

THE CHARACTER OF A LOAFER IN THE WORKS BY I. BEER, J. VON EICHENDORFF AND I. GONCHAROV

Tatiana N. Andreiushkina

Togliatti State University (Togliattu, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2818-983X>

Abstract. The article is based on the idea of A. V. Mikhailov about the similarity of the character of a loafer of the Austrian baroque writer J. Beer and the Russian realist writer I. Goncharov. The German romantic J. von Eichendorff also has a character who can be called a brother of “Lorenz behind the stove” and Oblomov (the images of Eichendorff and Oblomov are also compared by the German researcher L. Fust, however, this article does not only correlate the three images, but also discovers their roots, which go back to the fairy tale; all this contributes to the novelty of this study). In the article on Eichendorff’s poetics, Mikhailov notes the Baroque emblematicity in Eichendorff’s poetry, which leads to the idea of the possibility of correlating not only their poetics, but also the characters. Drawing on the concept of V. I. Тyupa about the rhetorical era – baroque, post-rhetorical (romanticism) and meta-rhetorical (post-romanticism) – the author of the article puts the loafer characters in one row and explores the similarities and differences between them, as well as studies their common origins – fairy tales of the pre-rhetorical era, which can be found in the collections of fairy tales by A. Afanasyev and brothers Grimm and the structure of which was studied by V. Propp in his works on fairy tales. All works have magical helpers and things and events that determine the turns in their lives. At the same time, each work contains outlines of the features of the worldview inherent in the era – normative-rhetorical in the baroque (Mikhailov emphasizes the metaphysical nature of Beer’s laughter and the desire of his characters to cognize the fullness and all varieties of baroque life), post-rhetorical in romanticism (Eichendorff’s loafer is partly a romantic hero – he makes a trip to Italy, is in love with a beautiful stranger, but also carries Biedermeier features – he returns home and finds a wife) and in realism (Oblomov travels only in his dreams, and the German romantic spirit is rationalized in the image of Stolz). With all the similarity of motifs and topoi in the three works, the writers revealed to us through their characters their connection with their homeland and with the past; here are the dreams of the future, and the bitterness of self-consciousness, and the joy of being, and poetry, and the prose of life; here is the soul of writers in their personal, national and global elements.

Keywords: loafer hero, literary heroes; poetics; the structure of a fairy tale; emblematic; baroque; romanticism; realism; pre-rhetorical era; rhetorical era; post-toric era; literary motives; topoi; literary genres; Austrian literature; Austrian writers; German literature; German writers; Russian literature; Russian writers; literary creativity

For citation: Andreiushkina, T. N. (2022). The Character of a Loafer in the Works by I. Beer, J. Von Eichendorff and I. Goncharov. In *Philological Class*. Vol. 27. No. 3, pp. 20–33. DOI: 10.51762/1FK-2022-27-03-02.

ГЕРОЙ-БЕЗДЕЛЬНИК У И. БЕЕРА, Й. ФОН ЭЙХЕНДОРФА И И. ГОНЧАРОВА

Андреюшкина Т. Н.

Тольяттинский государственный университет (Тольятти, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2818-983X>

Аннотация. Статья отталкивается от идеи А. В. Михайлова о сходстве героя-бездельника у австрийского барочного писателя И. Беера и русского писателя-реалиста И. Гончарова. У немецкого романтика Й. фон Эйхендорфа также есть герой, которого можно назвать собратом «Лоренца за печкой» и Обломова (образы Эйхендорфа и Обломова сопоставляет и немецкий исследователь Л. Фюст, однако в нашей статье не только соотносятся три образа, но и указывается на их корни, восходящие к сказке, в чем состоит новизна статьи). В статье о поэтике Эйхендорфа Михайлов отмечает барочную эмблематичность в поэзии Эйхендорфа, что приводит к мысли о возможности соотнести не только их поэтику, но и героев. Опираясь на концепцию В. И. Тyпы о риторической эпохе, каковой является барокко, постриторической (роман-

тизм) и метариторической (после романтизма) автор статьи ставит в один ряд героев-бездельников и исследует сходство и различия между ними, а также их общие истоки – сказки дориторической эпохи, которые можно найти в собраниях сказок А. Афанасьева и бр. Гримм и структуру которых исследовал В. Пропп в своих работах о сказках. Во всех произведениях обнаруживаются волшебные помощники, вещи и события, которые определяют повороты в их жизни. Вместе с тем в каждом из произведений проступают черты присущего эпохе мироощущения – нормативно-риторической в барокко (Михайлов подчеркивает метафизичность бееровского смеха и стремление его героев постичь полноту и все разновидности барочной жизни), постриторической в романтизме (Бездельник Эйхендорфа – частично романтический герой, он совершает поездку в Италию, влюблен в прекрасную незнакомку, но несет в себе и бидермейерские черты – возвращается домой и обретает жену) и реализме (Обломов путешествует только в своих мечтах, да и немецкий романтический дух рационализируется в образе Штольца). При всем сходстве мотивов и топосов в трех произведениях писатели открыли нам в них через своих героев свою связь с родиной и со вчерашним днем, здесь и грезы будущего, и горечь самосознания, и радость бытия, и поэзия, и проза жизни; здесь душа писателей в их личных, национальных и мировых элементах.

Ключевые слова: герой-бездельник; литературные герои; поэтика; структура волшебной сказки; эмблематичность; барокко; романтизм; реализм; дориторическая эпоха; риторическая эпоха; постриторическая эпоха; литературные мотивы; топосы; литературные жанры; австрийская литература; австрийские писатели; немецкая литература; немецкие писатели; русская литература; русские писатели; литературное творчество

Для цитирования: Андреюшкина, Т. Н. Герой-бездельник у И. Беера, Й. фон Эйхендорфа и И. Гончарова / Т. Н. Андреюшкина. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2022. – Т. 27, № 3. – С. 20–33. – DOI: 10.51762/1FK-2022-27-03-02.

1. Über das fehlende Glied zwischen dem faulen Lorenz und Oblomov

Der berühmte Germanist Alexandr V. Mikhailov, der am Moskauer Konservatorium lehrte und viel über Musik und insbesondere deutsche Komponisten schrieb, stieß auf den österreichischen Komponisten J. Beer und seinen Roman „Das Narnenspital“ (1686). In Fortsetzung der Argumentation von R. Alewin [Alewin 2012] untersucht Mikhailov wiederkehrende Motive im Bild von Oblomov und widmet eine vergleichende Arbeit der Isomorphie der Charaktere von Beer und Oblomov [Mikhailov 2000: 399–400]. Das Zusammentreffen dieser Autoren zwei Jahrhunderte später betrachtet der Gelehrte als barocke Resonanz im Realismus (Nachbarock). Bei der Lektüre dieser Arbeit entsteht der Wunsch, das fehlende Glied in der Kette ähnlicher Helden in einer früheren Epoche zu finden. Und es ist wieder ein Hinweis von Mikhailov, der über das Emblem bei Eichendorff schrieb. Der emblematische Charakter verbindet auch alle in diesem Artikel zu betrachtenden Werke. Mikhailov hebt die integrierende Funktion des Emblems in einem Werk hervor, seine kreisende Form, die für das Werk im Ganzen konstituierend ist:

Эмблема своей внутренней цельностью [...] про-образует смысловой объем, и этому весьма способствует нередко избираемая форма рондо, круга для самого изображения. Внутри

книги эмблема заявляет, как всякий значимый элемент барочного целого, о своей самостоятельности и стремится выявить таковую. Эмблема тонко намекает на тот смысловой объем, который осуществляется при ее участии, и ее форма круга или квадрата (прямоугольника) соединяет слово в его завершенности в себе и целый смысл-объем, репрезентирующий (как это бывает с барочным произведением) целый мир [Ibid.: 96].

Das Emblem mit seiner inneren Integrität [...] bildet ein semantisches Volumen, und dies wird durch die oft gewählte Form eines Rondos, eines Kreises für das Bild selbst, sehr erleichtert. Im Inneren des Buches erklärt das Emblem, wie jedes bedeutende Element des barocken Ganzen, seine Unabhängigkeit und versucht, sie zu offenbaren. Das Emblem weist auf subtile Weise auf das semantische Volumen hin, das mit ihrer Beteiligung vollzogen wird, und seine Form eines Kreises oder Quadrats (bzw. Rechtecks) vereint das Wort in seiner Vollständigkeit in sich und das ganze Bedeutungsvolumen, darstellend (wie bei einem Barockwerk) die ganze Welt.

Mikhailov, der sich für die Sinnhaftigkeit von Eichendorffs Werk im Allgemeinen und für die Poesie im Besonderen interessiert, spricht von der Fortsetzung der barocken Traditionen beim romantischen Schriftsteller (Nachleben) [Ibid.: 391].

Unserer Meinung nach ist es Eichendorffs Erzählung „Aus dem Leben eines Taugenichts“, die das fehlende Bild des faulen Narren in der Reihe der genannten Werke liefert.

Den theoretischen Grund, ein früheres Werk als den Roman über Oblomov in der postrhetorischen Ära zu finden, gaben die Untersuchungen des russischen Literaturtheoretikers Valerij I. Tyupa [Tyupa]. Ausgehend vom Konzept einer rhetorischen Epoche (Mittelalter, Barock, Aufklärung) und eines vorgefertigten rhetorischen Wortes, das in verschiedenen literarischen Beispielen in Michailows Artikeln überzeugend demonstriert wird, spricht Tyupa von vorrhetorischen (Mythen und Märchen), postrhetorischen (beginnend mit der Romantik) und metarhetorischen Epochen. In Anlehnung an Tyupas Klassifikation soll daher in der Literatur der Romantik nach diesem fehlenden Glied in der Bildkette gesucht werden, das dem rhetorischen Wort entgegengesetzt ist. Und Eichendorffs Taugenichts nimmt seinen festen Platz in dieser Kette ein.

Ohne Schwierigkeiten findet sich das Bild eines Faultiers in der vorrhetorischen Zeit – in den Märchentexten. In seinem Buch „Morphologie der Zaubermärchen“ schreibt Vladimir V. Propp über die Struktur der Märchen, darunter über den Helden-Narren [Propp 1998]. Dieser Held ist der nächste Verwandte aller in diesem Artikel besprochenen Charaktere. Der fabelhafte Iwan der Narr bildet die Grundlage der analysierten Helden, die wiederum durch barocke (Lorenz), romantische (Taugenichts) und realistische (Oblomov) Ansichten ergänzt werden. Und alle Handlungen haben Elemente eines Zaubermärchens, zum Beispiel über Emelja den Narren: Da ist ein wunderbarer Helfer (Hecht), ein wunderbares Ding (Ofen), wunderbare Fähigkeiten (der Ofen kann Emelja fahren), eine wunderbare Frau usw [Afanasyev 1984–1985].

„Wunderbare“ Dinge und Gehilfen werden in Beers Roman entlarvt: Musik, Religion, Schule, Adel, Institution, Ehe etc. Sie werden der Kritik ausgesetzt. Der „Assistent“ des Protagonisten Lorenz ist sein „märchenhafter“ Doppelgänger Hans, ein Einfaltspinsel („Simplicius“, wie der Held des Romans von Grimmelshausen), eigentlich ein Diener von Lorenz, der nach hierarchischen Verhältnissen in der normativ-rhetorischen Ära des Barocks es nicht wagt, seinem Herren zu widersprechen. Aufwachsend verlässt er am Ende des

Romans seinen Meister, dem er mit seiner einfältigen Weltanschauung entgegentritt. Ein Leser, der mit geregelten gesellschaftlichen Verhaltensnormen vertraut ist, kann weder die Position des Einfaltspinsels Hans (für den Sympathie nicht ausgeschlossen ist) teilen, noch die über alle Normen hinausgehende Verhaltens- und Lebensweise von Lorenz.

Der erste Prätext von Beers Roman „Das Narrenspital“ ist das Märchen von Hans im Glück, wie auf dem Titelblatt angedeutet: „Herausgegeben / Durch Hanß guck in die Welt“. Neben dem Märchen hat „Das Narrenspital“ noch mehrere Prätexte, z.B. den Roman über den Simplicissimus von Grimmelshausen, aus dem Hans seinem Meister vorliest. Die Volksbücher über Melusine und Fortunatus, deren Namen auch im Roman erwähnt werden, waren zweifellos auch Beispiele für das Buch über Beers Narren. Auf Sebastian Brants „Das Narrenschiff“ weist der ähnliche Titel von Beers Roman hin, sowie auch die Typen, die das Spital bewohnen.

Bei Eichendorff entpuppen sich „wunderbare“ Helfer als ganz normale Menschen, und selbst diejenigen, die auf den ersten Blick wie Feinde erscheinen, erweisen sich plötzlich als Helfer. Anders als im Märchen und in Beers Roman gelang es Joseph von Eichendorff, „romantische Impulse mit poetischer und spiritueller Ursprünglichkeit zu verschmelzen und ihnen eine mehr oder weniger schöpferische Abfolge zu geben“ [Mikhailov 2000: 40].

Weist im Barock das Buch auf die Welt, dann wird in der Erzählung „Aus dem Leben eines Taugenichts“ nur ein Fragment des Lebens gezeigt – das Leben im Garten, trotz aller Bewegungen des Protagonisten, ein gemütlicher Biedermeierraum. Das in der Erzählung erwähnte Buch ist ein Buch über Räuber, das dem Helden als Kind von seiner Mutter vorgelesen wurde. Das barocke Motiv der Welt als Theater erscheint hier nicht in märchenhaften Verwandlungen, sondern in Verkleidungen von Helden, die mit anderen Personen verwechselt werden. Die ganze Erzählung beweist, dass der Held überall gebraucht wird, dass er – für alle nützlich und von allen bewundert –, Geld für Brot und Wein mit seiner Geige verdienen kann. Und jeder, dem er begegnet, folgt seinem Weg und jeder ist ihm wohlgesonnen, selbst ein Verrückter in Schlossgefangenschaft oder „die Räuber“, denen er unterwegs begegnet.

In Eichendorffs Erzählung wird nicht das Geheimnis der Welt offenbart, sondern das Geheimnis des Gartens, der Traum vom Paradies, der sich als gewohntes Biedermeier-Wohlfühlen entpuppt. In allen genannten Texten wird das märchenhafte Motiv des Traumes zum Anlass genommen, auf bevorstehende Ereignisse zu blicken. Die Kutsche, in der Taugenichts fährt, gleicht einem Mühlrad, der Held weiß nicht, wohin er will, aber er kommt genau dorthin, wo er hin muss, und kehrt am Ende an den Ort zurück, von dem er losgefahren ist. Der Faulpelz glaubt, dass er anders ist als seine Mitmenschen. Wenn er die Kutsche verlässt, überblickt er oft die Welt und schaut sie aus den Büschen oder aus der Höhe eines Baumes an. Er geht auch zu anderen, kehrt aber zu seinen eigenen Freunden zurück. So bringt ihn seine Quasi-Reise am Ende zum Ausgangspunkt zurück. 10 Kapitel verleihen der Geschichte eine sagenhafte Vollständigkeit.

Für Goncharov entpuppt sich Iljuschas Kindheit als „wunderbarer“ Moment, der sich in seinen Schlaf verwandelt, in dem seine glückliche Kindheit eine zeitlose Dimension hat, sowie seine „Taubenseele“, die sich in seiner Liebe zu Olga und in seiner Freundlichkeit gegenüber Menschen ausdrückt. Der Forscher Annensky schreibt über Oblomovs „unsterbliches Bild“ [Annensky 1979]:

Что он: обжора? ленивец? неженка? созерцатель? резонер? Нет... он Обломов, результат долгого накопления разнородных впечатлений, мыслей, чувств, симпатий, сомнений и самоупреков. [...]

Отчего его пассивность не производит на нас ни впечатления горечи, ни впечатления стыда? [...] В Обломове есть крепко сидящее сознание независимости – никто и ничто не вырвет его из угла: ни жадность, ни тщеславие, ни даже любовь. Каков ни есть, а все же здесь наш русский home [Ibid.].

Was ist er: ein Vielfraß? Faulpelz? Weichei? Betrachter? Raisonneur Spintisierer? Nein... er ist Oblomov, das Ergebnis einer langen Ansammlung heterogener Eindrücke, Gedanken, Gefühle, Sympathien, Zweifel und Selbstvorwürfe. [...]

Warum erweckt seine Passivität bei uns weder den Eindruck von Bitterkeit noch einen Eindruck von Scham? In Oblomov herrscht ein fest verankertes Unabhängigkeitsbewusstsein – niemand und nichts wird ihn aus der Ecke reißen: weder Gier noch Eitelkeit, nicht einmal Liebe. Was auch immer er ist, hier ist unser russisches home.

Oblomov hat auch einen „wunderbaren“ Gegner, der sich scheinbar der Hauptfigur widersetzt, ihn aber tatsächlich nicht stört, sondern nur einen Kontrast darstellt.

Посмотрите, что противопоставляется обломовской лени: карьера, светская суета, мелкое сутяжничество или культурно-коммерческая деятельность Штольца. Не чувствуется ли в обломовском халате и диване отрицание всех этих попыток разрешить вопрос о жизни [Ibid.].

Schauen Sie, was Oblomovs Faulheit entgegensteht: Karriere, sozialer Aufruhr, kleine Rechtsstreitigkeiten oder Stolz [seines Freundes – T. A.] kulturell-kommerzielle Aktivitäten. Ist in Oblomovs Morgenmantel und Sofa nicht die Verleugnung all dieser Versuche zu spüren, die Lebensfrage zu lösen?

Es ist kein Zufall, dass dieser Andrej Stolz Deutscher ist, die Verkörperung eines fleißigen, rational denkenden Menschen, der Oblomovs Braut scheinbar wegnimmt. Aber auch hier kommt es nicht zur Konfrontation. Stolz füllt einfach die Lücke, die der Protagonist hinterlassen hat. Goncharovs Roman ist nach dem Vorbild eines Märchens mit traurigem Ende geschrieben. Der Narr gewinnt nicht, sondern bleibt in seiner Welt.

So gehen alle betrachteten Werke in ihrer Struktur auf das Märchen von Iwan dem Narren / Hans im Glück zurück: Sie beginnen mit einer Reise- oder Verlassenheitssituation, erzählen von verschiedenen „Heldenabenteuern“ und enden mit einer Hochzeit (bei Beer erfährt der Leser über die Untreue von Lorenz' Frau und in Goncharovs Werk über die Ehe und den Tod des Helden. Darin unterscheiden sich die Romane von den Märchen).

2. Das Bild eines Narrenfaultiers aus Märchen in der vorrhetorischen Zeit

Die Märchensammlung von Alexander Afanasyev bietet ein Beispiel für viele Geschichten über das törichte Faultier. Zum Beispiel „Nichtswisser“ („Neznajko“): Sein Held Vanyushka, der unglückliche jüngste Sohn, der das Elternhaus verließ und eine Stelle als Zarengärtner annahm (das Bild, das Nichtswisser mit dem Taugenichts von Eichendorff verwandt macht), bringt Ordnung im Garten, reißt alte Bäume aus und pflanzt sie „in der richtigen Reihenfolge“ wieder ein, was seine

bemerkenswerte Kraft demonstriert, für die sich die jüngste Tochter des Königs in ihn verliebt. Sie wählt ihn nicht aus „Zaren- oder Königssöhnen und mächtigen Kriegern“, sondern aus „Bürgern und Bauern, Narren – Wirtshaussäufern, Tänzern und Sängern“, was den Auserwählten mit Lorenz verwandt macht. Wenn Feinde kommen, kämpft Nichtswisser inkognito mit ihnen und der Ruhm geht an andere Schwiegersöhne. Erst beim dritten Mal, verwundet und nicht in der Lage, seine Militärkleidung auszuziehen (sein Pferdesattel ist deutsch!), wurde er überrascht, seine Frau und ihr Vater sahen und schätzten ihn [Afanasyev 1984–1985].

Aus deutschen Märchen kennt man „Hans im Glück“. Die Ausgangssituation des Märchens erinnert an die Geschichte von Hans im „Narrenspital“. Hans diente seinem Herrn sieben Jahre und beschloss, zu seiner Mutter zurückzukehren. Für den Dienst bekommt er einen Goldklumpen, den er erst gegen ein Pferd, dann gegen eine Kuh, ein Schwein, eine Gans, einen Wetzstein eintauscht und diesen am Ende in einen Brunnen wirft, fühlt, wie frei und glücklich er ist, und geht leichten Fußes zu seiner Mutter [Grimm 1857: 352–357]. Auch der Diener von Lorenz geht nach langem Dienst bei Lorenz nach Hause, da er wenig von seinem Herrn gelernt hat.

In Volksbüchern sind dies die Bilder von Fortunatus und seinen Söhnen. Das Volksbuch über Fortunatus hat eine fabelhafte Grundlage: Die Wissenschaft hat hier für mehr als zwei Dutzend von Motiven die Parallelen in europäischen und orientalischen Literaturwerken und Märchen festgestellt [Deutsche Volksbücher 1982: 291].

Fortunatus, dessen Name „der Glückliche“ bedeutet, beginnt wie ein Märchenheld und der Held von Beer mit seinem Abschied von der Heimat und begibt sich auf eine Reise, die ihn neben Abenteuern und Begegnungen mit verschiedenen Menschen, guten und bösen, in eine verzweifelte Situation führt, und er bekommt im Wald von einer Fee einen Zauberbeutel, der ihm ständigen Wohlstand beschert und es ihm nicht nur ermöglicht, eine Königstochter zu heiraten und zwei Söhne zur Welt zu bringen, sondern auch nach Hause zurückzukehren und ein sorgenfreies Dasein zu führen. Seine Söhne hingegen verlieren aufgrund ihrer Unfähigkeit die magische Gabe und sterben. In einem Volksbuch wird anders als im Märchen davon ausgegangen, dass es zwei Möglichkeiten

gibt, das Leben zu leben – klug und glücklich einerseits und irrational und katastrophal für den Helden andererseits. In Eichendorffs Erzählung gibt es eine märchenhafte Grundlage, die im Bild von Fortunatus verkörpert ist, während in Goncharovs Roman beide Möglichkeiten aufgezeigt werden, obwohl das Urteil darüber, ob das Leben so zu leben ist, wie es die Seele wünscht oder wie der Verstand sagt, dem Leser offen bleibt.

3. Lorenz: Der barocke Taugenichts von Johann Beer als Abbild der normativ-rhetorischen Epoche

Beers Schöpfung, wie die von Grimmelhause, aus der Hans Lorenz vorliest, wird je nach Tradition des Schelmenromans als stilistisch niedrig empfunden, während es notwendig ist, „hinter diesem Niedrigen, tief durch es hindurch und all dieses Tiefe in das Allgemeine und Ganze einbeziehend, die Konstruktion von hoher Bedeutung“ [Mikhailov 2000: 110] zu lesen.

Johann Beer (1655–1700) war lange Zeit nur Musikwissenschaftlern bekannt. Seine anonym veröffentlichten Bücher wurden zuerst von R. Alewin analysiert. In Russland hat ihn für den Leser Alexander V. Michailow entdeckt. Das schreibt er über ihn:

Младший современник Гриммельсаузена, выходец из Верхней Австрии, Иоганн Беер, человек гениальный по своим творческим задачам, воплощает в себе барочное жизнелюбие, подлинную влюбленность в чувственную полноту окружающего мира, как ни один немецкий поэт XVII в. Беер, который двадцать с лишним лет провел в Саксонии, в Вейссенфельсе, при герцогском дворе, и был там всем, начиная с композитора, капельмейстера и музыкального писателя вполне солидного достоинства и кончая шутом – добровольно взятой на себя обязанностью, – это олицетворение какой-то неслыханной в этот век житейской беспроблемности. Жизнь проведена в забавах и развлечениях, она наполнена смехом, таким здоровым и полноценным, каким не смеялся никто в эпоху барокко; между забавами – нотки настоящих человеческих забот и печалей; полнотой ощущения жизни пропитано все; талант к жизни, безраздельный, цельный, весь разноразной дел без труда подчиняет себе, и все разнообразные занятия Беера естественно собираются в одном – быть другом герцога, уже

отсюда – быть собеседником, затейником, капельмейстером, шутом. (Beer умер от шальной пули, тяжело ранившей его на охоте, – смерть нелепая, но вполне в стиле разгульного и безмятежного времяпрепровождения вейссенфельского двора) [Ibid.: 311].

Der jüngere Zeitgenosse Grimmelshausens und gebürtige Oberösterreicher, Johann Beer, ein Genie in seinen schöpferischen Neigungen, verkörpert wie kein anderer deutscher Dichter eine barocke Lebenslust, eine echte Liebe zur sinnlichen Fülle der ihn umgebenden Welt des 17. Jahrhunderts. Beer, der mehr als zwanzig Jahre in Sachsen, in Weißenfels, am herzoglichen Hof verbrachte und für alle da war, angefangen von einem Komponisten, Dirigenten und Musikschriftsteller von ganz solider Würde bis hin zum Narren – eine freiwillig übernommene Verantwortung – dies ist die Personifizierung von etwas Unerhörtem in diesem Zeitalter weltlicher Unruhe. Das Leben wird vergnügt verbracht, es ist voller Lachen, so gesund und erfüllend, wie in der Barockzeit niemand gelacht hat; zwischen Spaß und echten menschlichen Sorgen; alles ist von der Fülle des Lebensgefühls durchdrungen; eine Lebensbegabung, ungeteilt, ganzheitlich, alle Verschiedenheit der Dinge unterwirft sich ohne Schwierigkeit, und alle verschiedenen Beschäftigungen Beers vereinen sich natürlich in einem – Freund des Herzogs zu sein, schon von hier aus – Gesprächspartner zu sein, – Entertainer, Kapellmeister, Narr. Beer starb an einer verrirten Kugel, die ihn bei der Jagd schwer verletzte – ein absurder Tod, aber ganz im Stil des ausgelassenen und heiteren Zeitvertreibs des Weißenfelser Hofes.

Der junge Held des Romans „Das Narrenspital“ landet nach der Flucht aus der Schule im Schloss des Edelmannes Lorenz:

Mit diesen Worten stund er hinter dem Ofen auf, an welchem Ort er bis daher auf dem Bauche gelegen, weil ich nachmals erfahren, daß dieses fast sein täglicher Gebrauch war, denn er war ein Mensch, dergestalten der Ruhe ergeben, daß er alle Arbeiten für Bärenhäuterei schätzte, und weil ihm von seinen Vorfahren ein ziemliches Gut hinterlassen worden, verzehrte er solches in dem allerelendesten Müßiggang, sogar daß es ein großes Wunder war, wenn er in sechs Wochen einmal in die Kirche gekommen. So wurde ich für diesmal bei diesem Landedelmann angenommen, und weil

er noch unverheiratet war, hieß ihn jedermann den ledigen Hahnrei. Sonst hieß er eigentlich der faule Lorenz hinter der Wiesen, weil er vor großer Faulheit selten oder gar niemals über seine eigene Wiese von dem Schlosse aus verreiset ist“ [Beer 1957: 15].

Mikhailov charakterisiert Lorenz so:

Этот Лоренц, в целом блестяще охарактеризованный персонаж, предстающий перед нами словно живой, – яркий тип, но и обезличен, превращен в дремучее бесполое существо (он всех «людей в своем доме, мужчин и женщин, зовет Ганс»), увязшее в плесени (стихийности) вещи и с трудом поднимающее свою голову из этой гнилой плесени [Mikhailov 2000: 190–191].

Dieser Lorenz, im Großen und Ganzen eine brillant charakterisierte Person, die wie lebendig vor uns erscheint, ist ein krasser Typ, aber auch unpersönlich, in ein dummes asexuelles Wesen verwandelt (er nennt alle Menschen in seinem Haus, Männer und Frauen, Hans), steckt in der Form und Spontanität der Dinge fest und hebt den Kopf nur schwer aus dieser verfaulten Form.

Lorenz bleibt jedoch nicht in seiner unerschütterlichen Ruhe, sondern arrangiert ein Fest, das sich als zentrale Episode des Romans erweist. Es beginnt mit Liedern, der Pfortner spielt seine erbärmliche Geige, und Lorenz selbst singt (alle betrinken sich bis zur Bewusstlosigkeit, ziehen ihre Kleider aus und werfen sie und die der Magd weg und bewerfen einander mit Tonklumpen).

Буйные экстазы героев Беера – это, конечно, тоже и «ад», в таком смысле, но одновременно это и «рай» – как обретенная свобода. Свобода здесь – свобода от себя самого, от воли, от желаний [Ibid.: 193].

Die heftigen Ekstasen von Beers Helden sind natürlich in diesem Sinne „Hölle“, aber gleichzeitig auch „Paradies“ – wie die erworbene Freiheit. Freiheit ist hier Freiheit von sich selbst, vom Willen, von Begierden.

Beers Roman ist von einer echten Barockproblematik und einer eigentümlichen Tiefe durchdrungen, die der Schriftsteller kaum erstrebte, so Mikhailov. Beers Logik der barocken „Vertikale“ funktioniert weiterhin sowohl einfach durch Trägheit als auch als noch lebendiger Sinn:

«бееровский смех становится «метафизическим» – не смех над вещами и ситуациями, а смех, идущий из обнажаемой человеком глубины вещественного: смеются вещи, разрываясь от своей внутренней нелепости, и в безудержных приступах смеха уравнивает себя человек с глубинной стихийностью вещей – вообще мира. Вещи у Беера, как и у Гриммельсхаузена, всегда в динамике и в течении, но только на первый план выходит именно ощущение полнокровности вещей как таковых; бездельники – герои романов Беера учатся постигать эту полнокровную стихию внутри вещей, устают только от поисков новых форм безделья и ради необычности готовы перебрать и испытать все разновидности барочной жизни, включая отшельничество [Ibid.: 312].

Beers Lachen wird „metaphysisch“ – nicht ein Lachen über Dinge und Situationen, sondern ein Lachen aus der Tiefe der Materialität, die der Mensch enthüllt: Die Dinge lachen, platzen vor innerer Absurdität, und im hemmungslosen Lachen setzt sich der Mensch mit der Tiefe gleich der Spontaneität der Dinge und der Welt im Allgemeinen. Die Dinge bei Beer sind, wie bei Grimmelshausen, immer in Dynamik und Fluss, aber nur das Gefühl der Vollblütigkeit der Dinge an sich tritt in den Vordergrund; Müßiggänger – die Helden von Beers Romanen lernen dieses Vollblut in den Dingen zu begreifen, werden es satt, nur nach neuen Formen des Müßiggangs zu suchen und sind bereit, um des Ungewöhnlichen willen alle Spielarten des barocken Lebens zu sortieren und zu erleben, einschließlich seinen Hermetismus.

Der Roman endet damit, dass Hans Lorenz verlässt, die Umwerbung durch Lorenz' Frau loswird und sich vornimmt, ein neues Leben zu beginnen, das sich von dem im Schloss unterscheidet. Der ganze Aufenthalt von Hans im Schloss entspricht seinen „Studienjahren“, die der Leser erwartet, um Hans nicht nur mit der normativen Natur der Gesellschaft, sondern auch mit der „Vertikale“ des moralischen Lebens vertraut zu machen.

4. Eichendorffs romantisch-biedermeierlicher Taugenichts der postrhetorischen Ära

Nach den Erinnerungen von Eichendorffs Sohn wurde die Erzählung in Danzig geschrieben,

wo Eichendorff 1821 die Stelle eines Beraters der preußischen Regierung erhielt. Die handschriftliche Version der Geschichte trug den Titel „Der neue Troubadour: zwei Kapitel aus dem Leben eines Taugenichts“ und wurde in der Zeitschrift „Deutsche Blätter für Poesie, Literatur, Kunst und Theater“ veröffentlicht. Die Vollversion der Erzählung erschien 1826 in Berlin, lebenslang folgten Nachdrucke 1842, 1850, 1856.

Der ursprüngliche Name weist auf die mittelalterliche Quelle der Novelle hin, und ihre Verbindung zu Beers Roman ist ein Studentenlied, das die Studenten im vorletzten Kapitel der Novelle singen, dessen Refrain, wo hinter dem Ofen Sitzende als Glückliche bezeichnet werden, so klingt:

Beatus ille homo,
Qui sedet in sua domo,
Et sedet post fornacem,
Et habet bonam pacem! [Eichendorff 1986: 260]

Dieses Lied, das im Einklang mit den Gefühlen des nach Hause zurückkehrenden Helden steht, bildet den Kontrast zum Eröffnungslied der Novelle, das die zu Hause sitzenden Faulenzer anprangert. Es entsprach dem Wunsch und den Absichten des Helden, auf eine Reise zu gehen.

Die trägen, die zu Hause liegen,
Erquicket nicht das Morgenrot,
Sie wissen nur vom Kinderwiegen,
Von Sorgen, Last und Not um Brot [Ibid.: 178].

Im vierten Kapitel findet sich der Held nach einer langen Reise in einer Taverne wieder und sieht um sich herum „kuriose Leute, die zu unserm Herrn Pfarrer kamen, mit Mausefallen und Barometern und Bildern. Was der Mensch doch nicht alles erfährt, wenn er sich einmal hinterm Ofen hervormacht!“ [Ibid.: 213]. So verurteilt Eichendorff als Romantiker, der zwei Typen menschlichen Daseins gegensätzlich macht, einerseits die Daheimsitzenden, andererseits unterstützt er als Vertreter des Biedermeiers seinen heimkehrenden Helden.

In Eichendorffs Novelle finden sich wie in Beers Buch viele lateinische Ausdrücke, die von der entsprechenden Bildung der Helden zeugen (Lorenz bei Beer und Studenten bei Eichendorff), ergänzt durch viele italienische und französische. Italienische Wörter betonen das Lokalkolorit während der Heldenreise durch Italien, französische entsprechen dem sprachlichen Diskurs der noblen

Welt zu Beginn des Jahrhunderts. Lorenz verurteilt im Gegensatz zum Taugenichts französischsprachige Deutsche: „Deutsche Einfachheit ist die beste Weisheit“ [Ibid.: 38], obwohl der Satz selbst dem Lateinischen nachempfunden ist (vgl. *experientia est optima magistra*).

In beiden Werken herrscht eine „chorale Einstimmigkeit“, organisch sowohl für das rhetorische Wort des Barockromans, obwohl der Held „aus ihm herausfällt“, als auch für die Philister, denen die Hauptfigur Eichendorffs gegenübersteht. Für Beer sind das lateinische geflügelte Wörter, für Eichendorff Sprichwörter und Sprüche, die in einer ganzen Streuung auf einmal auf den Kopf des Lesers strömen. So meditiert der Taugenichts im Schlossgarten und wartet auf eine glückliche Chance vom Leben:

Es wird keinem an der Wiege gesungen, was künftig aus ihm wird, eine blinde Henne findet manchmal auch ein Korn, wer zuletzt lacht, lacht am besten, unverhofft kommt oft, der Mensch denkt und Gott lenkt [Ibid.: 182].

„Jung gefreit hat niemand gereut, wer's Glück hat, führt die Braut heim, bleibe im Lande und nähre dich tüchtig“ [Ibid.: 206]: diese Sprichwörter wurden dem Taugenichts mehrmals von dem Pfortner wiederholt. Das Kurioseste ist, dass die „banalen“ Sprüche das zukünftige Leben des Taugenichts prophezeien und in seinem Leben genau umgesetzt werden, außerdem wird sich der Pfortner als Onkel seiner Geliebten und deswegen so als sein Verwandter herausstellen.

Im neunten Kapitel rekonstruiert Eichendorff das Gespräch von Studenten, die nach Prag reisen: „Da ihnen das Latein nur so wie Wasser von dem Munde floss: *Aurora musis amica*, das heißt zu deutsch: Mit vielem Frühstück sollst du dir nicht die Zeit verderben“ [Ibid.: 253]. Dies ist keine Übersetzung, sondern eine Interpretation des Studentenlebens mit Hilfe eines lateinischen Sprichworts. Zitate aus Horazens „Ode: wechseln sich mit Sprüchen über Jupiter ab.

Es ist anzumerken, dass Eichendorffs Taugenichts als Hauptfigur mit Lorenz korreliert, sein Alter und seine Unschuld jedoch eher Hans, dem Diener von Lorenz, entsprechen, der nach der Flucht vor einem grausamen Lehrer in Lorenz' Schloss landet. Der Müller, Taugenichts Vater, verurteilt, wie ein Held aus einem Märchen, seinen Sohn wegen Müßiggangs und schickt ihn zur

Arbeit in die Welt. Durch das Geigenspiel auf Festen und Hochzeiten kann er sich vielleicht selbst ernähren (das erinnert an den Pfortner in Beers Roman, der auch Geige spielt) und wird gleich von zwei Damen auf dem Weg nach Wien mitgenommen. Die erste Station ist das Schloss, wo Taugenichts eingeladen wird, als Gärtnergehilfe zu arbeiten. Und hier, bald mit einer Gitarre, bald mit einem Buch in der Hand, sieht er ein engelhaftes Wesen, über das er sein Lied komponiert. Eichendorff findet es nicht beschämend, über seinen Helden zu lachen: Als er eine schöne Brünette im weißen Kleid aus dem Gebüsch lugt, niest er wegen einer Fliege, die ihm in die Nase geflogen ist, und verrät sich selbst. Beim Bootfahren hält eine schöne Fremde eine Lilie (Symbol der Reinheit) in der Hand (vgl. Olgas Fliederzweig): Er singt ein Lied über eine „schöne Dame“, das stilistisch den Volksliedern aus der Sammlung von Arnim und Brentano nahe kommt, die in dieser Szene erwähnt werden. Nachdem er das Lied gesungen hat, wirft er sich vor Trauer ins Gras und weint bitterlich, erkennt seine Armut und die Un erreichbarkeit seiner Träume, während sich die Gesellschaft zurückzieht und ihn allein lässt.

Im zweiten Kapitel dient Taugenichts als Zolleinnehmer im Morgenmantel mit Pfeife und Pantoffeln, was an Oblomov erinnert. Im Garten reißt er Kartoffeln aus (so wie der Held aus dem Märchen „Nichtswisser“ seiner Meinung nach die falsch gepflanzten Bäume herausgezogen hat), pflanzt Blumen an deren Stelle und stellt sie seiner Geliebten in den Pavillon. Er ist in seine schöne Fremde verliebt, wie Raymond in die schöne Melusine. Aus den Blumen im Garten erschafft der Held das Bild seiner Geliebten:

„Die Rosen waren nun wieder wie *ihr* Mund, die himmelblauen Winden wie *ihre* Augen, die schneeweiße Lilie mit ihrem schwermütig gesenkten Köpfchen sah ganz aus wie sie. Ich legte alle sorgfältig in einem Körbchen zusammen“ [Ibid.: 192–193].

Dieses florale Portrait erinnert an barocke „fruchtig-florale Portraits“ von Giuseppe Arcimboldo. Dies ist die Übersetzung des Emblems in Worte, sein Übergang in einen literarischen Text. Das Emblem dient hier als „schematisches Mittel der Verallgemeinerung, Darstellung räumlich, sichtbar, materiell, geschlossen“ («схематическим средством обобщения, представлением про-

странственно, зримо, вещно, замкнуто» [Mikhailov 2000: 106]), als ob es den Spruch „Poesie sei sprechende Malerei“ bestätigen würde.

Gleichzeitig betont Eichendorff ständig die Ungeschicktheit seines Helden, der (wie Oblomov) nicht mit Zahlen zurechtkommt, über sein Gewand stolpert und stürzt. Von einem Baum aus das Leben im Schloss beobachtend, spürt Taugenichts seine Einsamkeit und fängt sogar an, vom bescheidenen Spießerglück zu träumen:

Jeder hat sein Plätzchen auf der Erde ausgesteckt, hat seinen warmen Ofen (NB! – T. A.), seine Tasse Kaffee, seine Frau, sein Glas Wein zu Abend und ist so recht zufrieden; selbst dem Portier ist ganz wohl in seiner langen Haut. – Mir ist's nirgends recht. Es ist, als wäre ich überall eben zu spät gekommen, als hätte die ganze Welt gar nicht auf mich gerechnet [Eichendorff 1986: 194].

All dies ist nicht außerhalb der biedermeierlichen Neuordnung der romantischen Tradition zu sehen, die die Funktion der Künste neu denkt, die Kunst den Menschen näher bringt, aber sehr oft künstlerische Ideale begründet, fast allem Ruhe und idyllische Gelassenheit verleiht. Diese Biedermeierzeit bestimmte weitgehend den gesamten Charakter der deutschen Kultur im 19. Jahrhundert – Kultur, äußerlich, oberflächlich, sehr an die Menschen, ihre Bedürfnisse angepasst, sehr komfortabel, gemütlich für sie. Wie Michailov feststellt, ist das Biedermeier eine bedeutende Schicht in der deutsch-österreichischen Kultur von 1810–48:

Этот пласт характеризует также промежуточное положение эпохи – между романтизмом, который в немецкой культуре исключительно быстро одомашнивается, теряет универсальность и широту, приобретает черты тривиального, «беллетризуется», и созревающим реализмом [Mikhailov 1976: 137–174].

Diese Schicht charakterisiert auch die Zwischenposition der Epoche – zwischen Romantik, die in der deutschen Kultur extrem schnell domestiziert wird, ihre Universalität und Breite verliert, Züge des Trivialen, „fiktionalisierten“ annimmt, und reifendem Realismus.

Die anschließende Handlung der Novelle entfaltet sich ganz im Biedermeierstil. Taugenichts sieht seine Geliebte mit einem Offizier, hält ihn für ihren Ehepartner und sich selbst für einen Narren,

wirft Blumen (das Porträt seiner Geliebten) weg und beschließt, nach Italien zu gehen. Im dritten Kapitel, unterwegs und müde, schläft er in einem fremden Garten ein und träumt von seiner schönen Dame, die mit ihm Arm in Arm um die Mühle seines Vaters geht, und sieht sogar den Pförtner, seinen zukünftigen Verwandten, sozusagen seine zukünftige Realität.

Im Wald trifft er einen Hirten, geht mit ihm und spielt für die Dorfbewohner, die gerne tanzen. In einer Kneipe stößt er auf einen skandalösen Burschen, der an Lorenz erinnert. Nachdem er zwei Reiter kennengelernt hat (den Künstler Leonhard und seinen Freund Guido, der sich als Mann verkleidet als Tochter der Gräfin Flora entpuppte), hält er sie für die Räuber, über die ihm die Mutter in seiner Kindheit vorgelesen hatte.

Im vierten Kapitel erlebt er eine Verfolgungsjagd – er wird seinerseits für ein verkleidetes Mädchen gehalten und in einer Kutsche zum Schloss gebracht. Im fünften Kapitel findet er sich als Gefangener im Schloss wieder, aus dem man ihm zu fliehen verhilft. Dann besucht er Rom. Im Haus eines Künstlers, der Leonhard kennt, sieht er Gemälde von Leonardo da Vinci und Guido Reni. In Gesellschaft deutscher Landsleute in Rom spricht er über Hoffmann. Und schließlich trifft er die lateinsprechenden Studenten aus Prag. Im zehnten Kapitel erfährt er, dass seine Geliebte keine Gräfin ist, sondern eine Waise, die die Gräfin in ihr Haus genommen hat und der der Graf ein Häuschen hinterlässt.

Sowie Eichendorffs Erzählung im Ganzen, als auch ihre Elemente enthalten sein emblematisch-poetisches Denken auf verschiedenen Ebenen:

Эйхендорфовское солнце – все еще «Око мира», смотрящее на все творящееся на земле. Его объемность коренится в уникальной возможности, данной временем на перевале прошлого и будущего, традиций барокко и складывающегося реалистического видения мира и природы, освещенного лирическим чувством [Ibid.: 341].

Die Eichendorffsche Sonne ist immer noch das „Auge der Welt“ mit Blick auf alles, was auf der Erde geschaffen wird. Ihre Dimensionen wurzeln in der einmaligen Gelegenheit, die die Zeit bietet an der Grenze von Vergangenheit und Zukunft, den Traditionen des Barock und der aufkommenden realistischen Vision von Welt und Natur, erleuchtet von einem lyrischen Gefühl.

5. Oblomov Goncharovs – ein Faulpelz in einem realistischen Roman der postrhetorischen Ära

Goncharov begann 1857, im Todesjahr Eichendorffs, an dem Roman *Oblomov* zu arbeiten. Der Roman besteht aus 4 Teilen, er enthält Anspielungen aus der europäischen Literatur (Shakespeare) und vor allem aus der Deutschen: Schiller, Goethe, Eichendorff. Goncharovs Roman setzte Muster für den russischen Roman: Andrej Stolz wurde ein Beispiel für Andrej Bolkonsky in L. Tolstois Roman „Krieg und Frieden“, Oblomovs Traum – für den Traum von Vera Pavlovna aus dem Roman „Was tun?“ von Chernyshevskyj), ein Grab von Oblomov – für Bazarovs Grab im Roman „Väter und Kinder“ von Turgenjev), Oblomovs Frau Agafya – für Kaufmannsfrauen auf den Gemälden von B. Kustodijev).

In Goncharovs Roman finden sich viele Motive aus Eichendorffs Erzählung (auf die Ähnlichkeit zweier Figuren – von Taugenichts und Oblomov – weist auch der deutsche Germanist L. Fuest [Fuest 2008] hin, aber er übersieht ihre gemeinsamen Märchenwurzeln): Olgas Vermögen wurde von ihr geerbt, wie auch das der Braut des Protagonisten Eichendorffs. Beide Helden entpuppen sich als „Visionäre“ – sie spionieren im Gebüsch. Der Topos von Garten und Blumen ist in beiden Werken wichtig (der romantische Held dient als Gärtner), Olga und Stolz erinnern an zwei Italiener (Leonhard und Flora), sie reden über eine Reise nach Italien und s.w.

Als ob Goncharov Eichendorff zitieren würde, zeichnet Oblomov sein Lebensideal so:

В ожидании, пока проснется жена, я надел бы шлагфрок и походил по саду подышать утренними испарениями; там уж нашел бы я садовника, поливали бы вместе цветы, подстригали кусты, деревья. Я составляю букет для жены [Goncharov 1986: 300].

Während ich darauf wartete, dass meine Frau aufwachte, zöge ich einen Morgenmantel an und ginge durch den Garten, um die Morgendämpfe einzuatmen; dort hätte ich einen Gärtner gefunden, wir würden gemeinsam Blumen gießen, Büsche und Bäume beschneiden. Ich würde einen Blumenstrauß für meine Frau machen.

Oblomov liebt wie Taugenichts in respektvoller Distanz:

Обломов больше ограничивался поклонением издали, на почтительном расстоянии.

[...] Его любовные интриги не разыгрывались в романы: они останавливались в самом начале и своею невинностью, простотой и чистотой не уступали повестям любви какой-нибудь пансионерки на возрасте [Ibid.: 227].

Oblomov beschränkte sich eher auf die Anbetung aus der Ferne, in respektvoller Entfernung. [...] Seine Liebesgeschichten wurden nicht in Romanen gespielt: Sie hörten ganz am Anfang auf und standen mit ihrer Unschuld, Einfachheit und Reinheit den Liebesgeschichten im Alter eines Internatschülers in nichts nach.

Das Motiv der Hochzeit wird wie im „Narrenspital“ zu einem wichtigen treibenden Bestandteil der Entwicklung der Handlung: Tarantijev bittet Oblomov um einen Frack für die Hochzeit eines Freundes, der Vermieter bittet Oblomov wegen der Vorbereitungen zur Hochzeit seines Sohnes um den Auszug aus der Wohnung, Oblomov selbst verbindet Veränderungen in seinem Leben mit der imaginären Ehe, und sein Leben und das von Stolz ändert sich im Zusammenhang mit ihren Ehen.

Die Erzählung von Taugenichts endet dort, wo jede Geschichte normalerweise endet: mit der Hochzeit. Nach Beendigung der Reise, die von den Romantikern als Lehrzeit interpretiert wurde, beginnt für Taugenichts ein neuer Abschnitt seines Lebens – ein Abschnitt seines eigenen Lebens, der außerhalb des Rahmens der Erzählung bleibt. Es ist kein Zufall, dass Oblomov, der die Ausbildung abgeschlossen hat, die Frage stellt:

«Когда же жить? – спрашивал он опять самому себя. – Когда же наконец пускать в оборот этот капитал знаний, из которых большая часть еще ни на что не понадобится в жизни? Политическая экономия, например, алгебра, геометрия – что я стану с ними делать в Обломовке?» [Ibid.: 229].

„Wann leben? fragte er sich noch einmal. – Wann endlich dieses Kapital des Wissens in Umlauf bringen, von dem das meiste für nichts im Leben benötigt wird? Politische Ökonomie zum Beispiel, Algebra, Geometrie – was mache ich mit ihnen in Oblomovka?“

Zu sagen, dass Oblomov nicht reist, wäre falsch. Er schildert seine einzige Reise, als erinnerte er sich an die Reise des Taugenichts aus der fernen Romantik-Biedermeier Zeit. Viele unnötige Dinge, die Oblomov auf die Reise mitnimmt, erin-

nern den Leser an die Reise von Lorenz zur Hochzeit, dem Helden eines Barockromans, bei dem die Dinge eine fast dominierende Rolle spielen:

[...] поездка была для него подвигом, почти новым и неизвестным. Он в жизни совершил только одно путешествие, на долгих, среди перин, ларцов, чемоданов, окороков булок, всякой жареной и вареной скотины и птицы и в сопровождении нескольких слуг. Так он совершил единственную поездку из своей деревни до Москвы и эту поездку взял за норму всех вообще путешествий. А теперь так не ездят: надо скакать сломя голову! [Ibid.: 230]

[...] die Reise war für ihn ein Kunststück, neu und unbekannt. Er machte nur eine einzige Reise in seinem Leben, in der Kutsche zwischen Federbetten, Schatullen, Koffern, Brötchenschinken, allerlei gebratenem und gekochtem Vieh und Geflügel und begleitet von mehreren Dienern. So machte er die einzige Reise von seinem Dorf nach Moskau, und diese Reise betrachtete er als die Norm aller Reisen im Allgemeinen. Und jetzt fahren sie nicht so: Du musst mit halbsbrecherischer Geschwindigkeit fahren!

Einer von den Helden des Romans, Tarantjev, hatte wie Lorenz

[...] «питал какое-то инстинктивное отвращение к иностранцам. В глазах его француз, немец, англичанин были синонимы мошенника, обманщика, хитреца или разбойника. Он даже не делал различия между нациями: они были все одинаковы в его глазах» [Ibid.: 222].

[...] eine Art instinktive Abneigung gegen Ausländer. In seinen Augen war ein Franzose, ein Deutscher, ein Engländer gleichbedeutend mit einem Schwindler, Betrüger, Arglistigen oder Räuber. Er machte nicht einmal einen Unterschied zwischen Nationen: in seinen Augen waren sie alle gleich.

Lateinische Ausdrücke („Und du, Brutus, bist gegen mich!“) und transformierte Sprichwörter („Wen du nicht liebst, wer nicht gut ist, mit dem tauchst du kein Brot in einen Salzstreuer“) sind charakteristisch für Oblomovs Weltbild, denn einerseits hat Oblomov ein naturwissenschaftliches Studium in Moskau absolviert, andererseits lebt in ihm das Bewusstsein der Menschen, aufgesogen von den Erzählungen der Kinderfrau und der Lebensweise in Oblomovka.

Darin vereinen sich wie in Taugenichts Romantik und Biedermeier. Einerseits liebt er die Musik und erinnert sich mit Freude an Casta Diva, andererseits erinnert er sich daran mit nicht weniger Begeisterung vor dem Hintergrund seiner Rückkehr von einer imaginären Jagd:

В доме уж засветились огни; на кухне стучат в пятеро ножей; сковорода грибов, котлеты, ягоды... тут музыка... Casta diva... Casta diva! – запел Обломов [Ibid.: 3012].

Im Haus leuchten schon die Lichter; fünf Messer klopfen in der Küche; eine Pfanne mit Pilzen, Koteletts, Beeren... es gibt Musik... Casta Diva... Casta Diva! – Oblomov hat gesungen.

Ein Romantiker versteckt sich in Oblomov, er kann weinen und leiden wie der Taugenichts:

Обломов любил уходить в себя и жить в созданном им мире. Ему доступны были наслаждения высоких помыслов; он не чужд был всеобщих человеческих скорбей. Он горько в глубине души плакал в иную пору над бедствиями человечества, испытывал безвестные, безыменные страдания, и тоску, и стремление куда-то вдаль, туда, вероятно, в тот мир, куда увлекал его, бывало, Штольц... [Ibid.: 231]

Oblomov liebte es, in sich selbst zurückzuziehen und in der von ihm geschaffenen Welt zu leben. Die Freuden erhabener Gedanken standen ihm zur Verfügung; universelle menschliche Sorgen waren ihm nicht fremd. Er weinte ein andermal bitterlich in der Tiefe seiner Seele über das Unglück der Menschheit, erlebte unbekanntes, namenloses Leiden und Sehnsucht und strebte irgendwo in die Ferne, dort wahrscheinlich in die Welt, in die Stolz ihn führte...

Romantik, romantische Sehnsucht und Melancholie sind natürlich mit dem Namen des Deutschen verbunden. Und dann stellt er sich vor wie ein fast märchenhafter Held, Ilya Muromets oder eine Heldenfigur der fernen Vergangenheit:

Он любит вообразить себя иногда каким-нибудь непобедимым полководцем, перед которым не только Наполеон, но и Еруслан Лазоревич ничего не значит; выдумает войну и причину ее: у него хлынут, например, народы из Африки в Европу (чем не пророк XXI века – Т. А.) или устроит он новые крестовые походы и воюет, решает участь народов, разоряет города, щадит, казнит, оказывает подвиги добра

и великодушия. Или изберет он арену мыслителя, великого художника: все поклоняются ему; он пожинает лавры... [Ibid.: 231–232]

Er stellt sich manchmal gerne als eine Art unbesiegbarer Kommandant vor, dem nicht nur Napoleon, sondern auch Eruslan Lazorevich nichts bedeutet; einen Krieg erfinden und den Grund dafür: zum Beispiel werden Völker von Afrika nach Europa eilen (was nicht ein Prophet des 20. Jahrhunderts sagt! – T. A.), verschonen, ausführen. Er führt dann Heldentaten der Freundlichkeit und Großzügigkeit aus. Oder er wählt die Arena eines Denkers, eines großen Künstlers: Alle verehren ihn; er erntet Lorbeeren ...

Das Märchen ist natürlich wichtig für Goncharov als Autor von *Oblomov* und für seinen Helden selbst:

Сказка не над одними детьми в *Обломовке*, но и над взрослыми до конца жизни сохраняет свою власть. Все в доме и в деревне, начиная от барина, жены его и до дюжего кузнеца Тараса, – все трепещут чего-то в темный вечер: всякое дерево превращается тогда в великана, всякий куст – в вертеп разбойников [Ibid.: 264].

Das Märchen behält seine Macht nicht nur über Kinder in *Oblomovka*, sondern auch über Erwachsene bis zu ihrem Lebensende. Alle im Haus und im Dorf, vom Meister, seiner Frau bis hin zur tapferen Schmiedin Taras, alle zittern an einem dunklen Abend vor etwas: Jeder Baum wird dann zu einem Riesen, jeder Busch wird zur Räuberhöhle.

Und natürlich kommen ihm bestimmte Märchenbilder in den Sinn – Emelya der Narr, Milisa Kirbitievna, Ilya Muromets, Dobrynya Nikitich, Alyosha Popovich, Polkan-Bogatyr, Der vorbeigehende kalichische Passant.

Она (няня – T. A.) повествует ему [...] о том, кто одним духом выпьет чару зелена вина и не крикнет; потом говорила о злых разбойниках, о спящих царевнах, окаменелых городах и людях; наконец, переходила к нашей демонологии, к мертвецам, чудовищам и оборотням.

[...] Его (Илью – T. A.) все тянет в ту сторону, где только и знают, что гуляют, где нет забот и печалей; у него навсегда остается расположение полежать на печи, походить в готовом, незаработанном платье и поесть на счет доброй волшебницы.

[...] Сказка у него смешалась с жизнью, и он бессознательно грустит подчас, зачем сказка не жизнь, а жизнь не сказка [Ibid.: 263].

Sie (Nanny – T. A.) erzählt ihm [...] von jemandem, der in einem Atemzug ein Glas grünen Wein trinkt und nicht grunzt; dann sprach sie von bösen Räufern, von schlafenden Prinzessinnen, versteinerten Städten und Menschen; Schließlich ging sie zu unserer Dämonologie über, zu den Toten, Monstern und Werwölfen.

[...] Alles zieht ihn (Ilya – T. A.) in die Richtung, wo sie nur wissen, dass sie gehen, wo es keine Sorgen und Sorgen gibt; er hat immer die Neigung, auf dem Herd zu liegen, in fertigem, unverdientem Kleid herumzulaufen und auf Kosten einer guten Zauberin zu essen.

[...] Sein Märchen hat sich mit dem Leben vermischt, und manchmal trauert er unbewusst, dass ein Märchen nicht das Leben ist und das Leben kein Märchen.

Die Grenzen der Welt als idyllisch-fabelhafte Welt unterscheiden sich aus der Sicht des Kindermädchens, wie aller Bauern, die selten ihr Dorf verließen, ihre eigenen festgelegten Grenzen, wenig von den Vorstellungen der deutschen Bürger, auch des Taugenichts, dessen Italien ganz konventionell war:

Они знали, что в восьмидесяти верстах от них была «губерния», то есть губернский город, но редкие езжали туда; потом знали, что подальше, там, Саратов или Нижний; слышали, что есть Москва и Питер, что за Питером живут французы или немцы, а далее уже начинался для них, как для древних, темный мир, неизвестные страны, населенные чудовищами, людьми о двух головах, великанами; там следовал мрак – и, наконец, все оканчивалось той рыбой, которая держит на себе землю [Ibid.: 255].

Sie wussten, dass es eine „Provinz“, das heißt eine Provinzstadt, achtzig Werst von ihnen entfernt gab, aber nur sehr wenige Leute gingen dorthin; dann wussten sie, was weiter dort war, Saratow oder Nischnij; sie hörten, also auch von Moskau und St. Petersburg, und dass die Franzosen oder die Deutschen hinter St. Petersburg leben, und dann begann für sie eine dunkle Welt, wie für die Alten, unbekannte Länder, bewohnt von Monstern, Menschen mit zwei Köpfen, Riesen; es folgte

Dunkelheit – und schließlich endete alles mit dem Fisch, der die Erde darauf trägt.

Die Reise von Oblomov, der sein Sofa nicht verlässt, findet dank seiner Bekannten statt, die ihn gerne besuchen und Neuigkeiten aus der „großen“ Welt mitbringen. Darüber hinaus vertreten sie Menschen verschiedener Klassen und Berufe (Streit mit Penkin über Realismus in der Literatur, Gespräche mit Tarantjev, mit Volkov u. a.).

Oblomovs Träume und die seines verliebten Freunds Volkov sind praktisch die gleichen: „Mit Lydia werden wir im Hain spazieren gehen, Boot fahren, Blumen pflücken...“ («С Лидией будем в роще гулять, кататься в лодке, рвать цветы...») [Ibid.: 202]. Doch Oblomow langweilt sich, die gleichen Unterhaltungen in der Gesellschaft zu hören: „Die venezianische Schule, Beethoven und Bach, Leonardo da Vinci... Ein Jahrhundert über dasselbe – was für eine Langeweile!“ Es werden hier dieselben Namen, wie bei deutschen Romantikern und Eichendorff in seiner Erzählung erwähnt.

Wie für Lorenz „war das Liegen für Ilya Iljitsch keine Notwendigkeit, wie die eines Patienten oder eines Menschen, der schlafen möchte, noch ein Zufall, wie bei jemandem, der müde ist, noch Vergnügen, wie bei einem Faulen: das war sein normaler Zustand“ («лежанье у Ильи Ильича не было ни необходимостью, как у больного или как у человека, который хочет спать, ни случайностью, как у того, кто устал, ни наслаждением, как у лентяя: это было его нормальным состоянием») [Ibid.: 194].

Wie Taugenichts träumt Oblomov von seiner Geliebten, aber seine Träume werden nicht wahr:

Снилась она ему сначала вся в цветах, у алтаря, с длинным покрывалом, потом у изголо-

вья супружеского ложа, с стыдливо опущенными глазами, наконец – матерью, среди группы детей [Ibid.: 316].

Zuerst träumte er von ihr ganz in Blumen, am Altar, mit langem Schleier, dann am Kopfende des Ehebettes, mit schamvoll gesenktem Blick, schließlich – als Mutter, inmitten einer Gruppe von Kindern.

Mit den Worten von Annenskyj möchte ich meine Reflexion über die untersuchten deutschen und russischen Texte abschließen:

В Обломове поэт открыл нам свою связь с родиной и со вчерашним днем, здесь и грезы будущего, и горечь самосознания, и радость бытия, и поэзия, и проза жизни; здесь душа Гончарова в ее личных, национальных и мировых элементах. [...] [Annensky 1979: 10]

In Oblomov offenbart uns der Dichter seine Verbundenheit mit seiner Heimat und mit dem Gestern, hier sind die Träume der Zukunft und die Bitterkeit des Selbstbewusstseins und die Freude des Seins und die Poesie und die Prosa des Lebens; hier ist die Seele von Goncharov in ihren persönlichen, nationalen und weltweiten Elementen. [...]

Diese Worte könnten mit Recht auf Beers Roman und Eichendorffs Erzählung bezogen werden und sogar auf die oben erwähnten russischen und deutschen Märchen – sie schildern die russische und deutsche Seele „in ihren persönlichen, nationalen und weltlichen Elementen“ («в ее личных, национальных и мировых элементах» [Ibid.]). Aktuelle Subkultur in Europa, die russische Spuren aufhebt, hat keine Entwicklungsperspektiven und führt die Weltkultur in eine Sackgasse, daher werden vergleichende Studien wie dieser Artikel zum jetzigen Zeitpunkt relevant.

Литература

- Анненский, И. Гончаров и его Обломов / И. Анненский. – Текст : электронный // Книги отражений. – М. : Наука, 1979. – URL: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0420.shtml.
- Гончаров, А. Н. Обыкновенная история. Обломов / А. Н. Гончаров. – М. : Худ. литература, 1986. – 496 с.
- Михайлов, А. В. Обратный перевод / А. В. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 857 с.
- Михайлов, А. В. Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века / А. В. Михайлов // Советские искусствознание. – 1976. – № 1. – С. 137–174.
- Народные русские сказки А. Н. Афанасьева : в 3 т. Т. 1. – М. : Наука, 1984–1985. – (Лит. памятники. № 167). – URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Народные_русские_сказки\(Афанасьев\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Народные_русские_сказки(Афанасьев)). – Текст : электронный.
- Пропп, В. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/o/001/005/092/001.htm>. – Текст : электронный.
- Тюпа, В. И. Коммуникационные стратегии культуры и гуманитарные технологии / В. И. Тюпа. – URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/3392/3393>. – Текст : электронный.
- Alewin, R. Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts / R. Alewin. – 2., verbesserte Auflage, aus dem Nachlass herausgegeben. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter GmbH, 2012. – 258 S.

- Beer, J. Das Narrenspital / J. Beer ; Hrsg. von R. Alewyn. – Hamburg, 1957. – URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Beer,+Johann/Romane/Das+Narrenspital>. – Text : electronic.
- Deutsche Volksbücher in drei Bänden. – Erster Band. – Berlin und Weimar : Aufbauverlag, 1982. – 303 S.
- Eichendorffs Werke in einem Band. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1986. – 346 S.
- Fuest, L. Poetik des Nicht(s)tuns : Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800 / L. Fuest. – München : Fink, 2008. – 306 S.
- Grimm, J. und W. Kinder- und Hausmärchen / J. und W. Grimm ; Nach der Ausgabe letzter Hand von Textredaktion: Günter Jürgensmeier. – 1857. – 748 S.

References

- Alewin, R. (2012). *Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter GmbH. 2. ed. 258 p.
- Annensky, I. (1979). I. Goncharov i ego Oblomov [Goncharov and His Oblomov]. In *Knigi otrazhenii*. Moscow, Nauka. URL: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_o42o.shtml.
- Beer, J. (1957). *Das Narrenspital* / Hrsg. von R. Alewyn. Hamburg. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Beer,+Johann/Romane/Das+Narrenspital>.
- Deutsche Volksbücher in drei Bänden*. (1982). Vol. 1. Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag. 303 S.
- Eichendorffs Werke in einem Band*. (1986). Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag. 346 S.
- Fuest, L. (2008). *Poetik des Nicht(s)tuns : Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*. München, Fink. 306 S.
- Goncharov, A. N. (1986). *Obyknovennaya istoriya. Oblomov* [Ordinary Story. Oblomov]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 496 p.
- Grimm, J. und W. (1857). *Kinder- und Hausmärchen* / Nach der Ausgabe letzter Hand von Textredaktion: Günter Jürgensmeier. 748 S.
- Mikhailov, A. V. (1976). Iskusstvo i istina poeticheskogo v avstrijskoi kulture serediny XIX veka [Art and Truth of the Poetic in the Austrian Culture of the Middle of the 19th Century]. In *Sovetskoe iskusstvoznanie*. No. 1, pp. 137–174.
- Mikhailov, A. V. (2000). *Obratnyi perevod* [Back Translation]. Moscow, Yazyki russkoi kultury. 857 p.
- Narodnye russkie skazki A. N. Afanas'eva: v 3 t.* [Russian Folk Tales of A.N. Afanasyev, in 3 vols.]. (1984–1985). Vol. 1. Moscow, Nauka. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Народные_русские_сказки\(Афанасьев\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Народные_русские_сказки(Афанасьев)).
- Propp, V. (1998). *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [Morphology. Historical Roots of a Fairy Tale]. Moscow, Labirint. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/o/001/005/092/001.htm>.
- Тура, В. И. *Kommunikatsionnye strategii kultury i gumanitarnye tekhnologii* [Communicational Strategies of Culture and Humanitarian Technologies]. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/3392/3393>.

Данные об авторе

Андреюшкина Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, профессор, Тольяттинский государственный университет (Тольятти, Россия).
Адрес: 445020, Россия, Тольятти, ул. Белорусская, 14.
E-mail: andr8757@mail.ru.

Author's information

Andreiushkina Tatiana Nikolaevna – Doctor of Philology, Professor, Togliatti State University (Togliatti, Russia).

Дата поступления: 08.08.2022; дата публикации: 31.10.2022

Date of receipt: 08.08.2022; date of publication: 31.10.2022