Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 11–21
doi: 10.5282/4x2kez43

Aage A. Hansen-Löve

Turgenevs „Erste Liebe". Ein Nachtrag

Zusammenfassung: Turgenevs Kurzgeschichte „Erste Liebe" (1860) schildert keine nostalgische Jugenderinnerung, wie ihr idyllischer Titel vermuten lässt. Vielmehr ist die Geschichte von der bitteren Erfahrung eines 16-jährigen Jungen durchdrungen, der sich in eine einige Jahre ältere Frau verliebt, die diese kindliche Verehrung natürlich alles andere als ernst nimmt. Stattdessen wendet sie sich, in einer subtilen Umkehrung von Freuds Ödipuskomplex, dem Vater des jungen Mannes zu, dessen Aggression sie schließlich zum Opfer fällt. Ihr jugendlicher Verehrer wird Zeuge einer sadistischen Szene zwischen seinem Vater und der jungen Frau. Die Geschichte endet somit nicht nur tragisch, sondern zutiefst trostlos und markiert gewissermaßen das Ende einer russischen Form des späten Biedermeiers, die durch sexuell und existentiell gescheiterte Jugendliche gekennzeichnet ist, deren romantische Illusionen vom Realismus der älteren Generation zerstört werden, die selbst ein tragisches Ende findet.

Kernbegriffe: Russisches Biedermeier, Turgenev, Ödipuskomplex, Sadomasochismus

Der Nostalgiker – zumal in der Erzählwelt Ivan Turgenevs – befindet sich immer im Zwiespalt zwischen einer romantisch verklärten Sphäre der Jugend (und ihrer ‚Ersten Liebe' bzw. überhaupt jeglicher Ersterfahrung) und einer alles beherrschenden Spätzeit, die von Ernüchterung, Melancholie und retrospektiver Sehnsucht geprägt ist.[1] Die gesamte Epoche der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und weit darüber hinaus lebt aus diesem Widerspruch zwischen ihrer Vorgängerepoche – der Romantik – und dem herrschenden Realismus: Während aber das Romantikmodell literarisch überholt erscheint, ist es auf der Ebene der Motive und Motivationen weiterhin als immer griff-

1 Der vorliegende Text versteht sich als ein Nachtrag zu Hansen-Löve 2018; vgl. auch Kagan-Kans 1974.

bereite Jugenderinnerung nostalgisch wiederverwertbar. Obwohl diese Primärwelt auf der pragmatischen Ebene scheitert – und auch ethisch durchaus fragwürdig erscheint –, siegt die Romantik nachhaltig auf der ästhetischen Ebene und in einer bis zur Depression alt gewordenen, versteinerten und thanatosgeweihten Gegenwart, deren realistische Erzählweise die retrospektive Geschichte *a tergo* zugleich emotional und poetisch affirmiert sowie gleichzeitig abwertend in Frage stellt. Der Rest ist Verschweigen.

Der schwerste Fehler der *tempi passati* ist ihr Vergangensein, ihre Uneinholbarkeit und damit die Thanatosverfallenheit der erotischen Lebenshaltung und ihrer libidinösen Erfahrungen und Phantasien: Es ist der eigentliche ‚Fehler des Todes', der sich als ein solcher des Lebens selbst entpuppt. Einerseits weiß der mit beiden Beinen seiner Gegenwärtigkeit im enttäuschenden und kalten Heute des Alters stehende Erzähler, dass seine ‚Zeit' – also die Jugend – vorbei ist; anderseits hängt er wie ein Süchtiger am Tropf dieser verklärten Vergangenheit, die seine magere Gegenwart nährt und ihn selbst doch nur hungriger, abhängiger, unglücklicher macht. Man könnte auch sagen: Turgenevs Erzählungen leben aus eben jener Verklemmung bzw. Klemme, in der sich das literarische Biedermeier zwischen Romantik und Realismus von Anfang an befunden hat. Das Biedermeier ist in jeder Hinsicht verschämt, der Realismus dann auf seine Weise – unverschämt.

Selbst ein Turgenev, der nicht gerade für seinen Humor, geschweige denn für Ironie berühmt war, leistet sich gleich in der Einleitungsszene seiner „Ersten Liebe" (1860) einen Scherz, wie er nicht bitterer sein könnte und scheinbar so gar nicht in die gedämpfte, ja gedrückte Stimmung der nachfolgenden Erzählung passt. Es beginnt damit, dass der Hausherr seine verbliebenen Gäste dazu auffordert, ein jeder möge „die Geschichte seiner ersten Liebe erzählen" (58; «каждый из нас обязан рассказать историю своей первой любви», 302).[2] Worauf einer der Anwesenden resigniert vermerkt: „Ich habe keine erste Liebe gehabt […] Ich habe gleich mit der zweiten begonnen"[3] (58).

Damit beginnt Sergej Nikolaevič, „ein rundlicher blonder Mann" (ebd.) seine Erzählung, die sich freilich auf einen minimalen Absatz beschränkt

2 Deutsch zitiert nach Turgenew 1972; russischer Text: Turgenev 1982.

3 «У меня не было первой любви […] я прямо начал со второй» (302).

und eben – fast im Stil eines Daniil Charms – das Nichtereignis[4] zum Thema macht. Was aber hat es mit dem mehr oder weniger gelungenen Scherz auf sich, der Erzähler hätte „gleich mit der zweiten begonnen"? Sergej Nikolaevič, von dem wir nichts weiter erfahren, beschränkt sich auf den dürren Hinweis, dass seine erste Liebe ausfallen musste, weil er sich mit seinen achtzehn Jahren zwar an eine „junge Dame" heranmachte, dies aber so überroutiniert anging, als hätte er das alles schon hunderte Male durchexerziert. Diese unsägliche und also nicht stattgefundene ‚Erste Liebe' war gar keine erste, weil es eben – gar keine war. Dagegen war unser lakonischer Erzähler „zum ersten und letztenmal mit sechs Jahren <verliebt>" – und das in seine Kinderfrau («в первый и последний раз я влюбился лет шести в свою няню», ebd.). Aber daran hatte er keine Erinnerungen mehr. Warum aber erwähnt er sie? Und warum taucht diese namentlich dokumentierte Figur am Anfang der Erzählung überhaupt auf, obwohl er doch gar nichts zu erzählen hatte, es sei denn, eben dies: Zum einen gab es gar keine erste Liebe, weil es eben gar keine Liebe gab; zum anderen aber gab es doch eine infantile ‚Liebe' zur Kinderfrau – also alles andere als eine vollwertige erotische Erfahrung, nach welcher der Hausherr eigentlich gefragt hatte.

In diesem Fall haben wir eine Noch-Nicht-Liebe vor uns, im ersten Fall eine Nicht-Mehr-Liebe. Über beide Fälle aber lässt sich nichts sagen – außer dass der Hausherr deshalb seine Hoffnung auf die anwesenden Herren zu setzen hatte, weil diese allesamt (anders als er selbst) „nicht jugendliche <*also nicht mehr ganz junge*> Junggesellen" (59) waren: der Wortwitz ist auch hier nicht eben durchschlagend, eher schon – schal. Noch dazu, da der Hausherr von anderen die Erzählung einer ‚Ersten Liebe' verlangt, die er selbst ganz offensichtlich nicht erleben durfte. Vor seiner Eheschließung mit seiner Gattin war er „nie verliebt" – und danach offenbar auch nicht, zumal es sich um eine vermittelte Heirat handelte, bei der sich die Ehepartner erst nach der Hochzeit ‚erkennen' sollten: Sie „schlossen die Ehe, ohne <sich> lange zu bedenken" (ebd.). Also – auch keine Liebesheirat. Daher die etwas abgeschmackte Annahme des Hausherren, die anwesenden alten Junggesellen hätten *in eroticis* mehr zu bieten, da sie ja eben *nicht* verheiratet seien und daher

4 Zur „Ereignishaftigkeit" von narrativen Handlungen vgl. Schmid 2014: 12–30; vgl. auch: „Puškins nicht abgefeuerter Schuss" in der gleichnamigen Novelle (Hansen-Löve 2019: 187–190). Vgl. auch: Grübel 1984.

gewissermaßen in einem Zustand permanenter Liebesbereitschaft leben durften: „[…] ich hatte meine Hoffnungen auf Sie als – ich will nicht sagen alte, aber doch auch nicht jugendliche Junggesellen gesetzt“[5] (59).

Schließlich erklärt sich ein Vladimir Petrovič bereit, die „nicht ganz alltägliche“ Geschichte seiner ersten Liebe zu erzählen: auch er offenbar ein Junggeselle „von etwa vierzig Jahren mit schwarzem, graumeliertem Haar“ (59). Um den retrospektiven Charakter der Geschichte noch zu unterstreichen, beschränkt sich der etwas trockene, nicht sehr redegewandte Vladimir Petrovič darauf, seinen Bericht nicht mündlich, sondern in schriftlicher Form abzuliefern. Die Geschichte war ja auch wirklich einigermaßen ungewöhnlich, um nicht zu sagen: pikant und verstörend, da es ja bei alledem um ein nicht sehr kaschiertes Konkurrenzverhältnis des jugendlichen Helden mit seinem eigenen Vater handelte, der in dieselbe, sehr launische, wenn auch zauberhafte junge Dame verliebt war wie sein Sohn. Dem Jungen misslingt die erste Liebe, dem Alten – die letzte.

Die jugendliche Dame zeigt sich dem Jüngling sowie ihren zahlreichen Verehrern als eine rührend-lächerliche *femme fatale*, oder jedenfalls als eine kindliche Kokotte, die als Domina ihre Verehrer ebenso bezaubert wie auf Distanz hält. Diese gewissermaßen sadistische Rolle kehrt sich aber ganz offensichtlich in ihr Gegenteil, als sie in eine Liebesbeziehung mit Vladimirs Vater eintritt und dabei in einer finalen Szene nicht die Domina, sondern die Position eines masochistischen Beziehungsopfers einzunehmen hat. Damit aber verliert sie für den älteren Liebhaber einen jeden Wert und provoziert ihn gar zu einer brachialen Peitschenszene.

Zunächst aber – und das macht einen Großteil der „Ersten Liebe“ aus – begleiten wir den jungen Vladimir in die recht fadenscheinige Gesellschaft der völlig verarmten jungen Fürstin, die den Jüngling – wie ihre zahlreiche Verehrerschaft – ebenso fasziniert wie frustriert. Die ewig gleichen Gesellschaftsspiele der Fürstin werden bis zum Überdruss repetiert und dienen allesamt den permanenten Triumphen der jungen Dame, die freilich zunehmend an diesen nur allzu leicht errungenen Siegen den Appetit verliert. Nicht viel anders ergeht es – wenn auch auf unterschiedliche Weise – dem bunten Kreis der Verehrer, die allesamt triebhaft und (w)ehrlos auf die junge Fürstin fixiert sind. Ähnlich ergeht es dem um einige Jahre jüngeren Helden und Ich-Erzäh-

5 «[…] надеялся на вас, не скажу старых, но и не молодых холостяков» (302).

ler, der mehr als ausführlich die wenig ergiebigen Peripetien seiner Verliebtheit schildert. Dabei ahnt er mehr als er sich selbst eingesteht, dass die Launen der jungen Fürstin ein unbewusstes Ziel verfolgen, das unvermittelt und von völlig unerwarteter Seite – jedenfalls aus der naiven Sicht des Jünglings – in die spielerische Situation hereinbricht: Es ist der wachsende und dann bestätigte Verdacht, dass der junge einen alten Liebhaber zum Konkurrenten hat, der – wie erwähnt – niemand anderer ist als sein eigener Vater.

Ganz im biedermeierlichen Geiste haben wir hier eine pervertierte oder jedenfalls verkehrte Variante der ödipalen Grundsituation vor uns: Denn nicht der Sohn kämpft hier erfolgreich gegen den konkurrierenden Vater, sondern er kämpft gar nicht und wird auf tragische Weise von diesem überholt. Fast hat es den Anschein, als würde sich die Sehnsucht des Sohnes ebenso auf den Vater wie auf die gemeinsame Geliebte richten: Denn es erstaunt schon einigermaßen, dass die Entdeckung des Vaters als Liebeskonkurrenten den Jüngling gar nicht so sehr schockiert: „Ein Mann tauchte auf. Mein Gott! Es war mein Vater! […] Der eifersüchtige, zum Mord bereite Otello verwandelte sich jäh in einen Schuljungen"[6] (115). Aber was das Erstaunlichste ist: „Ich war nicht einmal ungehalten über meinen Vater" (119; «я даже не роптал на отца», 353). Freilich – wirklich nachvollziehbar wird diese Zurückhaltung nicht; es bleibt bei dem Hinweis, dass da etwas so Radikales passiert war und der Junge sich „zerschmettert" fühlt, ohne dass dadurch irgendwie seine Beziehung zum Vater verändert worden wäre: oder die Art, wie er über diesen zu denken und zu schreiben gewohnt war.

Die mangelnde Reaktion des Sohnes auf den Rivalen kennen wir aus Dostoevskijs *Jüngling*-Roman ganz anders und weitaus dramatischer[7]: Hier sind Sohn und Vater, Arkadij und Versilov, gleichfalls in dieselbe Frau (Katerina) unsterblich verliebt und liefern sich dabei geradezu hysterische Auftritte. Nichts dergleichen passiert bei Turgenev: Die Nicht-Reaktion, ja die Handlungsunfähigkeit, die mit seinen Figuren immer assoziiert wird und die auch für seine biographische Persönlichkeit zu seinem Markenzeichen geworden war, begegnet hier auf eine wahrhaft niederschmetternde Weise: Der Sohn lässt sich widerspruchslos vom Vater – symbolisch gesprochen – ‚kastrieren',

6 «Показался человек… боже мой! это был мой отец!» (349); «Ревнивый, готовый на убийство Отелло внезапно превратился в школьника» (350).

7 S. dazu: Hansen-Löve 2019: 330–336.

während die (gemeinsame) Geliebte und ehemalige Domina entthront und mit einem einzigen Peitschenhieb ruiniert wird. Hier wird Sigmund Freuds Phantasma vom Vatermord in der Urhorde (Freud 1968 [1913]: 136ff.) in ihr tragikomisches Gegenteil verkehrt: Der in den Vater ‚verliebte' Sohn ist nicht nur unfähig, sich am Vater zu rächen; durch seine stereotyp weiblich markierte Passivität macht er sich zum Mitschuldigen, ja Mittäter an der Geliebten, die letztlich für ihre verständlichen, wenn auch offenbar nicht eben fundierten Herrschaftsansprüche grausam bestraft wird.

Der Jüngling, an den sich der viel älter gewordene Erzähler nostalgisch erinnert, beschränkt sich auf die traditionell feminine Klage über den Verlust seiner kindlichen Hoffnungen: „Das, was ich erfahren hatte, ging über meine Kraft […] Alles war aus. All meine Blumen waren mit einemmal herausgerissen und lagen um mich herum"[8] (119). Es sind jene Blumen, für deren Zertreten Lermontov seinen Pečorin schuldig macht, der die Existenz seiner Geliebten wie Blumen am Wegrand zertritt.[9] Das Erstaunlichste ist jedenfalls diese nicht eintretende Reaktion auf den brutalen Eingriff des Vaters, gegen den der Jüngling „eigentlich *keinen Groll* hegte […]. Im Gegenteil, er war in meinen Augen noch gewachsen… *Mögen die Psychologen diesen Widerspruch erklären*, so gut sie können"[10] (122, Hervorhebungen von mir). Deutlicher als Turgenev kann man in dieser Sache wohl kaum werden – und er ist hier erstaunlich weit über die in jeder Hinsicht ungeschriebenen Grenzen seiner sonstigen Verschwiegenheit hinausgegangen.

Alle davor eingestreuten Schilderungen der Vater-Sohn-Beziehung atmen die schmerzliche Sehnsucht des Knaben nach Anerkennung und Liebe seines Erzeugers. Und alle Versuche, sich dem bewunderten und durchaus noch jugendlichen Vater anzunähern, gehen ins Leere: „Mein Vater sah sie <*seine Gattin, die es ja auch noch gibt*> mit einem kalten Blick an – sie verstummte"[11] (61) – und nicht anders ergeht es dem Sohn. Sobald sich der Vater, was ja hie und da geschehen mochte, scheinbar annäherte, kam man alsbald an jenen

8 «То, что я узнал, было мне не под силу […] Всё было кончено. Все цветы мои были вырваны разом и лежали вокруг меня, разбросанные и истоптанные» (353).

9 Vgl. auch: Hansen-Löve 1992/1993 und 2019: 211ff.

10 «[…] но собственно против отца у меня не было никакого дурного чувства. Напротив: он как будто еще вырос в моих глазах… Пускай психологи объяснят это противоречие как знают» (355).

11 «Отец холодно взглянул на нее: она умолкла» (305).

Punkt, da wieder die Rollläden herunterrasselten und die geradezu physisch beleidigende Distanzierung die Oberhand gewann.

Die elegante, sportliche Erscheinung des Vaters wird in einer Erzählphase mehrfach hervorgehoben, da der Leser schwerlich ahnen kann, wohin diese seltsame Erotisierung noch führen soll. Gleiches gilt für den Sohn, der zwar immer wieder – bis zuletzt – vom Vater zurückgestoßen wird, und – vielleicht gerade deshalb – an ihn gefesselt bleibt –, ähnlich übrigens wie an die junge Fürstin. Wie sich zeigen wird, bricht deren mutwilliges Domina-Spiel in dem Augenblick in sich zusammen, als sie an einen ‚richtigen Mann' gerät – eben den Vater des Jünglings, der seinerseits dieses frivole Spiel der Dominanz auf die junge Frau zurückwendet und sie so mit ihren eigenen Waffen schlägt. So kippt die Sado-Maso-Position der jungen Fürstin in eine masochistische Unterwürfigkeit, die am Ende des Liebesprozesses die junge Frau gegenüber dem dominierenden Mann einzunehmen hat. Und genau diese Unterwerfung wird ihr auch zum Schicksal: Als sie sich im tragischen Finale, das der Jüngling (und mit ihm der Leser) nur aus der Distanz als stumme Szene mitverfolgen kann, dem älteren Liebhaber widersetzt, schlägt sie dieser mit seiner Reitgerte (Turgenew 1972: 127), die üblicherweise zu den Waffen der sadistischen *femme fatale* gehört (Sacher-Masoch 1980 [1870]): „Sie wird geschlagen, dachte ich, geschlagen… geschlagen…"[12] (125). Aber geschlagen sind hier alle: der Sohn vom Vater, die Geliebte von ihrem Patriarchen, die Vaterfigur – durch sich selbst. Denn auch er muss nur zu bald und viel zu früh sterben. Übrig bleibt ein nostalgisch gestimmter Erzähler einer „Ersten Liebe", die ganz offensichtlich keine Nachfolge gefunden hatte und damit unweigerlich auch seine „letzte Liebe" war.

Damit ist nicht nur die Beziehung des Jünglings mit dem Vater geplatzt, sondern handstreichartig auch der Weg in den banalen Untergang der Heldin vorgezeichnet: Die junge Fürstin heiratet einen nicht eben glänzenden Mann und stirbt als Frau Dol′skaja im Wochenbett. Was blieb ihr auch anderes übrig?

Beim ersten Durchgang erscheint der Erinnerungstext jener „Ersten Liebe" durchaus von den Stereotypen nostalgischer Rückschau auf die verflossene Jugendzeit geprägt. Die bei allen (spät)biedermeierlichen Autoren (zumal bei Stifter, aber auch bei Gončarov) oftmals hypertrophe Pflege der *loci amoeni* des Idyllischen, prägt auch die nostalgische Grundstimmung bei Turgenev:

12 «Ее бьют, — думал я, — бьют… бьют…» (359).

> Ringsum war es hell und grün: der Wind raschelte im Lauf der Bäume und schaukelte hin und wieder den langen Zweig eines Himbeerstrauches über Sinaidas Kopf. Irgendwo gurrten Tauben; Bienen flogen summend über das spärliche Gras. Oben blaute freundlich der Himmel – mir aber war so traurig zumute.
> (89)

> Кругом было и светло и зелено; ветер шелестил в листьях деревьев, изредка качая длинную ветку малины над головой Зинаиды. Где-то ворковали голуби — и пчелы жужжали, низко перелетывая по редкой траве. Сверху ласково синело небо — а мне было так грустно…
> (329)

Bei näherem Hinsehen ist diese Farbenpracht freilich immer wieder durchsetzt von Grautönen[13] – wir kennen sie von Stifter und Gončarov –, im Falle der „Ersten Liebe" tauchen sie gleich ein Dutzend mal auf, und markieren so ein ‚Grau-en', das sich immer wieder und irritierend ins Bild drängt. Bei Turgenev sind es in der Reihenfolge ihres Auftretens folgende Fälle, die leitmotivisch die idyllischen Szenerien durchwirken: Nicht nur das erwähnte Rasenstück ist „spärlich" (89), es wachen dort auch „*graue* Blümchen" (62), die sich nur schwer botanisch, geschweige denn poetisch zuordnen lassen („deren Namen ich nicht weiß",[14] ebd.). Dieses Grauen setzt sich wenig später in den „*grauen* Augen" der jungen Fürstin fort (63), die – wenig verwunderlich, aber wohl versteckt – mit den grauen Augen des Vaters korrespondieren, bevor wir noch überhaupt von dessen Beziehung zu jenem „jungen Mädchen" erfahren.

Während der „grauhaarige Diener" (65) nicht weiter verwundert scheint, war dem Vater „noch nie sein *grauer* Hut so schön auf seinem kaum gelichteten Locken gesessen"[15] (73). Da kann es auch nicht fehlen, dass die junge Fürstin wenig später „in einem leichten *grauen* Kleid" dahineilt (97) und dass die sich eintrübende Verliebtheit unseres Jünglings von einer „graue<n> Katze" (103) angezeigt wird, die durch den Garten schleicht. Die finale Szene wird denn

13 Zur Depressionfarbe ‚Grau' im Biedermeier bei Stifter und Gončarov vgl. Hansen-Löve 2019: 371–394.

14 «[…] и она поочередно хлопала их по лбу теми небольшими серыми цветками, которых имени я не знаю, но которые хорошо знакомы детям» (306).

15 «[…] никогда его серая шляпа не сидела красивее на его едва поредевших кудрях» (315).

auch pünktlich durch Grautöne eingeleitet, die sich auf alle möglichen Gegenstände gesenkt haben – sei es auf einen „finnischen Wächter", der „ebenso *grau* ist wie ein Balken" (124), dessen Graufärbung einen Satz vorher im „feinen Regen" (ebd.) auftaucht.[16]

Wie so oft mündet dieser eher gemischte Strom verflossener wie vergeblicher Liebesmühen in die obligate Schlussklage des Erzählers über die unwiederbringliche „Jugend":

> O Jugend, Jugend! Dich ficht nichts an, du glaubst alle Schätze der Welt zu besitzen […] Aber *Deine Tage laufen ab* und verschwinden spurlos und unbemerkt, und alles an dir schwindet dahin wie Schnee, wie Wachs in der Sonne… Und vielleicht besteht das ganze Geheimnis deines Liebreizes nicht in der Möglichkeit, alles zu tun, sondern in der Möglichkeit, zu denken, daß du alles tun *wirst* […], daß jeder von uns sich allen Ernstes für einen Verschwender hält und meint, er dürfte mit Recht sagen: ‚Oh, was *hätte* ich alles getan, wenn ich meine Zeit nicht vergeudet hätte!'..
> (129)

> О молодость! молодость! тебе нет ни до чего дела, ты как будто бы обладаешь всеми сокровищами вселенной […] а у самой дни бегут а исчезают без следа и без счета, и всё в тебе исчезает, как воск на солнце, как снег… И, может быть, вся тайна твоей прелести состоит не в возможности всё сделать, а в возможности думать, что ты всё сделаешь, […] в том, что каждый из нас не шутя считает себя расточителем, не шутя полагает, что он вправе сказать: «О, что бы я сделал, если б я не потерял времени даром!»
> (362)

Diese Trauerhaltung bildet den anti-voluntaristischen Überbau für ein unbewusstes, unterirdisches, unheimliches ‚Grau-en', das alle Biedermeier-Figuren immer wieder und geradezu zwanghaft befällt: Ihre Nostalgie ist grau durchsetzt; die grauen, schäbigen, spärlichen Zustände signalisieren einen Alltag,

16 «[…] мелкий дождик тихонько набежал и испестрил крошечными темными пятнами сильно надоевшие мне глупые серые бревна, около которых я скитался. Тоска меня брала, а отца всё не было. Какой-то будочник из чухонцев, тоже весь серый» (357).

der im Altern vor der Zeit und in der Seelenpein des Rückblicks auf Unerledigtes und Nicht-Getanes immer schon geherrscht hatte. Der Thanatos lauert von Anfang an im Eros – worauf Turgenev im Schlussabsatz seiner Erzählung – und nicht nur hier – mit müder Gestik verweist, wenn unvermittelt vom „Sterben einer alten Frau" (129) die Rede ist, die in Lumpen und Armseligkeit gekleidet ist und ohne relevante Funktion für die Handlung auftaucht. Das Leid dieser Alten ist freilich weitaus katastrophaler als das Schicksal der jungen Fürstin und des alten Vaters – schlimmer noch als die Lebenstrauer des ehemals jungen Vladimir Petrovič, dessen „erste Liebe", wie erwähnt, auch seine „letzte" war. Noch dazu eine, die nie zur Erfüllung kam und die ihm vom eigenen Vater gestohlen worden war.

Turgenevs Poetik, ja Ästhetik der Nostalgie pendelt – wie insgesamt jene des (russischen) Biedermeier – zwischen Melancholie und Depression, zwischen dem wortreichen Diskurs der Unaussprechbarkeit eines entschwundenen Glücks und den kargen Sprachüberresten des Unsäglichen, das sich auf ‚grauen Wiesen' am Unglück weidet. Das ist nun nicht mehr die ursprünglich melancholische Geste des Lebens- und Liebesverzichts: Es ist die nackte Depression angesichts einer Existenz, die auf fatale Weise nicht den Schritt zur Todesliebe des alsbald auftretenden Fin de siècle schafft und dabei sogar noch im Liebestod scheitert. Ihm hat Turgenev einen Grabstein gesetzt, der für einen steht, der alles verloren hatte, bevor er es noch in Besitz nehmen konnte: die Geliebte, den Vater und schließlich auch sich selbst samt einem Autor, der diesem stillen wie katastrophalen Ver-Sagen immerhin eines seiner stärksten Werke gewidmet hatte.

Literatur

Freud, Sigmund (1968): *Totem und Tabu*, in: Ders.: *Gesammelte Werke* IX. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Grübel, Rainer (1984): „Narrative Aisthesis der ‚Ersten Liebe': Erinnerung vs. Wiederholung. Zur Topik und Intertextualität der Erzählungen ‚Pervaja ljubov'" von Turgenev und ‚Vymysel' von Gippius", in: Ders. (Hg.): *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert*. Amsterdam: Rodopi, 153–194.

Hansen-Löve, Aage (1992/1993): „Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*"; 1. Teil, in: *Russian Literature* XXXI, 1992, 491–544; 2. Teil, in: *Russian Literature* XXXIII-IV, 1993, 413–470.

Hansen-Löve, Aage (2018): „Nostalgie zwischen Melancholie und Depression. Besser spät als nie: Russisches Biedermeier", in: *Wiener Slawistischer Almanach* 82, 75–117.

Hansen-Löve, Aage (2019): *Schwangere Musen – Rebellische Helden. Antigenerisches Schreiben von Sterne zu Dostoevskij, von Flaubert zu Nabokov*. Paderborn: Wilhelm Fink, 187–190.

Kagan-Kans, Eva (1974): "Ivan Turgenev and Henry James: 'First Love' and 'Daisy Miler'", in: *American Contributions to the 9th International Congress of Slavists*, 251–265.

Sacher-Masoch, Leopold von (1980): *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*. München: Insel.

Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Turgenev, Ivan (1982): „Pervaja ljubov'", in: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*. Tom 10. Moskva: Nauka, 301–364.

Turgenew, Iwan (1972): „Erste Liebe", in: Ders.: *Erste Liebe. Erzählungen*. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 58–130.