

Dagmar BURKHART (Hamburg)

MYTHOIDE VERFAHREN DER WELT-GENERIERUNG IN ANDREJ BELYJS ROMAN
"PETERBURG"

Für uns, die wir so viel später leben und obendrein von so weit herkommen, ist es überhaupt oft schwer, solche Dinge zu verstehen wie die scheinbar ungezwungene und selbstverständliche Logik, mit der die Gestalten der antiken griechischen Mythologie jederzeit bereit sind, aus einander zu emanieren, als warteten sie sozusagen nur auf den befreienden Schwertschlag, der aus einer Gottheit gleich zwei neue machen wird.

Lars Gustafsson: Die dritte Rochade des Bernard Foy, 1986

0. Die russische Moderne und die ihr inhärente mythopoetische Orientierung gaben Anlaß zu einer Theoriediskussion, in deren Verlauf der Neomythologismus des Symbolismus bzw. der Moderne häufig mit dem der Romantik gleich- oder parallelgesetzt wurde. Tatsächlich vereint beide die Auffassung eines *dvoemirie* (vgl. Minc 1979:90 ff.), einer Doppelwelt, das heißt: dualer korrespondierender Welten von Diesseits und Jenseits, Bewußtem und Unbewußtem/Unterbewußtem, doch neigt der Symbolismus eher zur Vorstellung eines *mnogomirie*, eines Vielweltensystems ohne seins- und wertmäßige Hierarchisierung. Während in der Frühphase des Symbolismus der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts (bei Hansen-Löve 1987:16 ff. als S I = Symbolismus I bezeichnet) das Symbolische diabolisiert und die "ästhetisierende (also 'im-

pressive') Wirksamkeit, die *vpečatitel'nost'* der symbolischen *nameki* verabsolutiert" werden, offenbart sich in der mittleren Phase des Symbolismus nach der Jahrhundertwende (= S II bei Hansen-Löve) dem theurgischen Dichter und Mythopoeten die andere Welt und das kollektive Un(ter)bewußte in "realen" Symbolen, in denen oder durch die der *inoj mir* hindurchschimmert und aus denen in kollektiven Denk- und Schaffensprozessen der Mythos entsteht. In der Spätphase des russischen Symbolismus (= S III) schließlich dominiert das "Konzept des 'Weltmythos' (ja des universellen *mif o mife*)", das "eine Narrativisierung des Modells eines *mir v stanovlenii* bzw. *slovo v stanovlenii*" impliziert und "durch die Dehierarchisierung der klassischen Mythenkanones und ihre Auflösung in 'Polysemie' und *polikul'turnost'* mythenverfremdend" wirkt (Hansen-Löve 1987:27-29, unter Berufung auf Minc 1979:94-96). So intendierte der Spätsymbolismus weniger die Restitution archaischer Mythologeme und Motive, sondern vielmehr eine schöpferische Aneignung und Aktualisierung mythologischer Denkstrukturen in *teksty-mify*, die als Literatur über Literatur und somit als komplexe kulturelle Phänomene aufgefaßt wurden: Text-Mythen oder besser "Mythen-Texte".

1. Andrej Belyj, der mit seiner narrativen Prosa vor allem zu dieser spätsymbolistischen Phase gehört, hat sich im Zuge seiner Mythen-Neuschöpfung eklatant mythoider Verfahren bei der Generierung literarischer Welten bzw. Weltmodelle bedient, was bei ihm, und gerade bei ihm, ein ironisches Spiel mit Mythologemen und eine groteske Parodierung von mythischen Stoffen und Strukturen impliziert.

Unter "mythoid" soll hier "mythenähnlich" verstanden werden: in motivisch-thematischer und/oder struktureller Hinsicht Mythen entsprechend, Mythen vergleichbar.

"Welt" umfaßt im Mythos, wie er uns beispielsweise in dem nacherzählten antik-griechischen entgegentritt, die Komponenten - Raum (in der antiken Mythologie ein profaner Raum, in den sakrale Räume, griechisch *τέμενα'*, eingebettet sind), wobei mythische Orte stets parataktisch angeordnet, in sich jedoch hypotaktisch (mit einem zentralen Punkt) und

syntaktisch strukturiert sind;

- Zeit (die heilige Zeit, griechisch $\zeta\acute{\alpha}\theta\epsilon\omicron\varsigma \chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$), ein nicht-linearer Zeitverlauf, gekennzeichnet durch identische Wiederholung eines Urereignisses, das seine Ewigkeit im Gegenwärtigen, seine Heiligkeit, ausmacht (Lévi-Strauss 1967:253 spricht von einer Wiederholung in Spiralbewegung);
- numinose Wesen (ideelle und materielle Wesen/Individuen mit Allgemeinbedeutung), deren Name wie ein Begriff fungiert (Gaia z.B. *ist* alles Erdhafte etc.), deren Nennung bereits die mythische Wirklichkeit des Genannten bedeutet und deren Wesen durch bestimmte räumliche Bereiche definiert sein kann;
- ein singuläres Ereignis (griechisch $\acute{\alpha}\rho\chi\acute{\eta}$), das sich beständig identisch oder in Varianten wiederholt, eine ganzheitliche Gestalt, eine Konstellation und ein Sachverhalt, der überall und allgemein wirkt und doch singulär und zweckbestimmt ist.

2. Von einigen Vertretern der neuesten sowjetischen Literaturwissenschaft (z.B. Pustygina 1977:82)² wird Andrej Belyj als Schöpfer oder Begründer des Genres "Mythos-Roman" in der russischen symbolistischen Literatur bezeichnet und vor allem sein 1913 erstmals publizierter und 1922 beträchtlich gekürzter Roman *Peterburg* global als *roman-mif* charakterisiert (Lotman/Minc 1981:52-53):

Наиболее ярко, однако, специфика современного обращения к мифологии проявилась в создании (в конце XIX – нач. XX в., но особенно – в 1920-30-х гг. и позже) таких произведений, как "романы-мифы" и однотипные им "драмы-мифы", "поэмы-мифы". В этих собственно-"неомифологических" произведениях миф принципиально не является ни единственной линией повествования, ни единственной точкой зрения текста. Он становится, сложно соотносится либо с другими мифами (дающими иную, чем он, окраску изображения), либо с темами истории и современности. Таковы "романы-мифы" Джойса, Т. Манна, Дж. Апдайка, *Петербург* А. Белого и др.

Im folgenden soll nun dieser Etikettierung nachgegangen und dabei der Versuch unternommen werden, eine *Typologie* der in *Peterburg* realisierten mythoiden Schreibverfahren zu entwerfen. Sie lassen sich, meine ich, auf unterschiedlichen Ebenen eruieren:

2.1. Einerseits ist eine Verarbeitung *antiker Mythen*, ein "Rückgriff auf die mythologische Tradition" (Striedter 1971:410) zu beobachten, und zwar

- *direkt*, durch Zitieren des Saturn-Kronos-Mythos (Apollon Apollonovič Ableuchov, der zaristische Regierungsbeamte, erscheint seinem Sohn während eines Traums, einer "astralen Reise", als Saturn, vgl. Belyj 1962:185 f.) und Anspielung auf den Zeus-Mythos (auch Apollon Apollonovič Ableuchov bringt - wie Zeus - Kopfgeburten zustande, wenn er seine "zerebralen Spiele" betreibt, vgl. Belyj 1962:27 ff.), oder andererseits

- *vermittelt* über verschiedene Spielarten der Verwertung des Apollo-Dionysos-Mythos³ (der nach dem lichten Gott der Wissenschaften und Künste benannte Senator heißt Apollon Apollonovič und repräsentiert die Ordnung; sein Sohn und Antagonist Nikolaj wird mit dem "außer sich geratenen", zerstückelten und "geschundenen Dionysos" verglichen und verkörpert Wahn und chthonisches Chaos) sowie der durch Nietzsche geprägten Konzeption des apollinischen und des dionysischen Prinzips⁴, die sich in Opposition gegenüberstehen und bei Belyj im umfassenden philosophischen Konflikt des 19./frühen 20. Jahrhunderts zwischen alten und neuen Staatsformen bzw. ideologischen Richtungen integriert und ausgeweitet sind⁵; und schließlich läßt sich eine Verarbeitung mythologischer Tradition, ohne Nennung eines mythologischen Themas oder Namens, nämlich durch

- *situative* Verwertung des - über Freuds psychoanalytischen und Tolstojs literarischen Ansatz (in *Anna Karenina*) diffundierten - Ödipus-Mythos konstatieren (gemeint ist die dreifache ödipale Situation, in welcher der Protagonist Nikolaj Apollonovič sich befindet: Nikolaj/Anna Petrovna/Apollon Apol-

lonovič, Nikolaj/Anna/Annas Liebhaber, Nikolaj/Sof'ja/Lichutin, wobei gerade diese letztgenannte Dreiecksbeziehung, laut Pustygina 1977:92, autobiographische Bezüge zu der Situation Belyj/L. Blok/A. Blok aufweist und sich im Roman als ein durch den *Balagančik* von A. Blok gebrochenes Trio Harlekin/Kolombine/Pierrot darstellt).

All diesen Remythisierungsverfahren in *Peterburg* ist die *Ironisierung* gemeinsam, die ironische Brechung⁶ - ein typisches Merkmal der Moderne, von dem Lotman/Minc (1981:53) gesagt haben, es beginne in Europa mit James Joyce und in Rußland mit Andrej Belyj.

2.2. Profunder und mythenadäquater als die eher vordergründige Nennung mythologischer Namen (und ihres nur noch kulturellen, nicht mehr magischen Signalements!) zeigt sich die *indirekte* Verwertung von Mythen durch Verwendung ihrer Verfahren bei der literarischen Welt-Generierung. An erster Stelle bei Belyj steht hier die

- *mythoide Raumauffassung* mit dem quasi mythischen Ort Petersburg, um den sich der komplexe und aus verschiedenen Richtungen gespeiste Zentralmythos des Romans rankt. In einer Verschränkung von Ebenen und Schichten (siehe die Graphik "Mythos-Schema"), wo jede vorhergehende die folgende konnotiert und erklärt (vgl. dazu auch Lachmann 1983), ist auf der historisch-politischen Ebene das geschichtliche, von Zar Peter I. als Durchbruch zum Westen begründete Petersburg (nun, zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Ort des aristokratisch-proletarischen Dualismus), auf der ideologischen Ebene Petersburg als Ort des russischen Ost-West-Dualismus mit seinen Exponenten und geistig-kulturellen Implikationen des 18. und 19. Jahrhunderts und auf der literarischen Ebene das Petersburg von Puškin, Gogol' und Dostoevskij (vgl. hierzu vor allem Pustygina 1977) verarbeitet, die allesamt in der Belyjschen Synthese aufgehoben sind, allerdings mit zusätzlichen Qualitäten: Petersburg, als Schnittpunkt von östlicher und westlicher Sphäre, verkörpert das dualistisch aufgefaßte Rußland, das - wie Dionysos im Sparagmos -

untergehen muß, um sich zu erneuern. Es ist ein Ort, in den kosmisches Geschehen (Mond versus Sonne etc.) eindringt, ein mythoider Raum, ein dämonischer Ort⁷, der jeden darin Befindlichen verwandelt. Dieses Petersburg repräsentiert letztlich die ganze Welt, und die im Petersburg des Jahres 1905 kursierende Bombe steht zeichnerhaft für eine ganze revolutionäre Epoche.

Die Stadt, "keine bloße Einbildung", wie es im Prolog ironisch heißt, sondern "auf der Landkarte zu finden - in Form konzentrischer K r e i s e mit einem schwarzen Punkt in der M i t t e" (Belyj 1962:6), hat ein Machtzentrum, von dem aus Apollon Apollonovič seine Rundschreiben zirkulieren läßt, und Prospekte wie den Nevskij Prospekt, der vor allem der "Z i r - k u l a t i o n des Publikums" dient (Kreisfigur!). Umgeben ist das alte Petersburg von einem R i n g aus Fabrikschlotten an der Peripherie, von wo aus die revolutionäre Erregung unaufhaltsam ins Z e n t r u m der Stadt vordringt: in das aristokratische Areal, wo der Eherne Reiter vom Dekabristenplatz aus seine ereignishaften Streifzüge unternimmt. Petersburg, durchsetzt von giftigem Nebel und umgeben von endlosen, kalten Weiten jenseits der Stadtgrenzen, bildet sich motivisch im Kleinen noch einmal ab im gelben (= Symbolfarbe des mongolischen Elements!), aristokratischen Haus des Senators, in dem sich die Provokation eingeknistert hat (in Gestalt seines mit einer Terroristengruppe kollaborierenden Sohnes Nikolaj und der ihm übergebenen Bombe), und in seinem Zeus-Schädel, dem im zerebralen Spiel (*mozgovaja igra*) alles entspringt, auch der Roman *Peterburg* mit seinen Figuren und Ereignissen, wie der Erzähler ironisch vermerkt.⁸

- Die m y t h o i d e Z e i t a u f f a s s u n g, die in *Peterburg* zum Tragen kommt, ist eine zyklische (vgl. dazu auch Lotman/Minc 1981:37 f.). Die Geschichte, durch den Filter des Petersburg-Mythos gesehen, verläuft k r e i s f ö r m i g:

Das war der Eherne Reiter!

Der matt schimmernde Mantel hing schwer von den metallisch glänzenden Schultern und von dem Schuppenpanzer herab. Jetzt wiederholte sich Ewgenijs Schicksal, denn in dem Augenblick, in dem die Mauern des Hauses in der grünen Unendlichkeit verschwanden, wurde die Vergangenheit enthüllt.

Alexander Iwanowitsch rief:

"Jetzt erinnere ich mich... Ich habe gewartet..."

Der Riese mit dem ehernen Haupt war bis zu diesem Augenblick durch die Zeiten galoppiert; nun war der Kreis geschlossen. Zeitalter waren vorbeigeflogen; Nikolaj hatte den Thron bestiegen, und nach ihm die beiden Alexander; und Alexander Iwanowitsch, ein Schatten, hatte unermüdlich alle Zeitepochen überwunden: Tag für Tag, Jahr für Jahr war er durch die feuchten Prospekte Petersburgs gewandert, im Traum und im Wachen... Das Donnern metallischer Schläge hatte ihn und alle anderen verfolgt und ihr Leben zerschlagen.

Apollon Apollonowitsch war ein metallischer Schlag auf Stein, Petersburg ein zweiter - und auch die Karyatide, die bald fallen würde. Verfolgung war unvermeidlich [...].

Da erkannte Alexander Iwanowitsch - ein zweiter Ewgenij -, daß er umsonst ein ganzes Jahrhundert hindurch gelaufen war - vom Dezember bis zum Oktober: die donnernden Schläge hinter ihm hatten ihn ohne jeden Zorn durch Dörfer, Städte, Hausgänge und treppauf, treppab verfolgt; ihm war verziehen. Alles Gewesene und alles Kommende war nur ein visionäres Durchwandern des irdischen Lebens bis zum Trompetenstoß des Erzengels. (Belyj 1962:242 f.)

Nicht nur Zar Peter, als der Schöpfer und Vernichter seiner Stadt (bei den Altgläubigen ist Peter I. der Antichrist und Petersburg das neue Babel, das in einer Sintflut versinken wird!) sowie als komplexer historisch-ideologisch-ikonisch-literarischer Bedeutungsträger aufgefaßt, kehrt wieder, auch Christus, oder eine ironisch gebrochene christomorphe Erscheinung⁹ taucht immer wieder an Sujet-Nahtstellen auf (Opposition weißer vs. roter Domino; Christuszüge attribuieren aber auch den gleichzeitig mit Teufels- und Froschzügen ausgestatteten Nikolaj). Dudkin, der Mystiker und revolutionäre Doppelgänger Nikolajs, beschwört und erlebt in seinen Halluzinationen den Sprung Peters I. über die Geschichte (ikonische Figur = historische Figur) und die Wiederkehr von Kulikovo (das Aufgehen der "russischen Sonne" als Sinnbild des Siegs über die Tataren, vgl. Belyj 1962:78). Die zyklische Zeitauffassung, zu der auch das Werden, Vergehen und Wiedererstehen im Dionysos-Mythos (Frank 1982:316-319) gehört, spiegelt sich in der (von gnostischem und anthroposophischem Gedankengut geprägten) Kreisfigur mentaler Erlebnisse, Träume, Reinkarnationen:

Apollon Apollonowitschs Gedanken schweiften in die Ferne und verdichteten sich zu einer Vorstellung. Einer seiner schweifenden Gedanken war, daß der Unbekannte wirklich existierte; dieser Gedanke kehrte wieder zu seinem Ursprung zurück: in den Kopf des Senators.

Der Kreis hatte sich geschlossen. (Belyj 1962:27)

Seine Erlebnisse zogen sich wie ein unsichtbarer Schwanz hinter ihm her. Alexander Iwanowitsch durchlebte die Ereignisse in umgekehrter Reihenfolge. Ihm war, als öffne sich sein Rücken gleich einer Tür und als dränge ein riesiger Körper heraus - die Erlebnisse der letzten vierundzwanzig Stunden. (Belyj 1962:76)

Nikolaj Apollonowitsch erinnerte sich plötzlich, daß er ein alter Turanier war, der sich in einem russischen Edelmann reinkarniert hatte, um das alte Gebot zu erfüllen: alles zu zerstören. Der alte Drache mußte sich von entartetem Blute nähren und alles wie eine Flamme verschlingen; der alte Osten hat unsere Zeit mit einem Hagel von Bomben überschüttet, und Nikolaj Apollonowitsch, eine alte turanische Bombe, explodierte nun, da er seine Heimat sah. Sein Gesicht nahm mongolische Züge an, und er sah aus wie ein Mandarin des mittleren Reiches, der im europäischen Gehrock in geheimer Mission nach dem Westen gekommen war. (Belyj 1962: 186 f.)

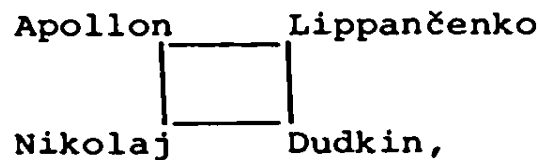
In dem "Das jüngste Gericht" betitelten Kapitel, aus dem dieses letzte Zitat stammt und in dem Nikolajs Auseinandersetzung mit seinem als Saturn erscheinenden Vater während eines apokalyptischen Traums (mit dem Kopf, schlafend, auf der Bombe!) thematisiert wird, ist schließlich die Drehbewegung der Zeit (Saturn wird als *ça tourne* ludistisch "erklärt", "etymologisiert"), ihr Stillstand und ihr Rückwärtslauf mit dem zentralen Dingsymbol, der aufziehbaren Bombe und dem damit verbundenen Assoziationsfeld, in Beziehung gesetzt. "Der Kreislauf der Zeit war zu Ende, die Herrschaft Saturns war wiedergekehrt" (188) - soll heißen: der Sohn oder die Söhne (Zeus, Hades und Poseidon im Mythos) erhebt/erheben die Hand gegen den Vater (Kronos/Saturn), um ihn zu entmachten - "und deshalb geht alles zugrunde" (188). Nikolaj erwacht; "alles drehte sich in seinem Kopf" ("в голове завертелось", Belyj 1978:199). Sollte er den Bomben-Mechanismus zurückstellen ("повернуть")? Er entscheidet sich für das Gegenteil: "Er drehte den kleinen Schlüssel zwanzigmal um... In der Nacht würde der Schlüssel plötzlich stillstehen.

Die Wände würden einstürzen" ("Ключик он повернул двадцать раз; ... на исходе же ночи движение ключика не отсрочит: развалятся стены", Belyj 1978:199).

- Die mythoide Figurenkonzeption in *Peterburg* manifestiert sich vor allem darin, daß auf der pragmatischen Handlungs- und der Bewußtseins- oder Traumebene ambivalente Gestalten agieren: "numinose", wenn auch profanierte, ironisierte Wesen, die Vater und Sohn gleichzeitig sind (Apollon Apollonovič ist Saturn und Zeus; Nikolaj ist ein Antipode des alten "mongolischen" Turaniers Ableuchov, aber gleichzeitig selbst ein Ableuchov etc.) und die sich in Doppelgänger (einer Abwandlung der mythischen Gestalt, die in vielen Erscheinungsformen auftreten konnte) ganz oder partiell spiegeln: Apollon, der die alte bürokratische und autokratische Staatsordnung symbolisiert, steht in antagonistischer Opposition zu seinem Sohn, der - wenn auch Terrorist wider Willen - die revolutionäre Generation und das Chaos verkörpert. Andererseits sind beide Ableuchovs auch partiell Similaritätsfiguren, vereint durch das gemeinsame Blut, dem gleiche oder ähnliche äußere Eigenschaften und Charakterzüge entspringen (derselbe Vatersname dient als Signalement!) Als Doppelfiguren treten Dudkin/Lippančenko, Morkovin/Nikolaj, Nikolaj/Dudkin und Sof'ja/Varvara auf, die jeweils in Similaritätsrelation (verbunden durch die "gemeinsame Sache") und Opposition zueinander (Antithetik der Charakterstrukturen, des Äußeren, der politischen Taktik etc.) stehen. Auch das "Paar" Apollon/Dudkin gehört hierher: Die beiden sind einerseits deutlich erkennbar als Antipoden (Opfer/Täter; Regierungsbeamter/Terrorist) und andererseits als Komplementärfiguren in dem Sinne, daß alle zwei, wenn auch auf verschiedenen Ebenen, ihr Zerstörungswerk betreiben in der Nachfolge Peters I., als dessen Parodien sie angelegt sind (Funktion: Entmythisierung des Peter-Mythos).

Das vielschichtige ideologisch-symbolische Feld des Romans bringt, neben den einfachen Paarbildungen, sogar doppelte Doppelfiguren hervor, die sich in jeweils analogen "Paaren" ironisch spiegeln. Von zentraler funktionaler Signifikanz erweist

sich hier das Quartett Nikolaj/Apollon/Dudkin/Lippančenko, das man einmal vertikal als Vater-/Sohn-Paarungen (= Apollon/Nikolaj und Lippančenko/Dudkin) oder horizontal als Äquivalenz-Paare, bei denen jeweils der zweite das dunkle *alter ego* des ersten verkörpert (Nikolaj/Dudkin und Apollon/Lippančenko), gruppieren kann. Ergebnis ist eine doppelt parallele, "quadratische" Beziehungsstruktur



die sowohl durch spezifisch anagrammatische Namensformen (*Nikolaj - Dudkin, Apollon - Lippančenko*), als auch Parallelen auf der Intentions- oder Handlungsebene markiert ist (Nikolaj "ermordet" seinen Vater Apollon und Dudkin seinen "Vater" Lippančenko; beide verwenden eine Schere; Apollon und Lippančenko legen sich - etwa gleichzeitig - am selben Abend vor ihrer geplanten bzw. realisierten Ermordung eine *Patience*, die beiden nicht aufgeht, etc. (vgl. Burkhart 1984:151 f.).

Mythoid in Belyjs Figurenauffassung ist auch das Phänomen, daß bestimmte - parataktisch angeordnete - Räume mit Figuren "identisch" sind. Als eklatantestes Beispiel zeigt sich hier die Identitätsbeziehung Peter = Petersburg: die Stadt und ihr Schöpfer sind eins; wo Peter auftaucht (als eherner "Gast", als Reiterstandbild, das nachts durch die Straßen galoppiert, als fliegender Holländer, als pfeiferauchender Seemann etc.), i s t Petersburg. In ähnlicher Weise verkörpert der Senator das aristokratische und Dudkin das proletarische (inselgebundene) Petersburg, und alle Grenzüberschreitungen (wenn sich beispielsweise der Inselbewohner Dudkin mit der Bombe in der Hand ins Petersburg der Regierungs- und Repräsentationsgebäude begibt!) sind höchst ereignishaft.

- Das sich ständig wiederholende s i n g u l ä r e E r e i g n i s, welches den Mythos ausmacht, ist im Roman *Peterburg* in-

tegriert als Mord (Vatermord; Revolution; Verfolgung des Sohns durch den Vater; Zerstückelung und Durchbohrung des Ermordeten und des Mörders), als Vernichtung u n d Auferstehung, als der omnipräsente Verrat, als die allgegenwärtige P r o v o k a - t i o n (Leitmotive und Dingsymbole: Bombe, rote Farbe, zirkulierender Browning, Streiks, Schere, finnisches Messer etc.). "Es gibt in dem ganzen Text", schreibt Fritz Mierau (1983:176), "keine Begegnung, die nicht durch Provokation zustandekäme und über Angst, Mißgeschick und Peinlichkeit in einen terroristischen Akt, in eine Durchbohrung mündete. Jede Gebärde ist vieldeutig, jede Reaktion verräterisch, jeder Blick eine Suggestion [...]. Provoziert durch die Revolution, möchte der Senator die Inseln jenseits der Newa, wo der Aufruhr brütet, am liebsten aber ganz Rußland (oder die ganze Welt?) mit den Pfeilen der Prospekte durchbohren [...]. Der Sohn, der von einer ganz anderen Durchbohrung träumte, wird um sein Liebesabenteuer mit Sofja betrogen und richtet seine Wut nun gegen den Schuldigen jener Ur-Durchbohrung, den Vater [...]. Die Bombe, die ihm ins Haus gebracht wird, bewirkt über die manischen Verschluckungsphantasien die Durchbohrung von innen - Bewußtseinsdurchbrüche [...]. Und der Terrorist [...]? Ihn bringt ein furchtbarer Verdacht um den Verstand. Der Verdacht, daß ein ganz anderer Provokateur, ein 'Provokateur höheren Typs', ein Polizeispitzel, in der Terrororganisation über ihn bestimme und den Senatorensohn [...]. Hier liegt der Angelpunkt der Konstruktion: Wie der Terrorist nicht weiß, wo das Polizeikalkül beginnt, so weiß der Sohn nicht, wo der Vater in ihm endet. Immer richtet sich der Akt gegen den Akteur selber: Petersburg, das sich selbst zugrunde richtet. Um diese Selbstvernichtung zu arrangieren, machte Andrej Bely - Provokation der Provokationen - seine Petersburger Europäer auf dem Wege des Bewußtseinsdurchbruchs zu 'Mongolen'. Der böse Zauber ist ein 'gelber Zauber'."

Lotman und Minc (1981:54 f.) haben zu Recht Belyjs Deutung der Geschichte des Doppelagenten Azef, die zentral im Roman verarbeitet ist, als den "Mythos einer weltweiten Provokation" (*miŝ o mirovoj provokacii*) bezeichnet, und es ist der Eros des

Terrors, eine nicht zu verleugnende Lust an der Provokation, die die Stimmung im Petersburg von 1905 und danach bestimmt. Am 26. November 1911 schreibt Belyj an A. Blok:

Dein Brief hat mich furchtbar erregt, freudig erregt; alles, was Du mir schreibst, ist mir aus kleinsten Andeutungen mehr als bekannt: der gelbe Zauber - ergib dich und - das Automobil, die Tartaren, die japanischen Gäste, weiter - Finnland oder 'etwas' in Finnland, weiter - Helsingfors, Asef, die Revolution - genau dieselbe Skala.¹⁰

- Hatte der archaische Mythos die Funktion, die Götter sowie die Entstehung und Beschaffenheit der Welt und der Dinge zu erklären, so wird diese ursprüngliche Intention in Belyjs *Peterburg* vorwiegend ironisch-parodistisch decouvriert: Die Kosmogonese, die "Erklärung" des russischen Imperiums und seiner Metropole klingt in dem Prolog, der mit den grotesken Sprachmitteln der Gogol'schen *Peterburgskie rasskazy*, dem Mythos von Moskau als dem Dritten Rom, der Bürokratensprache und den offiziellen Titeln des russischen Zaren parodierend spielt, so:

Was ist unser Russisches Imperium?

Unser Russisches Imperium ist eine geographische Einheit, was besagt: ein Teil eines wohlbekanntem Planeten. Das Russische Imperium umfaßt: erstens - Großrußland, Kleinrußland, Weißrußland und Rotrußland; zweitens - die Königreiche Georgien, Polen, Kasan und Astrachan; drittens... nun, und so weiter, und so weiter.

Unser Russisches Reich besteht aus einer großen Anzahl von Städten: aus Hauptstädten, Gouvernementsstädten, Kreisstädten, Provinzstädten ohne Gerichtsbezirk und ferner aus einer ehrwürdigen alten Residenz und aus der Mutter aller russischen Städte.

Die ehrwürdige alte Residenz ist Moskau, und die Mutter der russischen Städte ist Kiew.

Petersburg, Sankt Petersburg oder einfach Peter (was das gleiche ist), gehört gleichfalls zum Russischen Imperium. Und die Zarenstadt Konstantinograd, auch die Stadt Konstantins oder Konstantinopel genannt, gehört nach dem Erbfolgerecht zum Russischen Reich. Doch darüber wollen wir uns nicht verbreiten.

Wir wollen uns vielmehr mit Petersburg befassen. Ob Petersburg, Sankt Petersburg oder einfach Peter - es ist ein und dasselbe. Auf Grund dieser Erwägungen ist der Newskij Prospekt ein Petersburger Prospekt.

Der Newskij Prospekt besitzt eine erstaunliche Eigenschaft: er besteht aus einem weiten Raum, der zur Zirkulation des Publikums dient; mit Nummern versehene Häuser begrenzen ihn; die Häuser sind fortlaufend nummeriert, so daß

man jedes beliebige Gebäude leicht finden kann. Wie jeder Prospekt ist der Newskij ein öffentlicher Prospekt, das heißt, er dient zur Zirkulation des Publikums, nicht etwa der Luft. Die Häuser, die ihn zu beiden Seiten begrenzen, sind... hm... ja: für das Publikum. Abends ist der Newskij Prospekt elektrisch beleuchtet. Am Tag braucht er keine Beleuchtung.

Der Newskij Prospekt ist gradlinig, denn er ist ein europäischer Prospekt; jeder europäische Prospekt ist nicht einfach ein Prospekt, sondern, wie ich bereits erwähnte, ist ein Prospekt europäisch, weil... hm - ja...

Deshalb ist der Newskij Prospekt ein gradliniger Prospekt.

Der Newskij Prospekt ist ein nicht unwichtiger Prospekt in dieser sehr unrussischen Hauptstadt. Die übrigen russischen Städte sind nichts weiter als ein Haufen Holzhäuser [...]

Wie dem auch sei - Petersburg ist keine bloße Einbildung, denn man kann es auf der Landkarte finden - in Form konzentrischer Kreise mit einem schwarzen Punkt in der Mitte. Und dieser mathematische Punkt, der keine Ausdehnung hat, verkündet energisch, daß Petersburg existiert: diesem und keinem anderen Punkt entspringt der reißende Strom von Worten, die dieses Buch bilden, von diesem unsichtbaren Punkt gehen Rundschreiben nach allen Richtungen. (Belyj 1962:5-6)

Und ebenso ironisch strukturiert ist zu Beginn des ersten Kapitels die mythoide "H e r o e n" - G e n e s e der Ableuchovs:

Apollon Apollonowitsch Ableuchow stammte aus vornehmerem Geschlecht: Adam war sein Ahn. Doch das ist nicht die Hauptsache: wichtiger ist, daß einer dieses vornehmen Geschlechts, Shem, der Stammvater der semitischen, hessitischen und rothäutigen Rasse war.

An dieser Stelle können wir uns den Vorfahren aus einer weniger fernen Epoche zuwenden. Sie hatten ihr Leben unter den kirgisisch-kaisachischen Horden verbracht, bis der Mirza Ab-lai, der Urgroßvater des Senators, während der Regierung der Zarin Anna Joannowna mutig in russische Dienste trat und bei der christlichen Taufe den Namen Andrej und den Familiennamen Uchow erhielt. Der Kürze halber wurde der Name Ab-lai-Uchow später zu Ableuchow zusammengezogen.

Dieser Urgroßvater begründete das Geschlecht der Ableuchow. (Belyj 1962:7)

Mit diesen, den europäisch-asiatischen Dualismus in *Peterburg* und seinen Bewohnern signalisierenden Anfangspassagen des Textes sind alle Motiv- und Symbolketten (s. Graphik; auch Lachmann 1983:94 ff.), die sich in Similaritäts- bzw. Oppositionsbeziehungen manifestieren, konnotierend verbunden. Vor allem

entwickelt sich daraus der dominante historisch-ideologische und literarische Signifikanten-Komplex "gelbe Gefahr/Mongolensturm/Osten/schwarze Magie" vs. "Christentum/Westen/Ratio/weiße Magie", in dem sich die kulturelle Opposition auf den Signifikat-Dualismus zwischen Gut und Böse projiziert.

2.3. Mythoide Verfahren auf der poetisch-strukturellen und metapoetischen Ebene

Daß der Text *Peterburg* generell in puncto Schreibverfahren und Struktur auf der Wiederholung, Wiederkehr, Doppelung/Spiegelung und Vervielfachung basiert, wurde mehrfach in der Sekundärliteratur konstatiert. In der Tat läßt sich in der bei Belyj eklatanten Intertextualität eine "Kreisbewegung" fremder, verarbeiteter Texte und Motive (vor allem dem Petersburg-Komplex, vgl. Elsworth 1983:103) beobachten. Pustygina nennt diese primär auf die "Petersburger Linie" in den Werken von Puškin, Gogol' und Dostoevskij bezogene - Schicht der Zitathaftigkeit (*plast citatnosti*) bei Belyj einen "aktualisierenden Mythos" (*aktualizirujuščij mif*), insofern als "в рамках концепции мифологической цикличности времени русская история актуализирует, исторически объясняет повторяющиеся 'вечные сюжеты' мировой истории ('прамифы'), а также представляющие ее сюжеты русской литературы ('миф о Петербурге')" (Pustygina 1977:82).

So wie sich in Belyjs apokalyptischem Krisenbewußtsein und seiner von gnostischem und östlich-anthroposophischem Wissen gespeisten Kulturphilosophie historische und individualpsychologische Erfahrungen wiederholen ("Vor ihm erhob sich ein riesiger Kopf aus dem Jahrtausende alten Sand: Nikolaj Apollonovič saß vor einer Sphinx...; er sah voraus, daß das Schicksal des alten Ägypten sich im zwanzigsten Jahrhundert wiederholen würde: die Kultur war ein vermoderter Kopf, alles in ihr war tot; nichts würde bleiben: eine Explosion würde alles hinwegfegen", heißt es im Epilog von *Peterburg*), lassen sich in dem Roman ganze Zeichenreihen vorwärts und rückwärts denotierend lesen. Es geht hier in erster Linie um eine Realisierung des von Belyj betonten "musikalischen Prinzips" (neben dem satirischen und sym-

bolischen), das sich kompositionell¹¹ als fugenartige Zyklizität (vgl. z.B. das Kapitel "Letnij sad") und en detail in der Verwendung von Leitmotiven, doppelt kodierten Zeichen (Leitsymbolen) und Parallelismen zeigt, in Entsprechung zu den Leitmythen des Romans (z.B. Mythenkomplex "Osten, Terror, Chaos" ≙ gelbe Reiterhorden, grünlich-giftiger Nebel, Bombe/Schere, rote Plakate/roter Domino, Fieber etc.)¹². Die Figur der Umkehrung, das Palindrom, manifestiert sich nicht nur in der intendierten Möglichkeit, ganze Textteile vor- und rückwärts zu lesen, sondern auch im kleinen auf der Namensebene (vgl. die von Dudkin halluzinierte dämonische Figur des "Persers" Šišnarfne alias Enfranšiš; Ivanov/Vonavi = ein Russe bzw. Japaner; Morkovin, der Polizeispitzel, der sich anagrammatisch in der Figur des harmlosen Bezirksschreibers Voronkov spiegelt, usw.). Nicht zuletzt erweist sich Belyj als ein in *Peterburg* metapoetisch operierender Mythenschöpfer auch in der Weise, daß er - neben der auf lautlich-semantischer Wiederholung basierenden Rhythmisierung (vor allem durch dreiteilige Metren) - im Rahmen seines Konzepts der Lautinstrumentierung und grundlegenden Strukturierung des Textes durch "Leitlaute" quasi die ursprüngliche, nämlich die klanglich-phonetische Seite des Wort-Zeichens v o r dem Schrift-Zeichen betont und sich wiederholen läßt. Belyj hat sich selbst (1934:306 f.) dazu so geäußert:

Звуковой лейт-мотив и сенатора и сына сенатора идентичен согласным, строящим их имена, отчества и фамилию: "Аполлон Аполлонович Аблеухов": "плл-плл-бл" сопровождает сенатора; "Николай Аполлонович Аблеухов": "кл-плл-бл"; все, имеющее отношение к Аблеуховым, полно звуками "пл-бл" и "кл"; плавное "л" по закону, отмеченному Якубинским, переходит часто в звук "р"; "б" группы "би" переходит в "в". - Род Аблеуховых "убл-юдочный" (бл); сенатор - кавалер "Белого орла" (бл-рл); в доме - "поло-сатый буль-дожка" (пл-бл); сенатор питает страсть к фигуре пара-л-лелеп-и-не-да" (пр-л-лп-п); комбинат из согласных "р-л-п-б" сопровождает сенатора: "А-поллон А-полл-онович не люб-ил пр-осторной квартиры" (плл-плл-лб-пр-р-р-р), где "ме-бель... бли-стала...; ме-бель в белых чех-л-ах пр-едстоя-ла"... (бл-бл-бл-бл-л-пр-л)[...]; принимая ж во внимание и "к" ("Ни-к-олай")[...]; к нему "прил-ете-ли пли-ты пар-кетного пола" (прл-л-пл-пр-пл)[...]; в доме его "ломали паль-цы в порыве бе-с-пло-дных угод-лив-остей" (лмл-пл-впрв-б-пл-лв); "нак-ло-ня-ла-сь, как ла-к,

... *ля-сина; повер-х пары белых-белых штанов обле-ка-л-ся мунди-р ло-ска с ра-эзо-ло-ченной г-ру-дью*" (л-л-л-л-пвр-пр-бл-бл-бл-л-рл-р-л-р) [...] Таков звуковой лейт-мотив Аблеухова, осложненный "кк" (Ни-ккк-олай) и "ссс"; в моей импрессии "лл" - гладкость формы: Апо-ллл-он; "пп" - давление оболочек (стен, бомбы); "кк" - поперх неискренности: "Ни-ккк-олай... ккк-ланиялся на, кк-а-кк ла-кк, пар-кк-ета-хх"; "ссс" - отблески; "рр" - энергия взрыва (под оболочками): "пrr-о-рр-ывв" в бrr-ед; слова: лл-а-кк, лл-о-сскк, ббл-е-сскк живописуют согласными: под формой (бб-пп) льющегося (лллл) блеска (сссс) - удушье (ккк-ххх). - Лейт-мотив провокатора вписан в фамилию "Липпанченко": его "лпп" обратно "плл" (Аблеухова); подчеркнут звук "ппп", как разрыв оболочек в бреде сына сенатора, - Липпанченко, шар, издаёт звук "пепп-пеппé": "П-е-пп П-е-пп-ович П-е-пп будет шириться, шириться, шириться; и П-е-пп П-е-пп-ович П-е-пп лоп-нет: лоп-нет все": п-пп-п-пп-п-пп-шрс-шрс-шрс-п-пп-п-пп-п-пп: лп-лп (стены тюрьмы "пп", разорвутся: шrrрс); "ррр" есть разрыв: "шшш-ссс" - расширение газов, которые пучатся в желудке у старика; сынок же имеет чувство, что он, объевшись сардинками, проглотил с ними вместе сардиницу, которая - бомба.

Seine "Phonoschrift" (*zvukopis'*) versteht sich als "prähistorische Gestikulation der Zunge/Sprache" (*doistoričeskaja žestikulacija jazyka*, vgl. Belyj 1934:234), also eine dem "primitiven" Mythos adäquate Ausdrucksform.

3. Intention und Funktion mythoider Verfahren in *Peterburg*

Sinnkonstitution im kulturhistorisch-philosophischen Kontext und Fragen der historischen Transformation haben Belyj offenbar zu einer seinem Verständnis nach adäquaten, nämlich mythopoetischen Vertextung gedrängt. Die "Semantisierung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft und der Ausblick auf ein kosmisches Geschehen", wie Holthusen (1978:5 f.) es formuliert hat, "bringen sowohl die mythische Zeit als auch den mythischen Raum ins Spiel". Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen (vgl. Nachdruck der ersten Fassung von *Peterburg*, herausgegeben von D.S. Lichačev, Moskau 1981:604: "старое и новое раздельно не существуют в категории времени; есть одно: старое и новое во все времена"), Kunst und Spiritualität als ein unerschöpfliches Reservoir von Zeichen und Symbolen (s. Lachmann 1983:82; Burkhart 1984:33, etc.) sind Grundgedanken der Belyj-

schen Kulturphilosophie, die mythogenetische Züge trägt.

In einer Welt der Korrespondenzen, wo alles mit allem zusammenhängt, nicht zuletzt die Texte (vgl. Lachmann 1983:73), und wo die **W o r t e m a g i s c h e K r a f t** besitzen, ist die Ausdrucks-Inhalts-Relation des Sprachzeichens auf archaische Weise außer Kraft gesetzt: das Wort benennt nicht, sondern **i s t** sein Denotat. Wortmagie stellt ein Erkenntnismittel dar:

Indem ich mich bemühe, alles, was in mein Gesichtsfeld kommt, beim Namen zu nennen, schütze ich mich im Grunde vor der feindseligen, mir unverständlichen Welt, die von allen Seiten gegen mich andrängt. Durch den Laut des Wortes besänftige ich diese Elemente; der Prozeß der Benennung der raumzeitlichen Erscheinungen mit Worten ist ein Prozeß der Beschwörung; jedes Wort ist eine Zauberformel [...]. Wenn keine Worte existierten, würde auch keine Welt existieren.
(Belyj 1910:430 f.)

Hier ist die mythische (oder mythoide) Denkweise der rationalistischen vorgeordnet; der prärationalistische Mythos rangiert vor dem Logos als eine dem Symbolismus adäquate Interpretationsform der Welt. Dies gilt in besonderem Maß für Andrej Belyj, der in *Peterburg* permanent mythoide mit literarischen Reihen und Komplexen schneidet, kreuzt und dadurch potenziert.

Belyj erweist sich aber auch als ein Überwinder des mythogenen Symbolismus (= S II) dadurch, daß er den evozierten Mythos durch Profanierung und parodistische, grotesk-ludistische Verfahren ganz oder partiell wieder zerstört, ohne indes die Transparenz mythoider Strukturen aufzuheben. Diese Ambivalenz dem Mythos gegenüber (eine typische Attitüde der Moderne) bewirkt, daß eigentlich keine Welt-Generierung (im Sinne der mimetischen Darstellung einer fiktiven "Welt" mit Alltag, Charakteren etc.) erfolgt, sondern daß vielmehr auch die Welt-Generierung vorge-täuscht und parodiert wird (metapoetisch als "Kopfgeburt"), tatsächlich aber eine dominante **Z i t a t e n w e l t**, eine Kopfwelt, eine ästhetisierte Literaturwelt entsteht.

Die wahren Mythen der modernen Zeit sah Belyj, helllichtig wie immer, in den Massenkulturphänomenen: nämlich in erster Linie im Kino, dem er 1908 eine in höchstem Maße "mythenschöpferische" Qualität zugeschrieben hat (vgl. Civ'jan 1984:106,115; Be-

lyjs Zentralmotiv in *Peterburg*, nämlich der Mensch als Bombe, ist nachweislich dem frühen Film entnommen; zu Belyjs "filmischer" Schreibweise siehe auch Burkhart 1984:210)¹³. Diese Prognose wird bestätigt von Lotman/Minc, die in dem letzten der vier von ihnen aufgestellten Mythen-Verarbeitungsmodi (1981:42,46) gerade den Film in all seinen Erscheinungsformen nicht nur als "mythogen" einstufen, sondern sogar von "Kino-Mythen" (*kino-mify, kino-mifologija*) sprechen. Andrej Belyjs *Peterburg* ist in dieser - das heißt: a u c h in dieser - Tradition der Adaptation von Filmen durch die Literatur der Moderne zu sehen.

Resümierend-axiologisch läßt sich sagen, daß Belyj, der antik-griechische, biblische und kulturgeschichtlich-literarische Mythologeme zur Synthese bringt und daraus einen werkimmanenten sekundären Individualmythos kreiert hat, vor allem dies intendiert: durch die Aktualisierung archaischer Mythen und die spezifisch-moderne groteske Brechung ihrer Themen und Verfahren die geistig-kulturelle und politische Umbruchssituation der Gegenwart zu deuten und im mythoid-utopischen Appell die Welt (auch die der Literatur) zu erhellen. Nicht zuletzt hierin begründet sich der komplexe, auch aufklärerische Anspruch des mythopoetischen Textes *Peterburg*.

A N M E R K U N G E N

¹ Ich folge hier der von Hübner 1985 entwickelten und verwendeten Terminologie.

² Pustygina führt aus, daß Belyjs Hauptwerk *Peterburg* in seinem Sujet auf drei "Urmythen" basiert (nämlich dem Mythos vom Fliegenden Holländer, dem Mythos von Saturn und seinen Söhnen und dem christlichen Mythos vom Ende der Welt) und sein Autor als der "Mythos-Roman"-Schöpfer im russischen Symbolismus anzusehen sei: "Праимфологическая основа романа дает право утверждать, что А. Белый был создан в России жанр 'романа-мифа'. Характер такой 'мифологичности' - осознанный, о чем свидетельствуют мифотворческие концепции русских символистов в целом, частное же подтверждение нашей гипотезе мы находим у самого А. Белого - в его высказывании о романе Ф. Сологуба *Мелкий бес* (в котором, по мнению А. Белого, 'натура мирового мещанства', которую изображает Сологуб, 'мифологична' - *Мастерство Гоголя*, 292). Сама идея создания

жанра романа такого рода во многом, по-видимому, восходит к концепции так называемой 'частной мифологии' Ф. Шеллинга, а также к трактовке романа у Новалиса (естественно, - с преломлением сквозь призму неоромантической концепции 'вечного возвращения' Ф. Ницше, имя которого прямо называется в *Петербурге*).

³ Zu dem vertikalen Bezugssystem zwischen literarischen und mythischen Konfigurationen in *Peterburg* vgl. Lachmann 1983:91.

⁴ Das bei Nietzsche zum philosophischen Begriff gewordene antagonistische Wortpaar *apollinisch/dionysisch* hat seine Vorgeschichte in der klassischen Philologie: Der griechische Hauptgott Apollon war durchgängig einer der Eckpfeiler des klassischen Humanismus, während der der Mysterienwelt zugehörige Dionysos/Bacchus dort wichtig wurde, wo man die Nachtseite des Griechentums entdeckte. Nietzsche sah in Apollon und Dionysos Personifizierungen der beiden "Urtriebe" des Weltgrundes: Der apollinische Trieb ist bestrebt, durch Maß und Begrenzung in Raum und Zeit Gestalten zu schaffen und zu verewigen; der dionysische Trieb dagegen zerbricht, immer neu zeugend, jede Grenze, alles Gestaltete, und führt es in den einigenden Weltgrund zurück. - Da diese beiden kosmischen Prinzipien im Menschen fortwirken, verwendet Nietzsche sie als psychologische und ästhetische Leitbegriffe. Apollinisch sind Vision und Verklärung, das harmonisch Geordnete, die ethische Begrenzung, in der Kunst die Malerei, Plastik und Epik. Dionysisch ist aber alles leidenschaftlich Bewegte, der Rausch, die Ekstase, in der Kunst vor allem die Musik und die Lyrik. Die höchste Entfaltung der Kunst wurde in der attischen Tragödie erreicht, in der sich das Apollinische und das Dionysische zu einer Aussage vereinigen. (Burkhart 1984:204)

⁵ Daß A. Belyj diese beiden Pole der Nietzscheschen Kulturphilosophie zu "Krisenmetaphern" nicht nur der russischen Moderne, sondern des modernen Bewußtseins überhaupt radikalisiert, darauf hat Maria Deppermann hingewiesen: "Belyjs Krisenbewußtsein ist von dem der beiden anderen Symbolisten [Blok und Ivanov, D.B.] unterschieden. Nicht primär die Kommunikations- oder Geschichtskrise, sondern die radikale Grunderfahrung der *Spaltung des modernen Bewußtseins* - und deshalb der ganzen Kultur - in die beiden antagonistischen Kräfte von *Ratio und Trieb* stehen bei Belyj im Mittelpunkt der Kulturkritik. Er sieht sie aber nicht nur als zwei polare Grundgegebenheiten an, die seit jeher vom Bewußtsein in Einklang zu bringen sind, sondern als *gefährliche Extremstrukturen*, die - abgetrennt voneinander - hypertrophieren und dadurch die Weiterexistenz des Menschen in Frage stellen" (Deppermann 1982:73 f.).

⁶ So zum Beispiel die Auflösung des Dionysos-Christus-Heilsbringer-Mythos und des (ursprünglich eueterischen) Zerstückeltwerdens in der ironischen Reihe Nikolaj-Pepp-Bombe: Nikokaj, der sich auf der mentalen Ebene identifiziert mit dem zerrissenen Dionysos und der springenden, zerplatzenden Traumgestalt des anthropomorphisierten Kinderballs (mit dem onomatopoetisch-witzigen Namen Pepp Peppovič Pepp, vgl. Belyj 1962:183-185, 189, 204 f.), glaubt, die tickende Bombe verschluckt zu haben. Er *ist*

letztlich die Bombe: nach außen hin kaltblütig (mit Reptilien- und Froschattributen) und neukantianisch-kühl, im Innern aber gefüllt mit einem hochexplosiven Emotionsgemisch aus Haß und Liebe.

⁷ Belyjs Petersburg ist ein teuflischer Raum der "vierten Dimension", ein "Geisterreich" mit zahllosen Anspielungen auf Puškins *Mednyj vsadnik*, Gogol's *Peterburgskie rasskazy* sowie Dostoevskijs *Besy* und *Idiot*. Pustygina (1977:86 f.) merkt dazu an: "Концепция пространства неокантианцев связывается с другой, не менее важной, идеей 'страшного суда', суть которой - апокалиптическое представление о 'бесовском городе', разделенном сетью дьявола ('телеграфными и телефонными проволоками', 'проспектными стрелами' на 'пространственные кубы' (ср.: Аполлон Аполлонович мечтает, чтобы

'вся сферическая поверхность планеты оказалась охваченной, как эмениными кольцами, черновато-серыми кубами [...], чтобы сеть параллельных проспектов: пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов: по квадрату на обивателя...' [...]).

'Бесовская' же сущность людей, населяющих 'бесовский город', отсылает нас к другому источнику - к роману *Беси* Достоевского, играющему важную роль в *Петербурге* как на уровне концептуальном, так и фабульном ('бесовство' это - 'с в и н с т в о рхусское', по определению А. Белого [...]). [...] Ср. в *Идиоте* Достоевского: сын Лебедева говорит о том, что 'звезда Полюнь' в Апокалипсисе, павшая на землю на источники вод, есть, по толкованию его отца, сеть железных дорог, раскинувшаяся по Европе [...]".

⁸ Mit dieser Strukturierung gibt sich Belyjs Petersburg deutlich als mythoider Ort zu erkennen: "Der einzelne Témenos für sich [...] zeigt seine *hypotaktische* Struktur schon darin, daß er in irgendeiner Weise einen Mittelpunkt hat: Einen Tempel, eine Quelle, einen Fluß, einen Hain, Bäume, einen Berg und dergleichen [...]. In solchen Mittelpunkten ist das numinose Wesen des Témenos am dichtesten anwesend, und von hier aus dringt seine mythische Substanz in alle seine Teile. So ist es ausschließlich diese mythische Substanz, die aus ihm eine *synthetische* Einheit macht", betont Hübner 1985:172.

⁹ Es handelt sich um eine ganze Assoziationskette, vom Einhorn (= Christus) und Kreuzigungsposen und -szenen über die weiß gekleidete Christusgestalt bis hin zu einer christusähnlichen Figur namens Miša (= Michael mit der Konnotation des Erzengels, der nach apokrypher Vorstellung das Endgericht vorbereitet, in der Offenbarung des Johannes als Sieger über das Satansheer auftritt und nach anthroposophischer Anschauung der Schutzengel von Rußland ist). Einmal wird diese lichte Gestalt, die allen mit ihr zusammentreffenden Romanfiguren Hingabesehnsucht oder Kindheitsnostalgie einflößt, als Polizeioffizier (Revierpolizist) identifiziert! (Vgl. dazu auch Elsworth 1983:108; Burkhart 1984:185).

¹⁰ Vgl. A. Blok - A. Belyj: *Perepiska*, Moskau 1940, Reprint Mün-

chen 1969:280.

¹¹ Darauf hat auch Pustygina (1977:83) hingewiesen: "Мифологическая цикличность выявляется и на композиционном уровне - так, например, многие сюжетные ходы первой части *Петербурга* (т.е. первых четырех глав) зеркально повторяются во второй части с заменой действующих лиц в них (ср. разговор агента охраны и Неуловимого в главках 'Наша роль' и 'И при том лицо лоснилось', с разговором того же агента с Николаем Аполлоновичем в главках 'Господинчик' и 'Рюмку водочки!'; эпизод 'Аполлон Аполлонович из кареты видит Неуловимого' - главка 'И увидев, расширились, засветились, блеснули...' - с аналогичным сюжетным ходом 'Аполлон Аполлонович видит в пролетке своего сына' - главка 'Грифончики' и др.)."

¹² Dazu Burkhardt 1984:106-166.

¹³ In seinem Roman hat Belyj ganz offensichtlich nach Stummfilmmanier auch Szenen in Bewegung umgesetzt, das Tempo der Großstadt kinetisch-visuell "inszeniert", zum Beispiel:

Die Fußgänger waren stehengeblieben [...] Aus der Ferne des Prospekts kam ein tausendstimmiges Geheul, eine Droschke *raste vorbei*; darin saß, halb stehend, ein schäbiger Herr ohne Mütze, eine schwere Stange in der Hand, an der eine Fahne *flatterte*; als die Droschke *vorbei war*, *strömten* all die steifen Hüte, Dreimaster, Zylinder, Schirmmützen, Federhüte und die zottigen mandschurischen Pelzmützen vom Bürgersteig auf die Mitte des Prospekts [...] Durch ein paar kräftige Ellbogen voneinander getrennt, *rannten* sie in die gleiche Richtung wie die anderen [...] Aus der Ferne kam ein lautes Knattern; die roten Fahnenwirbel *wogten auf* und *verschwanden* schnell [...]; an der Stelle, von der das Knattern gekommen war, wo soeben noch die roten Fahnen *geweht* hatten, war keine einzige Fahne zu sehen; die Menschenmenge *flutete zurück*, und die Droschken, die dort vorn in dichtem Haufen standen, *machten kehrt* und *sausten* in umgekehrter Richtung davon. (Belyj 1962:255; *Kursive von mir, D.B.*)

L I T E R A T U R

BELYJ, A.

1910 Simvolizm, Moskau.

1934 Masterstvo Gogolja, Moskau/Leningrad.

1962 Petersburg, München (= deutsche Übersetzung von G. Drohla).

1978 Peterburg, Moskau 1978 (= Nachdruck der Moskauer Ausgabe von 1928).

BOHRER, K.H. (Hrsg.)

1983 Mythos und Moderne, Frankfurt a.M.

- BURKHART, D.
1984 Schwarze Kuben - roter Domino. Eine Strukturbeschreibung von Andrej Belyjs Roman "Peterburg", Frankfurt u.a.
- CIV'JAN, Ju.G.
1984 K proizchoždeniju nekotorych motivov "Peterburga" Andreja Belogo. - In: Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury - Peterburg (= Trudy po znakovym sistemam. XVIII), Tartu, S. 106-116.
- DEPPERMAN, M.
1982 Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins, München.
- ELSWORTH, J.D.
1983 Andrej Bely: A Critical Study of the Novels, Cambridge.
- FRANK, M.
1982 Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, Frankfurt a.M.
- HANSEN-LÖVE, A.A.
1987 Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus. - In diesem Band.
- HOLTHUSEN, J.
1973 Petersburg als literarischer Mythos. - In: J. Holthusen, Rußland in Vers und Prosa, München, S. 9-34.
1978 Weltmodelle moderner slavischer Dichter: Andrej Belyj und Miroslav Krleža, Innsbruck.
- HÜBNER, K.
1985 Die Wahrheit des Mythos, München.
- LACHMANN, R.
1983 Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs "Peterburg" und die 'fremden' Texte. - In: Poetica, Bd. 15, S. 66-107.
- LÉVI-STRAUSS, C.
1967 Strukturele Anthropologie, Frankfurt a.M.
- LÉVI-STRAUSS, C./J.-P. VERNANT u.a.
1984 Mythos ohne Illusion, Frankfurt a.M.
- LOTMAN, Ju.M./Z.G. MINC
1981 Literatura i mifologija. - In: Semiotika kul'tury. (= Trudy po znakovym sistemam. XIII), Tartu, S. 35-55.
- MIERAU, F.
1983 "Das Einhorn durchbohrt den Ritter". Symbolistische Rußlandbilder. - In: Ch. Baumeister/N. Hertling (Hgg.), Sieg über die Sonne, Berlin, S. 168-194.
- MINC, Z.G.
1979 O nekotorych "neomifologičeskich" tekstach v tvorčestve russkich simbolistov. - In: Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka (= Blokovskij sbornik 3),

Tartu, S. 76-120.

PUSTYGINA, N.

1977 Citatnost' v romane Andreja Belogo "Peterburg".
Stat'ja I. - In: Trudy po ruskoj i slavjanskoj filolo-
gii, Bd. XXVIII. Literaturovedenie, Tartu, S. 80-97.

STRIEDTER, Ju.

1971 Poesie als "neuer Mythos" der Revolution am Beispiel
Majakovskijs. - In: M. Fuhrmann (Hg.), Terror und
Spiel, München, S. 409-434.

TIMENČIK, R.D.

1984 "Poëtika Sankt-Peterburga" épochi simbolizma/postsimvo-
lizma. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd. XVIII,
Tartu, S. 117-124.