



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Zabel, Eugen: Dmitri Mereshkowsky

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Dmitri Mereshkowsky

Von Eugen Zabel



Die russische Literatur wurzelt mehr als jede andere im Heimatboden und erstrebt vor allem eine in die Sinne springende Darstellung des Wirklichen, die Schilderung der Natur auf slawischer Erde und der Kämpfe, Hoffnungen und Enttäuschungen, die sich in den verschiedenen Schichten der Gesellschaft abspielen. Nur in einzelnen Goldfäden schimmert die Sehnsucht nach dem „gelobten Lande“ jenseits der Alpen durch die erzählenden und dramatischen Erzeugnisse der Steppensöhne hindurch, denen das künstlerische Schaffen um seiner selbst willen nicht genügt, weil sie in der Dichtung eine scharfe Waffe zur Aufklärung und ein Mittel zur Befreiung der Geister erblicken. In den anmutig fließenden Versen seines Jugendwerks „Rußlan und Ludmilla“ zollte Puschkin der Zauberwelt Ariostos seinen Tribut und versuchte über russische Sagen und Märchen das reine Blau des italienischen Himmels sich wölben zu lassen. Schukowsky, der große Nachempfänger und Übersetzer des Westens, brachte als Erzieher und Reisebegleiter des späteren Zarenbefreiers Alexander des Zweiten von seiner Europafahrt eine Fülle der schönsten Bilder und Anregungen mit. Erstaunlich war es, wie ein solcher Meister des erbarmungslosen Naturalismus wie Gogol sich nirgends wohler als in Rom fühlen konnte, wo er im Schatten des Kolosseums und unter den Wölbungen der Peterskirche still beglückt aufatmete, wenn er sich in dem satirischen Bildersaal seines „Revisors“ und seiner „Toten Seelen“ erschöpft fühlte. Iwan Turgenjew, der wie kein zweiter Russe mit der Kultur von ganz Europa gesättigt war, wird zum jugendlichen Schwärmer, wenn er in seinen Lebenserinnerungen von der ewigen Stadt spricht. Andere bedeutende Dichter des Zarenreichs, wie Nekrassow und Tolstoi, haben sich dagegen, um ein geistreiches Wort von dem Verfasser des „Tagebuchs eines Jägers“ zu gebrauchen, in Italien wie der Hecht in der Dper gefühlt. Neuerdings macht sich in der russischen Literatur eine Strömung bemerkbar, deren Quelle in der Schönheitswelt des Südens liegt und die ihre erzieherische Kraftmischung durch ein ganzes System von Kanälen über das weite Land auszubreiten sucht.

Der Hauptvertreter dieser Richtung ist der 1866 geborene Dmitri Mereshkowsky, dessen kraftvolles Talent sich seitdem auf eine Höhe geschwungen hat, wohin

sich die Blicke der Literatur- und Kunstfreunde in einem großen Teil des westlichen Europas aufmerksam und gespannt richten. Es scheint sogar, daß er außerhalb seiner Heimat noch wärmere Anerkennung findet als bei seinen Landsleuten. Sie bewundern zwar die ungewöhnliche Fülle seines Wissens, den Glanz seiner Sprache und die Begeisterung, die seinem Temperament entströmt. Aber sie finden, daß sich bei ihm das eigentliche Russentum in einer Art Zerfetzung befindet, die ihnen ungelöste Rätsel aufgibt. Sie haben den Punkt noch nicht entdeckt, aus dem sich die Persönlichkeit dieses eigenartigen Kopfes voll verstehen läßt. In der Tat wogt und wallt in ihm erstaunlich viel durcheinander und nicht alles hat sich bisher in ihm zu voller Klarheit kristallisiert. Er begann als Lyriker mit dem ungezügelten Jünglingschwung, der nach den Sternen greifen will, wurde dann ein Kritiker, der die Bewertung zeitgenössischer Dichter auf einen persönlichen Ton stimmte, warf sich hierauf als Romandichter auf die Gestaltung großer Kulturepochen der Menschheit und ist nun beim Drama angelangt, das ihn ebenfalls auf einem kühnen Eroberungszug zeigt. Mit einem so breiten Flügelschlagen, das kein ruhiges Verweilen kennt, wissen die selbstzufriedenen Pilger unten im Tal nichts Rechtes anzufangen. Der in St. Petersburg geborene und auf der dortigen Hochschule ausgebildete Mann ist ihnen ein seltsam schweifender Geist, der die europäischen Grenzpfähle nicht beachtet und mit seinen Arbeiten den Registrierapparat ihrer Ästhetik in Unordnung bringt.

Schon Ende der achtziger Jahre begann sich um ihn eine Gemeinde zu bilden, als er im Jünglingsrausch glühender Empfindungen durch die Literatur stürmte und sich als Verskünstler mit der „Süßen Sünde“ und dem „Olympischen Gelächter“ einen Thron zu errichten versuchte. Seine Gedichte sind nicht bis zu uns gedrungen, weil es ihnen wie der übrigen modernen Lyrik Rußlands an einem deutschen Übersetzer fehlt, der ihrem zitternden Farbenspiel und ihren zerrissenen Akkorden voll gerecht werden kann. Einzelnes hat Friedrich Fiedler in seiner Anthologie „Russischer Parnaß“ verdienstvoll wiedergegeben. Aber selbst ein Meister wie Bodenstedt wäre kaum imstande gewesen, die feinen Unterschiede erkennen zu lassen, die sich auf diesem Gebiet im Kreise der Dekadenten und Symbolisten bemerkbar machen. Dmitri Sergejewitsch fühlt sich als Künstler einsam in einer Zeit, die für ihn einen tiefen Verfall des Schönen bedeutet und an Größe arm geworden ist. Aber er erwartet gläubig die Wiederkehr der Götter und sucht die Wege, auf denen wir ihnen aufs neue begegnen können. Er stellt sich neben Männer wie Brussow, Balmont, Alexander Blok und Gorodetzky, die den seit Puschkins Tagen überlieferten Sprachreichtum zu neuen Formen und Rhythmen ausprägen. Zu diesen modernen Talenten der Lyrik gehört auch seine eigene Frau, Zinaida Hippus, deren Phantasie von der Alltagswelt nichts wissen will und sich nur im Bereich des Ungelösten und Übersinnlichen wohlfühlt. Merezhkowsky hat sich auch durch seine vortrefflichen Übersetzungen des Aeschylus, Sophokles und Euripides als

eine Begabung gezeigt, die Fremdes so feinsinnig neu zu gestalten weiß, daß man es für eigenen Besitz halten könnte. Unter seinen Gedichten fällt das „Safjamuni“ betitelt auf wegen der Schilderung der hungernden Bettlerschar, die zur Nachtzeit in den Tempel Buddhas eindringt, um aus der Krone des Standbilds den funkelnden Diamant zu stehlen. Ein furchtbares Strafgericht scheint sich den Unglücklichen in Blitz und Donner anzukündigen. Aber als einer von den Ärmsten wutentbrannt an das Bild herantritt und den Gott ungerecht und erbarmungslos schilt, erhebt sich dieser von seinem Thron, um vor dem Bettler schweigend zu knien und ihm den funkelnden Edelstein selbst zu reichen. In einem andern Gedicht wird bereits dem Meister, der in dem Mailänder Dominikanerkloster das heilige Abendmahl an die Wand des Refektoriums zauberte, als einem der Größten von allen führenden Geistern eine weihewolle Guldigung dargebracht. Daß ein Dichter zu uns spricht, der vieles zu sagen hat, ahnen wir beim sinnstarken Klang dieser Verse. Zur Gewißheit wird es aber erst, wenn er zu seinen kritischen Arbeiten die Feder ansetzt und die Höhe seiner Kunst selbst durch die Art bestimmt, wie er seine Persönlichkeit in dem allseitigen geistigen Erfassen großer geschichtlicher Epochen zur Geltung bringt.

In seinem Buche „Intentions“ schildert Dskar Wilde das freundschaftliche Gespräch zweier Engländer, die in einem prächtig eingerichteten Bibliothekzimmer eines Hauses am Piccadilly beim Schein der Lichter über weiche Teppiche schreiten, den Duft ihrer Zigaretten einsaugen, das dumpfe nächtliche Brausen Londons wie geheimnisvoll verklingende Musik an ihr Ohr dringen lassen und im Nachgeschmack edler Speisen und Getränke sich über das Verhältnis von Kunst und Kritik unterhalten. Der Dialog verteilt die Rollen derartig, daß jede Bemerkung des einen in ritterlicher Weise von dem andern bestritten wird, so daß man den Eindruck zweier Jongleure empfängt, die sich bunte Bälle zuwerfen und sie geschickt auffangen. Sieger bleibt aber zuletzt der temperamentvolle Gilbert, der das Wesen der Kritik untersucht und dabei die Ansicht vertritt, daß sie auf ihrer höchsten Entwicklungsstufe etwas Schöpferisches, Unabhängiges und der Kunst völlig Ebenbürtiges darstelle. Sie soll das, was im Reich des Schönen als Wort, Form, Farbe oder Klang entstanden ist, in neuer Fassung zeigen und die feinste Kultur von unzähligen Geschlechtern derartig ausströmen lassen, daß sie dadurch die geistige Atmosphäre eines ganzen Zeitalters bestimmt. Der Künstler entnimmt seine Stoffe dem Leben, das er in seinen Höhen und Tiefen abschreitet. Der Kritiker im vollendeten Sinne des Worts durchdringt in ähnlicher Weise die Kunst, zeigt sie in unmittelbarer Verbindung mit der Gegenwart und macht sie zu etwas lebendig Fortwirkendem, das die Welt bewegt und beglückt.

Ein solcher Kritiker ist allerdings ebenso selten wie ein großer Dichter, Maler, Bildhauer und Musiker, und Männer dieser Art waren in Rußland gerade so dünn gesät wie überall. Als bedeutungsvollste unter diesen Persönlichkeiten

erscheint immer noch Bjelinski, den man dort sehr verkehrt den russischen Lessing nennt, was eine durchaus schiefe Vorstellung erweckt. Er stürmte wie ein von Begeisterung trunkener und zum Äußersten entschlossener Krieger durch die Nacht dem Licht entgegen. In seiner Linken trug er eine Fackel, in der Rechten ein scharfes Schwert. Von Hegelschen Ideen war er ausgegangen, in seiner Jugend von den romantischen Anschauungen Puschkins und Lermontows durchtränkt und als Mann zum Propheten Gogols und jener „Natürlichen“ erzogen, die in der Poesie nur getreue Wiebergabe des Wirklichen, Kampf um individuelle Freiheit und Zertrümmerung alles Rückständigen sahen. Hätte Bjelinski länger gelebt, so wäre er ein Opfer der Zensur und der dritten Abteilung geworden, die ihn immer enger umkreisten und für die Untersuchungshaft reis hielten. In seinen glänzendsten Aufsätzen sah er in der Kunst immer nur das Mittel, Überlebtes einzureißen, um Platz für frische Kräfte zu finden. Zu rein ästhetischen Maßstäben bei der Beurteilung der Dichtung hat er es kaum jemals gebracht und das Schöne selten um seiner selbst willen gelten lassen. Aber er reinigte die Luft, raffte alle freien und frischen Elemente zusammen und ebnete Männern wie Gontscharow, Dostojewski, Turgenjew und Grigorowitsch mit ihren Jugendwerken den Weg. Ähnlich streitbare Naturen waren Dobroslubow, der mit seiner Verachtung des Idealismus Aufsehen erregte, als blutjunger Draufgänger die ersten Männer seiner Zeit anrempelte und es zu einer gefürchteten Stellung brachte, obwohl er nur vierundzwanzig Jahre alt wurde. Auch Pissarew, der als Siebenundzwanzigjähriger auf der Strecke liegen blieb, fragte immer zuerst nach dem praktischen Nutzen der Poesie und sah in Goethe einen sich auf seinen Versen selbstgefällig schaukelnden hochmütigen Aristokraten. Die freie Meinungsäußerung suchte sich dichterisch zu maskieren, um die Hüter der öffentlichen Ordnung irre zu führen. In den Versen zitterte die Erregung politischer Leitartikel nach Pissarew und die Prosaerzählung schmeckte nach dem Galligen der Satire. Diese Art von Kritik zündete, zerschmetterte und befreite, war aber weit davon entfernt, als selbständige Kunst aufzutreten.

Seitdem in Rußland über politische Vorgänge eine öffentliche Aussprache möglich ist, hat sich auch in der Betrachtung über Kunst und Künstler ein Reinigungsprozeß vollzogen. Das beständige Betonen der Tendenz hatte ganze Geschlechter von braven Menschen und schlechten Musikanten zur Bedeutung erhoben, an die man jetzt nicht mehr glaubt. Mereškowsky hat in seinem Vaterland die Kritik auf eine so hohe Stufe gestellt, wie sie selbst im europäischen Westen nur selten eingenommen wird. Sein Blick ist nicht durch die Scheuklappen beengt, die immer nur slawische Erde sehen lassen, sondern hat durch die Kenntnis fremder Kulturvölker und ihrer geschichtlichen Entwicklung eine verfeinerte Schulung erfahren. Zwischen Petersburg und Moskau hat sich in weiten Kreisen noch immer der Glaube eingenistet, daß Rußland nur einen Schritt vorwärts zu tun brauche, um an der Spitze der Nationen zu stehen. Der Einsiedler von Isnaja Poljana konnte auf Grund seines dichterischen Welt-

ruhms, ohne ausgelacht zu werden, ganz ernsthaft behaupten, daß in der Kunst nur das Berechtigung habe, was in das Gehirn eines Bauern passe, daß die Bilder von Raffael und Michelangelo nichts taugen, Beethovens Musik überflüssig und Shakespeare als Dichter ein verworrener, unselbständiger Kopf und als Mensch ein bloßer Fürstendiener sei. Tolstoi's barbarische Ästhetik, die nach Kwas schmeckte und nach Kohlsuppe roch, brauchte man nicht ernstlich zu widerlegen. Es war aber an der Zeit, die Jugend und das Volk dieser Geschmacksvervilderung nicht preiszugeben, sondern sie durch gehaltvolle Werke der kritischen Kunst zu höheren Anschauungen zu erziehen.

Zu den frühesten künstlerischen Eindrücken, die Mereſchkowſky empfing, gehörte der Anblick jener Madonna Litta von Leonardi da Vinci, die in der Petersburger Eremitage die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde unwiderstehlich an sich lockt. Ein stilles keusches Gemach, an dessen fast schwarzer Rückwand man durch zwei offene Rundfenster unter zarten, weißen Wolken grün und bläulich gefärbte Höhen verschwimmen sieht und den milden Duft warmen, reinen Naturlebens einzuatmen glaubt! In den feinsten Übergängen des Lichts von strahlender Helligkeit bis zu stumpfen, grauen Schatten erblicken wir die Gottesmutter in rotem Gewand mit zurückfallendem blauen Mantel und einem grauen, schwarz gestreiften und mit Gold verzierten Schleier auf dem Kopf, wie sie sich zu dem Jesuskinde zärtlich herniederbeugt und ihm die Brust gibt. Der Knabe, um dessen Stirn und Schläfe sich blonde Lockenreihen aufbäumen, schielt aus großen leuchtenden Augen zum Beschauer hinüber und hält in der Linken einen Stieglitz, der zwischen ihm und der Mutter seinen kleinen Haubenkopf im Dunkeln hervorstreckt. Die Echtheit dieses Bildes haben allerdings Crowe und Cavalcaselle in ihrer Geschichte der italienischen Malerei anzuzweifeln versucht, woran sich weitgehende andere Untersuchungen und Vermutungen schlossen. Jetzt ist man der Meinung, daß diese aus dem Besitz des Grafen Litta in Mailand stammende Madonna von Leonardo wohl nur angefangen und von einem seiner Schüler vollendet worden sei.

Jahre vergingen und Mereſchkowſky stand im Pariser Louvre vor dem Bilde der Monna Lisa. Hier war des Meisters Ausspruch: „Die Schönheit der sterblichen Dinge ist vergänglich und nicht die der Kunst“ zur Wahrheit geworden. Diese schimmernde Brust atmete zwischen dem Ausschnitt des Kleides. Jeder Pulsschlag rötete die Linien am Halse. Auf dem Antlitz spielte ein Lächeln, so unfaßbar und rätselhaft, als ob es aus Höhen, die den Durchschnittsmenschen unerreichbar sind, auf das eitle und wirre Spiel des Lebens mitleidsvoll und doch versöhnlich herabblicke. Schon ahnte der jugendliche Forscher, daß er sich dem Verständnis eines Mannes näherte, dessen Bedeutung nicht in einzelnen, wenn auch noch so hervorragenden Schöpfungen, sondern darin liegt, daß er den Inhalt eines ganzen Zeitalters geistig erfasst und es mit seinem beispiellosen Können auf allen Gebieten für die Jahrhunderte befruchtet hatte. Die nachgeborenen Geschlechter sind noch immer nicht imstande

gewesen, in diese ungeheure Schatzkammer Licht und Ordnung hineinzubringen, denn hinter jeder neuen Entdeckung verbirgt sich wie hinter einer schwer zu durchbringenden Mauer ein anderes Wunder und vieles von dem, was er geschaffen hat, ist unkenntlich entstellt, unwiderbringlich zerstört oder vergessen worden. Seine Dichtungen und Improvisationen, mit denen er seine Zeitgenossen entzückte, haben keine Spuren hinterlassen. Seine Zeichnungen und Entwürfe, seine physikalischen und mathematischen Schriften mit einer Fülle von Illustrationen werden in den Bibliotheken von Mailand und Venedig, Paris, London und Wien wie Heiligtümer behütet. Leonardo war nicht nur einer der größten Maler, Architekten und Bildhauer, der mit der Frage über die Echtheit seiner Werke in die europäische Kunstforschung unserer Tage wahre Feuerbrände hineinschleudert, sondern auch ein Erfinder und Ingenieur, der die Geheimnisse des Vogelflugs zu ergründen und als Vorbild der modernen Aviatiker die Eroberung der Luft auszuführen versuchte. Einen solchen Gewaltigen in allen Verzweigungen seines Wesens zu verstehen und ihn künstlerisch zu gestalten, erschien Mereshkowsky nicht nur als eine im höchsten Maße lockende und lohnende Aufgabe, sondern als eigentliches Lebenswerk bei dem Ausbau einer ganz bestimmten Weltanschauung, deren Mittelpunkt dieser eine Mann bilden sollte.

Die Gestaltung dieses Themas lag gewissermaßen in der Luft, denn schon hatte ein anderer unter den kritischen Idealisten Rußlands seine Blicke nach Italien gewendet und Leonardo da Vinci ein literarisches Denkmal errichtet. Es ist der temperament- und geistvolle Wolinskij, der sich mit den Großmeistern der deutschen Philosophie als Übersetzer und Erklärer aufs innigste vertraut fühlt und von dem Alexander Brückner in seiner russischen Literaturgeschichte mit Recht sagt, daß er wirkliche Muster jener ästhetischen Kritik liefere, die den Intentionen des Künstlers wie der Bedeutung seiner Schöpfungen gerecht wird. Wolinskij hatte vor zehn Jahren der Kunstwissenschaft den wunderschön ausgestatteten Lexikonband einer erschöpfenden Biographie über Leonardo da Vinci auf den Tisch gelegt, wie sie in solcher Ausführlichkeit auch in der westeuropäischen Literatur nicht existierte. Selbst die ein Jahr vorher bei Hachette in Paris erschienene Lebensbeschreibung des genialen Meisters der Renaissance von Münz ist an Illustrationen und Kupferdrucken bei weitem nicht so reich, obwohl sie fast doppelt so teuer ist als dieses russische Werk. Die ganze Kritik über den Ursprung der Bilder Leonardos wird darin auf eine neue wissenschaftliche Grundlage gestellt. Schon an den Händen erkennt man deutlich, wo seine Arbeit auf den Gemälden aufhört und die seiner Schüler und Zeitgenossen anfängt. Ebenso interessant ist es, aus dem Abdruck der Textproben zu ersehen, daß der Künstler alles mit umgekehrten Buchstaben von rechts nach links schrieb und die Entzifferung seiner Schrift nur durch das Vorhalten eines Spiegels möglich ist. Wolinskij hat alles, was er über die Schöpfungen Leonardos sagen will, in die Form eines weit ausgespannenen Dialogs zwischen ihm und einem Kunstfreunde gekleidet, dem er auf seinen Wanderungen begegnet. An dieser Methode als einer nicht streng wissenschaft-

lichen Anstoß zu nehmen, war leicht. Viel schwieriger erschien es dagegen, diesem Werk ein zweites an die Seite zu stellen, das von ganz anderen Voraussetzungen ausgeht und zu ungleich breiteren Schichten des Publikums spricht.

Für das, was Oskar Wilde in seinem erwähnten Gespräch als Kritik bezeichnet und als gleichberechtigte Kunst im System des Schönen verherrlicht, fehlt es unserm Sprachgebrauch an einem bestimmten, charakteristischen Wort. Aber die Sache selbst ist völlig klar und Mereſchkowsky hat dafür mit seinem Buch über Leonardo ein vollendetes Beispiel geliefert. Die Bezeichnung, die er ihm selbst gegeben hat: „Historischer Roman aus der Wende des fünfzehnten Jahrhunderts“, führt einigermaßen abseits und erinnert an jene künstlerischen Fehlgeburten, bei denen eine Messerspitze voll tatsächlicher Überlieferung in einer Schale voll fabulierender Phantasterei aufgelöst wird. Der Russe unterscheidet sich von solcher billigen Marktware dadurch, daß er die Zeit, die er schildert, zur unmittelbaren Gegenwart umzaubert und die Quellen, die er erschlossen hat, auf einem langen Wege immer frischer aufsprudeln und schließlich sich zu einem breiten Fluß vereinigen läßt. Seine Beschreibungen des öffentlichen und häuslichen, des staatlichen und kirchlichen Lebens setzen sich aus zahllosen Einzelheiten zusammen wie auf Mosaikgemälden, die beim Zurücktreten nicht als einzelne Steinchen, sondern als Widerschein des unmittelbaren Lebens wirken. Darin liegt eine Kunst der Malerei, die sich am Größten bewährt, während ihr gleichzeitig auch das Kleinste nicht zu gering ist. Wie in einem großen Rhythmus von heranrauschenden, zurückweichenden und wiederkehrenden breiten Wellen tritt uns der Inhalt dieser Zeit entgegen, in der ebenso für die höchsten Errungenschaften des Geistes und die idealsten Gebilde der Kunst wie für Kegerverbrennungen und wildeste Ausschweifungen Platz war. Wir begleiten Leonardo durch das letzte Vierteljahrhundert seines Lebens, in dem er sich innerlich verzehrt in der Glut seines Schaffens, als ob er mit eisernen Fäusten die Schranken, die der menschlichen Erkenntnis gezogen sind, einreißen wollte, eine Faustnatur, für die es keinen Verjüngungsstrahl gibt, die einsam und unverstanden durch die Welt schreitet, ihr unfaßlich, unheimlich und gefährlich erscheint und als Zielscheibe für Neid, Unverstand und Bosheit dient. Das Tragische einer solchen Persönlichkeit hat Mereſchkowsky mit seinem Geschick dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er ihm in Giovanni Boltraffio einen Schüler zur Seite stellt, der zu dem Meister zwar in höchster Bewunderung emporblickt, aber zugleich vor seiner ihm unfaßlichen Größe einen unabweisbaren geheimen Schreck empfindet, als ob er sich im Bann des Antichrist fühle. In dem Kampf und Zwiespalt, der seine Seele erfüllt, drückt sich nicht allein der Unterschied einzelner Persönlichkeiten, sondern der Widerspruch verschiedener Weltanschauungen und Zeitalter aus. In dem Eröffnen solcher weiten geistigen Perspektiven liegt recht eigentlich die Stärke von Mereſchkowsky und die Genugtuung, die der Leser beim Studium seiner Bücher empfindet. Bevor er sein großes Kulturbild aus der Blüte der italienischen Renaissance veröffentlichte,

hatte er bereits in seinem „Julian Apostata“ den letzten Hellenen auf dem Cäsarethron, den Helden von Ibsens „Kaiser und Galiläer“, zum Gegenstand einer tief ausholenden Romandichtung gemacht.

Aber so hoch der Standpunkt auch errichtet ist, von dem dieser Autor die Wendepunkte weltgeschichtlicher Entwicklung betrachtet, darf man doch nie vergessen, daß er mit Leib und Seele Russe ist und bleibt. Die Schönheit und Größe des Südens hat ihn zwar in die Ferne gelockt, aber mit allen Fasern seines Wesens zieht es ihn doch wieder nach dem Norden zurück, seinem Heimatboden, bei dessen Berührung er sein Blut schneller durch die Adern fließen und seine Muskeln stärker anschwellen fühlt. In „Peter der Große und sein Sohn Alexei“ vollzieht sich ebenfalls ein tragischer Kampf zwischen dem Neuen und dem Alten, und um so erschütternder, als hierbei Vater und Sohn als Todfeinde einander gegenüberstehen. Zar Peter hat, wie der Franzose Algarotti geistreich sagt, seinem im Asiatentum versunkenen Volk das „Fenster nach Europa“ geöffnet, im Sumpf der Newamündung eine neue Residenz geschaffen, seinen Untertanen Kopf und Bart geschoren, sie mit der Knute in die Schulen getrieben und ihnen Deutsche und Franzosen als Lehrmeister gegeben. Die Altgläubigen sehen darin einen verräterischen Abfall vom Ruffentum, hassen ihn als den Zerstörer des Reichs, der es der Gewalt des Satans ausliefert. Der Zarewitsch, ein verworrener, willenloser Träumer, droht das mühsam geschaffene Kulturwerk zu zerstören, wird zur Verzweiflung gebracht und flieht nach Italien, von wo er durch die List des Grafen Tolstoi, eines Ahnherrn des Dichters von „Krieg und Frieden“ und „Anna Karenina“, wieder nach St. Petersburg gelockt wird. Nun setzt das eigentliche Drama mit scheinbarer Versöhnung ein, während der Zar in Wahrheit seinen Sohn wie ein Raubtier seine Beute umklammert hält, um jeden Preis hinter das Geheimnis der geplanten Verschwörung kommen will, ihn einem quälenden Verhör unterwirft, ihn vor seinen Augen foltern läßt und endlich mit der Knute in der Hand die Wahrheit von ihm so lange zu erpressen sucht, bis er unter seinen Stößen stirbt. Das Grauensvolle all dieser Vorgänge ist von Merezhkowsky mit einer Umständlichkeit geschildert, die der Aufnahmefähigkeit des Lesers das Äußerste zumutet, während gleichzeitig die Steigerung dieses wahnstinnigen Hasses gegen das eigene Fleisch und Blut bis auf die letzten Wurzeln enthüllt wird. Man fühlt es, daß hier nicht mehr ein Mensch gegen den andern wütet, sondern Vergangenheit und Zukunft eines ganzen Reiches auf dem Kampfplatz erscheinen und der unglückliche Sohn als Opfer fällt. Daraus entwickelt sich eine Spannung, die immer neue Momente in die Handlung einfließt und sie am entschiedensten vorwärts treibt, wenn sie still zu stehen scheint, weil gerade dann die Katastrophe einbricht. In der Tretjakowschen Galerie in Moskau erblicken wir auf einem meisterhaften Bilde von Repin den Zaren Iwan den Grausamen, wie er mit seinem Eisenstabe nach seinem einzigen Sohn geschlagen und ihn dabei tödlich verwundet hat. Der Thronfolger ist auf dem Teppich blutüberströmt zusammen-

gebrochen und sein Vater, dem seine Missetat erst jetzt zum Bewußtsein kommt, wirft sich mit angstverzerrtem Gesicht vor dem Sterbenden auf die Erde und bedeckt ihn mit heißen Küſſen. Mereſchkowſky hat hierzu das literariſche Seitenstück in der Erzählung von Peter dem Großen und Alexei geſchaffen, mit demſelben brennenden Farbenaufwand und einer ſich ins einzelne einbohrenden charakteriſtiſchen Schärfe der Linien.

Mereſchkowſky faßte den Plan zu dieſen drei Romanen, als er von Athen und dem Parthenon, die nach ſeiner Verſicherung den gewaltigſten Eindruck von Schönheit in ihm zurückließen, nach Konſtantinopel reiſte und in der Hagia Sophia etwas ganz Neues und gegenſätzlich anderes kennen lernte, das aber mit derſelben Gewalt auf ihn eindrang. Unter dem Geſamtitel „Chriſtus und Antichriſt“ faßte er dieſe Dichtungen zuſammen, wobei ihm der Romantiker auf dem Thron der Caſaren, wie David Strauß ihn nannte, als „Tod der Götter“, das Wirken Leonardos im Licht der „Auferſtehung der Götter“ und der Reformator des ruſſiſchen Volkes als „Antichriſt“ erſcheint. Sowohl vom Standpunkt des Künſtlers wie des Moralisten erfüllt ihn das Verlangen nach einer neuen Religion, die auf den Trümmern des Materialismus einer modernen Weltanſchauung als Stütze dienen könnte. Dieſe Sehnsucht bricht auch in andern Schriften von ihm durch, wie in der vergleichenden Studie über Tolſtoi und Doſtojewſki, die zu ſeinen beſten Arbeiten gehört. Sie enthält zwei Teile, von denen nur der erſte mit ſeiner feinfinnigen Zergliederung und Gegenüberſtellung der beiden Dichter deutſch vorliegt, während der andere, der in das Geheimnis ihrer eigentlichen Weltanſchauung eindringt, des Uebersetzers noch harret. Aus der Wärme dieſer Ausführungen ſpricht überall der ehrliche Wuſch nach einer Vertiefung des Volksgewiſſens durch eine Religion voll vernünftiger Einſicht in die Bedingungen und den Wert des Lebens. Je mehr man ſich mit der Myſtik dieſes Autors beſchäftigt, deſto deutlicher erkennt man, daß ſich dahinter ein völlig klarer Kopf verbirgt mit großen Anſchauungen und Ideen, die für die Zukunft eine fruchtbare Saat bilden müſſen.

Es konnte kaum überraschen, daß ein ſo beweglicher und temperamentvoller Künſtler wie Mereſchkowſky ſich auch der Bühne zuwenden würde. Als er ſeine fünfaktige Tragödie „Kaiſer Pauls Tod“ erſcheinen ließ, wurde die ruſſiſche Monatsſchrift, die ſie brachte, ſofort unterdrückt. Auch an eine deutſche Aufführung iſt vorläufig nicht zu denken, da die Uebersetzung von Auguſt Scholz dem Berliner Theater in unſerer Reichshauptſtadt behördlich unterſagt wurde. Während und nach der in Moskau und St. Petersburg tobenden Revolution hat man ſich eingehend mit den näheren Umſtänden beſchäftigt, die zu der Ermordung des Sohnes und Nachfolgers der großen Katharina führten, alle erreichbaren Dokumente aus dieſer Zeit ſorgfältig zuſammengeſtellt und mit wiſſenſchaftlichem Ernſt verglichen. Auch dagegen konnte man nichts tun, daß ein hochangesehenener ruſſiſcher Profeſſor der Pſychiatrie, P. J. Kowalewſkij, dieſen Zaren mit andern wahnsinnigen Herrſchern in einem Buche ausführlich behandelte,

das bereits in sechs Auflagen verbreitet und kürzlich durch Wilhelm Hensel unserm Publikum vermittelt wurde. Im fünften Akt seiner Tragödie bringt Merschowsky den scheußlichen Vorgang, wie die Verschworenen den jammervoll aus seinem Bett springenden und an allen Gliedern zitternden Paul auf die Erde werfen und mit einer Offizierschärpe erdrosseln, in aller Ausführlichkeit zur Darstellung. Die Szene dürfte ohnegleichen in unserer zeitgenössischen dramatischen Literatur sein und müßte auf der Bühne eine furchtbare Wirkung ausüben. Mit äußerster Knappheit hat Merschowsky diesen Stoff dramatisch zusammengefaßt und dabei eine ganz neue Seite seines Talents gezeigt. Er ist sicherlich nicht der Mann, sich auf dem Wege, den ihm das Wachsen seiner Kraft vorschreibt, durch polizeiliche Vorschriften aufhalten zu lassen. Mit einem jugendlichen Schönheitsrausch hat er begonnen und die Schule der großen Meister der Renaissance durchgemacht. Als Erforscher und Darsteller der Kunst hat er die schlimme Hege Kritik all des Staubtrockenen entkleidet, das ihr so häufig anhaftet und sie als in reicher Schönheit erblühendes Weib unserm Herzen nahe geführt. Er ist jung und stark, trotz der Fülle seines Wissens von keinerlei blasser Theorie angefränkelt, einer der interessantesten Männer, die neuerdings im russischen Geistesleben aufgetaucht sind, und verheißt uns noch manche Überraschungen, denen wir mit Vertrauen und Spannung entgegensehen.



Maßgebliches und Unmaßgebliches

Reichs Spiegel

Berlin, 2. Oktober 1910.

Aufbruch — Schuld der Regierung daran — Russische Reminiszenzen —
Ausländische Journalisten — Kassel.

Wer hätte es wohl noch vor zwei Jahren für möglich gehalten, daß des Deutschen Reiches Hauptstadt den Schauplatz für Vorgänge abgeben könnte, wie wir sie während der abgelaufenen Woche im Moabiter Stadtteil mit angesehen haben? Wer hätte noch vor einem Jahre daran gezweifelt, daß jeder Versuch eines Aufbruchs binnen wenigen Stunden unterdrückt sein würde?! Und heute haben wir nicht nur einen regelrechten Aufbruch erlebt, wir haben uns auch überzeugen müssen, daß die Staatsgewalt sich drei Nächte mit dem Gesindel herum-schlagen mußte, ehe sie wieder Herr der Situation werden konnte!

Steht Deutschland am Vorabend der Revolution? Das heißt sind in Deutschland die staatlichen Organe bereits derart leblos geworden, daß eine Bewegung von unten sie umstürzen könnte? Wir möchten daran nicht glauben. Aber wir erkennen so viele Analogien mit der Vorgeschichte früherer Zusammenbrüche, vor allen