

# Die beiden Hauptstädte und die Provinz als die wichtigsten sozialen Makroräume in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts

(Alena Petrova)

## I. P e t e r s b u r g

Jede Nationalliteratur kennt das Phänomen der Großstadtdarstellung<sup>1</sup>. Meistens handelt es sich dabei um eine Hauptstadt, die als Schauplatz der Handlung oder (seltener) als räumlicher Held in fiktionale Texte eingeht. In der russischen Literatur hat Petersburg diese Stelle angenommen und eine Art eigenen Textes generiert, obwohl – geschichtlich gesehen – Moskau als *die* russische Hauptstadt angesehen wird. In diesem Kapitel wird der Begriff des Petersburger Textes eingeführt, seine chronologischen Grenzen und sein konkreter Textkorpus werden festgelegt und einzelne charakteristische Komponenten kurz skizziert. Zum Schluss werden einige Stichworte zur Darstellung Moskaus eingebracht.

### Der Begriff des Petersburger Textes

Der Begriff des Petersburger Textes in der russischen Literatur wird von Toporov eingeführt. Er betont, dass es sich nicht um das Motiv Petersburgs in einzelnen Werken, sondern um einen einheitlichen Metatext<sup>2</sup> handelt. Dieser Begriff soll die gegenseitige Wechselbeziehung zwischen Petersburg und dem Text zum Ausdruck bringen. Zum einen wird hier die Idee veranschaulicht, dass Petersburg (wie jeder Raum) als Text gelesen werden kann:

[...] II. <Петербург> имеет свой «язык». Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный *текст*, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте (Топоров 1984: 13).

[[...] P. <Petersburg> hat eine eigene „Sprache“. Sie spricht mit uns mittels ihrer Straßen, Plätze, Gewässer, Inseln, Parken, Gebäude, Denkmäler, Menschen, Geschichte, Ideen, und kann als eine Art heterogener *Text* verstanden werden, dem eine gewisse

---

<sup>1</sup> Zur Theorie der (Groß-)Stadtdarstellung und zum Großstadtmotiv in der deutschen Literatur vgl. Kohlschmidt 1967, Klotz 1969, Riha 1970, Freisfeld 1982, Haubrichs 1982, Reichel 1982, Meckseper 1983, Kapner 1984, Scherpe 1988, Namowicz (in: Bauer / Fokkema 1990: 325-30), Walker (in: Bauer / Fokkema 1990: 288-293), Smuda 1992, Becker 1993, Bernard 1998, Mahler 1999 und Neumeister 1999.

<sup>2</sup> A. Grigorjev spricht in diesem Zusammenhang von der Existenz einer besonderen Petersburger Literatur: «Волею судеб или, лучше сказать, неодолимою жаждою жизни я перенесён в другой мир. Это мир гоголевского Петербурга, Петербурга в эпоху его миражной оригинальности, в эпоху, когда существовала даже особенная *петербургская* литература...» (1980:6). [„Durch des Schicksals Fügung oder, besser gesagt, aus dem unüberwindlichen Lebensdurst wurde ich in eine andere Welt versetzt. Das war die Welt des Gogolischen Petersburgs, Petersburg in der Epoche seiner Trugbild-Originalität, in der Epoche, in der sogar eine besondere Petersburger Literatur existierte“ (meine Übersetzung).]

allgemeine Bedeutung zugeschrieben wird und aufgrund dessen ein bestimmtes Zeichensystem, das im Text realisiert wird, rekonstruiert werden kann (meine Übersetzung).]

Zum anderen wird die Gesamtheit literarischer Texte mit dem Darstellungsgegenstand „Petersburg“ als *ein* „synthetischer Metatext“ (ebenda) postuliert, der aber nicht einfach als „Spiegel der Stadt“ (op.cit.: 5) funktioniert, sondern als ein Mechanismus des Übergangs *a realibus ad realiora* («пресуществление материальной реальности в духовные ценности» – ebenda) aufzufassen ist. Petersburg wird zum Subjekt des Petersburger Textes, indem er die Beschaffenheit dieses Textes bestimmt, aber auch zu seinem Objekt, denn der Petersburger Text trägt zur Konstituierung kultureller Identität Petersburgs bei. Dabei verweisen die beiden über ihre phänomenalen Grenzen hinaus – Text auf Raum und Raum auf Text.

### Zum Textkorpus (Chronologie, Sinneinstellung, Komponenten)

*Chronologisch* ist der Hauptkorpus des Petersburger Textes zwischen den 20-30-er Jahren des XIX. und den 20-30-er Jahren des XX. Jahrhunderts anzusiedeln. Als Gründer der Tradition gelten Puškin mit seiner Novelle «Пиковая дама» (*Pique-Dame*) und seinem Poem «Медный всадник. Петербургская повесть» (*Der eherne Reiter. Petersburger Novelle*<sup>3</sup>), beide 1833, und Gogol' mit seinen Petersburger Novellen 1835-1842<sup>4</sup>, seinem Feuilleton «Петербургские записки 1836 года» (*Petersburger Aufzeichnungen aus dem Jahre 1836, 1837*) und seiner Komödie «Ревизор» (*Der Revisor, 1836*). Der bewusste Gestalter des Petersburger Textes als solchem ist Dostoevskij mit seinen Novellen «Хозяйка» (*Die Wirtin, 1847*) und «Двойник. Петербургская поэма» (*Der Doppelgänger. Ein Petersburger Poem*<sup>5</sup>, 1846 / 1864), seinen Romanen «Белые ночи» (*Weißer Nächte, 1848*), «Бедные люди» (*Arme Leute, 1846*) und «Преступление и наказание» (*Schuld und Sühne, 1866*) und seinem Feuilleton «Петербургские сновидения в стихах и в прозе» (*Petersburger Träumereien in Vers und Prosa, 1861*) u.a. Zu den Hauptfiguren

<sup>3</sup> Es ist nicht zufällig, dass viele Autoren ihre Werke selbst als zum Petersburger Text zugehörig bezeichnen, indem sie ihnen entsprechende Titel, z.B. *Petersburger Träumereien* Dostoevskijs oder *Petersburg* Belyjs, oder Untertitel geben: *Der eherne Reiter* trägt die Gattungsbezeichnung *Petersburger Novelle*, *Der Doppelgänger* – *Petersburger Poem*. Besonders oft kommt das Epitheton „Petersburger“ im Sammelband «Физиология Петербурга» (*Physiologie Petersburgs*) vor. Eine solche Selbst-Thematisierung der Gattung im Titel («самоназвание») stellt somit ein wichtiges Element des Petersburger Textes dar (Toporov 1984: 17).

<sup>4</sup> Im Fall von Gogol' stammt die Gattungsbezeichnung „Petersburger Novellen“ nicht vom Autor: Er selbst hat die Novellen «Портрет» (*Das Porträt*), «Невский проспект» (*Nevskij Prospekt*), «Записки сумасшедшего» (*Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, alle drei 1835), «Нос» (*Die Nase, 1836*) und «Шинель» (*Der Mantel, 1842*) nie in einen Zyklus zusammengeschlossen, in der Literaturwissenschaft hat sich jedoch diese Bezeichnung längst etabliert (Markovič 1989: 5-10).

<sup>5</sup> Die Gattungsbezeichnungen vom *Ehernen Reiter* (Novelle) und vom *Doppelgänger* (Poem) scheinen sich auf den ersten Blick, nicht mit der traditionellen Gattungstheorie zu decken. Holthusen stellt aber fest, dass im Petersburger Text seit Puškin eine Verschiebung bzw. Neudefinition der Gattungsbegriffe stattfindet (1959: 152-157).

der Renaissance dieses Themas im „silbernen Zeitalter“ der russischen Literatur gehören vor allem Andrej Belyj mit seinem Roman «Петербург» (*Petersburg*, 1912 / 1922), Merežkovskij mit seinem Essay «Зимние радуги» (*Regenbogen im Winter*, 1908) und Blok mit seinem Gedichtzyklus «Петербургская поэма» (*Petersburger Poem*, 1907). Als Zeugen des Untergangs Petersburgs und Träger seines Gedächtnisses sind vor allem Achmatova und Mandel'stam mit ihrer Lyrik zu nennen.<sup>6</sup>

Obwohl dem Petersburger Text zugeordnete Einzeltexte verschiedene Autoren, Epochen und Gattungen zugehören, weisen sie eine erstaunliche Nähe zueinander auf, als ob sie nur eine „Gesamtheit der Varianten *einer* Urquelle“ (Toporov 1984: 17) wären. Die Homogenität des Petersburger Textes ist nicht allein durch den gemeinsamen Darstellungsgegenstand und somit durch den „Katalog“ der für das Substrat diesen Textes charakteristischen Elemente zu erklären. Allen Einzeltexten ist nach Toporov eine bestimmte *extreme Sinneinstellung* inhärent: Sie schildern ein Heilsgeschehen „im Reich des Todes“ (ebenda) und tragen einen tragischen Zug in sich.<sup>7</sup>

Zu den wesentlichen *Komponenten* des Petersburger Textes russischer Literatur zählen die folgenden:

- Petersburg als Gegenpol zu Moskau,
- Mythos der Stadtgründung und die Gestalt Peters des Großen,
- Natur- und Klima-Bedingungen Petersburgs,
- Topographie und Physiologie Petersburgs,
- „Petersburger Held“ und
- Mythologisierung Petersburgs.

Diese Komponenten werden hier kurz erläutert.

### Petersburg als Gegenpol zu Moskau

Das Wesen der neuen Hauptstadt Petersburg profiliert sich durch ihre Gegenüberstellung zu der alten russischen Hauptstadt Moskau am deutlichsten. Toporov macht darauf aufmerksam, dass in der Liste der Schriftsteller, die den größten Beitrag zur Gestaltung des Petersburger Textes geleistet haben, eine außergewöhnliche Rolle den Schriftstellern zukommt, die *nicht* aus Petersburg stammen<sup>8</sup>:

<sup>6</sup> Zur Gestalt Petersburgs in den Werken der oben genannten Schriftsteller vgl. Anciferov: zu Puškin: 1922 / 1991: 58-66 und 1950 / 1991: 258-293, zu Gogol': 1922 / 1991: 67-74, zu Dostoevskij: vgl. Fn. 13, zu Belyj: 1922 / 1991: 138-146, zu Merežkovskij: 1922 / 1991: 131-38, zu Blok: 1922 / 1991: 146-158, 171f., zu Achmatova: 1922 / 1991: 163-66 und zu Mandel'stam: 1922 / 1991: 162. Vgl. auch Filippov 1973, Holthusen 1973, Otradin 1988, Rakov 1997, Volkov 2001: 29-72, Donnert 2002: 269-281 und Bočarov 2003.

<sup>7</sup> Deshalb ordnet Toporov die Texte aus dem XVIII. Jahrhundert dem Petersburger Text nicht zu: Sie tragen in ihrer Einseitigkeit nur der „hellen“ Seite Petersburgs Rechnung (1984: 14), ihnen fehlt der tragische Zug der Stadterfahrung.

<sup>8</sup> Puškin, Lermontov, Dostoevskij, A. Belyj stammen aus Moskau; Gogol', Gončarov, Achmatova sind auch keine geborenen Petersburger. Erst seit den 60er Jahren des XIX. Jh.s wird die Stimme Petersburger Schriftsteller hörbar: Sologub, Merežkovskij, Blok.

...*П.* текст менее всего был голосом петербургских писателей о своём городе. Устами *П.* текста говорила Россия и прежде всего Москва (1984: 15).

[Der P<etersburger> Text war am wenigsten die Stimme der Petersburger Schriftsteller über ihre eigene Stadt. Mit dem Mund des Petersburger Textes sprach Rußland und vor allem Moskau (meine Übersetzung).]

Dadurch ist die Moskauer Komponente<sup>9</sup> auf zweifache Weise im Petersburger Text präsent: einerseits als eine voraus- und entgegengesetzte Vergleichsgröße, andererseits als Deskriptionsfilter, denn Petersburg wird aus der Sicht der Moskauer-Bewohner und mit den Maßstäben der Moskauer Realität (d.h. aus einer Außenperspektive) beschrieben und bewertet. In der russischen Literatur und Publizistik der 30-40er Jahre des XIX. Jahrhunderts bildet sich sogar eine selbstständige „Gattung der vergleichenden Deskription“ (op.cit.: 8) beider Hauptstädte aus, die in die Diskussion der „Westler“ und „Slavophilen“ eingebettet ist. Dazu gehören z.B. die folgenden Essays, die die Namen der beiden Hauptstädte in Titel enthalten: N.V. Gogol's «Петербург и Москва» (1835), A.I. Gercens «Москва и Петербург» (1841/42) und V.G. Belinskijs «Петербург и Москва» (1845). Die Abgrenzung zweier Städte verläuft in den Texten dieser Gattung nach einem der folgenden Schemata, wobei das erste (Petersburg-feindliche) Schema die slavophile Meinung, das zweite (für Petersburg positiv ausfallende) die Haltung der Westler widerspiegelt:

По одной из них бездушный, казённый, казарменный, официальный, неестественно-регулярный, абстрактный, неуютный, вымороченный, нерусский *П.* противопоставлялся душевной, семейственно-интимной, уютной, конкретной, естественной, русской Москве. По другой схеме *П.* как цивилизованный, культурный, планомерно организованный, логично-правильный, гармоничный, европейский *город* противопоставлялся Москве как хаотичной, беспорядочной, противоречащей логике, полуазиатской *деревне* (Топоров 1984: 7).

[Nach einem Schema wurde das seelenlose, fiskalische, unnatürlich-reglementierte, abstrakte, ungemütliche, ausgedachte, unrusische P<etersburg> dem herzlichen, familiär-intimen, gemütlichen, konkreten, natürlichen Moskau entgegengesetzt. Nach dem anderen Schema wurde P<etersburg> als eine zivilisierte, kulturelle, planmäßig organisierte, logisch-richtige, harmonische, europäische *Stadt* Moskau als einem chaotischen, unordentlichen, unlogischen, halbasiatischen *Dorf* entgegengesetzt (meine Übersetzung).]

Unabhängig von der Wertsetzung beider Schemata, wird daraus klar, dass sich die Gestalt Petersburgs im Petersburger Text als ein „mythologisiertes Antimodell Moskaus“ (op.cit: 11) konstituiert und dass diese Gestalt auch in sich ambivalent ist. Moskauer Raum wird dem Petersburger Raum vor allem in dem klassifikatorischen Merkmal ‚natürlich – künstlich‘ entgegengesetzt, wobei historisch-ideologische und mythologische Aspekte der Stadtgründung eine wichtige Rolle spielen.

<sup>9</sup> Bei Toporov ist in diesem Zusammenhang sogar von einer Moskau-Zentriertheit («московцентричность») des Petersburger Textes die Rede (1984: 13).

So ist Moskau einerseits mit dem umliegenden Territorium (Rußland) eng verbunden, es stellt dessen sakrales Zentrum dar und weist somit das Verhältnis der „Verkörperung“ (im Sinne Lotmans<sup>10</sup>) auf. Andererseits ist Moskau auch in seine natürliche Umgebung harmonisch eingebettet, so dass es in manchen Deskriptionen metaphorisch sogar eine Pflanzengestalt («образ города-растения») annimmt (Toporov 1984: 11).<sup>11</sup> Auch die Raumerschließung in Moskau verläuft auf eine natürliche Art und Weise: Sie breitet sich allmählich aus, wobei das Haus zur räumlichen Haupteinheit wird, womit die „Raumfüllung“ vor der Raumgestaltung Vorrang hat (d.h. Häuser sind schon da, bevor sich Straßen und Plätze ausbilden). Im Gegensatz dazu steht das peripher liegende Petersburg eher im Verhältnis der „Antithese“<sup>12</sup> sowohl zum umliegenden Land als auch zur Natur selbst. Die „aus nichts“ durch den gewaltsamen Willen Peters des Großen und nach seinem durchdachten Plan 1703 entstandene Stadt, die am 19. Mai 1712 zur russischen Hauptstadt proklamiert wurde, bekommt im Petersburger Text eine besondere Kodierung: Sie wird dem „vollwichtigen“ («полновесное» – Toporov 1984: 13) Moskauer Raum als ein *quasi*-Raum, ein erdachtes Phantom, Trugbild, Traum<sup>13</sup>,

<sup>10</sup> Die (Groß-)Stadt als ein Typus des geschlossenen Raumgebildes kann nach Lotman zweierlei Beziehungen zum umliegenden Land aufweisen: Sie kann entweder dessen Verkörperung oder dessen Antithese bilden (1984: 30f.). Im ersten Fall, d.h. wenn die Stadt dem Staat isomorph ist, hat sie eine zentrale Lage oder ihr wird eine solche Lage zugeschrieben. Die räumliche Zentralität wird zum Träger eines sekundären Merkmals: Die Stadt (*urbs*) wird als sakrales Zentrum einer Welt (*orbis terrarum*) angesehen, sie gilt als ein ideales Modell des Weltalls, als Prototyp der himmlischen Stadt, z.B. Jerusalem, Rom, Moskau. Diese außerordentliche Bedeutung der Stadt wird oft durch eine Korrelation der Zentralität mit der hohen Stellung auf der vertikalen Ebene unterstrichen: Die Stadt auf dem Berg bzw. auf Hügeln wird zum „Vermittler“ zwischen Himmel und Erde. Das Land umgibt eine solche Stadt in Form der konzentrischen Strukturen, die zum Herausheben aus der feindlichen Außenwelt und zur Geschlossenheit tendieren.

<sup>11</sup> Die beiden Städte verfügen darüber hinaus über ungleiches Geschlecht: Moskau wird ein weibliches, Petersburg dagegen ein männliches zugeschrieben. Vgl. z.B. eine solche Feststellung in Gogol's *Petersburger Aufzeichnungen aus dem Jahre 1836*: «Москва женского рода, Петербург мужского» (PSS, Bd. 8: 178). [„Moskau ist weiblich, Petersburg ist männlich“ (meine Übersetzung).] Zur „Weiblichkeit“ Moskaus vgl. Lilly (in: Lilly 2002: 31-48).

<sup>12</sup> In dem Fall, in dem die Stadt eine Antithese zum Staat bildet, wird sie am Rande des kulturellen Raums, oft am Ufer oder im Mündungsgebiet, situiert. Hier ist nicht die Opposition ‚oben – unten‘, sondern die Gegenüberstellung ‚natürlich – künstlich‘ maßgebend. Denn eine solche Stadt ist der Natur zum Trotz entstanden. Die „exzentrische“ Stadtlage innerhalb des Landes wird zur Voraussetzung der Offenheit der Stadt nach außen und fördert somit kulturelle Kontakte mit der übrigen Welt. Als Beispiele exzentrischer Städte führt Lotman Konstantinopel und Petersburg an (1984: 31).

<sup>13</sup> Vgl. hierzu den Abschnitt aus Dostoevskijs *Petersburger Träumereien in Vers und Prosa*, in dem sich über der wirklichen Stadt eine andere, nicht existierende Stadt in der Luft bildet: «Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что казалось, новые здания вставали над старыми, *новый город складывался в воздухе...* казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его [...], со всеми жилищами их [...] в этот сумеречный час походил на *фантастичную, волшебную грёзу*, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и исcurится паром к тёмно-синему небу» (PSS, Bd. 19: 69; meine Hervorhebung). [„Die Druckluft zitterte wegen jedem kleinsten Geräusch, und Rauchwolken stiegen

„zerebrales Spiel“ (Belyj) entgegengestellt. Merežkovskij bringt es in *Regenbögen im Winter* so zum Ausdruck:

Изъ русской земли Москва выросла и окружена русской землей, а не болотнымъ кладбищемъ съ кочками вмѣсто могиль и могилами вмѣсто кочекъ. Москва выросла – Петербургъ вырощенъ, вытащенъ из земли, или даже просто «вымышленъ» (1973, Bd.4 (=15 / 1914): 9f.).

[Moskau ist aus russischer Erde emporgewachsen und von russischer Erde und nicht von einem sumpfigen Friedhof umgeben, mit feuchten Mooshügeln statt Gräbern und Gräbern statt Mooshügeln. Moskau ist selbst emporgewachsen, Petersburg aber wurde gezüchtet, aus der Erde herausgezogen oder sogar einfach ‚ausgedacht‘ (Holthusen 1973: 14).]

Auch die Raumerschließung in Petersburg kontrastiert mit der in Moskau: Es handelt sich dabei um ein explosives Wachstum, wobei der „Weg“ zur räumlichen Haupteinheit wird und womit die Raumgestaltung vor der „Raumfüllung“ Vorrang hat (d.h. die „Perspektiven“ (vor allem Prospekte) und Plätze sind von Anfang an da, aber sie füllen sich erst später mit Häusern).<sup>14</sup> Auch das Baumaterial vertieft den Kontrast zur Umgebung: Petersburg wird zur einzigen Stadt aus Stein mitten im hölzernen Russland.<sup>15</sup> Aber auch Petersburg selbst ist nicht homogen: Große steinerne Gebäude gibt es nur im Zentrum, der Wohnstätte der Reichen, in den Armenvierteln am Rande der Stadt stehen jedoch kleine Holzhütten (vgl. hierzu den Konflikt in Puškins *Ehernem Reiter*).

---

wie Riesen von allen Dächern der beiden Seiten der Uferstraße hoch und rasten nach oben, zum kalten Himmel hin, indem sie sich unterwegs verflochten und lösten, so dass es schien, dass sich neue Gebäude über den alten errichteten, dass *sich eine neue Stadt in der Luft bildete...* es schien letztendlich, dass diese ganze Welt, mit allen ihren Bewohnern [...], mit allen ihren Behausungen, *einem phantastischen, zauberhaften Trugbild, einem Traum*, der sogleich verschwinden und zum dunkel-blauen Himmel verdampfen würde, in dieser Dämmerungsstunde ähnelte“ (meine Übersetzung).] Die Verflechtung des realistischen Kontextes mit fantastischen Elementen, die die magische Wirkung Petersburgs auf die Psyche seiner Bewohner und Dichter widerspiegelt, wird als ein wichtiger Kunstgriff im Petersburger Text immer wieder eingesetzt. Zu Petersburg Dostoevskijs vgl. vor allem Anciferov 1922: 111-119 und 1923 / 1991: 176-257, Biron 1991 und Rakov 1997: 81-98.

<sup>14</sup> Dies erfordert eine Strategie der schnellen großflächigen Landnahme bei schlechten Natur- und Klimabedingungen. Während in Moskau zum Zentrum der Ausbreitung ein *Punkt* (Kreml') wird, gibt es in Petersburg ein solches Zentrum nicht, dafür aber einen Ausgangspunkt außerhalb des urbar zu machenden Landes, von dem aus *Linien* (als effektivstes Mittel der oberflächlichen Raumerschließung) ausgehen und die ganze Fläche umfassen. Zwischen solchen Linien-Perspektiven sind in früheren Stadien des Stadtbaus noch nicht organisierte „Leerstellen“ oft anzutreffen: Nicht zufällig wird Bašmačkin nachts auf einem riesigen leeren Platz ausgeraubt, während in Moskau Raubüberfälle in den engen Gassen passieren (Toporov 1984: 12).

<sup>15</sup> Denn Peter verbietet 1714 den Bau von steinernen Gebäuden außerhalb Petersburgs. Vgl. hierzu Merežkovskij: «Въ 1714 году Петръ задумалъ умножить Петербургъ; замѣтивъ, что въ городъ медленно строились дома, царь запретилъ во всемъ государствѣ, кромѣ Петербурга, сооружать каменные зданія, съ угрозою въ противномъ случаѣ разоренія имения и ссылки» (*Regenbögen im Winter*, 1973, Bd.4 (=15/ 1914): 10). [„Peter beschloss im Jahre 1714, Petersburg zu vergrößern: da er merkte, dass die Häuser in der neuen Stadt sehr langsam gebaut wurden, erließ er ein Verbot, in ganz Russland, außer Petersburg, steinerne Häuser zu errichten; Zuwiderhandelnden drohte Konfiskation des Eigentums und Verbannung“ (Holthusen 1973: 11).]

## Der Mythos der Stadtgründung und die Gestalt Peters des Großen

Man kann also in Zusammenhang mit der *Stadtgründung Petersburgs* mit Recht behaupten: «самая идея создания и строительства Петербурга оказалась исключительно мифогенной [...]» (Grigorjeva 1998: 173).<sup>16</sup> Der Nullpunkt der Zeit und des Raums wurde in Petersburg versetzt: In der Ideologie der Petrinischen Epoche wurde Petersburg als Ausgangspunkt der russischen Geschichte angesehen, der nicht an die russische Geschichte vor Peter, sondern eher an die Antike, und genauer gesagt, an das imperiale (und nicht päpstliche!) Rom<sup>17</sup> anknüpft. Schon der Name der Stadt soll die Assoziation mit Rom wachrufen: „die Stadt des Heiligen Peters“.<sup>18</sup> Man muss jedoch gleich hinzufügen, dass mit der Zeit die ursprüngliche Figur des Apostels Peter in seiner Funktion des Stadtpatrons hinter die *Gestalt des Imperators Peter des Großen* zurücktritt, wobei dem Letzteren nicht nur historische Eigenschaften des Stadtgründers und -erbauers eingeräumt, sondern auch die mythologischen Eigenschaften des Schutzherrn zugeschrieben werden (Uspenskij 1994, Bd.1: 71).

In der „offiziellen“ Poesie<sup>19</sup> und Publizistik über die „nördliche Palmira“ findet also eine Sakralisierung der Person Peters statt (op.cit.: 69). Gleichzeitig entsteht aber bei den Altgläubigen ein Mythos *ex negativo*: Peter wird die übermenschliche Natur eines Antichristen zugeschrieben (Markovič 1989: 108f.).<sup>20</sup> Die beiden Mythen prägen infolge einer gewissen Substitution Petrinischen Schaffens durch das Geschaffene das Bild der neuen Hauptstadt: Petersburg steht für die westliche Ideologie und Reformen Peters<sup>21</sup> samt der despotischen und fremden Mittel, mit denen sie durchgesetzt wurden, und wird somit entweder als Verkörperung des gottvollbrachten Wunders oder als Realisierung des Reichs des Antichristen auf Erden angesehen.

<sup>16</sup> „[...] allein die Idee der Stadtgründung und des Stadtbaus Petersburgs hat sich als äußerst mythogen erwiesen [...]“ (meine Übersetzung).

<sup>17</sup> Zu den Spuren der Konzeption „Moskau – das Dritte Rom“ in der Ideologie Peters des Großen vgl. Uspenskij / Lotman (in: Uspenskij 1994, Bd.1: 60-74). Durch den Verweis auf die ewige Stadt Rom wird die reale Stadt Petersburg in ein mythologisches Zeitmodell eingebunden. Dabei wird jedoch die Ewigkeit Roms vergangenheitsorientiert, die Ewigkeit Petersburgs zukunftsorientiert gedacht (Rom gab es ewig, Petersburg wird es immer geben). Zu den Paradebeispielen solcher Ideen in künstlerischer Form zählen W. Trediakovskijs Ode «Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санктпетербургу» (*Lob an Ižera-Land und St. Petersburg*, 1752) und M. Lomonosovs «Надпись на новое строение Царского Села» (*Inskrift zur Neuerbauung von Carskoe Selo*, 1756).

<sup>18</sup> Diese Interpretation ist jedoch an der deutschen Variante des Stadtnamens (Sankt Petersburg) abzulesen, während das nach dem slawischen Wortbildungsmodell entstandene Äquivalent «Санкт-Петербург» eher als „die Heilige Stadt Peters“ interpretierbar ist (Uspenskij 1994, Bd. 1: 65).

<sup>19</sup> Vgl. z.B. solche lyrischen Texte wie A. Sumarokovs «Дитирамб» (*Dithyrambus*, 1755), P. Vjazemskijs «Петербург» (*Petersburg*, 1818) und Lomonosovs und Deržavins Oden. Zur Gestalt Petersburgs in Werken dieser Schriftsteller vgl. Anciferov (1922 / 1991: 49-56).

<sup>20</sup> Puškin meinte, dass der Antichristus-Mythos eine volksumfassende Verbreitung erfuhr (Markovič 1989: 109).

<sup>21</sup> Zur Persönlichkeit Peters und zu den geschichtlichen Hintergründen der Petrinischen Epoche vgl. Neumann-Hoditz 1983, Stökl 1997: 348-383 und Donnert 2002: 9-23.

Die Gestalt des Zaren im Petersburger Text verbindet meistens beide Mythen. Er wird einerseits mit den Zügen der göttlichen Majestät versehen, andererseits stürzt sein Wille unzählige Menschen bei der Erbauung der Stadt in Verderben. Diese zweite, unheilvolle Seite der Stadtgründung durch Peter<sup>22</sup> wird von Merežkovskij folgendermaßen thematisiert:

При возведении первоначальных укреплений нужна была земля, а ее поблизости не находилось: кругомъ была только трясина, покрытая мхомъ; землю таскали къ бастионамъ изъ дальнихъ мсть въ старыхъ мыскахъ, рогожахъ, или даже просто въ полахъ платья. Люди оставались безъ хльба, безъ крова, и мерли, какъ мухи. Покойниковъ не успывали хоронить и волокли, какъ падаль, въ общую яму. Сооружение Петропавловской крѣпости стоило жизни 100 тысячъ переселенцевъ (*Regenbögen im Winter*, 1973, Bd.4 (=15/ 1914): 10f.).

[Für die Errichtung der Fundamente brauchte man Erde, Erde war aber in der Nähe nirgends zu finden; es gab nur moosbewachsenes Moor. Erde für die Bastionen wurde aus weiter Entfernung in alten Säcken, Bastdecken und oft sogar in Rockschoßen herbeigeschleppt. Die Menschen hatten kein Obdach und kein Brot und starben wie die Fliegen. Man hatte nicht Zeit, die Leichen einzeln zu beerdigen; alle wurden wie Aas in eine gemeinsame Grube geworfen. Die Errichtung der Peter-Pauls-Festung allein kostete 100 Tausend Umsiedlerleben (Holthusen 1973: 12).]

Auch spätere Generationen müssen mit ihrem Leben dafür bezahlen, dass Peter die Stadt der Natur zum Trotz erbaut hat: Petersburg wird mehrmals vom Hochwasser heimgesucht. In dieser Hinsicht lässt Peters Schöpfung zwei Interpretationen zu: als der Sieg der Vernunft über die Elemente infolge eines sich immer wiederholenden Kampfes oder als eine Zerstörung der natürlichen Weltordnung, die immer wieder eine Strafe nach sich zieht.<sup>23</sup>

### Natur- und Klima-Bedingungen Petersburgs

Eine künstlerische Ausarbeitung des Themas der *Überschwemmung*, die Züge beider oben genannten Auffassungen Petersburgs in sich trägt, wird mit Puškins „Petersburger Novelle“ *Der eherne Reiter*<sup>24</sup> geliefert. Der Hauptheld dieser „Petersburger Novelle“ Evgenij wird wahnsinnig<sup>25</sup>, weil seine geliebte

<sup>22</sup> Zur Stadtgründung vgl. Neumann-Hoditz 1983: 80-86 und Donnert 2002: 25-35; zu den Mythen um die Stadtgründung vgl. Anciferov 1924 und Sindalovskij 1995: 11-19.

<sup>23</sup> Mit der zweiten Deutung Petersburgs (als eine dem Untergang geweihte Stadt) ist im Petersburger Text ein ganzer Motivkomplex verbunden: vom unheilverheißenden Fluch «Петербургъ быть пусты!» („Petersburg sei verwüstet!“) bis zu den eschatologischen Sintflut-Mythen, wie z.B. in M. Dmitrievs Gedicht «Подводный город» (*Die Stadt unter Wasser*, 1865) oder Odoevskijs Novelle «Насмешка мертвеца» (*Der Spott eines Toten*, 1844) (vgl. hierzu Lotman 1984: 32).

<sup>24</sup> Zum *Ehernen Reiter* vgl. Anciferov 1922 (1991): 61-65 und 1950 (1991): 287-90, Blagoj 1955, Holthusen 1959: 160-62 und 1973: 19-22, Makarovskaja 1978, Knigge 1984, Markovič 1989: 113-123, Panfilovič 1995 und Rakov 1997: 7-15.

<sup>25</sup> Evgenij ist der erste in der Galerie der Petersburger Helden, die die Konnotation Petersburgs mit Wahnsinn transparent machen. Vgl. hierzu Feststellung Svidrigajlovs in *Schuld und Sühne*: «я убежден, что в Петербурге много народу, ходя, говорят сами с собой. Это город полусумасшедших. [...] Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге» (Dostoevskij: PSS, Bd.6: 357). [„ich bin überzeugt, dass es in



Paraša die Naturkatastrophe nicht überlebt: Die Hütten im Stadtteil „Inseln“ werden vom Wasser weggespült. Symbolisch dabei ist die „Haltung“ des Peter-Denkmal, dieses im Werktitel benannten *genius loci*<sup>26</sup>: Es kehrt Evgenij den Rücken und „übersieht“ sein Unglück:

И обращён к нему спиною  
В неколебимой вышине [...]   
Кумир на бронзовом коне  
(Teil 1, Zeilen 160ff.; Bd. 5:142).

Und er ist zu ihm mit dem Rücken gekehrt,  
In unerschütterlicher Höhe, [...]   
Der Abgott auf einem Bronzepferd.  
(Meine Übersetzung.)

Der verzweifelte „arme Evgenij“ fordert den „Abgott“ heraus, worauf er von dem lebendig gewordenen „ehernen Reiter“ durch die ganze nächtliche Stadt gejagt wird... Der „kleine Mensch“ wird zum Verlierer in diesem Kampf und büßt es letztendlich mit seinem Leben. Darin kann man, mit dem Wort V. Belinskij, den „Triumph des Allgemeinen über das Einzelne“ (Holthusen 1973: 22) sehen. Charakteristisch ist aber, dass am Ende keine eindeutige Stellungnahme des Autors vorliegt: Puškin stellt die beiden Bilder Petersburgs – die unverwüstliche imperiale Hauptstadt (in der Einleitung) und das vom Hochwasser zerstörte Armenviertel (im Hauptteil) nebeneinander. Die Naturkatastrophe revidiert zwar den klassizistischen, lobpreisenden Mythos der Stadtgründung, aber hebt ihn nicht ganz auf, denn die Stadt geht nicht unter:

Утра луч  
[...] Блеснул над тихой столицей,  
И не нашел уже следов  
Беды вчерашней [...].  
В порядок прежний всё вошло  
(Teil 2, Zeilen 69-75; Bd. 5: 145).

Ein Morgenstrahl  
[...] Glänzte über der stillen Hauptstadt auf  
Und fand keine Spuren mehr  
Vom gestrigen Unglück [...].  
Alles kehrte zur früheren Ordnung zurück.  
(Meine Übersetzung)

Mit dem Hochwasser wird ein Bestandteil der Komponente der Natur- und Klimabedingungen Petersburgs angesprochen, die „durch die Petersburger Erzählungen von Puškin bis zu Dostoevskij den Wert eines literarischen Symbols ersten Ranges gewonnen“ haben (Holthusen 1959: 159f.). Im Petersburger Text werden solche für Petersburg typischen Phänomene wie die „weißen Nächte“ und drückende Hitze im Sommer, stockdunkle Nächte mit starken Schneestürmen («ненастная ночь») und verhängnisvoller, besonders langer Frost im Winter, Überschwemmungen und ein grauer, feuchter Nebel im „Frühjahrs-Herbst“ («весенняя осень») nachdrücklich hervorgehoben; die Akzente liegen dabei mehr auf den erschwerenden als auf den begünstigenden Lebensbedingungen (Toporov 1984: 19).

Die letzte Tendenz – die Steigerung ins Negative – realisiert sich auf der erzähltechnischen Ebene durch den hohen Grad der Subjektivierung des erlebten Raums, d.h. durch das Verfahren der Isolation der „dominanten Leitqualitäten

---

Petersburg viele Leute gibt, die im Gehen mit sich selbst sprechen. Es ist eine Sache <sic! – eine Stadt> von Halbverrückten. [...] Selten findet man so viel finstere, tiefeinschneidende und eigentümliche Einflüsse auf die Seele eines Menschen vor, wie in Petersburg“ (Hesse 1999: 587).]

<sup>26</sup> Zu den Mythen um das Peter-Denkmal vgl. Sindalovskij 1995: 69-76, zum Motiv dieses Denkmals in russischer Literatur vgl. Rakov 1997: 121-25.

des Eindrucks“ (Hoffman 1978: 204) und ihrer extremen Zuspitzung. So wird z.B. die besondere Dauer des *Frostes* im *Mantel* motiviert (Markovič 1989: 58f). Wenn man alle Zeitangaben berücksichtigt, wird der neue Mantel erst im April fertig sein, und der Frost „setzt erst jetzt richtig an“ (Gogol', PSS, Bd.3: 156); die Begegnung der „bedeutenden Persönlichkeit“ mit dem toten Bašmačkin scheint sogar erst im Mai stattzufinden, aber die Schneestürme sind noch nicht vorbei (Bd.3: 172). Wenn man die Motivierung dieser Angaben in den wirklichen Wetterbedingungen Petersburgs zu finden versucht, stellt man fest, dass nur in Ausnahmefällen der Schnee dort tatsächlich noch im Mai lag. Was aber mehr der Wirklichkeit entspricht, ist der Eindruck des endlos dauernden Winters, der allen Einwohnern Petersburgs bekannt ist. In dieser Novelle verwandelt Gogol' diesen subjektiven Eindruck in die „poetische Atmosphäre der ewigen Kälte“ (Dilaktorskaja nach Markovič 1989: 60). Dabei wird die Kälte zum Dauerzustand und zur Haupteigenschaft der Petersburger Welt auch im übertragenen Sinne: Sie durchdringt alles auch im ethischen Raum («нравственное пространство»)<sup>27</sup>.

Die Unannehmlichkeiten des Petersburger Klimas fungieren auch als Kunstgriffe auf der Ebene der Komposition, indem sie als treibende Kraft bei realistischen Sujets (wie Kälte im *Mantel*<sup>28</sup>) und zur „inneren“ Motivierung bei phantastischen Wendepunkten des Geschehens (wie *Nebel* in der *Nase*) eingesetzt werden. So weicht in Gogol's *Nase* der Erzähler an zwei Stellen, an denen die beiden absurden Geschichten über die „selbständige“ Nase des Major Kovalev verknüpft werden sollen, der vom Leser erwarteten realistischen Lösung (als Traumanlage o.ä.) aus und verstärkt den doppeldeutigen Charakter des Erzählten mit den Worten:

Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что дальше произошло, решительно ничего не известно (Gogol', Bd. 3: 52, 72).

[Aber hier hüllt plötzlich ein undurchdringlicher Nebel unsere Geschichte ein, und über die folgenden Geschehnisse weiß man absolut nichts zu berichten (Hesse 2000: 13).]

Eine solche Aussage lässt sogar in dem Erzähler selbst eine der Petersburger Welt angehörende und somit von der Atmosphäre dieser Stadt beeinflusste

---

<sup>27</sup> Das Motiv der Kälte fungiert bei Gogol' oft als Metapher: Der Tod von Akakij Akakievič inmitten von Kälte und Finsternis des endlosen Winters steht in einer Wechselbeziehung zu seinem Leben in einer hartherzigen Umgebung. In *Porträt* wird der Pinsel des Künstlers Čartkov „kalt und stumpf“ («хладает и тупеет») und in der seelischen Kälte verliert er die schöpferische Fantasie («падает всякое воображение») usw. (Markovič 1989: 60).

<sup>28</sup> Im ersten, „realistischen“ Teil des *Mantels* spielt die „feindliche“ Kälte Petersburgs (Gogol', Bd.3: 147) eine ganz besondere Rolle: Ohne sie wäre die Geschichte über Akakij's Mantel überhaupt nicht zustande gekommen. Denn sie bringt Bašmačkin zur Erkenntnis, dass sein alter Mantel seine Funktion nicht mehr erfüllt, so dass die Notwendigkeit entsteht (die erst von Petrovič artikuliert wird), ein neues lebensnotwendiges Kleidungsstück anzuschaffen, womit eigentlich die Geschichte über das wichtigste Ereignis im Leben des armen Beamten beginnt. Die Kälte spielt auch am Ende der Novelle eine entscheidende Rolle im Schicksal von Akakij Akakievič, indem sie ihm zu einem schnelleren Tod verhilft (Gogol', Bd. 3: 167f.).

Gestalt vermuten. Auf diese Art und Weise geht die klimatische Symbolik vom inhaltlichen Leitmotiv ins Kompositionsprinzip über.<sup>29</sup>

### Topographie und Physiologie Petersburgs

Eine weitere wichtige Komponente des Petersburger Textes stellt die *Topographie* Petersburgs dar. So werden in den meisten Texten dieser Gattung real existierende Viertel, Straßen, Gebäude, Architekturensembles und Denkmäler wahrheitsgetreu benannt und beschrieben. Am häufigsten werden solche architektonischen Attribute der Stadt wie der „eiserne Reiter“, Peters „Häuschen“ (домик Петра), Admiralität, Peter-und-Pauls-Festung, Winterpalast und Senats-Platz (Сенатская), Sommergarten, Nevskij Prospekt, die Flüsse Neva und Мойка, der Stadtteil „Basilius-Insel“ (Васильевский Остров), die Sommerresidenz der Zaren Zarendorf (Царское село) usw. erwähnt. Die „Routen“ mancher Helden (z.B. Raskol'nikovs) durch die Stadt und die beiläufig evozierten Stadtbilder entsprechen den Tatsachen aus dem wirklichen Leben in solchem Maße, dass sie sich oft den damaligen dokumentarischen Beschreibungen der Hauptstadt (auch den Reiseführern) annähern.

Die Stadtbilder werden oft zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten und aus der Innen- und Außenperspektive beschrieben, wie z.B. in Gogol's *Nevskij Prospekt*<sup>30</sup>. Die für die ganze Stadt symbolisch stehende Hauptstraße wird in dieser Rahmenerzählung zunächst mit Hilfe der Technik der Wechselbilder im Sinne des französischen *feuilleton de moeurs* dargestellt. Der Erzähler setzt mit der „panoramatischen“ Szenenfolge dreimal ein, wobei das Tageszeitemschema (früher Morgen, Mittagszeit und Abend) und die entsprechend wechselnde Beleuchtung als Gliederungsprinzip dienen. Das „Gesicht“ des bewohnten Raums bestimmt dabei nicht seine architektonische Konfiguration, sondern die alltägliche „Menschenfüllung“, die sogenannte „Physiognomik der Menge“.<sup>31</sup> Das Menschliche selbst wird jedoch metonymisch durch das Dingliche (Körperteile und Kleidungsstücke) ersetzt: Man trifft in der „sich bewegenden Hauptstadt des Nevskij Prospekts“ (Bd. 3: 13) einzigartige Schnürrbärte, Lächeln, „tausend Arten von Damenhüten, Kleidern, bunten, leichten Tüchern“ (Bd. 3: 12; meine Übersetzung), Tailen, „nicht dicker als ein Flaschenhals“ (ebenda) und Ärmel „wie zwei Luftballons“ (Bd.3: 13) usw. In der abendlichen „Fantasmagorie“, als „Laternenlicht alles in ein verlockendes, zauberhaftes

<sup>29</sup> Zu den Handlungsstrukturen in der *Nase* und im *Mantel* vgl. Bock 1982; zur *Nase* vgl. auch Rakov 1997: 48-50; zum *Mantel* vgl. Ejchenbaum 1919, Holthusen 1959: 157-163 und 1973: 51-55, Tschizewskij 1966, Rozanov 1970, Nilsson 1975, Zelinsky 1982: 54-62, Keil 1985 und Larsson 1992: 144-171.

<sup>30</sup> Zu *Nevskij Prospekt* vgl. Anciferov 1922 / 1991: 70-73, Holthusen 1973: 40-51, Zelinsky 1975: 321-342, Markovič 1989: 130-35 und Larsson 1992: 80-91.

<sup>31</sup> Dies erweist sich als eine allgemeine Tendenz im Petersburger Text. Architektonische Besonderheiten der Stadt werden selten und nicht zum Selbstzweck thematisiert; sie dienen meistens als Ausdruck metaphysischer Begebenheiten. So wird z.B. bei Dostoevskij oft Enge («узость») mit der Angst («ужас») konnotiert (Toporov 1984: 20f.)

Licht rückt“ (Bd. 3: 15; meine Übersetzung), offenbart sich noch stärker das Marionettenhafte am Menschen. An der Stelle geht der erste Teil mit der Zeigehaltung des Erzählers in den zweiten Teil mit der Demonstrationshaltung über: Das wahre Wesen des Nevskij Prospekts soll durch zwei kontrastive Liebesgeschichten aufgedeckt werden, die hier ihren Anfang nehmen. Sie veranschaulichen die Polarität von Traum und Wirklichkeit («раздор мечты с существенностью» – Bd. 3: 30) und entlarven die Hauptstraße als Schein-Schönheit, verführerische Lüge und Teufelswerk zugleich:

Но страннее всего происшествия, случающиеся на Невском проспекте. О, не верьте этому Невскому проспекту! [...] *Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!* [...] Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него [...], когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валяются с мостов, фореиторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё в ненастоящем виде (Bd.3: 45f.).

[Aber am seltsamsten sind die Vorfälle, die sich auf dem Nevskij Prospekt ereignen. O, *schenken Sie diesem Nevskij Prospekt keinen Glauben!* [...] *Alles ist hier Täuschung und Traum, alles ist nicht das, was es zu sein scheint!* [...] Er lügt zu jeder Zeit, dieser Nevskij Prospekt, am meisten aber dann, wenn sich die Nacht wie eine verdichtete Masse auf ihn niederlässt, [...] wenn sich die ganze Stadt in Heidenlärm und Glanz verwandelt, wenn Myriaden von Kutschen von den Brücken abstürzen, wenn Vorreiter schreien und auf Pferden springen und wenn *der Teufel selbst die Lampen nur dazu anzündet, um alles von seiner trügerischen Seite zu zeigen* (meine Übersetzung und Hervorhebung).]

So wird im Schlussteil des Textes mit der Aufklärungshaltung des Erzählers das positive Urteil des einführenden Teils revidiert. Darüber hinaus ist es erwähnenswert, dass in *Nevskij Prospekt* zwischen Petersburg als Raum der Betrachtung im Rahmen und Petersburg als Raum der Handlung im Binnenteil zu unterscheiden ist. „In der Stellung als räumlicher Held ist die Hauptstraße Petersburgs aus ihrer Funktion als topographische Wirklichkeit entlassen. [...] Gogol’s Petersburg ist ein entdinglichtes, enträumlichtes Petersburg“ (Zelinsky 1975: 322). Als Raum der Handlung aber erhält die Stadt ihre topographischen und „physiologischen“ Züge wieder.

Die Notwendigkeit einer „*Physiologie*“ Petersburgs resultiert aus der fatalen Eigenschaft dieser „venedigähnlichen Stadt zwischen Sein und Schein“ (Zelinsky 1975: 324), nämlich aus der Hilflosigkeit des Sehvermögens, seiner Unfähigkeit, zuverlässige Informationen über das Leben der Stadt zu erwerben.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Diese Unzuverlässigkeit des Sehvermögens bei der Stadtwahrnehmung ist darauf zurückzuführen, dass der bewohnte Raum nicht immer nach visuellen Kriterien organisiert ist. Dies gilt insbesondere für nächtliche Darstellungen der Stadt und für literarische Bilder mit dem Einsatz des Rauchs / Nebels als eine Art „Füllung“ der Leere und „Absorber“ des Lichtes. Zur gewissen Theatralität des Petersburger Raums trägt nach Lotman auch die „Bühnenwirkung“ mancher architektonischer Stadtlandschaften und die Durchführung offizieller Zeremonien usw. bei (1984: 39f.). Petersburg geht auch in die Reiseliteratur als ein Raum ein, in dem das Zauberhafte und Fantastische zu erwarten ist: Hier werden häufig Fälle der optischen Täuschung, die sich aber ganz prosaisch auflösen, geschildert. Ein Beispiel dafür ist der Bericht des deutschen Reisenden E. Jerrmanns aus dem Jahre 1850: Er

Visuelle Bilder treten hinter – in einigen knappen reportagehaften Sätzen skizzierten – Geräusch- und Geruchsbildern der Stadt zurück, die im Leser den Eindruck eines „unmittelbaren Kontakts mit den ästhetisch unbearbeiteten Realien“ (Markovič 1989: 12) erwecken, wie hier:

Глаза его без всякого участия, без всякой жизни, глядели в окно, обращенное во двор, где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе, и козлиный голос разносчика дребезжал: *старого платья продать* (Gogol', Bd. 3: 28).

[Seine Augen schauten ohne jegliche Teilnahme, ohne ein Funken Leben aus dem Fenster zum Hof hinaus, wo ein schmutziger Trinkwasserfuhrmann Wasser goss, das in der Luft fror, und eine bockähnliche Stimme eines Austrägers klirrte: „*Alte Kleider zu verkaufen*“ (meine Übersetzung).]

Diese Schilderung des Innenhofes des Hauses von Piskarev aus *Nevskij Prospekt*, aus seiner Perspektive wiedergegeben, ist auch ein Beispiel dafür, dass nach dem damaligen Raumverständnis (in der Literatur und in der Malerei) der bewohnte Raum als ein gewisser „Stadtleib“ («утроба», «гордское тело») vorgestellt wird, in dessen schwer zugänglicher Tiefe sich der Mensch verbirgt. In den Gesichtskreis eines solchen Menschen treten also vor allem das Innere des Leibes und die Teile, die zum Ausgang zur Außenwelt führen. Dazu zählen Innenhöfe, Hintertreppen, Torwege, Gassen und andere unansehnliche Petersburger Winkel. Das Innere der Stadt ist – im Gegensatz zu ihrem schönen, sauberen und anständigen Äußeren – voll von Straßenkot, Gestank und Lärm, eng, dunkel und nicht ungefährlich (vgl. hierzu Kaganov 1995: 113-130). Ein Beispiel dafür stellt das folgende Bild der Hintertreppe des Hauses von Petrovič aus *Mantel* dar:

Взбираясь по лестнице, ведшей к Петровичу, которая [...] была вся умощена водой, помоями, проникнута насквозь тем спиритуозным запахом, который ест глаза, и, как правило, присутствует неотлучно на всех черных лестницах петербургских домов [...] (Gogol', Bd.3: 148).

[Akakij Akakievič kletterte also die Treppe bis zur Wohnung des Schneiders hinauf. Die Treppe, die zu ihn führte, war – es lässt sich freilich nicht leugnen – ganz feucht, triefte von Wasser und Spülicht und strömte einen die Augen reizenden Branntweingeruch aus, der bekanntlich allen Hintertreppen der Petersburger Häuser anhaftet (Hesse 2000: 56).]

Diese neue Ästhetik des Hässlichen kommt neben den Werken von Gogol' und Dostojewskij in den Texten der Gattung der sogenannten „physiologischen Skizze“ («физиологический очерк») zum Ausdruck. Für die letzten sind jedoch die Bilder des Petersburger Alltags Selbstzweck; sie teilen zwar die gleichen Darstellungsmittel mit den Werken der schönen Literatur, unterscheiden sich aber davon durch ihre Sujetlosigkeit.<sup>33</sup>

---

glaubt, einen Ball auf dem Nevskij Prospekt am frühen Morgen zu sehen, in der Wirklichkeit aber kehren Prostituierte unter Polizeikontrolle die Straße (Kaganov 1995: 117).

<sup>33</sup> Vgl. z.B. Nekrasovs «Петербургские углы» (*Petersburger Winkel*) in *Physiologie Petersburgs* (in: Kulešov 1991: 93-111). Da mietet ein junger Mann namens Trostnikov einen Winkel in einem Nachtsyl. Aus diesem Anlass werden zuerst der Innenhof des betreffenden Hauses, dann das Zimmer

## Der „Petersburger Held“

Der sogenannte „Petersburger Held“ ist ebenfalls eine wichtige Komponente des Petersburger Textes. Einerseits gäbe es ohne ihn keinen literarischen (= erlebten) Raum namens Petersburg: Die Stadt wird aus der Sicht der einen oder anderen, der Petersburger Welt angehörenden, Gestalt dargestellt. Andererseits trägt der „Petersburger Held“ – als „Produkt“ Petersburgs – die Prägung dieser Stadt in sich.<sup>34</sup> Man kann die Stadt selbst deshalb als „eine Gestalt der ungeheueren Gesamtheit («совокупность») der Menschen, die durch eine bestimmte Lebensweise miteinander verbunden sind“ (Gukovskij nach Markovič 1989: 74), definieren.

Wie schon oben angedeutet wurde, zerfällt der Raum im Petersburger Text in zwei ziemlich autonome Sphären. Die eine enthält alles, was zur feierlichen Seite Petersburgs gehört: die harmonisch organisierten architektonischen Massen der Stadtmitte, die unendlichen, gut beleuchteten Perspektiven und das vornehme, elegant angezogene Publikum. Die andere stellt all das dar, was sich hinter dieser prachtvollen Kulisse verbirgt und das wahre Wesen der Stadt besser offenbart: trostlose Gassen und Torwege, dürftige Mietwinkel und verrußte Werkstätten. Die beiden Sphären der Petersburger Welt werden von verschiedenen Gestalten bevölkert. Der gut situierte Held der feierlichen Stadtmitte (Adel, höhere Beamtschaft, Oberoffiziere usw.) tritt im Petersburger Text seit den 30-40er Jahren des XIX. Jahrhunderts hinter den sogenannten „kleinen Menschen“ zurück, der in engen und dunklen Seitenstraßen am Stadtrand wohnt: Beamter, Handwerker, Student, Künstler, Offizier usw.<sup>35</sup> Die unendlichen Raumperspektiven der Plätze und der Prospekte des Paradezentrums wie die Weite des Neva-Flusses werden mit den Augen eines solchen „kleinen Menschen“ angesehen, der in seiner winzigkleinen Kammer im Dauerzustand des Nichtversorgtseins lebt: Aus seiner Perspektive

---

selbst und am Ende dessen Bewohner beschrieben. Es gibt aber kein Sujet in dieser Skizze, es war auch nicht beabsichtigt, denn die primäre Aufgabe des Erzählers war es, die Ergebnisse der Stadt- und Milieunachforschungen im neu entdeckten „düsteren“ Petersburg zu schildern. Zu Petersburg als Gegenstand der (physiologischen) Skizze vgl. Otradin 1984.

<sup>34</sup> Dass sich die Menschen die Eigenschaften des bewohnten Raums aneignen, kann man z.B. an der folgenden Beschreibung des Stadtteils Kolomna in Gogol's *Porträt* sehen: «Сюда не заходит будущее, здесь всё тишина и отставка. [...] Сюда переезжают отставные чиновники, вдовы [...] и наконец, тот разряд людей, который можно назвать одним словом: пепельный, людей, которые с своим платьем, лицом, волосами, глазами имеют какую-то мутную, пепельную наружность, как день, когда нет на небе ни бури, ни солнца, бывает просто ни сё, ни то: сеется туман и отнимает всякую резкость у предметов» (Bd. 3: 119). [„Hier fällt kein Zukunftsblick hinein, hier ist alles ruhig und starr und unbeweglich. [...] Hier schlagen inaktive Beamte, Witwen <auf> [...] und endlich findet sich hier noch eine Sorte von Leuten, die man am besten mit dem einen Worte „die Aschgrauen“ bezeichnen könnte, Menschen, deren Anzug und deren Gesicht, Haare und Augen eine trübe, aschgraue Farbe haben, wie ein Tag, an dem es weder das eine noch das andere stattfindet: ein grauer Nebel hüllt alles ein und nimmt allen Gegenständen ihre scharfen Konturen“ (Hesse 2000: 144f.).]

<sup>35</sup> Diesen typischen Petersburger Bewohnern stehen die Kaufleute als die für die alte Hauptstadt Moskau charakteristische Bevölkerungsschicht gegenüber.

erscheinen diese Weiten als sinnloser, fremder, feindlicher, formloser schwarzer Abgrund... So steht jetzt der kleinen schutzlosen Welt der Menschen das end- und ausweglose Weltall der Finsternis gegenüber (Kaganov 1995: 105, 109).

In dieser Atmosphäre der Armut, Hilflosigkeit und Isolation ist es dem Menschen unmöglich, seine Seele vor negativen Verformungen zu bewahren. Der „Petersburger Held“ trägt sich mit verbrecherischen Gedanken (wie Raskol'nikov in *Verbrechen und Strafe* oder Nikolaj Ableuchov in *Petersburg*), wird zum wirklichkeitsfernen Träumer (wie Piskarev in *Nevskij Prospekt* oder der Held der *Weißten Nächte*), endet im Wahnsinn (wie Evgenij aus dem *Ehernen Reiter* oder der Held der *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*) oder – freiwillig oder unfreiwillig – auf dem Sterbebett (wie Marmeladov in *Verbrechen und Strafe* oder Bašmačkin in *Mantel*). All diese Gestalten kann man als *Anti-Helden* mit illusorischem Seinsverständnis auffassen.<sup>36</sup>

### Die Mythologisierung Petersburgs

Die Mythologisierung der Wirklichkeit, die nach Markovič zum Hauptprinzip der Petersburger Erzählungen bei Gogol' wird (1989: 70), kommt auch in den Werken von Puškin, Dostoevskij und Belyj zum Ausdruck, die zum Petersburger Text zählen, und hat viele Erscheinungsformen auf verschiedenen Textebenen.<sup>37</sup>

Die Mythologisierung auf der *konzeptuellen Ebene* äußert sich in den oben erläuterten Mythen um die Stadtgründung und die Gestalt des Peters, die in den Petersburger Text eingehen, in der Annäherung der Petersburger Welt an das Totenreich und in der Dämonisierung der Wirklichkeit in der Hauptstadt.

Die Parallele zwischen Petersburg und dem *Totenreich* entsteht dank dem Einsatz mehrerer entsprechender Mythologeme im Petersburger Text. So kann z.B. das Bild von Kolomna in Gogol's *Porträt* (vgl. Zitat in Fn.34) wegen der neblig-düsteren Trübheit der Ortschaft, „stehender“ Zeit und identitätsloser Menschen mit der mythologischen Interpretation des Nordens als Totenreichs und der Unterkunft der bösen Geister in Zusammenhang gebracht werden (Markovič 1989: 61, 63). Weiterhin trägt die gesamte absurd-chaotische Atmosphäre des *Mantels* (op.cit.: 65) und manch anderer dem Petersburger Text zugehöriger Werke zum Eindruck der Ähnlichkeit des Petersburger Raums mit dem Modell des Totenreichs bei, denn mythologische Traditionen bedienen sich oft der Gleichsetzung des Chaos mit dem Totenreich. Einen weiteren mythologischen Zug, der mit dem Totenreich eng verbunden ist, stellt das Eindringen des Jenseits ins irdische Leben dar. Er kommt im Epilog des *Mantels* vor und ist auf den Volksglauben zurückzuführen, nach dem den Toten die Gewohnheiten und die Bedürfnisse der lebendigen Menschen zugeschrieben

<sup>36</sup> Larsson weist in Zusammenhang mit dem Petersburger Helden auf das Phänomen des Identitätsverlustes hin, das in Gogol's *Nase* seinen extremen Ausdruck findet (1992: 173).

<sup>37</sup> In diesem Unterkapitel werden jedoch nur die Beispiele von Gogol' angeführt, da die Mythologisierung bei ihm am prägnantesten ausfällt.

werden (op.cit.: 57f.). Ins System solcher Vorstellungen fügt sich die Gestalt des toten Akakij ein, der sich einen warmen Mantel anzueignen sucht oder den schlechten Tabak des Wächters nicht verträgt und niest.<sup>38</sup>

Die Frage nach dem „Urheber“ des absurd-chaotischen Lebens in der Hauptstadt führt zu einer weiteren Erscheinungsform der Mythologisierung im Petersburger Text. Die Anwesenheit einer teuflischen Gestalt, die die *Dämonisierung* der Petersburger Wirklichkeit bewirkt, wird auf verschiedene Art und Weise transparent. Dabei reicht das Spektrum der offenbarten Dämonisierung von den Anspielungen auf die Teilnahme des Bösen («нечистая сила») im Sujet (wie in der *Nase*) bis zu den Personifizierungen des Teufels (wie im *Porträt*) hin. Die Anspielungen, die die innere Motivierung und die Verknüpfung der Ereignisse betreffen, zählen neben den Epitheta des Erzählers (wie „dämonisch“) und den zum Teil sprichwortartigen Redewendungen der Figuren, die den Teufel herbeibeschwören, zu den eher „potentiellen Bedeutungen“ (Markovič 1989: 64). So werden z.B. die Geschehnisse in der *Nase* vom Hauptheld Kovalev, dem die Nase abhanden gekommen und später in Gestalt eines Staatsrates wieder begegnet ist, als Teufelswitz verstanden: «Чорт хотел пошутить надо мною!» (Gogol', Bd.3: 60).<sup>39</sup> In der ganzen Reihe der Erklärungen, die dem Helden in den Sinn kommen, wird nur diese weder von ihm, noch von dem Erzähler, noch von dem späteren Verlauf der Geschehnisse für ungültig erklärt.<sup>40</sup> Als Beispiel einer Personifizierung des Teufels kann man die Gestalt des Wucherers Petromichal' im *Porträt* ansehen. Obwohl es keinen direkten Hinweis darauf gibt, dass er eine der Verkörperungen des Antichristen darstellt, tauchen in der Beschreibung seines Äußeren viele auffällige Teufelsattribute auf (Gogol', Bd.3: 121, 126). Aber nicht nur das Äußere, sondern viel mehr die bösen, geheimnisvollen Taten von Petromichal' sprechen dafür, dass es sich hier um eine teuflische Gestalt handelt.

Die Einflussphäre des Teufels erstreckt sich von den Kleinigkeiten (wie im *Mantel*) bis zur ganzen Weltordnung (wie in *Nevskij Prospekt*) hin. Im *Mantel* wird der Teufel – der Hauptheld aller Werke Gogol's nach Tschizewskij (1966: 118) – einige Male und immer an einer entscheidenden Stelle (vor allem in der Schneiderszene) genannt.<sup>41</sup> Mögen die meisten Erwähnungen des Teufels auch

<sup>38</sup> In der Geschichte über den rachsüchtigen Geist Akakij's kann man auch die Erscheinung des sogenannten „legendären Utopismus“ sehen, in dem die Idee der mit Wunder verbundenen Abgeltung für die Erniedrigung und das Leiden so wichtig war (Markovič 1989: 41).

<sup>39</sup> „Der Teufel hat mir einen Streich spielen wollen!“ (Hesse 2000: 24).

<sup>40</sup> In der Erzählung findet man sogar noch ein paar Einzelheiten, die diese Motivierung unterstützen. So erscheint die Nase in der Uniform des Staatsrates gleich nach Kovalevs Ausruf „Hol's der Teufel!“ (Gogol', Bd.3: 55). Zwischen dem Verlust der Nase und ihrer Rückkehr vergehen 13 Tage – «чертова дюжина» (Teufelsdutzend) im Russischen. «Только черт разберет это!» (Gogol', Bd. 3: 71) – „Der Teufel allein mag sich da zurechtfinden!“ (Hesse 2000: 38) lautet das letzte Urteil Kovalevs über diesen wundersamen Vorfall.

<sup>41</sup> So wird in der Schneiderszene nebenbei erwähnt, dass Petrovič selbst von seiner Frau als „einäugiger Teufel“ bezeichnet wird (Gogol', Bd.3: 149; Hesse 2000: 57). Sein Angebot, einen neuen Mantel zu schneiden, ist teuflischen Ursprungs: «точно как будто его чорт толкнул!» (Bd.3: 153;



nur spielerisch oder einfach als umgangssprachliche Formeln gebraucht werden, lässt das Geschehen um den Haupthelden im Ganzen eine prinzipiell wichtige Botschaft hervorscheinen: Es soll als eine Art Versuchung von Akakij Akakievič durch den Teufel<sup>42</sup> aufgefasst werden. Auch wenn das „Instrument“ der Versuchung – der Mantel – so prosaisch und nichtig zu sein scheint:

Die Welt – der Teufel – fängt den Menschen nicht nur mit Großem, nicht nur mit einer flammenden Liebe, nicht nur mit Millionen, mit den Haufen Goldes, die Čertkov im Traume sieht, sondern auch mit „Kleinigkeiten“, mit Alltäglichkeiten, mit elenden Groschen, mit der Liebe zu einem Mantel (Tschizewskij 1966: 117f.).

Die Annahme, dass der Teufel in der Petersburger Welt eine wichtige Rolle spielt, wird auch in *Nevskij Prospekt* bestätigt. Hier wird der Teufel («демон») zum Urheber der unheilvollen Geschehnisse auf der Hauptstraße ernannt: Abends zündet er die Straßenlaternen nur zu dem Zweck an, die Figuren des Marionettentheaters durch schöne trügerische Bilder in Bewegung zu setzen (vgl. Gogol's Zitat auf S. 12). Durch folgende Aussage Piskarevs erweitert sich der Einfluss des Teufels auf die ganze Weltordnung:

[...] какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе (Gogol', Bd.3: 24).

[Irgendein Dämon hat die Welt in viele verschiedene Stücke zerlegt und dann diese Stücke sinn- und nutzlos wieder zusammengesetzt (meine Übersetzung).]

Für eine adäquate Darstellung der Wirklichkeit in den Petersburger Erzählungen sollte man auch die Auswirkungen des Mythologisierungsprinzips auf der *erzähltechnischen Ebene* berücksichtigen. Zu den wichtigsten Besonderheiten in dieser Hinsicht zählen:

– der häufige Aufbau des Erzählten auf Gerüchten, die in der Großstadt zirkulieren, z.B. die Gerüchte im Epilog des *Mantels* und die von den tanzenden Stühlen in der *Nase* (Markovič 1989: 38-41);

– die Anwesenheit eines Erzählers, der mit der Volkskultur vertraut ist, die Illusion der mündlichen Rede («сказ») schafft und der die Meinung der Menge gegenüber dem abstrakten intelligenten Autor (mit seiner schriftlichen, literarisch gehobenen Sprache) vertritt (Markovič 1989: 43-53);

– eine Möglichkeit der Annäherung der Gegensätzlichkeiten auf verschiedenen Ebenen: die Grenzen zwischen dem Wirklichen und dem Fantastischen, dem Geistlichen und dem Dinglichen, dem Erhabenen und dem

---

„[...] als sei der Teufel in ihn gefahren“ – Hesse 2000: 62). Auch bei der Preisverabredung hat der Teufel die Hand im Spiel, denn im nüchternen Zustand verlangte Petrovič „einen der Teufel weiß wie hohen Preis“ («охотник заламливать чорт знает какие цены» – Bd.3: 149). Es gibt noch ein Detail in der Schneiderszene, wo der Teufel zwar nicht genannt, aber gemeint ist: Es handelt sich um die Tabakdose Petrovič's mit dem überklebten Generalsporträt, das Tschizewskij als eine „Teufelsikone“ betrachtet, wobei er sich auf die im Volksglauben verbreitete Vorstellung beruft, dass der Teufel kein Gesicht habe (1966: 118).

<sup>42</sup> Das biblische Motiv der Versuchung und manche weiteren Details in der Darlegung der Lebensgeschichte von Akakij lassen Seemann von den Elementen der Gattung der Heiligenlegende im *Mantel* sprechen, womit ein weiterer mythologischer Zug des Petersburger Textes gegeben ist.

Gemeinen, dem Tragischen und dem Komischen und dem *signum* und dem *designatum* sind überhaupt nicht mehr wahrnehmbar (Markovič 1989: 19-37);

– die Annäherung der Petersburger Erzählungen an Gattungen wie Anekdote, Legende, Apokryph und Vita (Markovič 1989: 71, 83-84).

So wird die Mythologisierung für die Autoren des Petersburger Textes oft zum Hauptmittel in ihrem Vorhaben, die irrationale, ungläubhafte, empörende Wahrheit zu offenbaren. Die ungewöhnliche Erzählweise soll dem Leser helfen, auch seine gewöhnlichen Vorstellungen von der Wirklichkeit abzuschütteln. Der deformierte, anormale poetische Raum der Petersburger Erzählungen ohne klare Grenzen soll das absurde, chaotische und boshafte Wesen Petersburgs widerspiegeln, das sich hinter dem alltäglichen trügerischen Schein verbirgt (Markovič 1989: 53, 68).

## II. M o s k a u<sup>43</sup>

Im Gegensatz zu Petersburg, das eine Art eigenen Textes generiert hat, hat Moskau, die andere Hauptstadt Russlands, „die Mutter russischer Städte“, einen solchen „Text“ nicht hervorgebracht. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Moskau eine ständige Vergleichsgröße zu Petersburg, z.B. in Bezug auf das Verhältnis zum übrigen Land, die Art der Raumerschließung, die Lebensweise der Stadtbewohner usw., bleibt. Moskauer Raum wird dem Petersburger Raum vor allem in dem Merkmal ‚natürlich – künstlich‘ entgegengesetzt. Während bei Petersburg mythologische Aspekte (mit der Stadtgründung angefangen) eine zentrale Rolle spielen, stehen bei der Darstellung Moskaus historische Gesichtspunkte im Mittelpunkt.

### Lermontovs Entwurf

Das Stadtbild Moskaus wird in Lermontovs Essay «Панорама Москвы» (*Panorama Moskaus*, 1834), das mit seiner Liebe zum Detail an den Stil der *Physiologie Petersburgs* erinnert, ausführlich beschrieben. Zum Standort des Betrachters wird die Spitze von der Kirche von Ivan Velikij gewählt, so dass die ganze Stadt aus der Vogelperspektive und in Begleitung der „überirdischen Musik“ vom Kirchengeläut wahrgenommen wird; zunächst wird das Besondere der Stadt hervorgehoben:

[...] Москва не есть обыкновенный большой город, каких тысяча; Москва не безмолвная громада камней холодных, составленных в симметрическом порядке... нет! у нее есть своя душа, своя жизнь. Как в древнем римском кладбище, каждый ее камень хранит надпись, начертанную временем и роком, надпись, [...] богатую, обильную мыслями, чувствами и вдохновением для ученого, патриота и поэта!.. Как у океана, у нее есть свой язык, язык сильный, звучный, святой, молитвенный!.. Едва проснется день, как уже со всех ее златоглавых церквей раздается согласный гимн колоколов, подобно чудной, фантастической увертюре Беттговена [...] (Sobr. соч. 1958, Bd. 4: 281).

<sup>43</sup> Zur Darstellung Moskaus in russischer Lyrik vgl. Kasack (in: Borowsky 1997: 5-11).

[Moskau ist keine gewöhnliche Großstadt, wie tausend andere; Moskau ist kein wortloser Haufen kalter Steine, die symmetrisch angeordnet sind... Nein! Sie <= Moskau> hat ihre eigene Seele und ihr eigenes Leben. Wie auf dem alten griechischen Friedhof, trägt jeder Stein hier eine Aufschrift, die von der Zeit und vom Schicksal gezeichnet wurde, [...] eine für einen Wissenschaftler, einen Patrioten und einen Dichter an Gedanken, Gefühlen und Inspiration reiche Aufschrift! Wie ein Ozean verfügt sie über eine eigene Sprache, eine ausdrucksstarke, wohlklingende, heilige, gebetsähnliche Sprache! Kaum bricht der Tag an, als von allen ihren Kirchen mit goldenen Kuppeln ein harmonischer Glockenhymnus kommt, der einer wunderschönen fantastischen Ouvertüre von Beethoven ähnelt [...] (meine Übersetzung).]

Die zahlreichen Kirchen (z.B. die Basilius-Kathedrale, Simonov-, Alekssev- und Donskoj-Klöster) prägen also das architektonische Gesicht der Stadt. Zu den weiteren erwähnten Stadt-Attributen zählen Peters-Schloss, Sucharev-Turm, Peters-Theater, Kreml' und der Moskau-Fluss mit vielen Brücken (z.B. Moskvoreckij-Brücke und Steinerne Brücke). Das ausgedehnte Stadtzentrum ist nach europäischem Muster angelegt:

Ближе к центру города здания принимают вид более стройный, более европейский; проглядывают богатые колоннады, широкие дворы, обнесенные чугунными решетками, бесчисленные главы церквей, шпицы колоколен с ржавыми крестами и пестрыми раскрашенными карнизами (op.cit., Bd. 4: 282).

[Wenn man sich dem Stadtzentrum nähert, sehen Gebäude harmonischer und europäischer aus; man sieht bisweilen prächtige Kolonnaden, geräumige Höfe, die mit Eisengitter umgeben sind, unzählige Kuppeln von Kirchen, Spitzen der Glockentürme mit verrosteten Kreuzen und bunten bemalten Gesimsen (meine Übersetzung).]

Den größten Teil des Textes nimmt eine Schilderung von der Basilius-Kathedrale<sup>44</sup> mit 70 Exedren an, deren Kuppeln sich an das Bauwerk wie „die Zweige eines alten Baums ohne Symmetrie und Ordnung an die kahlen Wurzeln schmiegen“ (op.cit., Bd.4: 283; meine Übersetzung). Bei der Deskription alterniert die sorgfältige Aufzählung von Baubesonderheiten stets mit den Impressionen und (historischen) Assoziationen, die dieses architektonische Juwel bei dem Betrachter auslöst:

Витые тяжелые колонны поддерживают железные кровли, повисшие над дверями и наружными галереями, из коих выглядывают маленькие темные окна, как зрачки стоголазого чудовища. Тысячи затейливых иероглифических изображений рисуются вокруг этих окон; изредка тусклая лампада светится сквозь стекла их, загороженные решетками, как блещет ночью мирный светляк сквозь плющ, обвивающий полуразвалившуюся башню. Каждый придел раскрашен снаружи особенною краской, как будто они не были выстроены все в одно время, как будто каждый владетель Москвы в продолжение многих лет прибавлял по одному, в честь своего ангела.

Весьма немногие жители Москвы решались обойти все приделы сего храма. Его мрачная наружность наводит на душу какое-то уныние; кажется, видишь перед

---

<sup>44</sup> Der Verfasser motiviert dies dadurch, dass sie „bisher von keinem Russen ausführlich beschrieben worden ist“ (op.cit., Bd.4: 283; meine Übersetzung).

собою самого Иоанна Грозного – но таковым, каков он был в последние годы своей жизни! (ebenda)

[Schwere gewundene Säulen stützen das Blechdach, das über den Toren und Außengalerien hängt, die mit kleinen dunklen Fenstern versehen sind, die an die Pupillen eines hundertäugigen Ungeheuers erinnern. Tausende von verschnörkelten hieroglyphenähnlichen Zeichnungen verzieren diese Fenster; hin und wieder leuchtet ein trübes Lämpchen durch die vergitterten Scheiben auf, so glänzt ein friedlicher Leuchtkäfer nachts durch den Efeu hindurch, der den alten halbeingestürzten Turm umrankt. Jeder Seitenaltar ist von außen mit einer besonderen Farbe bemalt, so als ob sie alle nicht zur gleichen Zeit gebaut worden wären, als ob jeder Herrscher Moskaus über Jahre hinweg eine neue Exedra zu Ehren des eigenen Schutzengels gebaut hätte.

Nur wenige Bewohner Moskaus haben sich getraut, alle Seitenaltäre zu durchlaufen. Denn das finstere Äußere der Kathedrale flößt der Seele eine gewisse Verzagtheit ein, als ob man Ivan den Schrecklichen selbst vor sich sehen würde, so wie er in den letzten Jahren seines Lebens war! (meine Übersetzung)]

Diese poetische Beschreibung<sup>45</sup> eines „erhabenen“ Bauwerks, die Bezüge zur Naturwelt und zu einer Art Zauberreich aufweist, endet mit einer prosaischen Darstellung der näheren Umgebung der Kirche, voller geschäftigen Getriebes, Lärms und Schmutzes. Nicht nur der Darstellungsgegenstand selbst, sondern auch die Art der Darstellung ist hier eine andere: Hier findet ein Umschwung von der vorherigen retardierenden Beschreibung zu einer eher evokativen statt:

И что же? – рядом с этим великолепным, угрюмым зданием, прямо против его дверей, кипит грязная толпа, блещут ряды лавок, кричат разносчики, суетятся булочки у пьедестала монумента, воздвигнутого Минину; гремят модные кареты, лепечут модные барыни... всё так шумно, живо, беспокойно!.. (ebenda)

[Und was kommt dann? Neben diesem prächtigen, finsternen Gebäude, direkt vor seinen Toren „brodeln“ die schmutzige Menge, glänzen reihenweise Läden, schreien Austräger, rennen Bäcker neben dem Sockel des Minin-Denkmalms emsig hin und her, lärmen modische Kutschen, plaudern elegant gekleidete Damen... Alles ist so geräuschvoll, lebhaft, unruhig! (meine Übersetzung).]

Die kurze Hommage an Moskau gipfelt in der pathetischen Anrede an den Kreml', an die historische Stätte, die eine Art Mausoleum für die russischen

---

<sup>45</sup> Eine weitere poetische Beschreibung, die noch mehr emotional gefärbt ist, stellt die Schilderung der Stadt am Abend dar: «Когда склоняется день, когда розовая мгла одевает дальние части города и окрестные холмы, тогда только можно видеть нашу древнюю столицу во всем ее блеске, ибо, подобно красавице, показывающей только вечером свои лучшие уборы, она только в этот торжественный час может произвести на душу сильное, неизгладимое впечатление» (op.cit., Bd. 4: 285). [„Wenn der Tag zu Ende geht und die rosafarbene Finsternis die weitentfernten Stadtteile und die umgebenden Hügel umhüllt, dann kann man unsere alte Hauptstadt in ihrem ganzen Glanz erstrahlt sehen, denn sie kann, wie eine schöne Frau, die ihre besten Kleider erst am Abend zeigt, nur zu dieser feierlichen Stunde einen starken, unvergesslichen Eindruck auf die Seele machen“ (meine Übersetzung).] Diese Beschreibung hat mit dem Abschnitt aus Dostoevskijs *Petersburger Träumereien in Vers und Prosa* (in der Fn. 13) Ähnlichkeiten, in dem die abendliche Stadt eine neue Färbung bekommt.

Zaren lieferte und Napoleon „seinen Ruhm und seinen Untergang“ durch Feuerzungen des Stadtbrandes verkündete:

Что сравнить с этим Кремлем, который, окружась зубчатыми стенами, красуясь золотыми главами соборов, возлежит на высокой горе, как державный венец на челе грозного владыки?..

Он алтарь России, на нем должны совершаться и уже совершались многие жертвы, достойные отечества... Давно ли, как баснословный феникс, он возродился из пылающего своего праха?..

Что величественнее этих мрачных храмин, тесно составленных в одну кучу, этого таинственного дворца Годунова, коего холодные столбы и плиты столько лет уже не слышат звуков человеческого голоса, подобно могильному мавзолею, возвышающемуся среди пустыни в память царей великих?! (Bd. 4: 285)

[Was ist mit diesem Kreml vergleichbar, der, von einer zinnenbewehrten Mauer umgeben und mit goldenen Kuppeln verziert, auf einem hohen Berg wie eine Zarenkrone auf der Stirn eines furchtgebietenden Herrschers ruht?

Er ist der Altar Russlands, auf welchem Opfer gebracht werden müssen und schon gebracht wurden, Opfer, die des Vaterlandes würdig sind... Es liegt doch nicht weit zurück, als er wie der sagemumwobene Phönix aus der brennenden Asche wiedererstanden ist?

Was kann majestätischer, als diese finsternen Tempel sein, die eng beieinander stehen, und als der geheimnisvolle Palast Godunovs, dessen kalte Säulen und Platten seit so vielen Jahren keine menschliche Stimme gehört haben und der sich selbst wie ein Mausoleum mitten in der Wüste zum Andenken an großartige Zaren erhebt (meine Übersetzung).]

### Moskau und Napoleon in Tolstojs *Krieg und Frieden*

Die sich mit Moskau verbindenden patriotischen Gefühle der Russen, die ihre ruhmreiche Vergangenheit, vor allem ihre Erfolge zu der Zeit der Napoleonischen Kriege, beschworen, werden bei der Darstellung Moskaus in der russischen Literatur des Realismus zum *common place* (vgl. zu diesem Motiv Dickinson in: Lilly 2002: 7-30). Am ausführlichsten kommt diese Thematik in Tolstojs Roman «Война и мир» (*Krieg und Frieden*, 1863-69)<sup>46</sup>.

Während in Petersburg das Bewusstsein des Kriegszustandes nur durch große Anstrengungen hervorgerufen werden kann<sup>47</sup>, ist Moskau in den Krieg

<sup>46</sup> Zum Roman *Krieg und Frieden* vgl. Šklovskij 1928, Byčkov 1954, Wedel 1961, Kandiev 1967, Bočarov 1978, Kamjanov 1978, Motyleva 1978, Dieckmann 1987: 46-87, Bloom 1988 und Suchich 2002.

<sup>47</sup> An dem Tag der Schlacht von Borodino (26. August) gibt es eine Abendgesellschaft im Salon eines bekannten Hoffräuleins, einer Vertrauten der Kaiserin Maria Fjodorovna, Anna Šerer. Gegenüber den Empfängen, die während der ganzen Epoche der Napoleonischen Kriege bei ihr stattfanden (mit der Beschreibung eines solchen Empfangs im Juli 1905 setzt der Roman ein), gibt es jetzt zwar einige Veränderungen (z.B. ein überbetonter Patriotismus als zentrales Gesprächsthema), allein die Tatsache der Durchführung dieser vergnüglichen Abendveranstaltungen Ende August 1812 zeigt allerdings, wie wenig im Allgemeinen die mondäne Welt Petersburgs von dem „Volksunglück“ betroffen und in ihren üblichen Lebensabläufen gestört ist: «Но спокойная, роскошная, озабоченная только призраками, отражениями жизни, петербургская жизнь шла по-старому; и из-за хода этой жизни надо было

unmittelbar involviert. Nach Borodino bewegt die Frage nach dem Schicksal der „heiligen“ Hauptstadt nicht nur den Armeestab, sondern alle russischen Menschen, da für sie damit das Schicksal des ganzen Vaterlandes verbunden ist. Der Erzähler widmet den Ereignissen in Moskau von der Belagerung am 2. September bis zum Abmarsch der Napoleonischen Truppen am 6./7. Oktober den dritten Teil des dritten und zwei Teile des vierten Bandes. Dabei werden diverse Sichtweisen der Lage berücksichtigt: diejenige Kutuzovs, die für die „Abgabe“ Moskaus an Napoleon ohne Schlacht verantwortlich ist, und diejenige seiner Gegner unter den Generalen (z.B. Benigsen); diejenige Napoleons und der französischen Armee; diejenige des Stadtkommandanten des Grafen Rastopčín und diejenige verschiedener Bevölkerungsschichten, die die Stadt verlassen haben (z.B. Rostovs) oder darin geblieben sind (z.B. Pjer).

Die Richtigkeit der Entscheidung von Kutuzov bei dem Kriegsrat in Fili am 1. September, Moskau ohne Kampf zu verlassen, wird schon durch die vorausgehenden Reflexionen des Erzählers zum Lauf der Geschichte und der Napoleonischen Kriege vorbereitet, indem die Unmöglichkeit, sich eine neue Schlacht einige Tage nach Borodino zu liefern, postuliert wird (*«нельзя было давать сражения»* – Bd. III, Teil 3, Kap. II; R 6: 280). Im Gegensatz zu Benigsen, der ständig „seinen russischen Patriotismus zur Schau“ stellt (D: 1132) und die Debatte in Fili mit der pathetischen suggestiven Frage eröffnet: „Sollen wir die alte, heilige Hauptstadt Russlands ohne Kampf überliefern oder sollen wir sie verteidigen?“, versteht Kutuzov, dass der einzige Weg zur Rettung Russlands in der Rettung der Armee, d.h. im Rückzug hinter Moskau liegt. Auch wenn es ihm schwer fällt, diesen „furchtbaren Befehl zu erteilen“ (D: 1133), tut er das und übernimmt die Verantwortung dafür (*„Je vois que c’est moi qui payerai les pots cassés“* – R 6: 288).

Die Vorahnung der Bevölkerung, dass „Moskau eingenommen werden würde“ (D: 1138), löst eine Fluchtwelle aus, die durch „patriotische“ Leitsätze nicht mehr zu stoppen ist. Das Volk (genauso wie Kutuzov) stellt sich nicht die Frage nach der außerordentlichen Bedeutung Moskaus und nach der Schande, es zu verlassen, da die mit dieser Frage verbundene emotionale Betroffenheit die Fähigkeit blockiert, in Krisensituationen Entscheidungen zur Durchführung lebensnotwendiger Maßnahmen zu treffen. Die Abreise wird durch die Unmöglichkeit motiviert, in Moskau unter Napoleon zu leben:

---

*делать большие усилия, чтобы сознавать опасность и то трудное положение, в котором находился русский народ. Те же были выходы, балы, тот же французский театр, те же интересы дворов, те же интересы службы и интриги. Только в самых высших кругах делались усилия для того, чтобы напоминать трудность настоящего положения»* (Bd. IV, Teil 1, Kap. I; R 7: 7; meine Hervorhebungen). [„Dabei ging das ruhige, üppige Petersburger Leben, das nur nach den trügerischen Spiegelbildern des Daseins haschte, seinen alten Gang weiter, und allen denen, die in dieses Leben verstrickt waren, kostete es *große Anstrengung, sich der Gefahr und schwierigen Lage bewusst zu werden, in der sich das russische Volk befand.* Dieselben Empfänge, dieselben Bälle, dasselbe französische Theater, dieselben Hof- und Dienstangelegenheit, dieselben Intrigen nahmen das Interesse aller gefangen. Nur in den allerhöchsten Kreisen gab man sich *Mühe, der bösen Gegenwart eingedenk zu sein*“ (D: 1271; meine Hervorhebungen).]

Они ехали потому, что для русских людей не могло быть вопроса: хорошо ли, или дурно будет под управлением французов в Москве. Под управлением французов нельзя было быть: это было хуже всего. [...] Они уезжали и не думали о величественном значении этой громадной, богатой столицы, оставленной жителями и отданной на жертву огню (большой покинутый деревянный город необходимо должен был сгореть); они уезжали каждый для себя, а вместе с тем только вследствие того, что они уехали, и совершилось то величественное событие, которое навсегда останется славой русского народа (Bd. III, Teil 3, Kap. V; 6: 290).

[Sie zogen deshalb fort, weil es für einen Russen die Frage gar nicht geben kann, ob es sich in Moskau unter französischer Verwaltung gut oder schlecht lebt. Ihnen war es einfach unmöglich, unter französischer Herrschaft zu leben: das war für sie schlimmer als alles andere. [...] Sie zogen fort, ohne an die erhabene Bestimmung dieser gewaltigen, reichen Hauptstadt zu denken, die, von ihren Bewohnern verlassen, zweifellos eingeäschert werden würde, denn leere Häuser nicht zu zerstören und anzuzünden entspräche nicht dem Geist des russischen Volkes <sic!>.<sup>48</sup> Sie zogen fort aus eigenem Entschluss, und nur weil sie wegzogen, vollzog sich jenes erhabene Ereignis, das auf immer der größte Ruhm des russischen Volkes sein wird (D: 1139).]

Für den Erzähler hat eine Dame, die im Juni von Moskau in ein Dorf im Gouvernement Saratov zog, „in dem unklaren Bewusstsein, dass sie nie Untertanin Bonapartes sein könne“ (D: 1140), mehr zur Rettung Russlands beigetragen, als Rastopčín mit seinen energischen Versuchen, der Bevölkerung „patriotischen Hass gegen die Franzosen“ (D: 1210) beizubringen.

Kurz vor seinem „letzten Tag“, zwischen dem 28. und 31. August, geriet Moskau in eine geschäftige Bewegung. Die Fortführung des Alltagslebens, verbunden mit dem Wissen über den bevorstehenden Untergang, ähnelte dem Verhalten eines dem Tode Geweihten, der „weiß, dass er sogleich sterben muss, aber sich doch noch umschaute und die schief aufgesetzte Mütze geraderückte“ (D: 1164).

Beim Einzug Napoleons in die Stadt wird zunächst die prächtige Schönheit Moskaus an einem Altweibersommertag aus der Vogelperspektive (vom Poklonberg aus) geschildert:

[...] в десять часов утра 2 сентября, Наполеон стоял между своими войсками на Поклонной горе и смотрел на открывшееся перед ним зрелище. [...] во все дни этой тревожной, этой памятной недели стояла та необычайная, всегда удивляющая людей осенняя погода, когда низкое *солнце* греет жарче, чем весной, когда всё *блестит* в редком, чистом воздухе так, что глаза режет, когда грудь крепнет и свежеет, вдыхая осенний пахучий воздух, когда ночи даже бывают теплые и когда в теплых ночах этих с неба беспрестанно, пугая и радуя, *сыплются золотые звезды*.

Второго сентября в десять часов утра была такая погода. *Блеск* утра был волшебный. Москва с Поклонной горы расстилалась просторно с своею рекой, своими садами и церквами, и, казалось, жила своею жизнью, трепеща, как

<sup>48</sup> Die Übersetzung dieser Stelle («большой покинутый деревянный город необходимо должен был сгореть») ist nicht korrekt; es heißt lediglich: „eine große verlassene Stadt aus Holz musste zwangsläufig abbrennen“ (meine Übersetzung).

*звездами, своим куполами в лучах солнца* (Bd. III, Teil 3, Kap. XIX; 6: 337; meine Hervorhebungen).

[[...] am 2. September gegen zehn Uhr morgens, stand Napoleon inmitten seiner Truppen auf dem Poklonberg und betrachtete das Bild, das sich seinen Augen darbot. [...] während dieser ganzen bewegten, denkwürdigen Woche, hatte jenes außerordentlich schöne, alle Menschen begeisternde Herbstwetter angehalten, wo die niedrig stehende *Sonne* heißer brennt als im Frühling, wo in der dünnen, reinen Luft alles so gleißt und *schimmert*, dass es dem Auge weh tut, wo die Brust beim Einatmen der würzigen Herbstluft gestärkt und erfrischt wird, wo sogar die Nächte noch warm sind und es vom dunklen, warmen Himmel, dem stummen Betrachter zum Schreck und zur Freude, unaufhörlich *goldene Sterne regnet*.

Auch am 2. September um zehn Uhr früh war solches Wetter. Zauberhaft *strahlte* der Morgen. Vor dem Poklonberg dehnte sich Moskau mit seinem Fluss, seinen Gärten und Kirchen weithin aus. Ein eignes Leben schien in dieser Stadt zu wohnen, während ihre Kuppeln wie *Sterne* in der *Sonne* funkelten (D: 1191; meine Hervorhebungen).]

Die durch den Glanz von Sonnenstrahlen und Sternen lichtüberflutete Natur scheint auf den ersten Blick im Kontrast zu den tragischen Ereignissen zu stehen. Wenn man aber bedenkt, dass diese Landschaft von Napoleon beobachtet wird, für den sein lang gehegter Wunsch in Erfüllung geht, wird klar, dass hier der Naturzustand mit dem Seelenzustand des Beobachters<sup>49</sup> im Einklang steht. Das Stadtbild selbst wird nur mit wenigen Strichen (Fluss, Gärten und Kirchen) gezeichnet und mit einer Impression («казалось») abgerundet, in der sich der Eindruck des pulsierenden Lebens mit dem Funkeln der Kuppeln in der Sonne verbindet. Bei der weiteren Beschreibung der Wirkung der Landschaft auf Napoleon nimmt das Pulsieren des Lebens in der Stadt körperliche Konturen an und wird nicht nur gesehen, sondern auch als Atem eines Lebewesens gespürt:

При виде странного города с невиданными формами необыкновенной архитектуры Наполеон испытывал то несколько завистливое и беспокойное любопытство, которое испытывают люди при виде форм, не знающей о них, чуждой жизни. Очевидно, город этот жил всеми силами своей жизни. По тем неопределимым признакам, по которым на дальнем расстоянии безошибочно узнается живое тело от мертвого, Наполеон с Поклонной горы видел трепетание жизни в городе и чувствовал как бы дыхание этого большого и красивого тела (ebenda; 6: 337f.).

<sup>49</sup> Unter Beobachter ist hier Napoleon gemeint. Seine Perspektive wird allerdings zweistimmig (durch Figuren- und Erzählerrede) wiedergegeben. Auch wenn die Wetterbeschreibung (im 1. Absatz) mit den Worten eingeführt wird: „[...] am 2. September gegen zehn Uhr morgens, stand Napoleon inmitten seiner Truppen auf dem Poklonberg und betrachtete das Bild, das sich seinen Augen darbot“ (D: 1191), ist die unmittelbar nachfolgende Wetterbeschreibung *nicht* das Bild, das Napoleon sieht, sondern ein Kommentar des Erzählers zum Wetter vom 26. August bis zum 2. September, das also mehrere Tage und Nächte einschließt. Erst im zweiten Absatz kehrt der Erzähler zum Bild, das Napoleon sieht, zurück. Diese Rückkehr wird durch die wiederholte Datum- und Uhrzeitangabe markiert. Die augenblicklichen Wetterverhältnisse werden durch den Verweis auf oben Beschriebenes evoziert („Auch am 2. September um zehn Uhr früh war solches Wetter“ – D: 1191). Und erst dann folgen die eigentliche Wahrnehmung und „Auswertung“ des Stadtbildes durch Napoleon.



[Beim Anblick dieser eigentümlichen Stadt mit den noch nie gesehenen Formen einer fremden Architektur empfand Napoleon etwas wie Neid und jene unruhige Neugier, die alle Menschen beim Anblick ihnen unbekannter, fremdartiger Lebensformen ergreift. Es war offensichtlich, dass diese Stadt mit allen Fasern ihres Seins ein anderes, nur ihr eigenes Leben lebte. Aus jenen unbestimmten Anzeichen, an denen man schon von weitem einen lebenden Körper von einem toten <zweifellos> unterscheidet, erkannte Napoleon vom Poklonberg aus das Pulsieren des Lebens in dieser Stadt und spürte den Hauch dieses großen, schönen Körpers (D: ebenda).]

Die Personifizierung wird weiter ausgebaut, wobei der weibliche Charakter Moskaus zum Ausdruck kommt. Es ist bezeichnend, dass an dieser Stelle kulturspezifische Unterschiede bei der Wahrnehmung solcher Phänomene thematisiert werden: Für einen Russen ist Moskau Mutter, für einen Ausländer, der die Stadt erobert, ist es eine Jungfrau, die ihre Unschuld verloren hat. So verwandelt sich Moskau unter dem Blick Napoleons metaphorisch aus einem unbestimmten „großen, schönen Körper“ in eine Frauengestalt von noch nie gesehener<sup>50</sup> orientalischer Schönheit:

Всякий русский человек, глядя на Москву, чувствует, что она мать; всякий иностранец, глядя на нее и не зная ее материнского значения, должен чувствовать женственный характер этого города, и Наполеон чувствовал его.

[...] „Une ville occupée par l’ennemi ressemble à une fille qui a perdu son honneur“, – dachte er [...]. И с этой точки зрения он смотрел на лежавшую перед ним, невиданную еще им восточную красавицу. [...] и уверенность обладания волновала и ужасала его (ebenda; 6: 338).

[Jeder Russe, der auf Moskau hinblickt, fühlt das Mütterliche, das in dieser Stadt liegt; jeder Fremde, der die Stadt betrachtet, muss, wenn er auch ihre mütterliche Bedeutung nicht verstehen kann, doch auf jeden Fall den weiblichen Charakter dieser Stadt herausfühlen. Und diese Empfindung hatte auch Napoleon.

[...] Une ville occupée par l’ennemi ressemble à une fille qui a perdu son honneur, dachte er [...]. Und von diesem Gesichtspunkt aus betrachtete er die vor ihm liegende, noch nie gesehene orientalische Schönheit. [...] und die Gewissheit, sich dieser Stadt bemächtigt zu haben<sup>51</sup>, regte ihn auf und ängstigte ihn (D: 1191f.).]

Diese Reihe der Vergleiche Moskaus mit einem lebenden Organismus gipfelt in einem starken Erwartungsbruch. Während Napoleon die angeblich mit Leben erfüllte Stadt betrachtet, sich in Erwartung einer Volksdeputation seine Begrüßungsrede ausdenkt und seine Gnadenbeweise (wie etwa Aufschriften auf den Gebäuden der Wohltätigkeitsanstalten: „Maison de ma Mère“) ausmalt, stellt sich heraus, dass Moskau leer ist. Der fünfzigste Teil der Bewohner ist

<sup>50</sup> Mit dem gleichen Ausdruck („noch nie gesehene“) wurden zuvor architektonische Formen der Stadt charakterisiert. Hier wird der Effekt der Verfremdung eingesetzt: Etwas Vertrautes (Moskau) wird aus der Perspektive einer fremden Kultur wie zum ersten Mal angesehen und bekommt dadurch zusätzliche Schattierungen.

<sup>51</sup> Das Russische «уверенность обладания» bedeutet buchstäblich „die Gewissheit des Besitzes“, die sich nicht nur auf die Stadt (wie in der Übersetzung), sondern auch (und sogar wahrscheinlicher!) auf die Frau beziehen kann, so dass die Beziehung zwischen Napoleon und Moskau durch Aktivierung dieser metaphorischen Bedeutung am Ende einen erotischen Zug bekommt.

zwar zurückgeblieben, die Stadt ist aber verödet, wie ein eingehender Bienenstock:

В обезматочившем улье уже нет жизни, но на поверхностный взгляд он кажется таким же живым, как и другие. [...]

Пчеловод разворачивает две средние вошины, чтобы видеть гнездо. Вместо прежних сплошных черных кругов тысяч пчел [...] он видит сотни унылых, полуживых и заснувших остовов пчел. Они почти все умерли, сами не зная этого, сидя на святыне, которую они блюли и которой уже нет больше. От них пахнет гнилью и смертью. Только некоторые из них шевелятся, поднимаются, вяло летят и садятся на руку врагу, не в силах умереть, жаля его<sup>52</sup>, – остальные, мертвые, как рыба чешуя, легко сыплются вниз. Пчеловод закрывает колодезю, [...] выламывает и выжигает ее (Bd. III, Teil 3, Kap. XX; 6: 341, 342f.).

[Denn in einem solch weiselosen Bienenstock ist kein Leben mehr, wenn er auch auf den oberflächlichen Blick hin ebenso lebendig erscheint wie die anderen. [...]

Der Imker schiebt die zwei mittleren Waben auseinander, um das Nest zu sehen. Statt der früheren dichten, schwarzen Kreise von Tausenden von Bienen [...] erblickt er nur noch einige Hunderte elender, halbtoter, schläfriger, zum Skelett abgemagerter Insekten. Fast alle sind gestorben, ohne es zu ahnen, während sie auf dem Heiligtum saßen, das sie hüten wollten, und das nun nicht mehr ist. Ein Geruch nach Tod und Verwesung strömt von ihnen aus. Nun einige rühren sich noch, erheben sich, fliegen träge umher und setzen sich auf die Hand ihres Feindes, ohne jedoch imstande zu sein, ihn zu stechen und dann zu sterben. Die übrigen sind tot und fallen wie Fischschuppen leicht zu Boden. Der Imker macht die Klappe zu, [...] um die Waben auszubrechen und den Stock auszuräuchern (D: 1195, 1196f.).]

In diesem ausführlichen, bis ins kleinste Detail vom Erzähler ausgearbeiteten Vergleich ist unter anderem von einem zerstörten Nest und einem nicht mehr existierenden Heiligtum die Rede. Ähnliche Stichwörter (zerstörter Horst Russlands und vernichtete russische Lebensordnung) fallen am Ende der folgenden Beschreibung vom brennenden Moskau<sup>53</sup> aus der Perspektive *Pjers* sechs Tage nach Napoleons Eintritt in die Stadt:

День был ясный, солнечный после дождя, и воздух был необыкновенно чист. [...] Огня пожаров нигде не было видно, но со всех сторон поднимались столбы дыма, и вся Москва, всё, что только мог видеть Пьер, было одно пожарище. Со всех сторон виднелись пустыри с печами и трубами и изредка обгорелые стены каменных домов. Пьер приглядывался к пожарищам и не узнавал знакомых кварталов города. Кое-где виднелись *уцелевшие* церкви. Кремль, *неразрушенный*, белел издалека с своими башнями и Иваном Великим. Вблизи *весело блестел* купол Новодевичьего монастыря, и *особенно звонко* слышался оттуда *благовест*.

<sup>52</sup> Vgl. Murats Eintritt in die Stadt und Verteidigung des Kremls (Kap. XXVII).

<sup>53</sup> Über die Ursachen der Moskau-Brände wird es in der geschichtswissenschaftlichen Forschung gestritten. Zwei entgegengesetzte Hauptauffassungen sind die folgenden: 1) Die Franzosen hätten die Stadt aus Rache angezündet (vgl. hierzu z.B. Zenov 1900); 2) die Russen hätten die Stadt absichtlich in Feuer gesetzt (vgl. hierzu z.B. Schmidt 1904). Tolstoj selbst behauptet, dass die Brände nicht auf eine absichtliche Handlung (Brandstiftung) der einen oder der anderen Seite zurückzuführen sind, sondern dass Moskau unter gegebenen Umständen zwangsläufig abbrennen sollte, wie jede Holzstadt, in der keine Bewohner, sondern Truppen hausen (Bd. III, Teil 3, Kap. XXVI).

Благовест этот напомнил Пьеру, что было воскресенье и *праздник* рождества богородицы. Но, казалось, некому было праздновать этот праздник: везде было разоренье пожарища, и из русского народа встречались только изредка оборванные, испуганные люди, которые прятались при виде французов.

Очевидно, русское гнездо было разорено и уничтожено; но за уничтожением этого русского порядка жизни Пьер бессознательно чувствовал, что над этим разоренным гнездом установился свой, совсем другой, но твердый французский порядок (Bd. IV, Teil 1, Kap. X; R 7: 42; meine Hervorhebungen).

[Es hatte geregnet, doch nun war ein *klarer, sonniger* Tag angebrochen. Die Luft war *ungewöhnlich rein*. [...] Lodernde Flammen waren nirgends zu sehen, aber auf allen Seiten erhoben sich Rauchsäulen, und ganz Moskau, soweit Pierre sehen konnte, war eine einzige Brandstätte. Überall sah man öde Schutthaufen mit Öfen und Schornsteinen und hie und da die leergebrannten Mauern eines Steinhauses. Pierre sah sich die Brandstätten an und erkannte die altbekannten Stadtviertel kaum wieder. Mitunter ragte eine Kirche *unversehrt* aus den Trümmern. Der Kreml war *nicht zerstört*, und weiß blinkten schon von weitem seine Türme mit dem Iwan Weliki. Ganz nah *glänzte heiter* die Kuppel des Neuen Jungfernklosters, und *ganz besonders klangvoll* ertönte von dorthier das *Glockengeläut*. Dieses Geläut erinnerte Pierre daran, dass Sonntag war und das *Fest Mariä Geburt*. Aber niemand schien diesen Festtag feierlich begehen zu wollen, überall sah man nur die Schutthaufen der Brandstätten, und von den russischen Einwohnern traf man nur hier und da ein paar zerlumpfte, verschüchterte Gestalten, die sich beim Anblick der Franzosen verkrochen.

Es war klar, der Horst Russlands war zerstört und vernichtet, doch Pierre fühlte unbewusst, dass an Stelle der vernichteten russischen Lebensordnung sich in diesem zerstörten Horst eine neue, andersartige eingenistet hatte: die straffe französische Lebensordnung (D: 1307; meine Hervorhebungen.)

Diese Deskription, die audio-visuelle Eindrücke und Reflexionen Pjers einschließt, ist kontrastiv aufgebaut. Alle positiv beladenen Feststellungen (vgl. Kursivdruck) werden von den nachfolgenden negativ beladenen quasi zurückgenommen. So wird der harmonische Naturzustand (Sonne und reine Luft) von dem düsteren Stadtbild (Rauchsäulen und Brandstätten) abgelöst. Dann kommt eine weitere positive Botschaft: Inmitten der bis zur Unkenntlichkeit entstellten altbekannten Stadtviertel gibt es mehrere unversehrte Kirchen, darunter der Kreml. Der angenehme Eindruck von dem heiteren Kuppelglanz und dem „besonders klangvollen Geläut“<sup>54</sup>, das zum Fest einlädt, wird allerdings gleich durch die Vermutung («казалось») zunichte gemacht, es gäbe niemanden, der das Fest feiern könnte. Dieser Landschaftsentwurf wird durch eine traurige Gewissheit des Untergangs des „russischen Nestes“ und der Durchsetzung der französischen Lebensordnung abgeschlossen. Als Zeichen dieser neuen Ordnung werden eine fehlerfreie Gefangenenliste, munter marschierende Soldaten, ein höherer französischer Beamter und lustige Klänge der Militärmusik genannt.

<sup>54</sup> Das sich im Roman leitmotivisch wiederholende klangvolle Kirchengeläut, das eine besondere Bedeutung für Russen hat, wird von den Franzosen falsch interpretiert: So fassen die Truppen von Murat bei der Belagerung des Kremels das Vespergeläut als Ruf zu den Waffen auf und öffnen das Feuer (vgl. Bd. III, Teil 3, Kap. XXVI).

Die „straffe französische Lebensordnung“ geht allerdings in Moskau ziemlich schnell unter. Das ist nämlich eine weitere negative Überraschung, die Napoleon in Moskau erwartet: die Auflösung seines *Heeres* in der leeren, an Luxusgegenständen und Vorräten reichen Stadt. Die Soldaten eignen sich mehrere Häuser an und schlagen sich sogar darum mit andern Truppenteilen. Der Zustand der französischen Armee wird durch zwei Vergleiche verdeutlicht: Das Heer wird von Moskau wie Wasser vom Sand „eingesogen“ und zerstreut sich wie eine hungrige Herde über eine fette Weide:

Как голодное стадо идет кучей по голому полю, но тотчас же неудержимо разбредается, как только нападает на богатые пастбища, так же неудержимо разбрелось и войско по богатому городу.

[...] Богатств было пропасть, и конца им не видно было; везде, кругом того места, которое заняли французы, *были еще неизведанные, незанятые места, в которых, как казалось французам, было еще больше богатств*. И Москва все дальше и дальше всасывала их в себя. Точно так, как вследствие того, что нальется вода на сухую землю, исчезает вода и сухая земля; точно так же вследствие того, что голодное войско вошло в обильный, пустой город, уничтожилось войско, и уничтожился обильный город; и сделалась грязь, сделались пожары и мародерство (Bd. III, Teil 3, Kap. XXVI; 6: 370; meine Hervorhebungen).

[Wie eine hungrige Herde<sup>55</sup> zusammengedrängt über ein kahles Feld zieht, aber unhaltbar auseinander läuft, sobald sie auf eine fette Weide gerät, ebenso unhaltbar zerstreuten sich auch die Truppen über die reiche Stadt.

[...] Reichtümer waren im Überfluss da. Es war kein Ende abzusehen. Rings um die Viertel herum, die von den Franzosen eingenommen waren, *gab es noch undurchsuchte, unbesetzte Stadtteile, wo, wie die Franzosen glaubten, immer noch mehr Reichtümer zu holen waren*. Und so sog Moskau die fremden Truppen immer weiter und weiter in sich ein. Wie Wasser und trockenes Land gleichzeitig verschwinden, wenn das eine das andere überflutet, so wurde in gleicher Weise dadurch, dass die hungrigen Truppen in die üppige, verlassene Stadt drangen, sowohl die Armee als auch die reiche Stadt vernichtet, und es entstand Schmutz, Feuerbrunst und Räuberei (D: 1225f.; meine Hervorhebungen).]

Obwohl Napoleons Tätigkeit in Moskau (Bd. IV, Teil 2, Kap. 9-10) nicht weniger „genial“ (D: 1361) ist, als woanders, und die Tätigkeit Kutuzovs dagegen nur darin besteht, das russische Heer vom Zusammenstoß mit dem Feind zurückzuhalten, kann Napoleon die glänzende Lage, die mit dem leichten „Sieg“ über Moskau gegeben ist, nicht beibehalten, und der Untergang seiner Armee ist von diesem Punkt an vorbestimmt.

---

<sup>55</sup> An einer anderen Stelle wird der Vergleich mit einer zerstreuten Herde wieder aufgegriffen, es wird allerdings in die Richtung zugespitzt, dass diese „Herde die Nahrung mit Füßen trat, die es vorm Hungertod hätte retten können“ (D: 1368). Dieser Vergleich wird von einem weiteren abgelöst, der ebenfalls auf Tierverhalten zurückführt: Auf der Flucht von Moskau befindet sich die französische Armee „in derselben Lage wie ein angeschossenes Wild, welches fühlt, dass es sterben muss, und nicht mehr weiß, was es tut“ (ebenda).

## Mondäne Welt Petersburgs bei Puškin und Griboedov

In Puškins Roman «Евгений Онегин» (*Eugen Onegin*, 1825-1832)<sup>56</sup> wird das Moskau-Thema erweitert, indem zur historischen Problematik eine gesellschaftskritische Tendenz hinzukommt.

Als die Larins „die goldenen Kreuze der alten Kuppeln“ (7-XXXVI) Moskaus erblicken, wird das Moskauer Thema folgendermaßen eingeführt:

Как часто в горестной разлуке,  
В моей блуждающей судьбе,  
Москва, я думал о тебе!  
Москва... как много в этом звуке  
Для сердца русского слилось!  
Как много в нём отозвалось!  
(7-XXXVI; 1937: 155)

Wie hab in bitterer Trennung, bange  
Vor des verworrenen Schicksals Macht,  
Ich deiner, Moskau; oft gedacht!  
Moskwa... was wird bei diesem Klange  
In jedes Russen Herz nicht wach!  
Wie viel tönt da im Innern nach!  
(Keil 1980: 337)

An dieser Stelle ist sowohl die Stimme des lyrischen Ich<sup>57</sup> hörbar, das sein inniges Verhältnis zu Moskau in Form einer emotional besetzten Du-Anrede an die Stadt manifestiert, als auch die Stimme des ganzen Volkes, gewissermaßen eine Liebeserklärung der Nation an die alte Hauptstadt. Beim Anblick des Peters-Schlusses werden weiterhin die Geschehnisse von 1812 (der Moskau-Brand beim Angriff Napoleons<sup>58</sup>) wieder lebendig<sup>59</sup>:

Вот, окружен своей дубравой,  
Петровский замок. Мрачно он  
Недавнею гордится славой.  
Напрасно ждал Наполеон,  
Последним счастьем упоенный,  
Москвы коленопреклоненной  
С ключами старого Кремля:  
Нет! не пошла Москва моя  
К нему с повинной головою.  
Не праздник, не приемный дар, –  
Она готовила пожар  
Нетерпеливому герою.  
Отселе, в думу погружен,  
Глядел на грозный пламень он.

Schon sieht man zwischen Bäumen ragen  
Das Petrsschloß, das finster starrt,  
Stolz auf den Ruhm aus jüngsten Tagen:  
Hier hat Napoleon geharrt,  
Umsonst, vom letzten Kriegsglück trunken,  
Dass Moskau in die Knie gesunken,  
Des alten Kremls Schlüssel bring:  
Nein! Nimmermehr mein Moskau ging,  
Sich schuldbewusst bei ihm zu melden.  
Statt Feiern und Willkommenspfand  
Bereitet' es den großen Brand  
Dem allzu ungeduldigen Helden.  
Von hier aus sah, gedankenschwer,  
Er drohend loh'n das Flammenmeer

<sup>56</sup> Zu *Eugen Onegin* vgl. Belinskij 1844-45/1955, Šklovskij 1923: 194-220, Tomaševskij 1937, Gukovskij 1957: 129-278, Stilman 1958: 321-367, Slonimskij 1959: 311-384, Setschkareff 1963: 123-135, Nabokov 1964 /1998, Lotman 1966, Bočarov 1974: 26-104, Busch (in: Zelinsky 1979: 47-68), Harder (in: Harder / Rothe 1988: 285-300), Städtke 1989: 239-251, Sambeek-Weideli 1990 und Ebbinghaus 1996: 67-96 und Rybakov 2000: 182-240.

<sup>57</sup> Hier ist vom „lyrischen Ich“ die Rede, da dieser Roman als eine Mischform aller drei Gattungen angesehen werden kann.

<sup>58</sup> Zum Moskauer Brand vgl. auch A. Gercens «Былое и думы» (*Erlebtes und Gedachtes*, 1854/1870) (1972: 39-45).

<sup>59</sup> In Puškins Drama «Борис Годунов» (*Boris Godunov*, 1831), das ebenfalls zum Teil in Moskau spielt, wird eine andere historische Epoche, die sogenannte „Zeit der Wirren“ (in diesem Text 1598-1605), vergegenwärtigt.

(7-XXXVII; 1937: 155)

(Keil 1980: 339)

In erzähltechnischer Hinsicht fällt auf, dass die Art und Weise, in der Peters-Schloss (der „Auslöser“ der Gedanken über Napoleon) geschildert wird, mit der Darstellungsart der übrigen Stadtlandschaft kontrastiert. Während man aufgrund des historischen Exkurses den Eindruck hat, die Larins würden beim Peters-Schloss etwas länger verweilen<sup>60</sup>, werden alle weiteren Objekte (sowohl Räumlichkeiten als auch Menschen) so wiedergegeben, als ob sie plötzlich in ihr Blickfeld geraten und sehr schnell wieder daraus verschwinden würden:

[...] Уже столпы заставы  
Белеют; вот уж по Тверской  
Возок несётся чрез ухабы.  
Мелькают мимо бутки, бабы,  
Мальчишки, лавки, фонари,  
Дворцы, сады, монастыри,  
Бухарцы, сани, огороды,  
Купцы, лачужки, мужики,  
Бульвары, башни, казаки,  
Аптеки, магазины моды,  
Балконы, львы на воротах  
И стаи галок на крестах.  
(7-XXXVIII; 1937: 155f.)

[...] Schon leuchtet weiß am Steige  
Der Schlagbaum; schon wankt über Wehn  
Der Wagen der Twerskaja weiter.  
Vorbei fliehn Schilderhäuschen, Reiter,  
Laternen, Läden, Volk vom Land,  
Händler von hier und Samarkand,  
Klöster, Paläste, Mezzanine,  
Holzhütten, Weiber, Gärten, Squares,  
Alleen, Schlitten, Militärs,  
Arznei- und Modemagazine,  
Balkone, Löwen vorm Portal,  
Auf Kreuzen Dohlen ohne Zahl.  
(Keil 1980: 339)

Hier gibt es keine assoziative Auszeichnung mehr, wie beim Peters-Schloss; die Evokation erfolgt in Form einer Aufzählung, durch bloße Nennung. Es ist eindeutig ein „prosaischer“ Bericht ohne lyrische Färbung.<sup>61</sup>

Abgesehen von der historischen Problematik und der Evokation eines dynamischen Stadtbildes kommt in *Eugen Onegin* eine weitere Seite des Moskauer Lebens zum Ausdruck. Es wird eine vielseitige Charakteristik der mondänen Welt aus der Perspektive von Tatjana gegeben; ein Fragment daraus folgt nach:

Татьяна вслушаться желает  
В беседы, в общий разговор;  
Но всех в гостиной занимает  
Такой бессвязный, пошлый вздор;  
Всё в них так бледно, равнодушно;  
Они клеветают даже скучно; [...]   
И даже глупости смешной  
В тебе не встретишь, свет пустой!  
(7-XLVIII; 1937: 159f.)

Tatjana müht sich festzustellen,  
Wovon ringsum die Rede geht,  
Und hört doch nichts in all den Sälen  
Als läppische Banalität.  
Wie sie da blaß, gelangweilt sitzen,  
Selbst wenn Verleumdung sie verspritzen [...].  
Selbst Dummheit, die zum Lachen wär,  
Fehlt dir, o Welt! wie bist du leer!  
(Keil 1980: 349)

<sup>60</sup> Durch einen erzähltechnischen Kunstgriff scheint die Kutsche im Moment des Exkurses in der Nähe des Peter-Schlusses stehen zu bleiben.

<sup>61</sup> Lotman (1995: 698) konstatiert, dass die Moskauer Landschaft viel ausführlicher als die Petersburger in *Eugen Onegin* beschrieben wird. Die auffällige bunte Fülle Moskauer Bilder wird durch eine Reihe kontrastiver Vergleiche erzielt («дворцы» – «лачужки», «монастыри» – «магазины моды», «львы на воротах» – «стаи галок на крестах»).

Eine solche Charakteristik steht in der gesellschaftskritischen Tradition, die auf Griboedovs Komödie «Го́ре от ума» (*Verstand schafft Leiden*, 1824)<sup>62</sup> zurückgeht. Nicht zufällig steht dem 7. Kapitel von Puškins Roman, in dem sich das Geschehen nach Moskau verlagert, ein Motto<sup>63</sup> aus Griboedovs Komödie voraus: «Гоненье на Москву! что значит видеть свет! // Где ж лучше? – Где нас нет» (I-7; Griboedov 1985: 41<sup>64</sup>).

Der Hauptheld der Komödie, Čackij, kehrt nach einer dreijährigen Reise nach Moskau zurück und ist mit der Lebensweise der mondänen Gesellschaft unzufrieden:

Что нового покажет мне Москва?  
Вчера был бал, а завтра будет два.  
Тот сватался – успел, а тот дал промах.  
Всё тот же толк и те ж стихи в альбомах.  
(ebenda)<sup>65</sup>

Dann sagen Sie: was wird mir Moskau Neues zeigen?  
Ein Ball war gestern dort, hier werdens morgen zwei.  
Ein Freier hat Erfolg, ein anderer muss warten.  
Der Klatsch, sogar die Albumverse sind die gleichen.

(Urban 2004<sup>66</sup>: 24).

Čackij leidet nicht nur unter der unheilvollen Wirkung einer gleichbleibenden, in Vergnügungen, unbedeutenden Gesprächen, Einhalten des Etiketts bestehenden Lebensweise, sondern auch darunter, dass seine frühere Jugendliebe Sofja Famusova ihn anscheinend nicht mehr liebt. Die Unzufriedenheit mit Moskau betrifft also hier nicht nur die Erscheinungen der Außenwelt, sondern wird auch zu einer Stimmung in der Innenwelt des Helden, der nur am Ende eine Gewissheit über wirkliche Gefühle Sofjas erlangt:

Да, мочи нет: мильон терзаний  
Грудь от дружеских тисков,  
Ногам от шарканья, ушам от  
  восклицаний,  
А пуще голове от всяких пустяков.  
Душа здесь у меня каким-то горем сжата,  
И в многолюдстве я потерян, сам не свой.

Ich kann nicht mehr: millionenfach  
Zerreißt es mir die Brust von freundlicher  
  Umarmung,  
Die Füße von dem Kratzgefuße,  
Die Ohren von den Freudenschreien  
Den Kopf von all den Schlemmereien.  
Und meine Seele hier bedrückt ein Kummer,

<sup>62</sup> Zu *Verstand schafft Leiden* vgl. Gončarov 1872 /1980, Bd. 8: 18-51), Tomaševskij (in: Klabunovskij / Slonimskij 1946: 74-109, Tynjanov (in: Lebedev / Poljanskij 1946: 147-188), Gordin 1958, Kasack (in: Holthusen 1973: 236-248), Košny 1985 und Giesemann (in: Zelinsky 1986: 33-50).

<sup>63</sup> Außer dem Zitat aus Griboedov gibt es noch zwei weiteren Motti im 7. Kapitel: 1) «Москва, России дочь любима, // Где равную тебе сыскать?» (Dmitriev); 2) «Как не любить родной Москвы?» (Baratynskij). [1] „Wie kann man Moskau nicht lieben?“; 2] „Moskau, die beliebteste Tochter Russlands, wo kann man eine andere finden, die dir ebenbürtig wäre?“ (meine Übersetzung)]

<sup>64</sup> „Der alte Spott aufs alte Moskau. // Bedeutet das, die Welt gesehen zu haben? // Wo ist besser? – Dort, wo wir nicht sind“ (I-7; Urban 2004: 24).

<sup>65</sup> Das gleiche Motiv wird mehrmals in Čackijs Monologen thematisiert. An einer anderen Stelle wird es zugespitzt auf den Punkt gebracht: «Да и кому в Москве не зажимали рты // Обеды, ужины и танцы?» (II-5; op.cit.: 64). [„Und wem hat man in Moskau nicht das Maul gestopft // Mit Festbanketts, Soupers und Bällen?“ (Urban 2004: 46).]

<sup>66</sup> Der Titel von Griboedovs Komödie in Urbans Übersetzung *Wehe dem Verstand* finde ich nicht so gelungen wie die alte Version *Verstand schafft Leiden*.

Нет! недоволен я Москвой.  
(III-22; op.cit.: 116)

Verloren in der Menge, bin ich nicht mehr ich.  
Nein! diese Stadt gefällt mir nicht!  
(Urban 2004: 94)

Am Ende fällt Čackij ein eindeutiges Urteil über Moskau: Wer sich hier länger als einen Tag aufhält, verliert seinen Verstand. Deshalb verlässt er die Stadt für immer: «Вон из Москвы! Сюда я больше не ездук!» (IV-15; op.cit.: 144)<sup>67</sup>.

### Sehnsucht nach Moskau bei Čechov

Bei einer Darstellung des Moskauer Themas in der russischen Literatur darf noch ein anderer Text nicht fehlen, in dem Moskau in einem positiven Kontext (als der Gegenpol zum „Sumpf“ der Provinz) erscheint. Das Besondere an diesem Text besteht darin, dass Moskau dort gar nicht als ein Schauplatz fungiert, aber sehr wohl präsent ist. Es handelt sich um Čechovs Drama «Три сестры» (*Drei Schwestern*, 1899/1900)<sup>68</sup>. Der Schauplatz fällt in diesem Drama mit dem Haus Prozorovs in einer Gouvernementsstadt zusammen. Andrej Prozorov und seine Schwestern Irina, Maša und Olga leben hier seit 11 Jahren. Davor lebten sie in Moskau, und ihr einziger Wunsch besteht darin, nach Moskau zurückzukehren. Die älteste Schwester Olga arbeitet als Lehrerin, Maša ist mit dem Gymnasiallehrer Kulygin verheiratet, die jüngste, Irina, arbeitet zuerst im Telegrafenamtsamt, dann bei der Stadtverwaltung und schließlich am Gymnasium. Die feinfühligen und gebildeten Schwestern leiden unter der drückenden Atmosphäre der Provinz und hoffen, dass ihr Bruder, der als Sekretär im Semstwo arbeitet, eine Professur in Moskau annimmt. Er kann aber ihre Erwartungen nicht erfüllen und verwächst immer mehr mit dem provinziellen Milieu, indem er die ungebildete und machtsüchtige Natascha heiratet und Kinder bekommt. Die Hoffnungen, nach Moskau überzusiedeln, schwinden allmählich. So hat Irina im ersten Akt (also Anfang Mai) noch die Gewissheit, dass sie im Herbst umziehen werden. Die Schwestern erinnern sich an ihre Kindheit in Staraja Basmannaja, an ihre Erziehung, an Besuche von Verschinin, dem Regimentskameraden des Vaters, und an das Grab ihrer Mutter auf dem Novodevičij-Friedhof. In der nächsten Fastnachtswoche ist die Rede vom Umzug im Juni. Auch die Karten versprechen es:

Выйдет пасьянс, я вижу. Будем в Москве (Bd. 9: 562).

[Damit steht's fest: Die Patience geht auf, also ziehen wir nach Moskau (Brasch 2004: 272).]

Andrej schwärmt von Moskauer Restaurants und der Universität und Maša vom Moskauer Wetter. Irinas dreimaliger Ausruf «В Москву!» („Nach Moskau!“)

<sup>67</sup> „Aus Moskau fort! Ich kann und will es nicht ertragen“ (Urban 2004: 123).

<sup>68</sup> Zu den *Drei Schwestern* vgl. Annenskij 1906: 147-167, Baluchatyj 1927: 120-147, Ermilov 1948, Roskin 1959, Melchinger 1968, Schmid 1976 und 1978, Berdnikov 1981: 216-249 und Peace (in: Zelinsky 2003: 76-102).



beschließt den zweiten Akt. Im dritten Akt kommt bei Irina der Verdacht auf, dass man nie nach Moskau fahren wird:

[...] а жизнь уходит и никогда не вернется, никогда, никогда мы не уедем в Москву... Я вижу, что не уедем... (Bd. 9: 580)

[...] Die Jahre rieseln mir zwischen den Händen weg, und ich krieg kein einziges zurück. Wir werden nie nach Moskau ziehen, nie. Das weiß ich genau. Nie (Brasch 2004: 290).]

Sie klammert sich aber immer noch an ihre Hoffnungen; so erklärt sie Olga gegenüber ihr Einverständnis, den ungeliebten Baron Tuzenbach zu heiraten, wenn sie nur nach Moskau fahren:

[...] я выйду за него, согласна, только поедem в Москву! Умоляю тебя, поедem! Лучше Москвы ничего нет на свете! Поедem, Оля! Поедem! (Bd. 9: 584)

[...] ich werde ihn auch heiraten, aber – ich will doch nach Moskau. Ich bitte dich, lass uns fahren. Es gibt doch nichts Schöneres auf der ganzen Welt als Moskau. Lass uns doch fahren, Olja. Bitte, bitte (Brasch 2004: 294).]

Im vierten Akt ist Irina schon davon überzeugt, dass ihr Vorhaben mit Moskau nie zustande kommen wird, und akzeptiert ihr Schicksal:

Я так и решила: если мне не суждено быть в Москве, то так тому и быть. Значит судьба. Ничего не поделаешь... Всё в божьей воле, это правда (Bd. 9: 589).

[Die Entscheidung ist gefallen Wenn schon nicht nach Moskau, dann eben so. [...] Schicksal (298). Kann man nichts machen... Alles ist in Gottes Hand, das ist wahr (meine Übersetzung).]

Auch Olga, die Schuldirektorin wird, sieht ein, dass ihre Moskau-Pläne gescheitert sind:

В Москве, значит, не быть... (Bd. 9: 597)

[Ich wollte nach Moskau, aber wo find ich mich wieder (Brasch 2004: 305).]

Die Schwestern müssen nicht nur auf ihren Moskau-Traum verzichten, sie werden auch langsam aus ihrem eigenen Haus vertrieben. Zunächst sollen Irina und Olga in einem Zimmer wohnen, damit Nataschas Sohn Bobik ein besseres Zimmer sein eigen nennen kann. Später als Olga im Gymnasium lebt und Irina das Haus verlässt, soll Andrej in ihr Zimmer ziehen, und sein Zimmer kommt der Tochter Sofočka zu. Das Haus wird auch wegen Andrejs Spielschulden verpfändet, ohne dass dazu die Erlaubnis der Schwestern erfragt wird.<sup>69</sup>

In diesem Stück kann man eine noch größere Bedeutung des *off stage*-Bereiches konstatieren, als in den drei übrigen großen Bühnenstücken Čechovs.

<sup>69</sup> Man kann also eine gewisse Verengung des Raums zum Schluss des Dramas beobachten. Man könnte die Verlagerung des Geschehens in den Garten im vierten Akt als eine Raumerweiterung in dem Sinne auffassen, dass das Haus jetzt in eine Landschaft eingebettet ist (es ist von einer Tannenallee, vom Fluss, vom Wald am anderen Ufer und von der Straße die Rede); es handelt sich aber in der Wirklichkeit um eine Raumreduktion, nämlich um den Verlust der Privatsphäre. Die durch den Garten gehenden Passanten (Soldaten, Musikanten usw.) symbolisieren die Tatsache, dass die Schwestern nicht mehr über ihr Haus verfügen.

Das ferne, der Vergangenheit angehörende Moskau beherrscht die Gedanken der Figuren mehr als ihre gegenwärtigen Erlebnisse in der Provinzstadt. Die Gegenwart wird quasi ausgeblendet oder als scheinbares Dasein betrachtet:

Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет (Bd. 9: 576).

[Kann aber auch sein, wir sind in Wirklichkeit überhaupt nicht vorhanden (Brasch 2004: 286).]<sup>70</sup>

### III. Die Provinz

Die Gegenüberstellung von Großstadt und Land<sup>71</sup>, die jeder großen Nationalliteratur bekannt ist, wird in Rousseaus Schriften philosophisch untermauert, wobei Stadt (= ‚Zivilisation‘) von ihm ab- und Land (= ‚Natur‘) aufgewertet wird. Man kann im Sinne Rousseaus den folgenden Merkmalkatalog für ‚Land‘ und ‚Stadt‘ aufstellen:

(Groß-)Stadt	Land bzw. Provinz
großer, offener Raum	kleiner, geschlossener Raum
zentral situiert	peripher situiert
frei von Naturegebundenheit	in die Natur eingebunden
industrielle Lebensform	bäuerliche Lebensform
Isolierung bzw. Einsamkeit der Menschen	Beisammen der Menschen
gebildet, zivilisiert, innovativ	ungebildet, naiv, traditionell
Ort des Verfalls (dämonisiert)	Ort der Sittlichkeit („heilig“)

#### Zwei Tendenzen bei der Landdarstellung in der russischen Literatur

Während in der russischen Literatur des XIX. Jahrhunderts Großstädte fast ausschließlich kritisch erscheinen (z.B. Griboedovs *Verstand schafft Leiden* (1824) oder Gogol's sogenannte *Petersburger Novellen* (1835-42)), gibt es bei der Darstellung des ländlichen Raums zwei Tendenzen.

In einer Reihe der Werke, die Rousseaus Theorien aufgreifen, wird das Dorfleben verherrlicht und die schöne Natur poetisiert; das Land bildet somit einen positiven Gegenpol zur Großstadt mit ihrem verderblichen Einfluss auf

<sup>70</sup> Auch wenn es sich nicht um Moskau, sondern um die Provinzstadt handelt, ist das richtige Leben woanders, und das Wichtigste findet wiederum hinter der Bühne statt, was durch akustische Signale angedeutet wird. So steht das Schellengeklingel vom Dreigespann für Nataschas Liebesverhältnis mit Protopopov; das Sturmläuten und das Vorbeifahren von der Feuerwehr verweist auf den Brand im Dorf; die Ausrufe im Garten «Ay! Гон-гон!» und später ein Schuss in der Ferne sind Echos vom Duell zwischen Tuzenbach und Solenyj; der Marsch bedeutet den Abzug der Truppen und somit die Trennung von Maša und Veršinin. Auch Lachen, Singen und Musikspielen gehören meist dem *off stage* an (vgl. Andrejs Geigenspiel, das Ziehharmonikaspiel auf der Straße, das Singen des Kindermädchens, das Lachen der Verkleideten, das Harfen- und Geigenspiel der Straßenmusikanten usw.), während Seufzen, Sprechen unter Tränen und Weinen auf der Bühne geschehen und langsam die Oberhand gewinnen.

<sup>71</sup> Zur Konstituierung der Stadt-Land-Opposition vgl. vor allem Sengle 1963, Gerndt 1973 und Namowicz (in: Bauer / Fokkema 1990, III: 325-330).

Menschen: man denke z.B. an Puškins *Eugen Onegin* (1825-1832) oder an Tolstojs «Семейное счастье» (*Familienglück*, 1859).

Andererseits gibt es auch eine entgegengesetzte Darstellungsweise, bei der die russische Provinz als Sumpf präsentiert wird, wie z.B. in Gogol's «Мёртвые души» (*Tote Seelen*, 1842), Ostrovskijs «Гроза» (*Gewitter*, 1859), Tolstojs «Власть тьмы» (*Macht der Finsternis*, 1886) oder in Čechovs «В овраге» (*In der Schlucht*, 1900). Aber nur in wenigen Texten steht der drückenden Atmosphäre der Provinz eine positiv gezeichnete zivilisierte Großstadt gegenüber, jedoch mehr als eine Utopie, so wie sich Moskau in Čechovs *Drei Schwestern* (1899/1900) als ein heiß ersehnter, aber unerreichbarer Traum vom glücklichen Leben entpuppt. D.h. wenn Großstadt und Land als Darstellungsgegenstände im gleichen Text vorkommen, wird die kontrastive Beurteilung der beiden aufgehoben, so dass sowohl Großstadt als auch Land negativ besetzt werden, wie im Gončarovs «Обломов» (*Oblomov*, 1859).

In manchen Texten verbinden sich beide Tendenzen der Landdarstellung, indem sowohl die Poetisierung der Natur und der Volksbräuche als auch eine kritische Darstellung des Bauernalltags und der moralischen Verkommenheit des Landadels zum Ausdruck kommen, wie z.B. in Turgenevs «Записки охотника» (*Aufzeichnungen eines Jägers*, 1852).

Hier werden die genannten Tendenzen bei der Land- bzw. Provinzdarstellung kurz skizziert.

#### Poetisierung des Dorflebens (Puškin)

Die erste Tendenz realisiert sich in Puškins Roman *Eugen Onegin* (1825-1832)<sup>72</sup>, in dem sowohl die Großstadt als auch das Land zu den „Schauplätzen“ werden. Der Titelheld, ein Petersburger Dandy, freut sich zwar zunächst über einen Wechsel in seiner Lebensweise, als er aufs Land zieht, und führt sogar eine progressive Neuerung in Bezug auf seine Bauern durch:

В своей глуши мудрец пустынный  
Ярем от барщины старинной  
Оброком лёгким заменил;  
И раб судьбу благословил.  
(2-IV; 1937: 32f.)

Als Philosoph in wüsten Breiten  
Hat er das Joch der Fronarbeiten  
Durch eine leichte Pacht ersetzt;  
Sein Schicksal pries der Sklave jetzt.  
(Keil 1980: 75)

Danach beschäftigt er sich jedoch nicht mehr mit der Verwaltung des Guts. Auch die Gesellschaft der Nachbarn kann ihn nicht von seiner Langweile abbringen. Er reitet sogar aus, wenn die Letzteren ihn besuchen kommen, weil er die Gesprächsthemen des Landadels («О сенокосе, о вине, // О псарне, о своей родне» – 2-XI<sup>73</sup>; 1937: 36) nicht ausstehen kann.

Eine ganz andere Einstellung zum Land und zum Volksleben als Onegin haben die Larins, allen voran Tatjana. Weder die Moskauer Verwandtschaft noch die beschränkten Gutsbesitzer in der Nachbarschaft hindern die Larins

<sup>72</sup> Zu Forschungsliteratur zu *Eugen Onegin* vgl. Fn. 47.

<sup>73</sup> „... Von Branntwein, Hundezucht und Heu // Und von Familienstreiterei“ (Keil 1980: 83).

daran, die russischen Volksbräuche sowohl im Alltagsleben als auch an den Tagen religiöser Feste aufrechtzuerhalten:

Они хранили в жизни мирной  
Привычки милой старины;  
У них на масленице жирной  
Водились русские блины;  
Два раза в год они говели;  
Любили круглые качели,  
Подблюдны песни, хоровод;  
В день Троицын, когда народ  
Зевая слушает молебен,  
Умильно на пучок зари  
Они роняли слёзки три;  
Им квас как воздух был потребен,  
И за столом у них гостям  
Носили блюда по чинам.  
(2-XXXV; 1937: 47)

So haben sie in stillem Kreise  
Der Ahnen lieben Brauch bewahrt;  
Zur Butterwoche wurde weise  
Bei Flinsen nicht mit Fett gespart;  
Zweimal pro Jahr zur Beichte gehen,  
Im Karussell sich lustig drehen,  
Das liebten sie wie Tanz und Sang;  
Zu Pfingsten aber, wenn zu lang  
Dem Volk die Messe und beschwerlich,  
Dann quetschten sie drei Tränen aus  
Voll Rührung überm Morgenstrauß;  
Kwass war zum Leben unentbehrlich,  
Beim Essen trug man jeden Gang  
Den Gästen auf nach Stand und Rang.  
(Keil 1980: 107)

Gukovskij macht darauf aufmerksam, dass die Entwicklung der Persönlichkeit von Tatjana durch Folklore und Gestalten aus dem Bauernleben begleitet wird: Man denke an Tatjanas innige Beziehung zu ihrem Kindermädchen («няня»), das Lied der Mädchen kurz vor der entscheidenden Begegnung zwischen Tatjana und Onegin, das Wahrsagen zur Weihnachtszeit und Tatjanas Traum vor ihrem Namenstag (1957: 210). Der Erzähler hebt Tatjanas festen Glauben an Volksbräuche, Überlieferungen und Vorzeichen hervor. Als der Erzähler weiterhin Tatjanas Vorliebe für den russischen Winter konstatiert, bezeichnet er seine Heldin explizit als „Russin in der Seele“ («русская душою» – 5-IV; 1937: 98).

Tatjanas Liebe zum Dorfleben bleibt auch in Moskau und Petersburg bestehen. Sie lebt zwar als Generalsgattin und respektierte Fürstin in Petersburg, führt einen prächtigen Salon und feiert in der mondänen Welt ihre Erfolge, die Großstadt übt aber keine unheilstiftende Wirkung auf ihre Seele aus. Als Tatjana in ihrer neuen Rolle der „unnahbaren Göttin der prachtvollen, königlichen Neva“ (8-XXVII) Onegin am Ende des Romans „belehrt“, stellt man fest, dass sich ihre Wertvorstellungen nicht geändert haben:

А мне, Онегин, пышность эта,  
Постылой жизни мишура,  
Мои успехи в вихре света,  
Мой модный дом и вечера,  
Что в них? Сейчас отдать я рада  
Всю эту ветошь маскарада,  
Весь этот блеск, и шум, и чад  
За полку книг, за дикий сад,  
За наше бедное жилище,  
За те места, где в первый раз,  
Онегин, видела я вас,  
Да за смиренное кладбище,  
Где нынче крест и тень ветвей

Dabei, Onegin, all die Pracht hier,  
Des schalen Lebens Flitterkleid,  
Erfolge, die die Welt gebracht mir,  
Mein Haus, modern und gastbereit,  
Was soll's? Ich würde ohne Fragen  
Sofort dem Mummenschanz entsagen  
Und all dem Glanz und Lärm und Quark,  
Für ein Paar Bücher, meinen Park,  
Für unsre anspruchlosen Räume,  
Die Stätten, wo ich Sie zumal,  
Onegin, sah zum erstenmal,  
Und für des stillen Friedhofs Bäume  
An jenem Kreuz, in dessen Hut

Над бедной нянею моей...  
(8-XLVI; 1937: 188)

Nun meine arme Njanja ruht...  
(Keil 1980: 407)

Diese Einstellung zur Großstadt und zum Land hat Tatjana mit dem Erzähler von *Eugen Onegin* gemein. Die Vorliebe des Erzählers für das ländliche Leben manifestiert sich unter anderem dadurch, dass er viele poetische Naturlandschaften (im Gegensatz zu nur wenigen Stadtbeschreibungen) liefert. Insbesondere der russische Winter wird im Roman in extenso beschrieben. Dabei treten in evozierten Dorflandschaften häufig Gestalten aus dem einfachen Volk auf, wie in der folgenden Schilderung:

Зима!.. Крестьянин торжествуя  
На дровнях обновляет путь;  
Его лошадка, снег почуя,  
Плетётся рысью как-нибудь;  
Бразды пушистые взрывая,  
Летит кибитка удалая;  
Ямщик сидит на облучке  
В тулупе, в красном кушаке.  
Вот бегаёт дворовый мальчик,  
В салазки жучку посадив,  
Себя в коня преобразив;  
Шалун уж заморозил пальчик:  
Ему и больно и смешно,  
А мать грозит ему в окно...  
(5-II; 1937: 97f.)

Winter!.. Der Bauer bahnt mit Freuden  
Im flachen Schlitten neu den Weg;  
Sein Pferdchen mag den Schnee wohl leiden  
Und trottet nicht mehr ganz so träg;  
Im Fluge stiebend eingeschnitten,  
Zieht weiche Spur der Reiseschlitten;  
Da sitzt der Kutscher auf dem Bock  
Im roten Gurt, im Lammfellrock.  
Ein Bauernbub läuft durch das Gelände,  
Der seinen *Waldi* rodeln lehrt  
Und selber spielt das Schlittenpferd,  
Der Schelm hat schon ganz blaue Hände:  
Bald weint er und bald lacht er mehr,  
Und Mutter droht vom Fenster her...  
(Keil 1980: 215)

Diese ländliche Winterlandschaft enthält fast keine Naturattribute, sie besteht gleichsam aus drei kleinen Geschichten über drei „kleine“ Menschen: über einen Bauer und sein Pferdchen, über einen Kutscher im roten Gurt und über einen Bauernjungen mit seinem Hund. Man spürt, mit wie viel Sympathie der Erzähler diese Figuren dem Leser „vorführt“, auch wenn er ahnt, dass solche Bilder aus dem Bauernalltag («низкая природа» – 5-III; 1937: 98) dem distinguierten Leser missfallen würden.<sup>74</sup>

Das Verhältnis des Erzählers zum Land äußert sich auch in Form seiner direkten Stellungnahme. Als er über Onegins Langweile auf seinem Landgut berichtet, hebt der Erzähler den entscheidenden Unterschied zwischen Onegin und sich selbst deutlich hervor, es heißt nämlich: «Я был рождён для жизни мирной, // Для деревенской тишины» (1-LV; 1937: 28)<sup>75</sup>. Im Gegensatz zu Onegin hat der Erzähler die „glücklichsten Tage“ seines Lebens auf dem Lande verbracht. Hierzu kommt zum realistischen Raumentwurf seine Bewertung aus

<sup>74</sup> Einen solchen Leser verweist der Erzähler auf die „erhabeneren“ Beschreibung des ersten Schnees in Vjazemskijs Gedicht «Первый снег» (*Erster Schnee*, 1819).

<sup>75</sup> „Ich war geboren für die Stille // Ländlicher Abgeschlossenheit“ (Keil 1980: 63).

dem literarisch-ästhetischen Standpunkt: Das Land wird als Ort dichterischer Inspiration angesehen.<sup>76</sup>

Das Ideal des ländlichen Lebens wird vom Erzähler am offensichtlichsten in „Onegins Reise“ formuliert, als er sich dazu bekennt, dass ihn nicht mehr ferne, exotische, romantische Landschaften, sondern vertraute, einfache Bilder der nördlichen Natur und Szenen aus dem russischen Volksleben anziehen:

Иные мне нужны картины:  
Люблю песчаный косогор,  
Перед избушкой две рябины,  
Калитку, сломанный забор,  
На небе серенькие тучи,  
Перед гумном соломы кучи –  
Да пруд под сенью ив густых,  
Раздолье уток молодых;  
Теперь мила мне балалайка  
Да пьяный топот трепака  
Перед порогом кабака.  
Мой идеал теперь – хозяйка,  
Мои желания – покой,  
Да шей горшок, да сам большой.  
(Путешествие Онегина; 1937: 200f.)

Nun sind mir andre Bilder lieber:  
Im Heidegrund mein Häuschen hier,  
Der morsche Hofzaun gegenüber,  
Zwei Ebereschen vor der Tür.  
Am Himmel graue Wolkenschleier,  
Das Weidendickicht um den Weiher,  
Drauf Enten plätschern, klein und groß,  
Und vor der Tenne Haufen Strohs.  
Das Landvolk tanzt, ich unterhalte  
Mich köstlich, wenn es trunken springt  
Und hell die Balalaika klingt.  
Mein Ideal ist jetzt die Alte,  
Die mich verpflegt, mein Wunsch die Ruh,  
Ein Leben schlicht und frei dazu.  
(Commichau und K. Schmidt 1962<sup>77</sup>: 411)

Eine etwas andere Ausprägung hat das Landidyll im Frühwerk von L.N. Tolstoj; für ihn ist in erster Linie die Familienidee wichtig. Dabei geht er anscheinend von der These über den Zusammenhang zwischen räumlichen und sittlichen Kategorien aus: Die Stadt ist der Ort der Illusionen, der falschen Werte und des Verderbens (auch des Ehebruchs), während das Land die echte Liebe und andere wahre Werte fördert. In der Erzählung *Familienglück* (1859)<sup>78</sup> kommt das für Tolstoj wichtige Thema erstmals zum Ausdruck. Hier wird nämlich in der Ich-Form die Geschichte einer jungen Frau (Maša bzw. Marja Aleksandrovna) über ihre Liebe, Verlobung und Ehe mit einem viel älteren Gutsnachbarn (Sergej Michajlovič), einem Freund ihres Vaters und ihrem Vormund nach dem Tode des Vaters, erzählt. Das Eheleben und die Gefühle der Liebenden durchlaufen verschiedene Phasen, bis sie an ihrem Höhepunkt – der Geburt der Kinder – ankommen. Die zarte Liebe und Harmonie werden vor allem durch die für die lebenshungrige Frau unerträgliche Eintönigkeit des ländlichen Lebens gefährdet. Der Umzug nach Petersburg sollte die Situation retten, bringt jedoch einen gefährlichen Lebenswandel der Frau mit sich und droht zunächst die Ehe zu zerstören: Die unerfahrene Maša gibt sich der Vergnügungssucht des hauptstädtischen Adels leichtsinnig hin und erliegt

<sup>76</sup> Nabokov macht auf die autobiographische Grundlage dieser Aussage aufmerksam und stellt die Chronologie von Puškins Aufhalten auf dem Lande (vor allem in Michajlovskoe und Boldino) zusammen (1998: 208f.).

<sup>77</sup> In der Übersetzung von 1980 fehlt der Abschnitt „Onegins Reise“, deshalb wird hier eine weitere Übersetzung (1962) hinzugezogen.

<sup>78</sup> Zum *Familienglück* vgl. Popov 1960.

beinahe den Verführungskünsten eines italienischen Marquis in Baden-Baden. Im Gegensatz zu den Klischees damaliger Liebesromane erkennt sie, dass es keine Liebe ist und sie sich auf Irrwegen befindet, der Ehebruch wird nicht vollzogen, und sie kehrt mit ihrem Mann nach Russland, aufs Land zurück. Erst nachdem sie diese Entwicklungsphase durchgemacht hat, kann sie sich bewusst für das gleiche Ideal des stillen Familienglücks entscheiden, das ihr Mann seit ihrer Heirat erlebte. Ihren romantischen Träumen folgt die Rückkehr auf den Boden der Tatsachen; sie überwindet jedoch die Enttäuschung, indem sie auf das persönliche, also egoistische Glücksstreben zugunsten der Familie verzichtet.<sup>79</sup>

### Provinz als Sumpf (Gogol', Gončarov, Ostrovskij)

Ein Idyll scheint man auch (zumindest auf den ersten Blick) bei der ersten Landdarstellung in Gončarovs *Oblomov* (1859)<sup>80</sup> vorzufinden, und zwar bei der Beschreibung des Familienguts des Titelhelden in seinem Traum, der als Rückblick auf seine Kindheit gestaltet wird (Teil 1, Kapitel IX). Unter dem niedrigen Himmel, der mit einem „väterlich schützende<n> Dach“ (Hahn 1976: 130) verglichen wird, liegt der malerische friedliche Winkel namens Oblomovka:

Весь уголок верст на пятнадцать или на двадцать вокруг представлял ряд живописных этюдов, веселых, улыбающихся пейзажей. Песчаные и отлогие берега светлой речки, подбирающийся с холма к воде редкий кустарник, искривленный овраг с ручьем на дне и березовая роща – всё как будто было нарочно прибрано одно к одному и мастерски нарисовано.

Измученное волнениями или вовсе незнакомое с ними сердце так и просится спрятаться в этот забытый всеми уголок и жить никому неведомым счастьем. Всё сулит там покойную, долговременную жизнь до желтизны волос и незаметную, сну подобную смерть (Bd. 4: 102).

[Der ganze Winkel stellt in einem Umkreis von fünfzehn bis zwanzig Werst nichts anderes als eine Reihe malerischer Studien und heiterer, lächelnder Landschaften dar. Die sandigen, abschüssigen Ufer des klaren Flüsschens, das sich vom Hügel zum Wasser hinziehende niedrige Buschwerk, die gewundene Schlucht mit dem Bach auf

<sup>79</sup> In *Krieg und Frieden* (1863-69) kann man eine ähnliche Ausprägung der Familienidee feststellen. Die Familien der Rostovs und Bolkonskijs werden positiv – warmherzig, gutmütig und nach echten sittlichen Idealen (vorwiegend auf dem Lande) lebend – gezeichnet, während die Kuragins – die Hauptstadtbewohner mit ihrer unnatürlichen, kalten Schönheit und fehlendem Seelenleben – eindeutig negativ dargestellt werden und eher als „Prüfsteine“ für die Haupthelden wie Nataša Rostova und Pjer Bezuchov dienen. Ihr Familienglück ist das stille Leben auf dem Lande, das Aufgehen im prosaischen Alltag und in Kindersorgen, wie auch bei Levin und Kitty aus «Анна Каренина» (*Anna Karenina*, 1878). Im Spätwerk von Tolstoj (z.B. in *Macht der Finsternis* (1886) und «Дьявол» (*Der Teufel*, 1890)) wird die Ehebruchsproblematik aus dem städtischen Milieu (wie in *Anna Karenina* und «Крейцера соната» (*Die Kreuzersonate*, 1891)) aufs Land übertragen. Tolstoj hat Auflösungserscheinungen in den Bauernfamilien gesehen, die nicht zuletzt dem verderbenden städtischen Einfluss zu verdanken sind.

<sup>80</sup> Zu *Oblomov* vgl. Dobroljubov 1859 (1961-65, Bd. 4: 307-343), Zacharkin 1963, Neumann 1974, Kroneberg (in: Harder 1975: 227-250), Rothe (in: Zelinsky 1979: 111-133), Gejro 1987, Thiergen 1989: 163-191 und Hansen-Löve 1990.

ihrem Grund und das Birkenwäldchen, alles wirkt wie absichtlich aneinandergereiht und meisterhaft gezeichnet.

Sowohl ein von Aufregungen zermartertes wie ein davon verschont gebliebenes Herz hätte sich gleichermaßen danach gesehnt, in diesen von allen vergessenen Winkel zu fliehen und hier in einem jedermann unbekanntem Glück zu leben. Alles versprach ein ruhiges, langes Leben bis ins Greisenalter und einen unmerklichen, schlafähnlichen Tod (Hahn 1976: 131).]

Das poetische Bild von Oblomovka, in dem man sich „in einem jedermann unbekanntem Glück zu leben“ (ebenda) wünscht, ist allerdings trügerisch.<sup>81</sup> Wie der nachfolgende Abschnitt zeigt, steht Leben hier still, es ist nämlich von der Totenstille, dem Schlaf und der ungestörten Ruhe die Rede:

*Тихо и сонно всё в деревне: безмолвные избы* отворены настежь; не видно ни души; одни мухи тучами летают и жужжат в духоте.

Войдя в избу, напрасно станешь кликать громко: *мертвое молчание* будет ответом [...].

Та же *глубокая тишина* и *мир* лежат и на полях; только кое-где, как муравей, гомозится на черной ниве палимый зноем пахарь, налегая на соху и обливаясь потом.

*Тишина* и *невозмутимое спокойствие* царствуют и в нравах людей в том краю. Ни грабежей, ни убийств, никаких страшных случайностей не бывало там; ни сильные страсти, ни отважные предприятия не волновали их (Bd. 4: 105f.; meine Hervorhebungen).

[*Still* und *verträumt* ist alles im Dorf: die leeren Stuben stehen sperrangelweit offen; keine Menschenseele ist zu sehen; nur die Fliegen summen und surren in Schwärmen herum.

Betritt man eine Stube, hilft alles laute Rufen nichts: *Totenstille* wird die Antwort sein [...].

Die nämliche *tiefe Stille* und *Ruhe* liegt über den Feldern; nur weit draußen krabbelt wie eine Ameise in der schwülen Hitze ein Pflüger über den schwarzen Acker und stemmt sich schweißüberströmt auf den Pflug.

*Stille* und *ungestörte Zufriedenheit* herrschen auch in den Sitten der Menschen dieser Gegend. Weder Diebstähle noch Morde oder sonstige furchtbare Begebenheiten haben sich jemals ereignet; keine starke Leidenschaften oder kühnen Unternehmungen regten sich auf (Hahn 1976: 135f.; meine Hervorhebungen).]

Nicht nur im Dorf, sondern auch im Herrenhaus herrschen Stille und Ruhe; das Bild gipfelt in der ausführlichen Beschreibung des Mittagsschlafes, der das ganze Haus in ein schlafendes Zauberreich verwandelt: „ein alles verschlingender, durch nichts zu besiegender Schlaf, ein wahrhaftiges Abbild des Todes“<sup>82</sup> (Hahn 1976: 147). In diesem Schlafreich gibt es nur eine

<sup>81</sup> Der leise Ton des Unbehagens, der sich steigert, erlaubt es, Oblomovs Traum als eine Mischung aus Idyll und Satire zu interpretieren.

<sup>82</sup> Hier ist der wechselseitige Vergleich von Tod und Schlaf interessant: Nicht nur der Tod wird „schlafähnlich“ (Hahn 1976: 131), sondern auch der Schlaf als „Abbild des Todes“ (Hahn 1976: 147) dargestellt. Somit liegt über allem in der ganzen Geschichte vom archaischen Glück in Oblomovka



wahrhaftig lebendige Person: der siebenjährige Iljuša, der vor allem durch die Bemühungen von seiner Kinderfrau gehütet wird. Mit seinen Augen wird das Elternhaus, das in langsamen Verfall<sup>83</sup> begriffen ist, gesehen:

Он с радостным изумлением, как будто в первый раз, осмотрел и обежал кругом родительский дом, с покривившимися набок воротами, с севшей на середине деревянной кровлей, на которой рос нежный зеленый мох, с шатающимся крыльцом, разными пристройками и с запущенным садом (Bd. 4: 110).

[Er betrachtete mit freudiger Verwunderung, wie zum erstenmal, das elterliche Haus mit dem schiefen Tor, dem in der Mitte eingesunkenen Schindeldach, auf dem zartes, grünes Moos wuchs, der wackeligen Vorbautreppe, den verschiedenen Aufbauten und Anbauten und dem verwilderten Garten (Hahn 1976: 141).]

Als ob das gezeichnete „idyllische“ Bild nicht reichen würde, kommt zu ihm ein weiteres hinzu, und zwar die Vorstellung des gelobten Landes, das die Kinderfrau dem kleinen Oblomov beibringt. Die Entstehung von einem solchen Bild wird vom Erzähler dadurch motiviert, dass zu viel Schlaf, „die ewige Ruhe des träge dahin fließenden Lebens“ (Hahn 1976: 155) und Mangel an Bewegung und Aufregungen zum Erschaffen einer zweiten Welt veranlassen. Die zweite Welt ist in diesem Fall nur eine Steigerung der ersten:

Потом Обломову приснилась другая пора: он в бесконечный зимний вечер робко жмется к няне, а она нашептывает ему о какой-то неведомой стороне, где нет ни ночей, ни холода, где всё совершаются чудеса, где текут реки меда и молока, где никто ничего круглый год не делает, а день-деньской только и знают, что гуляют всё добрые молодцы, как Илья Ильич [...].

Там есть и добрая волшебница, [...] которая изберет себе какого-нибудь любимца, тихого, безобидного, другими словами, какого-нибудь лентяя [...], да и осыпает его, ни с того ни с сего, разным добром, а он знай кушает себе да наряжается в готовое платье, а потом женится на какой-нибудь неслыханной красавице, Милитрисе Кирбитьевне (Bd. 4: 119).

[Dann träumte Oblomow von einer anderen Zeit.

An einem endlosen Winterabend schmiegt er sich schüchtern an die Kinderfrau, und sie erzählt ihm flüsternd von einem unbekanntem Land, wo es keine Nächte, keine Kälte gibt, wo sich lauter Wunder ereignen, wo die Bäche von Milch und Honig fließen, wo das ganze liebe Jahr lang niemand etwas arbeitet, sondern tagaus, tagein nichts anderes geschieht, als dass so brave Burschen, wie Ilja Iljitsch einer ist [...] spazieren gehen und tanzen.

Dort gibt es auch eine gütige Zauberin, [...] die sich einen Liebling erwählt, einen stillen, harmlosen Burschen, mit anderen Worten: irgendeinen Faulpelz oder Tagedieb, [...]den sie, mir nichts dir nichts, mit tausenderlei Gaben überschüttet, während er nichts anderes zu tun hat, als ordentlich zu essen, herrliche, für ihn bereitgehaltene Kleider anzuziehen und schließlich eine ganz unerhörte Schönheit, Militrissa Kirbitjewna, zu heiraten (Hahn 1976: 152f.).]

---

„der Zauber einer tiefen Verschlafenheit“ (Rothe in: Zelinsky 1979: 114). Schlaf beherrscht später nicht nur buchstäblich das Leben Oblomovs, Štolc nennt Oblomovs Leben auch metaphorisch „einen Schlaf der Seele“.

<sup>83</sup> Die längere Geschichte mit der eingestürzten Hängegalerie macht es deutlich, worauf der Verfall zurückzuführen ist: auf die extreme Faulheit der Oblomovka-Bewohner.

Dieses Märchen vermischt sich mit dem Leben Oblomovs, prägt seine Lebenserwartung nachhaltig. Auch wenn er dank seiner späteren Ausbildung erkennt, dass es „kein Leben <ist>, sondern eine Verderbnis der Lebensnorm, des Lebensideals, das die Natur dem Menschen als Ziel gesteckt hat“ (Hahn 1976: 234), wie er seinem Freund Štolz sagt, macht er kaum etwas, um sich der Lebensnorm zu nähern. Er bleibt auf dem Sofa in Petersburg liegen, schmiedet jahrelang (genau: seit 12 Jahren) Pläne der Verbesserungen auf seinem Gut und malt sich poetische Bilder seines zukünftigen Familienlebens auf dem Lande aus. Sein Nichtstun ist für ihn erhabener als die Lauferei der anderen aus wichtigen Gründen. Für kurze Zeit erwacht er aus seinem Schlaf dank der Liebe zu Olga Iljina; sobald er aber praktische Schritte für die bevorstehende Heirat unternehmen muss, versagt er. Die Verwirklichung seines Lebensideals („wenn auch ohne Poesie“ – Hahn 1976: 628), im Sinne der Fortsetzung seines Daseins in Oblomovka, findet er im Haus von Agafja Matveevna Pšenicyna, bei der er eine Wohnung auf „Vyborg-Seite“ in Petersburg vorübergehend bezieht und bis an sein Lebensende bleibt.<sup>84</sup> Er wird zum „Abbild der Ruhe, der Zufriedenheit und der sorglosen Stille“ (363). Er schafft es zwar nicht, nach Oblomovka zurückzukehren, bekommt aber ein neues Oblomovka „mit einem anderen Kolorit der Örtlichkeit und teilweise auch der Zeit“ (Hahn 1976: 628). Es ist also nicht zufällig, dass in einem seiner Träume Oblomovka, das gelobte Land aus den Erzählungen von seiner Kinderfrau und Vyborg-Seite zusammenfallen:

И видится ему большая темная, освещенная сальной свечкой гостиная в родительском доме, сидящая за круглым столом покойная мать и ее гости [...]. Настоящее и прошлое слились и перемешались.

Грезится ему, что он достиг той обетованной земли, где текут реки меду и молока, где едят незаработанный хлеб, ходят в золоте и серебре...

Слышит он рассказы снов, примет, звон тарелок и стук ножей, жметесь к няне, прислушивается к ее старческому, дребезжащему голосу: «Милитриса Кирбитьевна!» – говорит она, указывая ему на образ хозяйки (Teil 4, Kap. IX; 486).

[Und sah plötzlich den großen, dunklen, von einer Talgkerze beleuchteten Salon im Vaterhaus, die am runden Tisch sitzende Mutter und ihre Gäste vor sich [...]. Gegenwart und Vergangenheit verschmolzen und vermengten sich.

<sup>84</sup> «[...] для него в Агафье Матвеевне, в ее вечно движущихся локтях, в заботливо останавливающихся на всем глазах, в вечном хождении из шкафа в кухню, из кухни в кладовую, оттуда в погреб, во всезнании всех домашних и хозяйственных удобств воплощался идеал того необозримого, как океан, и ненарушимого покоя жизни, картина которого неизгладимо легла на его душу в детстве, под отеческой кровлей» (Teil 4, Kap. I; Bd.4: 388). [„[...] für ihn verkörperte sich in Agafja Matwejewna, in ihren ewig rührigen Ellenbogen, in ihren besorgt auf allem und jedem ruhenden Augen, in ihrem ewigen Wandern vom Schrank in die Küche, von der Küche in die Vorratskammer und von der Vorratskammer in den Keller sowie in ihrer Allwissenheit um alle häuslichen und wirtschaftlichen Annehmlichkeiten das Ideal jener wie der Ozean unermesslichen und unverwüstlichen Lebensruhe, deren Bild sich in der Kindheit, unter dem väterlichen Dach unauslöschlich seiner Seele eingepägt hatte“ (Hahn 1976: 508).]

Er träumte, jenes gelobte Land erreicht zu haben, in dem Milch und Honig floß, in dem nicht durch Arbeit verdientes Brot gegessen wurde, in dem man in Gold und Silber gekleidet ging.

Er hörte die Traumdeutungen, das Klirren der Teller und das Klappern der Messer, drückte sich an die Kinderfrau und lauschte ihrer greisen, zitternden Stimme.

„Militrissa Kirbitjewna!“ sagte sie und zeigte mit dem Finger auf die Hausfrau (Hahn 1967: 637).]

Die kritische Tendenz bei der Landdarstellung äußerte sich noch deutlicher in Gogol's Roman<sup>85</sup> *Tote Seelen* (1842)<sup>86</sup>. Hier kommt der Hauptheld Čičikov in eine Gouvernementsstadt<sup>87</sup>, um den Gutsbesitzern die verstorbenen Bauern, die bis zur nächsten Revision in den staatlichen Steuerlisten geführt werden, zu einem Spottpreis abzukaufen, um sie später bei Kreditinstituten zum Marktwert zu verpfänden und sich auf diese Weise zu bereichern.

Auf seiner Rundreise lernt Čičikov eine ganze Reihe der Vertreter des russischen Landadels kennen (vgl. hierzu insbesondere Heftrich 2004: 58-108), die im übertragenen Sinne ebenfalls als „tote Seelen“ bezeichnet werden können. Bei jedem von diesen Gutsbesitzern (Manilov, Korobočka, Nozdrev, Sobakevič und Pljuškin) kann man eine gewisse Projektion der Innen- in die Außenwelt feststellen. So äußert sich der übertriebene Geiz Pljuškins, bei dem

<sup>85</sup> Gogol' selbst hat die Gattungsbezeichnung „Poem“ gewählt, wobei er darunter eine kleinere Form des Prosaepos zwischen Roman und Epopöe verstand.

<sup>86</sup> Zu den *Toten Seelen* vgl. Annenskij 1911, Smirnova-Čikina 1934, Chrapčenko 1952, Tschizhevskij 1959, Mašinskij 1966, Gerigk (in: Zelinsky 1979: 86-110), Mann 1984, Gončarov 1985, Krivonos 1985 und Heftrich 2004.

<sup>87</sup> Die Gouvernementsstadt wird aus der Sicht Čičikovs folgendermaßen beschrieben: «[...] Чичиков отправился посмотреть город, которым был, как казалось, удовлетворен, ибо нашел, что город никак не уступал другим губернским городам: сильно была в глаза желтая краска на каменных домах и скромно темнела серая на деревянных. Домы были в один, два и полтора этажа, с вечным мезонином, очень красивым, по мнению губернских архитекторов. Местами эти дома казались затерянными среди широкой, как поле, улицы и нескончаемых деревянных заборов; местами сбивались в кучу, и здесь было заметно более движения народа и живости. [...] Кое-где просто на улице стояли столы с орехами, мылом и пряниками, похожими на мыло; где харчевня с нарисованною толстою рыбою и воткнутою в нее вилкою. Чаше же всего заметно было потемневших двуглавых государственных орлов, которые теперь уже заменены лаконическою надписью: «Питейный дом». Мостовая везде была плоховата» (Bd. 1, Kap. 1; PSS, Bd.6: 11). [„[...]“ verließ Pawel Iwanowitsch Tschitschikow das Gasthaus, um eine Besichtigung der Stadt vorzunehmen, die offenbar durchaus befriedigend ausfiel, denn er fand, dass sie anderen Gouvernementsstädten in nichts nachstand: die gelbe Farbe der steinernen und das bescheidene Dunkelgrau der hölzernen Gebäude fielen besonders auf. Die Häuser hatten ein, zwei oder auch anderthalb Stockwerke und fast durchweg Zwischengeschosse, die anscheinend den Provinzarchitekten ausnehmend gefielen. Stellenweise standen die Häuser wie verloren an den Straßen, die so breit wie Felder waren, und zwischen den endlos sich hinziehenden Bretterzäunen. An anderen Stellen wiederum drängten sie sich eng zusammen, und herrschte dann auch mehr Bewegung und Leben. [...] Da und dort waren einfach auf der Strasse Verkaufsstände aufgestellt mit Nüssen, Seife und Pfefferkuchen, die ebenfalls wie Seife aussahen. Gleich dabei befand sich eine Volksküche, die sich durch einen gemalten fetten Fisch, in dem eine Gabel steckte, auswies. Aber am häufigsten begegnete man doch den nachgedunkelten kaiserlichen Doppeladlern, welche heute allerdings schon vielfach von der lakonischen Inschrift „Kneipe“ verdrängt sind. Das Straßenpflaster war durchweg in ziemlich miserablen Zustände“ (Ottow 2000: 12f.).]

mehr als zweihundert Bauern zum Teil verhungert sind, zum Teil die Flucht ergriffen haben und den selbst Čičikov am Anfang für eine Haushälterin hielt, darin, dass sein Dorf, einschließlich seines eigenen Hauses, in völligen Verfall geraten ist<sup>88</sup>:

Какую-то *особенную ветхость* заметил он на всех деревенских строениях: бревно на избах было темно и *старо*; многие крыши *сквозили*, как решето; на иных оставался только конек вверху да жерди по сторонам в виде ребр. [...] Окна в избенках были *без стекол*, иные были заткнуты тряпкой или зипуном; балкончики под крышами с перилами [...] *покосились* и *почернели даже не живописно*. Из-за изб тянулись во многих местах рядами огромные клады хлеба, *застоявшиеся*, как видно, долго [...]. Из-за хлебных кладей и *ветхих* крыш возносились [...] две сельские церкви, одна возле другой: *опустевшая* деревянная и каменная, с желтенькими стенами, *испятнанная, истрескавшаяся*. Частями стал выказываться господский дом и, наконец, глянул весь [...]. Каким-то *дряхлым инвалидом* глядел сей странный замок, длинный, длинный непомерно. Местами был он в один этаж, местами в два; на темной крыше, *не везде надежно защищавшей* его старость, торчали два бельведера, один против другого, оба уже *пошатнувшиеся, лишенные когда-то покрывавшей их краски*. Стены дома оцеливали местами нагую штукатурную решетку и, как видно, *много потерпели от всяких непогод*, дождей, вихрей и осенних перемен. Из окон только два были открыты, прочие были заставлены ставнями или даже *забиты досками*. Эти два окна с своей стороны тоже были *подслеповаты* [...] (Bd. 1, Kap. VI; Bd.6: 111f., meine Hervorhebungen).

[Der *ungewöhnlich verwahrloste Zustand* des Dorfes fiel Tschitschikow auf. Das Gebälk der Hütten war vor Alter ganz dunkel geworden, manches Dach war wie ein Sieb durchlöchert, während von anderen überhaupt nur noch die Sparren, einem Gerippe ähnlich, übrig geblieben waren. [...] Fast durchweg *fehlten die Fensterscheiben* und die Öffnungen waren teilweise mit irgendwelchen Lappen oder alten Kleidungsstücken verstopft. Die kleinen Balkons [...] wirkten mit ihren verwitterten, *krumm und schief* gewordenen Geländern schon *kaum mehr malerisch*. Hinter manchen Häusern war Getreide in langen Reihen aufgeschüttet. Es lag hier offenbar *schon längere Zeit* unter freiem Himmel [...]. Zwischen den Getreideschobern und den altersschwachen Dächern ragten zwei Dorfkirchen in den klaren Himmel [...]. Die beiden Kirchen standen dicht beieinander. Die alte hölzerne schien *außer Gebrauch*, die andere war aus Stein und ihre gelblichen Mauern hatten *Flecke* und *Risse*. Gelegentlich konnte man zwischen den Hütten hindurch Teile des Herrenhauses sehen, bis es schließlich unverdeckt dalag [...]. Einem *hinfälligen Invaliden* glich dieser sonderbare, übermäßig lange Schlossbau, der teils einstöckig und teils zweistöckig war. Das dunkle

<sup>88</sup> Der Erzähler räumt ein, dass ein Gutsbesitzer wie Pljuškin in Russland, „wo man weit eher zu einem breiten Lebensstil neigt, als sich zurückzuziehen und abzuschließen“ (Ottow 2004: 150), eher eine Ausnahme darstellt. Der Erzähler gibt auch zu, dass die negative Optik zum Teil auf seine subjektive Sicht zurückzuführen ist. Früher hat er die unbekanntes Landschaften anders (mit Neugier und Freude) wahrgenommen; und jetzt öffnet sich seinem Blick nur «пошлость» (Trivialität des Daseins): «Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность; моему охлажденному взору неприятно, мне не смешно [...]» (Bd.6: 111). [„Heute fahre ich achtlos und gleichgültig durch jedes unbekanntes Dorf und mein Blick schweift uninteressiert über die einförmige Bauart der Häuser dahin. Alles lässt mich kalt, ich finde nichts Ansprechendes, nichts, was mich zum Lachen reizt“ (Ottow 2004: 138).] Zur Trivialität des Daseins in den Toten Seelen vgl. vor allem Gerigk (in: Zelinsky 1979: 104-110).

Dach, das *längst nicht mehr überall dem alten Gebäude Schutz bot*, war von zwei ebenfalls *stark verfallenen* Aussichtstürmen flankiert, deren *ehemaliger Farbanstrich kaum mehr zu erkennen war*. Stellenweise war der Verputz der Schlossmauern *abgebröckelt* und das darunterliegende Gebälk und Mauerwerk, das *durch Wind und Wetter erheblich gelitten hatte*, kam zum Vorschein. Die Läden der Fenster waren geschlossen oder *mit Brettern verschlagen* bis auf zwei, die darauf hindeuteten, dass hier jemand wohnte. Die Scheiben dieser beiden Fenster waren *fast blind* [...] (Ottow 2000: 139f., meine Hervorhebungen).

Außer den Beschreibungen einzelner Stationen auf dem Weg Čičikovs gibt es im Roman auch einige Skizzen des Weges selbst<sup>89</sup>. Sie werden zu dem Anlass für die lyrischen Abschweifungen des Erzählers über Russland, über die unermessliche Weite dieses Landes, das nach dem Erzähler keine malerischen Landschaften zu bieten hat, aber ihm an die Seele gewachsen ist. Im nachfolgenden Abschnitt reflektiert der Erzähler über das Band, das ihn und Russland verbindet:

Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросано и неприятно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчаные дерзкими дивами искусства [...]. Открыто-пустынно и ровно всё в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздаётся немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? [...] Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? [...] И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль перед твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? [...] Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей [...]: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!.. (Bd.1, Kap. XI; Bd.6: 220f.)

[O Rußland, mein Rußland! Fern von der Heimat, sehe ich dich, sehe dich deutlich vor mir in meiner wundersamen, herrlichen Fremde. Wie ärmlich gegen diese, wie einsam und freudlos lebt sich's doch in dir! Keine kühnen Wunder der Natur, gekrönt von noch

<sup>89</sup> Hier ist z.B. eine Skizze der Landschaft unterwegs zum Gutsbesitzer Manilov: «Едва только ушел назад город, как уже пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор. Попадались вытянутые по снурку деревни, постройкою похожие на старые складенные дрова, покрытые серыми крышами [...]. Несколько мужиков, по обыкновению, зевали, сидя на лавках перед воротами в своих овчинных тулупах. Бабы с толстыми лицами и перевязанными грудями смотрели из верхних окон; из нижних глядел теленок или высовывала слепую морду свою свинья. Словом, виды известные» (Bd. 1, Kap. 2; Bd.6: 21f.). [„Kaum lag die Stadt hinter ihnen, begann, wie hierzulande meistens, zu beiden Seiten der Strasse eine völlig verlassene Wüstenei: kleine vermooste Erdhügel, vereinzelte Tannen, niedriges Gestrüpp, angekohlte Baumstümpfe, Heidekraut und dergleichen. Man kam an langgestreckten, schnurgeraden Dörfern vorüber, die alten, aufgereihten Holzstapeln glichen <und mit den grauen Dächern bedeckt waren> [...]. Einige Bauern saßen in Schafspelzen auf Bänken vor ihren Hoftoren und gähnten. Bäuerinnen mit dicken Gesichtern und hochgeschnürtem Busen blickten aus den oberen Fenstern, während aus den unteren Kälber glotzten oder Schweine ihre Rüssel hervorstreckten. Mit einem Wort: das vertraute Bild!“ (Ottow 2000: 25).]

kühneren Wunderwerken der Kunst, erfreuen oder erschrecken den Blick [...]. Wie offen und öde ist doch alles in dir, russische Tiefebene, und wie Pünktchen, wie kleine, kaum sichtbar hingestrichelte Zeichen sind deine niedrigen Städte auf der unendlichen Fläche. Nichts lockt und entzückt das Auge. Aber dennoch, welch unbegreiflich geheimnisvolle Macht zieht mich zu dir? Warum klingt mir dein melancholisches, nie verstummendes Lied, dessen sehnsuchtsvoller Ruf von Meer zu Meer deine ganze Weite durchdringt, unaufhörlich im Ohr? Was atmet und schluchzt in diesem Liede? Warum greifen diese Töne mir so seltsam ans Herz [...]? Ach, russisches Land, was willst du von mir? Welch geheimnisvolles Band fesselt uns aneinander? [...] Das Haupt wie von einer regenschweren Wolke beschattet, stehe ich unbeweglich und kaum noch eines Gedankens mächtig vor der Unendlichkeit deiner Ausdehnung. Was verheißt diese unermessliche Weite? [...] Ist es hier, ist es in deinem Schoß – da du doch selber keine Grenzen kennst –, [...] der mächtige Held zu freier, unbeschränkter Entfaltung geboren werden wird? Und erschreckend umfängt mich die Maßlosigkeit deiner riesenhaften Ausbreitung und erschüttert mich mit unheimlicher Kraft bis ins Innerste meiner Seele. [...] O du wundersame, rätselhafte, weltweite Ferne des russischen Landes! (Ottow 2000: 282f.)<sup>90</sup>

Zur gleichen „Tradition“ der Landdarstellung gehören auch Ostrovskijs Dramen. So ist zwar im *Gewitter* (1859)<sup>91</sup> der Schauplatz des Geschehens laut Regieanweisung „die Stadt *Kalinov*, am Ufer der Volga“; wenn man aber den Merkmalkatalog (S.27) auf die Stadt Kalinov anwendet, kommt man zur Ansicht, dass hier eher die konstitutiven Merkmale des ‚Landes‘ zutreffen:

- ‚peripher situierter, kleiner, geschlossener Ort‘<sup>92</sup>,
- ‚in die Natur eingebunden‘,
- ‚als Ort der Sittlichkeit markiert‘

<sup>90</sup> Auch an einer anderen Stelle, am Ende des ersten Bandes, als Čičikov die Stadt fluchtartig verlässt, wird der Erzähler von der Bewegung der Kutsche inspiriert und kommt auf Gedanken über Rußland. Hier weitet sich das Bild des Dreigespanns Čičikovs ins Visionäre aus: Die Troika steht für das ganze Russland in Aufbruch: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? [...] и мчится вся вдохновенная богом!.. Русь, куда же несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земли, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» (Bd.1, Kap. XI; Bd.6: 247). [«Stürmst nicht auch du, Rußland, so dahin, wie eine kühne Troika, die niemand einholen kann? Der Boden dampft, die Funken sprühen, die Brücken dröhnen und weit und immer weiter bleibt alles hinter dir zurück. Wie von einem göttlichen Wunder angerührt, steht der Beschauer betroffen da: ist das ein Blitz, der vom Himmel herabzuckt? Was bedeutet dieses schreckenerregende Ungestüm und was für unbekannte Kräfte treiben diese nie gesehene Rosse an? [...] <und sie fliegt>, vom Anhauch Gottes entflammt... Wohin stürmst du, Russland? Gib Antwort! Du schweigst. Wundersam tönt das Glöckchen. Die vor deinem Ansturm zurückflutende Luft wird zum heulenden Sturm. Alles auf Erden weicht dir aus und es geben dir den Weg frei alle anderen Völker und Reiche» (Ottow 2000: 320).]

<sup>91</sup> Zum *Gewitter* vgl. Anastasjev 1975, Lebedev 1981 und Zohrab 2002.

<sup>92</sup> Diese Dimension wird im Text nicht ausdrücklich zur Sprache gebracht, aber durch die Präsenz von Moskau mitgesetzt. Moskau (Geburts- und Wohnort des Dichters) wird zum Schauplatz in seinen 30 Stücken, da diese Stadt traditionell als die „Heimat“ der Kaufmannswelt angesehen wird. Zu Moskau im Leben und Schaffen Ostrovskijs vgl. Revjakin 1962.

– und ‚durch Unwissen und Hang zur Tradition geprägt‘.

Dies hat damit zu tun, dass es sich im *Gewitter* um eine *Kleinstadt* auf dem Lande handelt, die im Weltmodell dieses Dramas *Großstädten* wie Moskau entgegengesetzt ist. Die oben genannten Merkmale werden hier kurz erläutert.

Kalinovs Naturgebundenheit wird durch die Angabe „*am Ufer der Volga*“ eindeutig markiert. Diese Angabe aktiviert gleich zu Anfang des Stücks sowohl das Potential der Fluss-Metapher im Allgemeinen (ewige Naturschönheit, Lebensfluss usw.) als auch den symbolischen Gehalt der Volga insbesondere, die in russischen folkloristischen Texten mit einem festen Bedeutungskomplex (vor allem Freiheitselement, «раздолье» – Weite) verbunden ist und als Sinnbild des russischen Volkslebens überhaupt gilt.<sup>93</sup> Vor allem für die Hauptheldin Katerina hat Volga eine zentrale Bedeutung. Der Fluss verkörpert ihre Sehnsucht nach der Freiheit, da er immer als Zielort ihrer Ausbrüche aus den begrenzten, bedrückenden Räumen fungiert: bei ihrem Hausausbruch mit 6 Jahren (Auftritt II-2), bei ihren Träumen von der Liebe<sup>94</sup>, bei ihren Spaziergängen mit Boris und bei ihrem Freitod am Ende.

Die Sittlichkeit Kalinovs wird im Text als die (unhaltbare) Vorstellung der meisten Kalinov-Einwohner dargeboten.<sup>95</sup> Diese Vorstellung wird zwar von der Pilgerin Feklušā, die von außerhalb kommt, überspitzt artikuliert, sie fällt jedoch mit der öffentlichen Meinung zusammen. Kalinov nimmt in ihrem Weltmodell als „das gelobte Land“ («обетованная земля» – R II: 216) die zentrale Stelle ein<sup>96</sup> und wird dem „Sodom“ anderer Städte entgegengesetzt:

<sup>93</sup> Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Behauptung des Theaterkünstlers S.A. Jurjevs: «Грозу» не Островский написал... «Грозу» Волга написала» (nach Lobanov 1989: 124). [„Das *Gewitter* hat nicht Ostrovskij, sondern die Volga geschrieben“ (meine Übersetzung).] Diese Aussage stimmt umso mehr, als Ostrovskijs eigene Volga-Reise (1856) ihn dazu anregt, ein Werk zu konzipieren, das sich mit den Sitten und Charaktertypen der Kleinstädte am Volga-Ufer auseinandersetzt. *Das Gewitter* müsste ursprünglich dem Dramenzyklus «Ночи на Волге» (*Nächte an der Volga*) angehören. Zu Volga-Reise vgl. Dolgov 1923: 87-89 und Šambinago 1923: 285-290.

<sup>94</sup> Vgl. hierzu Auftritt I-7: «Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы. И такая мысль придет на меня, что, кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись...» (R II: 223). [„Dann ist mir so schwül, so schwül ist es im Hause, dass ich laufen möchte, fortlaufen. Und so ein Hirngespinnst kommt unversehens über mich, dass, wenn es nach meinem Sinn ginge, ich leicht auf der breiten Volga von einem Kahn mich schaukeln liebe oder auf einer Troika brausend dahinflöge, in festen Armen...“ (D II: 129)]

<sup>95</sup> Meistens korreliert die Naturgebundenheit mit der wahren Sittlichkeit. In Kalinov ist das nicht der Fall. Und zwar genau deshalb, weil (außer Kuligin und Katerina) niemand die Naturschönheit anschaut und sie versteht (vgl. hierzu Šambinago 1923: 301). Somit wird der Kontrast zwischen ‚Natur‘ und ‚Stadt‘ angedeutet: «[...] с одной стороны, сияющий мир прекрасной природы, вертоград стилизованной картины, порождающий проникновенные, неземные души, с другой – земная реальность в образе городов, [...] мирно погруженных в зловещую, тинистую пучину» (op.cit.: 308 [„[...]einerseits – die glänzende Welt der wunderschönen Natur, das stilisierte Bild einer Himmelsstadt, die gefühlstiefe, außerirdische Seelen gebiert, andererseits – die irdische Realität in der Gestalt der Städte, [...] die in den unheilbringenden, schlammigen Abgrund friedlich versunken sind“ (meine Übersetzung).] Mit der „gefühlstiefen, außerirdischen Seele“ ist Katerina gemeint.

<sup>96</sup> Somit wird das übliche Zentralitätsmodell revidiert: In der heiligen Mitte befindet sich nicht die Hauptstadt Moskau, sondern die Kleinstadt Kalinov.

Еще у вас в городе рай и тишина, а по другим городам так просто Содом, матушка: шум, беготня, езда беспрестанная! Народ-то так и снует, один туда, другой сюда (R II: 237).

[In unserer <sic! in Ihrer> Stadt freilich ist noch ein wahres Paradies und noch herrscht Ruhe; in anderen Städten, Mütterchen, da ist das wahre Sodom: ein Lärmen, ein Laufen, ein Fahren hin und her! Und das Volk rennt beständig auf und ab, der eine hierhin, der andere dorthin (D II: 145).]<sup>97</sup>

Im Gegensatz dazu ist Kalinov bodenständig, die Ordnung hier beruht auf den tugendhaften Kaufleuten:

[...] оттого у вас тишина в городе, что многие люди, вот хоть бы вас взять, добродетелями, как цветами, украшаются; оттого всё и делается прохладно и благочинно (ebenda).

[...] die Stille in unserer (sic! Ihrer) Stadt rührt daher, dass viele Einwohner, man nähme zum Beispiel Sie, reich mit Tugenden geschmückt sind wie mit Blumen; daher ist es überall kühl und anständig (ebenda).]

Dem überholten, von Aberglaube und Unwissen geprägten Weltbild Feklušas<sup>98</sup> und der Kalinover stellt *Kuligin* sein naturwissenschaftliches Verständnis

<sup>97</sup> Die ruhige, stille und anständige Stadt Kalinov kontrastiert vor allem mit dem hastigen, lärmenden und eitlen Moskau. Die intensive Geschäftigkeit der Hauptstadt wird mit einer ziellosen Bewegung gleichgesetzt: «Вот хоть бы в Москве: бегают народ взад и вперед, неизвестно зачем. Вот она суета-то и есть. Суетный народ, [...] вот он и бегают. Ему представляется-то, что он за делом бежит; торопится, бедный, людей не узнает, ему мерещится, что его манит некто; а придет на место-то, ан пусто, нет ничего, мечта одна. [...] Суета-то ведь она вроде туману бывает» (ebenda). [„Zum Beispiel in Moskau; auf und ab läuft das Volk; man weiß nicht, warum. Das ist sie, die eitle Hast. Das Volk ist voll von eitler Hast, [...] darum läuft es. Ihm scheint, er laufe aus Geschäften; es eilt, das arme; unterwegs erkennt es keine Leute; ihm scheint, es rufe jemand nach ihm; kommt es aber dann an Ort und Stelle an, dann ist dort nichts, niemand ist zu finden, es war nur ein leerer Wahn. [...] Diese Eitelkeit, sie hat was von einer Art Nebel“ (D II: 145f.).] Ausdrücke wie «ему представляется», «ему мерещится», «мечта одна» und «вроде туману» signalisieren den illusorischen Charakter des Geschehens, das Verfehlen des wahren Lebenssinns. Moskau wird jedoch einem Land zugerechnet, in dem ein gerechter Zar herrscht. Die Grenze bei der Weltteilung liegt für Feklušas eindeutig zwischen den Ländern, in denen gerechte Zaren herrschen und in denen nach gerechten Gesetzen gerichtet wird (z.B. Rußland), und den Ländern, in denen Sultane regieren und in denen nach ungerechten Gesetzen gerichtet wird (z.B. Türkei und Persien). Zu den Ländern mit ungerechtem Glauben zählt auch „das Land, wo alle Menschen wegen Untreue Hundeköpfe tragen“: «А то есть еще земля, где все люди с песьими головами. [...] За неверность» (R II: 227). Auch wenn Feklušas sie selbst nicht gesehen hat, zweifeln ihre Zuhörer wie Kabanova und Glaša nicht an ihrem Weltentwurf, da solche Bilder ihre Pseudo-Frömmigkeit befriedigen.

<sup>98</sup> Vgl. Feklušas Vorstellung von allen Zivilisationserscheinungen, die von ihr in Verbindung mit dämonischen Kräften gebracht werden. So wird der Einsatz einer solchen innovativen technischen Entdeckung wie das Automobil mit „dem Einspannen des feurigen Drachen“ verglichen: «огненного змия стали запрягать» (R II: 237). Auch einfachere Phänomene der urbanen Kultur werden von Feklušas missdeutet, so erscheint ihr der Schornsteinfeger in ihrer Vision als Satan, der den Menschen ins Verderben führt. Ihr Verständnis von den Naturphänomenen zeugt von einer ähnlichen Unwissenheit und knüpft immer wieder an die apokalyptischen Bilder an, wie der „Zeitschwund“: «Уж и время-то стало в умаление приходить. [...] Дни-то и часы всё те же как будто остались; а время-то, за наши грехи, всё короче и короче делается» (R II: 238). [„Sogar die Zeit selber ist schon in Schwund gekommen. [...] Die Tage und die Stunden, die sind anscheinend die gleichen geblieben; die Zeit jedoch ist <wegen unserer Sünden> kürzer geworden“ (D II: 146f.).]



der Naturphänomene entgegen.<sup>99</sup> Auch das Bloßlegen der falsch verstandenen Sittlichkeit geschieht durch das Einbauen seiner entgegengesetzten Sicht in den Dramentext. Seine Wertung Kalinovs ist eindeutig negativ, da sie auf einer sozialkritischen Einsicht beruht. Seiner Meinung nach teilt sich Kalinov in Arme und Reiche. Die Unterschiede in ihrer Lebensweise werden von Kuligin durch die Art und Weise ihrer Raumerschließung verdeutlicht. Es handelt sich dabei um den öffentlichen Garten am Volga-Ufer, der kaum besucht wird. Die Armen „haben keine Zeit, spazierenzugehen, die haben Tag und Nacht zu arbeiten“ (D II: 151). Die Reichen promenieren nur an Feiertagen. Sie ziehen den offenen Räumen wie Boulevard geschlossene Räume vor – abgeriegelte, von Hunden bewachte Innenhäuser, in denen sich ihr Familienleben abspielt:

У всех давно ворота, сударь, заперты, и собаки спущены. Вы думаете, они дело делают или богу молятся? Нет, сударь. И не от воров они запираются, а чтоб люди не видали, как они своих домашних едят поедом да семью тиранят. И что слез льется за этими запорами, невидимых и неслышимых! [...] И что, сударь, за этими замками разврату темного да пьянства! И всё шито да крыто – никто ничего не видит и не знает, видит только один бог! Ты, говорит, смотри в людях меня да на улице, а до семьи моей тебе дела нет; на это, говорит, у меня есть замки, да запо-ры, да собаки злые (R II: 242).

[Bei denen sind längst die Tore geschlossen, Herr, und die Hunde von der Kette... Doch vielleicht glauben Sie, die kümmern sich jetzt um ihre Geschäfte, oder sie beten zu Gott? Ach nein, Herr! Und es sind auch nicht Diebe, vor denen sie ihre Tore schließen, sondern sie sperren sie zu, damit die Menschen nicht sehen, wie sie ihre Angehörigen mit Haut und Haar fressen und ihre Familien tyrannisieren. Denn was hinter diesen Riegeln an Tränen vergossen wird, an stillen und unsichtbaren! [...] Was hinter diesen Schlössern an dunklem Laster herrscht und an Trunkenheit! Doch nichts davon dringt nach außen, niemand sieht und erfährt es je, nur Gott allein kann es gewahren! Denn jeder von den Reichen spricht: „Du kannst mich unter Menschen sehen oder auf der Straße; was meine Familie ist, die geht dich nichts an; zu dem Zweck“, sagt er, „habe ich Schlösser und Riegel und böse Hunde [...]“ (D II: 151).]

Kuligin sieht das wahre Kalinov, er kann jedoch sein Vorhaben, die Stadt in Versen satirisch darzustellen, aus Angst vor Leuten wie Dikoj nicht umsetzen. So kann man ihn – trotz seines fortgeschrittenen Alters – zum Lager der Jungen, Armen und Machtlosen<sup>100</sup> rechnen. Da er nicht handelt, bleibt er als „Träger der

<sup>99</sup> Seine Aufklärungsmaßnahmen (Stichwörter „Elektrizität“ und „Blitzableiter“) kommen bei dem Volk allerdings nicht an. Vgl. Dikojs Reaktion auf Kuligins Ausführungen: «Гроза-то нам в наказание посылается [...], а ты хочешь шестами да рожнами какими-то, прости господи, обороняться. Что ты, татарин, что ли? [...] А за эти вот слова тебя к городничему отправить, так он тебе задаст!» (Auftritt IV-2, R II: 253). [„Das Gewitter wird uns als Strafe gesandt [...], du aber willst mit Stangen und Spitzen dagegen angehen, Gott verzeih einem die Sünde! Bist du ein Tatar? [...] Für diese deine Worte sollte man dich der Polizei übergeben, die wird es dir schon eintränken!“ (D II: 164f.)] Die abergläubige Vorstellung, das Gewitter könne einen Sünder töten, teilen nicht nur die Vertreter der älteren bildungsfeindlichen Generation, sondern auch jüngere Menschen wie Katerina.

<sup>100</sup> Man kann zwei Lager der Figuren mit asymmetrischer Machtverteilung unterscheiden: die Alten, Reichen und Mächtigen (Kabanova und Dikoj) und die Jungen, Armen und Machtlosen (Katerina, Varvara, Tichon, Boris, Kudrjaš, Kuligin u.a.). Dementsprechend kann man in der Kleinstadt Kalinov einerseits die Sphäre ausgliedern, in der sich die ersten wohl fühlen – Häuser von „Kabanicha“ und

weitestgehenden Oppositionswerte“ (Schmid in van Holk 1979: 30) wie geistige Überlegenheit, Freiheit vom Aberglauben, Höflichkeit bzw. Gewaltlosigkeit, Uneigennützigkeit usw. lediglich eine für die Handlung irrelevante Nebenfigur. Seine Funktion, wie auch die weiterer Peripheriepersonen, ist die „Entfaltung der Bedeutung, die allgemeinen Zustände in dieser Stadt“ (op.cit.: 40) zu schildern, wobei man die Schicksale einzelner Figuren (vor allem das von Katerina<sup>101</sup>) als Beispiele für die von ihm geschilderten Zustände ansehen kann.

#### Zusammenführung beider Tendenzen (Turgenev)

In Turgenevs Erzählzyklus *Aufzeichnungen eines Jägers* (1852)<sup>102</sup> sind die beiden Tendenzen präsent. Die 25 skizzenartigen Erzählungen verfügen zwar nicht über ein gemeinsames zeitlich-räumliches Kontinuum, werden aber durch die Grundthematik (Darstellung des Lebens der leibeigenen Bauern und des kleinen und mittleren Landadels) und die Gestalt des Jägers (gleichzeitig des fiktiven Ich-Erzählers) zusammengehalten. Die Poetisierung des Dorflebens kommt vor allem bei den Naturschilderungen (es handelt sich hier um die Landschaft Mittelrusslands) zum Ausdruck. Vor allem in den Erzählungen «Бежин луг» (*Die Bežinwiese*) und «Лес и степь» (*Wald und Steppe*) werden Naturschilderungen beinahe zum Selbstzweck, indem sie Handlung und Charakterzeichnung übelagern. Hier erscheint Mensch als Teil der Natur und in Harmonie mit ihr.

Die sozialkritische Tendenz äußert sich bei der Darstellung der menschlichen Gesellschaft. Dabei kann man nicht von pauschaler positiver Darstellung der Bauern und negativer Zeichnung des Landadels ausgehen (Janina 1980: 44). Unter den Bauern werden jene verherrlicht, die von der sie umgebenden Natur und von der Arbeit geprägt sind, wie z.B. die Titelhelden der Erzählungen «Хорь и Калиныч» (*Chor' und Kalinyč*) und «Бирюк» (*Der*

---

Dikoj, Kontor von Dikoj, Kirche, Boulevard bei Tag (einschließlich der engen Galerie), Markt usw. Andererseits „enthält“ Kalinov auch wenige Orte, an denen sich die zahlreicheren Vertreter des zweiten Lagers wohl fühlen – Volga, Boulevard (bei Nacht) und Schlucht hinter dem Kabanovschen Garten. Es ist bezeichnend, dass sich die positiven Raumsegmente größtenteils außerhalb Kalinovs (*off stage*) befinden, während in der Kleinstadt die menschenfeindlichen Räumlichkeiten dominieren. Zur Struktur des „dunklen Reiches“ vgl. Dobroljubov (1859/1952) und van Baak (in: van Holk 1979: 117-146) und van Holk 1994.

<sup>101</sup> Die jungvermählte Katerina, die seit ihrer Heirat mit Tichon Kabanov in Kalinov lebt und sich im Hause ihrer tyrannischen Schwiegermutter „Kabanicha“ unwohl fühlt, verliebt sich in den Fremdling Boris, der ebenfalls einem herrschsüchtigen Verwandten (seinem Onkel, dem einflussreichen Kaufmann Dikoj) ausgeliefert ist. Nachdem Tichon nach Moskau abreist, arrangiert Tichons Schwester Varvara die erste Begegnung zwischen den beiden Liebenden. (Weitere Liebestreffen während der zehntägigen Abwesenheit Tichons werden als Kulissenhandlung dargeboten.) Nach der Rückkehr ihres Ehemannes gesteht ihm die gottesfürchtige Katerina – bei einem aufziehenden Gewitter, in aller Öffentlichkeit – ihre Untreue. Daraufhin wird sie von Kabanova zu Hause eingesperrt. Ihr Versuch, mit Boris zu fliehen, scheitert. Vom Bewusstsein der eigenen Sünde geplagt und ohne Hoffnung auf einen Ausweg, wählt Katerina den Freitod und stürzt sich in die Volga. Zur Gestalt der Katerina vgl. insbesondere Cholodov 1969.

<sup>102</sup> Zu *Aufzeichnungen eines Jägers* vgl. Alekseev 1955, Stamberg 1957: 119-130, Čiškan 1958: 217-234, Jonas 1970: 331-43 und Nazarova 1971: 253-262.

*Birjuk*). Negativ werden Bauern dargestellt, die die Sitten ihrer Herren nachahmen, man denke etwa an den Kammerdiener Viktor aus «Свидание» (*Das Stelldichein*). Auch die Welt des Landadels ist nicht homogen: In sechs aus zehn Erzählungen über den Landadel werden positive Ausnahmen vorgeführt, wie z.B. Čertopchanov in den Erzählungen «Чертопханов и Недопюскин» (*Čertopchanov und Nedopjuskin*) und «Конец Чертопханова» (*Čertopchanovs Ende*); in den übrigen handelt es sich um die typischen Vertreter der Gutsbesitzer vom alten Schlag, wie in der Erzählung «Два помещика» (*Zwei Gutsbesitzer*).

Die für den gesamten Zyklus repräsentative Erzählung *Die Bežinwiese* wird hier kurz besprochen. Sie beginnt mit der Beschreibung eines Juli-Tages, an dem der Jäger im Landkreis Černskij (Gouvernement Tula)<sup>103</sup> gejagt hat:

С самого раннего утра небо было ясно; утренняя заря не пылает пожаром: она разливается кротким румянцем. Солнце – не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветно лучезарное – мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, свежо просияет и погрузится в лиловый ее туман. Верхний, тонкий край растянутого облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра... Но вот опять хлынули играющие лучи, – и весело, и величаво, словно взлетая, поднимается могучее светило. [...] В такие дни краски все смягчены; светлы, но не яркие; на всем лежит печать какой-то трогательной кротости. В такие дни жар бывает иногда весьма силен, иногда даже «парит» по скатам полей; но ветер разгоняет, раздвигает накопившийся зной, и вихри-круговороты – несомненный признак постоянной погоды – высокими белыми столбами гуляют по дорогам через пашню. В сухом и чистом воздухе пахнет полынью, сжатой рожью, гречихой; даже за час до ночи вы не чувствуете сырости. Подобной погоды желает земледелец для уборки хлеба... (Bd. 1: 75f.)

[Vom frühen Morgen ist der Himmel klar; das Morgenrot lodert nicht wie eine Feuersbrunst: es ergießt sich in sanfter Röte. Die Sonne ist nicht feurig, nicht gleißend wie zu Zeiten heißer Dürre, nicht trübe-purpurn wie vor einem Sturm, sondern strahlt hell und freundlich – friedlich schwimmt sie unter einem schmalen und langen Wölkchen empor, leuchtet frisch auf und versinkt in dessen violetterm Nebel. Der dünne obere Rand des ausgestreckten Wölkchens glitzert von kleinen Schlangen; ihr Glanz gleicht dem Glanz von geschmiedetem Silber... Doch schon brechen die spielenden Strahlen aufs neue hervor, – und heiter und majestätisch erhebt sich die mächtige Tagesleuchte. [...] An solchen Tagen erscheinen alle Farben gedämpft; sie sind hell, aber nicht grell; auf allem liegt der Stempel einer rührenden Sanftmut. An solchen Tagen ist die Hitze bisweilen sehr groß, bisweilen „dampft“ es über den Feldern; doch der Wind vertreibt die angestaute Glut und schiebt sie auseinander, und Windstöße – das untrügliche Zeichen beständigen Wetters – spazieren als hohe weiße Säulen über die Wege zwischen den Äckern. In der trockenen und reinen Luft riecht es nach Wermut, gemähem Roggen, Buchweizen; selbst eine Stunde vor Anbruch der Nacht spüren Sie keine Feuchtigkeit. Solches Wetter wünscht sich der Landwirt zur Getreideernte... (Urban 2004: 138-140.)]

<sup>103</sup> Man sieht, dass der Erzähler den Raum ziemlich genau lokalisiert. Seine Skizzen aus verschiedenen Gegenden spiegeln unterschiedliche Landschaftsmerkmale und Klimabedingungen wider.

Bei dieser Landschaftsschilderung wird vor allem der Himmel (die Lichtverhältnisse vom Morgen bis Abend) beschrieben, d.h. die optischen Eindrücke dominieren hier; bei der „Rückkehr“ auf die Erde werden die Wetterverhältnisse thematisiert, wobei den taktilen Eindrücken eine zentrale Rolle zukommt.

Das harmonische Bild wird durch ein etwas unruhigeres abgelöst, als der Jäger unterwegs nach Hause den Weg verliert. Die allmähliche Verschlechterung der Sehbedingungen trägt zur steigenden Unsicherheit des Jägers im Hinblick auf die ihn umgebende Gegend bei. Nach dreimaligem Erwartungsbruch – statt der bekannten Ebene mit dem Eichenwäldchen und der Kirche in der Ferne kommt ein unbekanntes schmales Tal, an der Ecke des Waldes ist keine Straße zu sehen und schließlich entpuppt sich der erwartete Wald als ein runder dunkler Hügel – verliert der Jäger die Hoffnung, den richtigen Weg zu finden, und sieht sich plötzlich „vor einem schrecklichen Abgrund“:

Странное чувство тотчас овладело мной. Лощина эта имела вид почти правильного котла с пологими боками; на дне ее торчало стоймя несколько больших белых камней, – казалось, они сползлись туда для тайного совещания, – и до того в ней было немо и глухо, так плоско, так уныло висело над нею небо, что сердце у меня сжалось. Какой-то зверек слабо и жалобно пискнул между камней. Я поспешил выбраться назад на бугор. До сих пор я всё еще не терял надежды сыскать дорогу домой; но тут я окончательно удостоверился в том, что заблудился совершенно, и, уже нисколько не стараясь узнавать окрестные места, почти совсем утонувшие во мгле, пошел себе прямо, по звездам – наудалую... Около получаса шел я так, с трудом переставляя ноги. Казалось, отроду не бывал я в таких пустых местах: нигде не мерцал огонек, не слышалось никакого звука. [...] Я всё шел и уже собирался было прилечь где-нибудь до утра, как вдруг очутился над страшной бездной (Bd. 1: 77).

[Ein seltsames Gefühl beschlich mich. Diese Senke hatte die Gestalt eines beinahe regelmäßigen Kessels mit abschüssigen Wänden; auf ihrem Boden ragten einige große weiße Steinblöcke, – es schien, als hätten sie sich zu einer geheimen Beratung zurückgezogen, – und in ihr war es derart dumpf und stumm, derart flach, über ihr der Himmel derart niedergeschlagen, dass sich mir das Herz zusammenkrampfte. Ein kleines Tier piepste leise und traurig zwischen den Steinen. Ich eilte zu dem Hügel zurück. Noch hatte ich die Hoffnung, nicht aufgegeben, den Weg nach Hause zu finden; doch hier erlangte ich die Gewissheit, dass ich mich völlig verirrt hatte, und ohne mir Mühe zu geben, die fast ganz in der Finsternis versunkene Gegend wiederzuerkennen, ging ich nun geradeaus, den Sternen nach, auf gut Glück... So ging ich etwa eine halbe Stunde, mühsam einen Fuß vor den anderen setzend. Mir schien, als sei ich von klein auf in keiner so wüsten Gegend gewesen: nirgends blickte ein Licht, nirgends hörte man einen Laut. [...] Ich ging immer weiter und dachte bereits daran, mich irgendwo bis zum Morgen hinzulegen, als ich plötzlich vor einem schrecklichen Abgrund stand (Urban 2004: 142f.).]

Hier findet ein positiver Erwartungsbruch statt: Er identifiziert die Gegend als die Bežin-Wiese und schließt sich den Bauernkindern an, die eine Pferdeherde bewachen. Hier wird der (real existierende) Raum eines Erzählers von dem zauberhaften Raum mehrerer Erzähler (der Kinder) abgelöst. In ihren

Geschichten, die mit dem Volksglauben verbunden sind und von dem Domovoj (Hausgeist) in der alten Fabrik, von der Meerjungfrau im Wald, von einem sprechenden Schaf auf dem Grab eines Ertrunkenen, von dem Geist des verstorbenen Gutsbesitzers auf dem Wehr, von dem Antichristen Triška, von dem Wassermann, der Menschen in die Wassertiefe zu sich holt u.ä. handeln, kündigt sich eine ganz andere Realität an. Die reale Natur gibt von sich bedrohliche akustische Zeichen, die von den Menschen am Feuer in ihrer ersten Reaktion als eine Bestätigung der schrecklichen Geschichten gedeutet werden und sie in Angst versetzen; die Geräusche erweisen sich nachher meistens als ganz harmlos (z.B. Schnepfenpfeifen).

Nach dem kurzen Schlaf macht sich der Jäger am frühen Morgen auf den Heimweg; aus seiner Perspektive wird die erwachende Natur beschrieben:

Свежая струя пробежала по моему лицу. Я открыл глаза: утро начиналось. Еще нигде не румянилась заря, но уже забелелось на востоке. Всё стало видно, хотя смутно видно, кругом. Бледно-серое небо светлело, холодело, синело; звезды то мигали слабым светом, то исчезали; отсырела земля, запотели листья, кое-где стали раздаваться живые звуки, голоса, и жидкий, ранний ветерок уже пошел бродить и порхать над землею. Тело мое ответило ему легкой, веселой дрожью. Я проворно встал и пошел [...] восвояси вдоль задымившейся реки. Не успел я отойти двух верст, как уже полились кругом меня [...] сперва алые, потом красные, золотые потоки молодого, горячего света... Всё зашевелилось, проснулось, запело, зашумело, заговорило. Всюду лучистыми алмазами зарделись крупные капли росы; мне навстречу, чистые и ясные, словно тоже обмытые утренней прохладой, принесли звуки колокола, и вдруг мимо меня, погоняемый знакомыми мальчишками, промчался отдохнувший табун (Bd. 1: 90f.).

[Ein frischer Hauch überlief mein Gesicht. Ich öffnete die Augen: der Morgen brach an. Noch war nirgends das Morgenrot erglüht, doch im Osten schimmerte es bereits weiß. Alles ringsum wurde sichtbar, wenngleich undeutlich sichtbar. Der bleichgraue Himmel wurde heller, kälter, blauer; bald flimmerten mit schwachem Licht noch Sterne, bald verschwanden sie; die Erde wurde feucht, die Blätter fingen an zu schwitzen, und hier und dort erklangen lebendige Geräusche, Stimmen, ein dünner, früher morgendlicher Wind hatte sich erhoben, um flatternd über die Erde zu schweifen. Mein Körper antwortete ihm mit einem leichten heiteren Zittern. Ich stand rasch auf und [...] machte mich entlang des dampfenden Flusses auf den Heimweg. Ich war noch keine zwei Verst weit gegangen, als rings um mich her [...] sich zuerst purpurne, dann rote, goldene Bäche des jungen, brennenden Lichts ergossen... Alles wurde lebendig, erwachte, begann zu singen, zu klingen, zu sprechen. Überall funkelten wie strahlende Diamanten große Tautropfen; mir entgegen drangen, rein und klar, wie ebenfalls von der morgendlichen Kühle gereinigt, die Klänge einer Kirchenglocke, und plötzlich sprengte, getrieben von den bekannten Jungen, die ausgeruhte Pferdeherde an mir vorüber... (Urban 2004: 170f.)]

In dieser Erzählung kommt trotz mehrerer poetischer Naturbeschreibungen „die Ambivalenz des Naturerhabenen“ (Thiergen in: Manger 1999: 321) zum Ausdruck: Die Natur ist nicht nur schön, sondern birgt auch Gefahren<sup>104</sup> in sich.

<sup>104</sup> Die Gefahren werden in dieser Erzählung nur angedeutet (Sich-im-Wald-Verlieren und bedrohliche Geräusche). Noch mehr wird das Unheimliche in der Erzählung «Стучит!» (*Es rattert!*) evoziert: Die

Auch mit dem Volksglauben verhält es sich ähnlich: Es handelt sich letztendlich um den Aberglauben, der auf Unwissenheit beruht. Man kann eine gewisse Ambivalenz ebenfalls in Hinsicht auf die Arbeit feststellen: Einerseits werden die nachts arbeitenden Bauernkinder poetisiert, andererseits wird am Ende erwähnt, dass Pavel bei dieser Arbeit ums Leben kommt (er stürzt vom Pferd und kommt dabei zu Tode).

## L i t e r a t u r v e r z e i c h n i s

### a) Primärtexte

- Čechov, A.P.: Tri sestry. In: Čechov: Sobranie sočinenij v 12 tt. Moskva 1961. Bd. 9 (Pjesy 1880-1904): 533-601.
- [Čechov:] Tschechow, A.: Die drei Schwestern. In: Tschechow: Die großen Dramen. Die Übertragung ins Deutsche von Thomas Brasch. Frankfurt am Main und Leipzig 2004: 243-309 (= insel taschenbuch 2989).
- Dostoevskij, F.M.: Peterburgskie snovidenija v stichach i v proze. In: Dostoevskij: Polnoe sobranie sočinenij v 30-ti tt. Moskva-Leningrad: „Nauka“ 1972-1990. Bd. 19: 67-85.
- Dostoevskij, F.M.: Prestuplenie i nakazanie. In: PSS, Bd. 6.
- Dostoevskij, F.M.: Schuld und Sühne. Deutsch von M. Feofanoff. Hg.: B. Hesse. 1999.
- Gercen, A.I.: Byloe i dumy. Moskva: Izdatel'stvo „Detskaja literatura“ 1972.
- Gogol', N.V.: Mertvye duši. In: Gogol': Polnoe sobranie sočinenij. 1940-1952. Bd.6.
- Gogol, N.: Die toten Seelen. Deutsch von F. Ottow. Düsseldorf: Albatros Verlag 2000.
- Gogol', N.V.: Nevskij prospekt. Nos. Portret. Schinel'. In: Polnoe sobranie sočinenij. 1940-1952. Bd.3.
- Gogol, N.W.: Meisternovellen. Hg.: B. Hesse. Köln: Könenmann 2000.
- Gogol', N.V.: Peterburgskie zapiski 1836 goda. In: Gogol', PSS, Bd. 8: 177-190.
- Gončarov, I.A.: Oblomov. In: Gončarov: Sobranie sočinenij v 8 tt. Moskva: „Chudožestvennaja literatura“ 1977-1980. Bd. 4.
- Gontšarov, I.A.: Oblomow. Deutsch von J.Hahn. München: Winkler Verlag 1976.
- Griboedov, A.S.: Gore ot uma. In: Griboedov: Sočinenija. Moskva: „Pravda“ 1985: 19-144.
- Griboedov, A.S.: Wehe dem Verstand. Deutsch von P. Urban. Berlin: Friedenauer Presse 2004.

---

Reisenden werden zwar nicht überfallen, sie wissen aber bis zum Schluss nicht, ob sie mit den Mördern zu tun hatten oder nicht.

- Lermontov, M.Ju.: Panorama Moskvy. In: Lermontov: Sobranie sočinenij v 4 tt. Moskva: „Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury“ 1957-1958. Bd. 4: 281-285.
- Merežkovskij, D.: Zimnie radugi. In: Merežkovskij: Polnoe sobranie sočinenij. Bd. 15: 5-14. Moskva 1914. Nachdruck: Hildesheim / New York: G. Olms Verlag 1973.
- Nekrasov, N.A.: Peterburgskie ugly. In: Nekrasov (Hg.): Fiziologija Peterburga, sostavlennaja iz trudov russkich literatorov. Sankt Peterburg 1845. Nachdruck: Kulešov (Hg.) 1991: 93-111.
- Ostrovskij, A.N.: „Groza“. In: Polnoe sobranie sočinenij v 16-ti tt. Moskva 1950-53. Bd. II (1950): 210-267.
- Ostrowskij, A.N.: Gewitter. In: Dramatische Werke in 4 Bde. Berlin: Aufbau 1951. II: 111-180. Herausgegeben und aus dem Russischen übertragen von J. von Guenther.
- Puškin, A.S.: Evgenij Onegin. In: Puškin: Polnoe sobranie sočinenij v 16tt. Moskva / Leningrad 1937-1959. T. 6: 1-205.
- Puškin, A.S.: Evgenij Onegin. Roman v stichach. / Alexander Puschkin. Jewgenij Onegin. Roman in Versen. Deutsch von R.-D. Keil. Gießen: W. Schmitz 1980.
- Puschkin, A.: Eugen Onegin. In: Puschkin: Poetische Werke. Gedichte. Märchen. Poeme. Eugen Onegin. Boris Godunow. Berlin: Aufbau-Verlag 1962: 215-416. Bei *Eugen Onegin* Deutsch von Th. Commichau und K. Schmidt.
- Puškin, A.S.: Mednyj vsadnik. In: PSS 1937-1959, Bd. 5: 135-149.
- Tolstoj, L.N.: Vojna i mir. In: Tolstoj: Sobranie sočinenij v 12tt. Moskva 1958-59. Bde. 4-7.
- Tolstoi, L.N.: Krieg und Frieden. Deutsch von M. Kegel. München: Winkler 1984.
- Tugenev, I.A.: Zapiski ochotnika. In: Tugenev: Sobranie sočinenij v 10 tt. Moskva: „Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury“ 1961-62. Bd. 1.
- Tugenev, I.: Aufzeichnungen eines Jägers. Deutsch von P. Urban. Zürich: Manesse Verlag 2004.

#### a) Sekundärliteratur:

- Anastasjev, A.: „Groza“ Ostrovskogo. Moskva: „Chudožestvennaja literatura“ 1975.
- Anciferov, N.P.: Duša Peterburga (1922). Peterburg Dostoevskogo (1923). Peterburg Puškina (1950). Nachdruck: Anciferov: „Nepostižimyj gorod...“ Lenizdat 1991.
- Anciferov, N.P.: Byl' i mif Peterburga. Petrograd 1924.
- Annenskij, I.F.: Drama nastroenij „Tri sestry“. In: Kniga otraženij. Petersburg 1906: 147-167.
- Annenskij, I.F.: Ėstetika „Mertvych duš“ i ee nasledie. In: Apollon 3 (1911). H. 8: 50-58.

- Baak, J.J. van: The Function of the Social Setting in 'Groza' by A.N. Ostrovskij. In: Holk, A.G.F. van 1979: 117-146.
- Baluchatyj, S.D.: „Tri sestry“ (1900-1901g.). In: Problemy dramaturgičeskogo analiza. Čechov. Leningrad 1927: 120-147.
- Becker, S.: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930. St. Ingbert: Werner I. Röhrig Verlag 1993. (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 39.)
- Belinskij, V.G.: Sočinenija Aleksandra Puškina. Stat'i vos'maja i devjataja (1844-45). In: Belinskij: Polnoe sobranie sočinenij. Moskva 1955. Bd.7.
- Berdnikoy, G.: „Tri sestry“. In: Čechov-dramaturg. Tradicii i novatorstvo v dramaturgii A.P. Čehova. Moskva 1981: 216-249.
- Bernard, V.: Die fremde Stadt: Exotik als Katalysator projizierender Reflexionen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 28 (1998): 81-93.
- Biron: Peterburg Dostoevskogo. Leningrad: „Sveča“ 1991.
- Blagoj, D.D.: Kompozicija „Mednogo vsadnika“. In: Izvestija Akademii Nauk, Otdel literatury i jazyka, 14 (1955): 420-435.
- Bloom, H. (ed.): Leo Tolstoy's *War and Peace*. New York: Chelsea 1988.
- Bočarov, S.: Peterburgskij pejzaž: kamen', voda, čelovek. In: „Novyj mir“ 10 (2003): 134-141.
- Bočarov, S.: Roman Tolstogo „Vojna i mir“. Mos. 1978.
- Bočarov, S.G.: Stilističeskij mir romana („Evgenij Onegin“). In: Bočarov: Poëtika Puškina. Moskva: „Nauka“ 1974: 26-104.
- Bock, I.: Die Analyse der Handlungsstrukturen von Erzählwerken am Beispiel von N.N. Gogol's „Die Nase“ und „Der Mantel“. München: Verlag Otto Sagner 1982. (= Slavistische Beiträge, Bd. 156.)
- Burkhart, D.: Mythoide Verfahren der Welt-Generierung in A. Belyjs Roman Peterburg. In: Schmid, W. (Hrsg.): Mythos in der slawischen Moderne. Wien 1987 (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20): 169-92.
- Busch, U.: Alexander Puschkin. Jewgenij Onegin. In: Zelinsky, B. (Hg.): Der russische Roman. Düsseldorf: Bagel 1979: 47-68.
- Byčkov, S.P.: Roman „Vojna i mir“. // Blagoj, D.D. (Hg.): L.N. Tolstoj. Sbornik statej. Posobie dlja učitelja. Mos.: Učpedgiz 1954: 162-279.
- Cholodov, E.G.: Katerina Kabanova. Opyt charakteristiki geroini dramy A.N. Ostrovskogo „Groza“. In: Ustjužanin, D.L. (Hrsg.): Russkaja klassičeskaja literatura: Razbory i analzy. Moskva: „Prosveščenie“ 1969: 244-268.
- Chrapčenko, M.B.: „Mertvyje duši“ N.V. Gogolja. Moskva 1952.



- Dieckmann, E.: Streit um einen Roman? Die Polemik zu „Krieg und Frieden“. In: Dieckmann, E.: Polemik um einen Klassiker. Lew Tolstoj im Urteil seiner russischen Zeitgenossen. Berlin – Weimar: Aufbau Verlag 1987: 46-87.
- Dobroljubov, N.A.: Čto takoe Oblomovščina? (1859). In: Dobroljubov, N.A.: Sobranie sočinenij v 9 tt. Moskva 1961-65. Bd. 4: 307-343.
- Dobroljubov, N.A.: Luč sveta v temnom carstve (1859). In: Sobranie sočinenij v 3 tt. Moskva: „Goslitizdat“. III (1952): 152-220.
- Dolgov, N.: A.N. Ostrovskij. Žizn' i tvorčestvo. 1823-1923. Moskva / Petrograd: „Gosizdat“ 1923.
- Donnert, E.: Sankt-Petersburg. Eine Kulturgeschichte. Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag 2002.
- Ebbinghaus, A.: Information und Erzählen bei Puškin. Die Vorgeschichte des Onegin-Lenskij-Duells u.a. In: Arion (Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft), 3 (1996): 67-96.
- Ėjchenbaum, B.M.: Kak sdelana „Šinel'“ Gogolja. In: „Poetica“ 1919: 151-165. Übersetzung ins Deutsche in: Striedter, J.: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: W. Fink Verlag 1994 (= UTB für Wissenschaft, Bd. 40): 123-167.
- Ermilov, V.V.: „Tri sestry“. Issledovanie. Moskva 1948.
- Filippov, B.: Leningradskij Peterburg v russkoj poëzii i proze. 1973.
- Freisfeld, A.: Das Leiden an der Stadt. Köln, Wien: Böhlau Verlag 1982.
- Gejro, L.S.: Roman I.A. Gončarova „Oblomov“. In: Gončarov, I.A.: „Oblomov“. Leningrad 1987: 527-550.
- Gerigk, H.-J.: Nikolaj Gogol: Die toten Seelen. In: Zelinskij, B. (Hg.): Der russische Roman. Düsseldorf: August Bagel Verlag 1979: 111-133.
- Gerndt, H.: Städtisches und ländliches Leben: Beschreibungsversuch eines Problems. In: Kaufmann, G.: Stadt-Land-Beziehungen: Verhandlungen des 19. deutschen Volkskundekongresses. Hamburg 1973: 31-45.
- Giesemann, G.: Alexander Gribojedow: Verstand schafft Leiden. In: Zelinsky, B. (Hg.): Das russische Drama. Düsseldorf: Bagel 1986: 33-50.
- Gončarov, I.A.: „Miljon terzanij“. In: Sobranie sočinenij v 8tt. Moskva 1978-80. Bd. 8: 18-51.
- Gončarov, S.: Žanrovaja struktura „Mertvych duš“ N.V. Gogolja i tradicii russkoj prozy. Leningrad 1985.
- Gordin, A.M. (Hg.): A.S. Griboedov v russkoj kritike. Sbornik statej. Moskva 1958.

- Grigorjev, A.: Moi literaturnye i nravstvennye skital'čestva. In: Grigorjev: Vospominanija. Leningrad: „Nauka“ 1980: 5-7.
- Grigorjeva, E.: Prostranstvo i vremena Peterburga s točki zrenija mikromifologii. In: Trudy po znakovym sistemam XXVI (1998): 151-185.
- Gukovskij, G.A.: „Evgenij Onegin“. In: Gukovskij: Puškin i problemy realističeskogo stilja. Mosva 1957: 129-278.
- Hansen-Löve, K.: The Structure of Space in I.A. Gončarov's „Oblomov“. In: Russian Literature XXVIII (1990): 175-210.
- Harder, H.-B.: Puškina Roman in Versen „Evgenij Onegin“. Zur Entstehungsgeschichte einer Gattung. In: Harder, H.-B. / Rothe, H. (Hgg.): Gattungen in den slavischen Literaturen. Beiträge zu ihren Formen in der Geschichte. Festschrift für A. Rammelmeyer. Köln / Wien: Böhlau 1988: 285-300.
- Haubrichs, W.: Stadt und Literatur. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 12 (1982): 7-9.
- Heftrich, U.: Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans *Die toten Seelen*. Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag 2004.
- Holthusen, J.: Zur literarischen Typologie und zum Motivbestand der „Petersburger Erzählungen“, insbesondere bei Puschkin und Gogol'. In: Welt der Slaven 4 (1959): 148-168.
- Holthusen, J.: Gogol' und die Großstadt. In: Holthusen: Russland in Vers und Prosa. Vorträge zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. München: Sagner 1973 (= Slavistische Beiträge, Bd. 69): 35-57.
- Holthusen, J.: Petersburg als literarisches Mythos. In: Holthusen: Russland in Vers und Prosa. Vorträge zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. München: Sagner 1973 (= Slavistische Beiträge, Bd. 69): 9-34.
- Janina, M.M.: Chudožestvennaja sistema „Zapisok ochotnika“ I.S. Turgeneva. (Sistema obrazov.) In: Žanr (Ėvoljucija i specifika.) Voprosy russkogo jazyka i literatury. Mežvuzovskij sbornik. Kišinev: „Štinca“ 1980: 41-49.
- Jonas, G.: Zum Problem des Menschenbildes in I.S. Turgenevs „Zapiski ochotnika“. In: Zeitschrift für Slawistik 15 (1970): 331-43.
- Kaganov, G.Z.: Sankt-Peterburg: obrazy prostranstva. Moskva: „Indrik“ 1995.
- Kamjanov, V.I.: Poëtičeskij mir ėposa. O romane L. Tolstogo „Vojna i mir“. Mos.: „Sovetskij pisatel'“ 1978.
- Kandiev, B.I.: Roman-epopeja L.N. Tolstogo „Vojna i mir“. Kommentarij. Mos.: „Prosvješćenie“ 1967.
- Kapner, G.: Architektur als Psychotherapie. Über die Rezeption von Stadtbildern in Romanen des 20. Jahrhunderts. Wien 1984.

- Kasack, W.: Die dramatische Struktur von Griboedovs „Gore ot uma“. In: Holthusen, J. (Hg.): Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau 1973. München 1973: 236-248.
- Kasack, W.: Moskau in russischer Lyrik. In: Borowsky, K. (Hg.): «У меня в Москве купола горят...» / Bei mir in Moskau leuchten die Kuppeln. Stuttgart: Barbara Staudacher Verlag 1997: 5-11.
- Keil, R.-D.: Doch noch Neues zu Gogol's „Mantel“? In: Welt der Slaven 30 (1985): 66-71.
- Klotz, V.: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München: Carl Hanser Verlag 1969.
- Knigge, A.: Puschkins Verserzählung „Der eherne Reiter“ in der russischen Kritik: Rebellion oder Unterwerfung? Amsterdam 1984.
- Kohlschmidt, W.: Aspekte des Stadtmotivs in der deutschen Dichtung. 1967.
- Kośny, W.: A.S. Griboedov – Poet und Minister: die zeitgenössische Rezeption seiner Komödie „Gore ot uma“ (1824-1832). Wiesbaden 1985.
- Krivonos, V.: „Mertvye duši“ Gogolja i stanovlenie novoj ruskoj prozy: problemy povestvovanija. Voronež 1985.
- Kroneberg, B.: Zur Erzählstruktur von Gončarovs „Oblomov“. In: Harder, H.-B. (Hg.): Festschrift für A. Rammelmeyer. München 1975: 227-250.
- Kulešov, V.I. (Hg.): Fiziologija Peterburga. Moskva: „Nauka“ 1991.
- Larsson, A.: Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und „Der Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'. München: „Sagner“ 1992. (= Slavistische Beiträge, Bd. 288.)
- Lebedev, Ju.V.: O narodnosti „Grozy“, „ruskoj tragedii“ A.N. Ostrovskogo. In: „Russkaja literatura“ 1(1981): 14-31.
- Lilly, I.K. (Hg.): Moscow and Petersburg. The City in the Russian Culture. Nottingham: Astra Press 2002.
- Lobanov, M.P.: Ostrovskij. Moskva: „Molodaja gvardija“ 1989. (= ŽZL, vypusk 7/ 587.)
- Lotman, Ju.M.: Chudožestvennaja struktura „Evgenija Onegina“. In: Trudy po ruskoj i slavjanskoj filologii, serija „Literaturovedenie“, IX (1966): 5-32.
- Lotman, Ju.M.: Roman A.S. Puškina „Evgenij Onegin“. In: Lotman: Puškin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki 1960-1990. „Evgenij Onegin“. Kommentarij. Sankt-Peterburg: „Iskusstvo-SPB“ 1995: 391-762.
- Lotman, Ju.M.: Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda. In: Trudy po znakovym sistemam XVIII (1984): 30-45.
- Mahler, A.: Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination. Heidelberg: Winter Verlag 1999.

- Makarovskaja, G.: „Mednyj vsadnik“ A.S. Puškina. Saratov 1978.
- Mann, Ju.: V poiskach živoj duši. „Mertvye duši“. Pisatel' – kritika – čitatel'. Moskva 1984.
- Markovič, B.: Petreburgskie povesti N.V. Gogolja. Leningrad: „Chudožestvennaja literatura“ 1989.
- Mašinskij, S.I.: „Mertvye duši“ N.V. Gogolja. Moskva 1966.
- Meckseper, C. / Schraut, E.: Die Stadt in der Literatur. Göttingen 1983.
- Melchinger, S.: „Drei Schwestern“. In: Anton Tschechow. Velber bei Hannover 1968: 107-115.
- Motyleva, T.L.: „Vojna i mir“ za rubežom. Perevody, kritika, vlijanie. Mos.: „Sovetskij pisatel'“ 1978.
- Nabokov, V.: Kommentarij k romanu A.S. Puškina „Evgenij Onegin“. Sankt-Peterburg: „Nabokovskij fond“ 1998; Nabokov, V.: Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksander Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Vol. 1-4. New York: Bollingen Foundation 1964.
- Namowicz, T.: Wirkliche und literarische Räume: Stadt und Land in der deutschen, französischen und polnischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Bauer / Fokkema 1990: 325-30.
- Nazarova, L.N.: O pejzaže v „Zapiskach ochotnika“ I.S. Turgeneva i v krestjanskich rasskazach I.A. Bunina konca 1890 – načala 1910-ch godov. In: Poëtika i stilistika ruskoj literatury. Pamjati akademika V.V. Vinogradova. Leningrad: „Nauka“ 1971: 253-262.
- Neumann, F.W.: Gončarovs Roman *Oblomov*. Wiesbaden 1984.
- Neumann-Hoditz, R.: Peter der Große. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 1983. (= Rowohlts Monographien, Bd. 314.)
- Neumeister, S.: Die Stadt in der Distanz – ein Sehnsuchtsort? In: Bremer, Th. / Heymann, J. (Hgg.): Sehnsuchtsorte. Tübingen 1999: 145-57.
- Nilsson, N.Å.: Gogol's *The Overcoat* and the Topography of Petersburg. In: Scando-Slavica 21 (1975): 5-18.
- Otradin, M.V. (Hg.): Peterburg v ruskoj poezii XVIII – načala XX veka. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta 1988.
- Otradin, M.V. (Hg.): Peterburg v ruskom očerke XIX veka. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta 1984.
- Panfilowitsch, I.: A. Puškins „Mednyj vsadnik“. Deutungsgeschichte und Gehalt. München: Verlag Otto Sagner 1995. (= Specimina philologiae slavicae, Bd. 38.)
- Peace, R.: *Die drei Schwestern*. In: Zelinsky, B. (Hg.): Tschechows Dramen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003: 76-102.

- Popov, F.V.: Roman „Semejnoe sčastie“. In: „Jasnopoljanskij sbornik“ 1960: 40-56.
- Rakov, Ju.: Peterburg – gorod literaturnych geroev. Sankt-Peterburg: „Chimija“ 1997.
- Reichel, N.: Der Dichter in der Stadt. Frankfurt am Main 1982.
- Revjakin, A.I.: Moskva v žizni i tvorčestve A.N. Ostrovskogo. Moskva: „Moskovskij rabočij“ 1962.
- Riha, K.: Die Beschreibung der „Grossen Stadt“: Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen Verlag 1970.
- Roskin, A.: „Tri sestry“. In: A.P. Čechov. Statji i očerki. Moskva 1959: 233-425.
- Rothe, H.: Iwan Gontšcharow: „Oblomow“. In: Zelinsky, B. (Hg.): Der russische Roman. Düsseldorf: August Bagel Verlag 1979: 111-133.
- Rozanov, V.V.: Kak proizošel tip Akakija Akakieviča. In: Rozanov: Legenda. Dve statji o Gogole. Nachdruck: Tschizewskij, D. (Hg.). München: W. Fink Verl. 1970 (= Slavische Propyläen, Bd. 67): 266-282.
- Rybakov, A.: „Eugen Onegin“. In: Rybakov: Deutsche und russische Literatur an der Schwelle zur Moderne. „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und „Eugen Onegin“. Zur Entstehung des modernen Weltbildes. München: Otto Sagner Verlag 2000: 182-240. (= Slavistische Beiträge, Bd. 392.)
- Sambeek-Weideli, B. van: Wege eines Meisterwerks. Die russische Rezeption von Puškins „Evgenij Onegin“. Lang 1990. (= Slavica Helvetica, Bd. 34.)
- Šambinago, S.K.: Iz nabljudenij nad tvorčestvom Ostrovskogo. 1.Noči na Volge. In: Šambinij, S.K. (Hrsg.): Tvorčestvo A.N. Ostrovskogo. Jubilejnyj sbornik. Moskva 1923: 285-312.
- Scherpe, K.R. (Hg.): Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlts Enzyklopädie 1988.
- Šklovskij, V.: Evgenij Onegin. (Puškin i Stern). In: Šklovskij: Očerki po poëtike Puškina. Berlin 1923: 194-220.
- Šklovskij, V.: Mater’jal i stil’ v romane L’va Tolstogo „Vojna i mir“. Mos.: „Federacija“ 1928.
- Schmid, H.: Čechovs „Drei Schwestern“ als Beginn einer Paradigmenerweiterung der dramatischen Gattung. In: Poetica 8 (1976): 177-207.
- Schmid, H.: Text- und Bedeutungsaufbau in Čechovs *Tri sestry*. In: Eng, J. van der / Mejer, J.M. / Schmid, H. (Hgg.): On the Theorie of Descriptive Poetics. Anton P. Chekhov as Story-teller and Playwright. Amsterdam 1978: 179-206.
- Schmidt, H.: Die Ursache des Brandes von Moskau im Jahre 1812. Greifswald 1904.

- Seemann, K.D.: Eine Heiligenlegende als Vorbild von Gogol's „Mantel“. In: Zeitschrift für slavische Philologie 33 (1967): 7-21.
- Sengle, F.: Wunschbild Land und Schreckbild Stadt: Zu einem zentralen Thema der neuen deutschen Literatur. In: Studium Generale 16 (1963): 619-31.
- Setschkareff, V.: Eugen Onegin. In: Setschkareff: Alexander Puschkin. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden: Otto Harassowitz 1963: 123-135.
- Sindalovskij, N.A.: Legendy i mify Sankt-Peterburga. Leningrad: Fond „Leningradskaja galereja“ 1995.
- Slonimskij, A.: „Evgenij Onegin“. In: Slonimskij: Masterstvo Puškina. Moskva: „Chudožestvennaja literatura“ 1959: 311-384.
- Smirnova-Čikina, E.S.: Kommentarij k poëme Gogolja „Mertvye duši“. Moskva 1934.
- Smuda, M. (Hg.): Die Großstadt als „Text“. München: W. Fink Verlag 1992.
- Städtke, K.: Literarischer Text und Salonkultur. Anmerkungen zu Puškins Versroman „Eugen Onegin“. In: Arion (Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft), Bd. 1 (1989): 239-251.
- Stilman, L.: Problemy literaturnych žanrov i tradicii v „Evgenii Onegine“ Puškina. In: American Contributions to the 4. International Congress of Slavists. 1958: 321-367.
- Stökl, G.: Russische Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: A. Kröner 1997. (= Kröners Taschenausgabe, Bd. 244.)
- Suchich, I.N. (Hg.): Vojna i mir vokrug „Vojny i mira“. Roman L.N. Tolstogo v ruskoj kritike i literaturovedenii. SPb.: „Azbuka-klassika“ 2002.
- Thiergen, P.: Die „gleichgültige“ Natur. Zu einem Topos in deutscher und russischer Literatur. In: Manger, K. (Hg.): Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk. Heidelberg: Winter Verlag 1999: 315-334. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 164.)
- Thiergen, P.: Oblomov als Bruchstück-Mensch. Präliminarien zum Problem „Gončarov und Schiller“. In: Thiergen (Hg.): I.A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Köln / Wien 1989: 163-191.
- Tomaševskij, B.V.: „Evgenij Onegin“. In: Puškin, A.: „Evgenij Onegin“. Roman v stichach. Leningrad 1937.
- Tomaševskij, B.V.: Stichotvornaja sistema „Gorja ot uma“. In: Klabunovskij, I. / Slonimskij, A. (Hgg.): A.S. Griboedov. Sbornik statej. Moskva 1946: 74-109.
- Toporov, V.N.: Peterburg i peterburgskij tekst ruskoj literatury (vvedenie v temu). In: Trudy po znakovym sistemam XVIII (1984): 4-29.
- Tschizewskij, D.: Commentary. In: A.S. Pushkin. Evgenij Onegin. A Novel in Verse. Cambridge: Harvard University Press 1967: 207-314.

- Tschiževskij D.: Nachwort zu Gogols „Die toten Seelen“, übers. von F. Ottow. München 1959.
- Tschižewskij, D.: Zur Komposition von Gogol's „Mantel“. In: Busch, U. / Gerigk, H.-J. / Hock, E.Th. / Tschižewskij, D.: Gogol' – Turgenev – Dostoevskij – Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jhs. München: W. Fink Verlag 1966 (= Forum Slavicum, Bd. 12): 100-123.
- Tynjanov, Ju.: Sjužet „Gorja ot uma“. In: Lebedev-Poljanskij, P.I. et al. (Hgg.): A.S. Griboedov. Statji i issledovanija. Moskva 1946: 147-188.
- Uspenskij, B.A. / Lotman, Ju.M.: Rol' dual'nych modelej v dinamike ruskoj kul'tury (do konca XVIII veka). In: Uspenskij: Izbrannye trudy. Moskva 1994. Bd. 1: 219-253.
- Uspenskij, B.A. / Lotman, Ju.M.: Otvzuki koncepcii „Moskva – tretij Rim“ v ideologii Petra Pervogo. (K probleme srednevekovoj tradicii v kul'ture barokko). In: Uspenskij: Izbrannye trudy. Moskva 1994. Bd. 1: 60-74.
- Volkov, S.: Istorija kul'tury Sankt-Peterburga s osnovanija do našich dnejj. Moskva: Izdatel'stvo „Nezavisimaja gazeta“ 2001.
- Walker, J.A.: The Cramped Room in the City: A Setting for the Nineteenth-Century Individualist. In: Bauer / Fokkema 1990: 288-93.
- Wedel, E.: Die Entstehungsgeschichte von L.N. Tolstojs „Krieg und Frieden“. Wiesbaden: „Harrasowitz“ 1961.
- Williams, R.: The Country and the City. London 1985.
- Zelinsky, B.: Russische Romantik. Köln: Böhlau 1975. (= Slavistische Forschungen, Bd.15.)
- Zelinsky, B.: Nikolaj Gogol. Der Mantel. In: Zelinsky (Hg.): Die russische Novelle. Düsseldorf: Bagel Verlag 1982: 54-62.
- Zenov, G.: Wer hat Moskau im Jahre 1812 angesteckt? Berlin 1900.
- Ziegler, G.: Alexander S. Puschkin. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 1992. (= Rowohlts Monographien, Bd. 279.)
- Zohrab, I.: Re-assessing A.N. Ostrovsky's *Groza*: From the Classical Tradition to Contemporary Critical Approaches. In: New Zealand Slavonic Journal 36 (2002): 303-320.