werten umzusetzen. Diese sollen an die Stelle der tradierten geistigen und ethischen Durchschnittsnormen der Herdenmenschen treten. Dieser neue Menschentyp wird auch im Russischen mit dem Wagner-Nietzscheschen Terminus "Künstlermensch" oder "Artist" bezeichnet. Nietzsche wurde als zeitgemäßer geistiger Rebell rezipiert, nicht - wie jahrzehntelang ideologisierte Kulturgeschichtsschreibung glauben machen wollte - als "Philosoph des Amoralismus", maßloser Prophet des "Übermenschen" oder gar "Zerstörer der Vernunft" (G. Lukács).

Richard Wagners Idee vom Musikdrama schien für die russischen Symbolisten die Tiefenschichten der menschlichen Seele zu ergründen und im Mythos einen Erklärungs- und Sinnzusammenhang des Daseins ohne ideologische Vorgaben anzubieten. Hier hat das Bemühen der Symbolisten um Mythopoetik und Mythenschöpfung seinen Ausgang. Darüber hinaus schien Wagner mit seiner Vorstellung vom Gesamtkunstwerk als demokratischem Volks- und Massenspektakel, später als Mysterium vorzuführen, wie - dem Vorbild der Antike folgend - die Kluft zwischen dem Volk und der Intelligenz durch die Wirkkraft und Erlebnismacht der Kunst geschlossen werden könnte. Die Ballett- und Theaterauffassungen Dajilews und Stanislawskis tragen ebensowohl Wagnersche Züge wie Skryabins synästhetisches Musikprogramm. Die Symbolisten haben nicht nur die Musik Wagners gehört und interpretiert, sondern zusammen mit der Lektüre Nietzsches auch die kulturkritischen Schriften Wagners gelesen, in dessen frühen Aufsätzen ja die Idee des Künstlermenschen entwickelt worden war. Wenn der französische "Wagnerismus" eher ein dekadentes Kulturempfinden, nämlich die Melancholie und den Rausch des Untergangs als ästhetisches Erleben meint, ist in Rußland Wagners "Zukunftsmusik" im positiven Sinne als geschichts- und kulturphilosophische Kategorie verstanden worden.

Was - unter dem Einfluß Wagners und insbesondere Nietzsches - der russische Symbolismus in die kulturkritische Diskussion nach der Jahrhundertwende einbrachte, ist erstens seine Überzeugung von

der transformierenden Kraft der Kunst als kreativer Potenz, wodurch sie das Krisenbewußtsein sollte überwinden können und zweitens die damit verbundene beständige experimentelle Suche nach neuen Mitteln und Verfahren nicht mehr mimetischer traditioneller, sondern autonom-schöpferischer Kunstausübung. Auch wenn der Symbolismus es nicht schaffte, das übergroße Ziel der Erneuerung des menschlichen Bewußtseins und damit der Bewältigung der Krise, die zu den Katastrophen 1917/18 geführt hat, zu erreichen, hat er dennoch Entscheidendes geleistet: er hat durch die ihm innewohnenden kreativen Potenzen die Kunst (und das kulturelle Denken) in Rußland säkularisiert, indem er neben dem religiösen Glauben an das Göttliche, Transzendente der nicht mehr gegenständlichen Kunst die selbe transzendierende Kraft zuspricht, neue autonome Wirklichkeiten und Bewußtseinswelten hervorzubringen. Er ist das positive Ergebnis einer Epoche, die sich ansonsten durch Widersprüche und Antagonismen zwischen arm und reich, gesellschaftlicher Macht und Ohnmacht, Bildung und Analphabetentum, westlicher Zivilisation und östlicher Orthodoxie, Fortschrittseuphorie und Beharrungsbedürfnis, Autokratie und revolutionärem Aufbegehren überdehnte und an dieser totalen Krise zusammengebrochen ist.

Rolf-Dieter Kluge

Literaturhinweis:

Die wissenschaftliche Literatur zur russischen Geistes- und Kulturgeschichte an der Jahrhundertwende ist nahezu unübersehbar. Die folgende Auswahl erfaßt nur jene Titel, die für den Vortrag unmittelbar ausgewertet wurden.

Berlin-Moskau 1900 - 1950. Moskva-Berlin 1900 - 1950. (Ausstellungskatalog). Hrsg.: Irina Antonova und Jörn Merkert. München 1995.

Maria Deppermann: Rußland um 1900: Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch. In: Musik-Konzepte 37/38 Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II. München 1984, S. 61-106.

Maria Deppermann: Mythos Petersburg. Agonie der Moderne oder postmoderne Konstellation? In: Heiko Haumann und Stefan Plaggenborg (Hrsg.): Aufbruch der Gesellschaft im verordneten Staat. Rußland in der Spätphase des Zarenreiches. Frankfurt/Main 1994, S. 318-352.

Maria Deppermann: Andrej Belys ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende. München 1982.

Camilla Gray: Das große Experiment. Russische Kunst 1863-1922. Köln 1974.

Rolf-Dieter Kluge: Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. München 1967.

Rolf-Dieter Kluge: Vom kritischen zum sozialistischen Realismus. Studien zur literarischen Tradition in Rußland 1880-1925. München 1973.

Rolf-Dieter Kluge: Anton P. Cechov. Eine Einführung in Leben und Werk. Darmstadt 1995.

Paris-Moscou 1900-1930: arts plastiques, art appliqués et objets utilitaires, architecture-urbanisme, agitprop, affiche, théâtre-ballet, littérature, musique, cinéma, photo créative. (31. Mai - 5. November 1979). Paris 1979.

Jutta Scherrer: Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen. Die Entwicklung des religiösen Selbstverständnisses der Intelligencija-Mitglieder. Berlin 1973.

Gottfried Schramm (Hrsg.): Handbuch der Geschichte Rußlands. Band 3: Von den autokratischen Reformen zum Sowjetstaat. Stuttgart 1982.

Raimund Sesterhenn: Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunacarskij. München 1982.

Heinz Setzer (Hrsg.): "Ein Leben im Ostwind". Eine Ausstellung aus dem Nachlaß des Übersetzers und Schriftstellers Johannes von Guenther (1886-1973) mit dem Katalog seiner russischen Bibliothek. Tübingen 1996 (Katalog).

Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog der Akademie der Künste. Berlin 1983.

Fedor Stepun: Das Antlitz Rußlands und das Gesicht der Revolution. Aus meinem Leben 1884-1922. München 1961.

Grigorij J. Sternin: Das Kunstleben Rußlands an der Jahrhundertwende. Dresden 1976.

Grigorij J. Sternin: Das Kunstleben Rußlands zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dresden 1980.

Vechi. Intelligencija v Rossii 1909-1910. Moskva 1991.

Der vorliegende Text ist die durchgesehene Nachschrift eines Vortrags, den ich am 7. Juni 1996 in Jena auf dem Zweiten wissenschaftlichen Kolloquium "Rußland im Umbruch", veranstaltet vom Jenaer Forum für Bildung und Wissenschaft gemeinsam mit der Thüringischen Freundschaftsgesellschaft, gehalten habe. Auf Einzelnachweise und Fußnoten habe ich verzichtet, was nicht bedeutet, daß meine Ausführungen ohne Bezug zur neueren Forschungsliteratur entstanden sind. Im Gegenteil, sie verdanken sich insbesondere den kompetenten und differenzierenden Untersuchungen zur russischen geistigen Kultur an der Jahrhundertwende von Maria Deppermann (Innsbruck), auch eigene Forschungsergebnisse wurden eingebracht.

R. - D. K.

Der Autor

Prof. Dr. Rolf-Dieter Kluge wurde 1937 in Pirna/Elbe geboren. Er studierte Slawistik, Germanistik und Philosophie in Mainz und Berlin. Seit 1982 hat er den Lehrstuhl für Slawische Philologie an der Universität Tübingen inne, deren Vizepräsident er 1994/95 war. 1994 wurde er zum ausländischen Mitglied der Serbischen Akademie der Wissenschaften in Belgrad gewählt, 1995 vom Senat der Staatlichen Moskauer Lomonosov-Universität zum Honorarprofessor ernannt, 1987 wurde er von der Heilongjiang-Universität Harbin, VR China ebenfalls mit dem Titel eines Honorarprofessors ausgezeichnet. Prof. Dr. Kluge veröffentlichte zahlreiche Bücher und Aufsätze, die Fragen der neueren russischen Literatur, der polnischen, serbischen, kroatischen und slowenischen Literatur behandeln.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 38/39 1996,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>