

## Stadtmythos und Erbauermythos Das literarische Sankt Petersburg und sein faustischer Erbauer<sup>1</sup>

### 1.

Was verbindet Sankt Petersburg mit Faust? Die folgende Diskussion fügt dem Stadtmythos, der als der zentrale Mythos der Moderne gilt und sich deshalb kontinuierlicher Aufmerksamkeit erfreut, den Erbauermythos hinzu. Dieser ist eng mit dem ästhetischen Prinzip und dem künstlerischen Selbstverständnis der russischen Symbolisten verknüpft und stellt dem Diskurs der literarischen Stadt ein Subjekt gegenüber. Das Verhältnis zwischen beiden, das infolgedessen nur ein dialektisches sein kann, wird hier besonders am Stadtmythos der russischen Symbolisten expliziert.

Die Wirkung Goethes und besonders seines *Faust II* auf die symbolistische Bewegung in Rußland gewinnt eine tiefere und bisher nicht rezipierte Dimension, wenn die Inspiration, die vom Bau von Sankt Petersburg und von seinem Erbauer Peter I. auf Goethe ausging, den Ausgangspunkt der Diskussion bildet.

### 2.

Am 12. 4. 1829 sagte Goethe zu Eckermann: "Die Lage von Peterburg ... ist ganz unverzeihlich, um so mehr wenn man bedenkt, daß gleich in der Nähe der Boden sich hebt, und daß der Kaiser die eigentliche Stadt ganz von aller Wassersnot hätte frei halten können, wenn er mit ihr ein wenig höher hinaufgegangen wäre, und bloß den Hafen in der Niederung gelassen hätte"<sup>2</sup>.

Was läßt Goethe seinen Stadterbauer Faust im 5. Akt seines 2. Teils unternehmen? Mit dessen Ausarbeitung hatte er nämlich im Februar 1825, etwa drei Monate nach der Überschwemmung Petersburgs im November 1824, begonnen. Faust wiederholt den Fehler Peters I. bei der Situierung seiner Siedlung, aber korrigiert ihn gleichzeitig, indem er den Hafen dicht am Meer

---

<sup>1</sup>Der Vortrag wurde unter dem Titel gehalten: »Himmlisches Jerusalem und Ort der Verdammnis. Das literarische Petersburg und sein faustischer Erbauer«.

<sup>2</sup>Zitiert nach J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. v. H. Schlaffer, München 1986 (= Goethe, Münchner Ausgabe, Bd 19).

erbauen, die weiträumige Siedlung aber durch einen Damm schützen läßt. Faust nennt das »der Weisheit letzter Schluß« [11574]<sup>3</sup>.

<sup>3</sup>Die These, daß Goethe seinen Faust den Fehler Peters bei der Situierung der Siedlung zwar wiederholen, jedoch gleichzeitig korrigieren läßt, indem er den Hafen schließlich dicht am Meer erbaut, die weiträumige Siedlung aber durch einen Damm schützt, stützt sich auf die Verse [11102-11106] und [11559-11574]:

»Denn jetzt ist der Hafen dort. So erblickst du in der Weite Erst des Meeres blauen Saum, Rechts und links, in aller Breite, Dichtgedrängt bewohnten Raum«

»Ein Sumpf zieht am Gebirge hin, Verpestet alles schon Errungene; Den faulen Pfuhl auch abzuzieh'n Das Letzte wär das Höchsterrungene. Eröffn ich Räume vielen Millionen, Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen. Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde Sogleich behaglich auf der neuesten Erde, Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft, Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft. Im Innern hier ein paradiesisch Land, Da rase draußen Flut bis auf zum Rand, Und wie sie nascht gewaltsam einzuschließen, Gemeindrang eilt die Lücke zu verschließen. Ja diesem Sinne bin ich ganz ergeben, Das ist der Weisheit letzter Schluß.

Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Philemon und Baucis in den Mund gelegten Verse [11123-38]:

»Tags umsonst die Knechte lärmten, Hack und Schaufel, Schlag um Schlag, Wo die Flämmchen nächtig schwärmten Stand ein Damm den andern Tag. Menschenopfer mußten bluten, Nachts erscholl des Jammers Qual, Meerab flossen Feuergluten; Morgens war es ein Kanal [...] Hat er uns doch angeboten Schönes Gut im neuen Land Traue nicht den Wasserboten Halt auf deiner Höhe stand!«

Gedanken über die Bändigung bzw. Rückdrängung des Meeres macht sich Goethes Faust bereits in II, 4, 10214-10233:

»Nun schwillt's und wächst und rollt und überzieht Der wüsten Strecke widerlich Gebiet. Da herrschet Well auf Welle kraftbegeistert, [...] Sie mag sich noch so übermütig regen, Geringe Tiefe zieht sie mächtig an. Da faßt ich schnell im Geiste Plan auf Plan: [...] Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen, Der feuchten Breite Grenzen zu verengen Und, weit hinein, sie in sich selbst zu drängen.

In einer vergessenen Studie von 1950 schließt der Germanist B. Gejman, daß Goethe durch diese Petersburger Überschwemmung überhaupt erst dazu inspiriert worden sei, die Ausarbeitung des 5. Akts in Angriff zu nehmen und daß Petersburg dabei das direkte Vorbild für Fausts Stadtbau gebildet habe<sup>4</sup>. Er griff damit eine Anregung von L. Pumpjanskij aus dem Jahr 1939 auf<sup>5</sup>.

Diese Schlußfolgerung hat keinen Eingang in die Kommentare zu Goethes *Faust* gefunden<sup>6</sup>. Als inspirierende Vorbilder werden hingegen der Bremer Hafenanbau, die Trockenlegung venetianischer Sümpfe und westpreußischer Bruchgebiete an Warthe und Netze, die großen Kanalbaupläne der Zeit oder Amsterdam genannt. Gleichwohl deuten viele Hinweise in *Faust II* auf Petersburg als Vorbild: die Lage am Meer, der forcierte Bau, die Aufnahme der Arbeit am 5. Akt kurz nach der Überschwemmung, die Ausstellung des Modells von Petersburg in Berlin (1827), Goethes ausgeprägtes Interesse an der Überschwemmung und an den dämonischen und genialen Aspekten der Persönlichkeit Peters I. und schließlich auch die vielfältigen Verbindungen zwischen dem Weimarer und Petersburger Hof<sup>7</sup>.

Die folgenden Ausführungen setzen an Goethes *Faust* als einem Schlüsseltext der russischen Symbolisten sowie an der Fausttradition als Identifikationsmöglichkeit für das Selbstverständnis des symbolistischen Künstlers an und diskutieren diese Rezeption als eine Erscheinung des Erbauermythos. Dabei ging der Rezeption der Fausttradition in den Stadt- und Erbauermythos des russischen Symbolismus ein schon einmal umgekehrt verlaufener Rezeptionsprozeß der Stadt Petersburg in die Fausttradition durch Goethes *Faust* voraus. Da Petersburg als Vorbild für das ehrgeizige

---

<sup>4</sup>Vgl. »Peterburg v >Fauste< Gete«, in: *Doklady i soobščeniya filologičeskogo instituta Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta*, vyp. 2, Leningrad 1950, S. 64-96.

<sup>5</sup>Vgl. L. Pumpjanskij, »Mednyj vsadnik« i poëtičeskaja tradicija XVIII v.«, in: C. H. van Schooneveld [Hrsg.], *Vremennik Puškinskoj Komissii*, 4/5, Leningrad 1939, ND Mouton 1970, S. 92.

<sup>6</sup>Das gilt auch für die neue Albrecht Schöne-Edition: *Goethe, Faust. Texte und Kommentare*, Frankfurt a. M. 1994 (= Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abteilung: Sämtliche Werke, Bde 7/1 und 7/2). Vgl. besonders S. 704-717.

<sup>7</sup>Goethe las z. B. entsprechende Fachbücher (vgl. seinen Brief an Karl Friedrich Zelter vom 2./3. 3. 1827). Am 17. 2. 1827 berichtete Zelter vom Modell der Stadt Petersburg in Berlin (vgl. auch den Brief vom 8. März). Bereits am 19. 11. 1824 besprach Goethe die Überschwemmung mit Eckermann, und eine weitere Unterhaltung darüber erfolgte am 9. 12. des gleichen Jahres. Am 8. 3. 1831 hob Goethe gegenüber Eckermann die dämonischen und am 11. 3. 1828 die genialen Aspekte an der Gestalt Peters I. hervor.

Stadterbauerprojekt von Goethes Faust besonders geeignet war, konnte dieser Faust im umgekehrten Rezeptionsprozeß reibungslos als eines der naheliegenden Identifikationsmodelle für den symbolistischen Erbauer der literarischen Stadt Petersburg herangezogen werden<sup>8</sup>. Ob sich die Symbolisten dieses rezeptionshistorischen Aspekts ihrer Affinität zu Goethes Faust allerdings bewußt waren, ist eine nicht geklärte Fragestellung, die gesondert zu untersuchen wäre.

### 3.

Die vergebliche Empörung der Wellen und eines Menschen gegen den unbeweglichen dämonischen Zaren des bronzenen Petersburger Reiterstandbildes des Stadtgründers Peter in Puškins Poem »Mednyj vsadnik« (Der eiserne Reiter, 1833)<sup>9</sup>, einem Schlüsseltext des russischen Petersburg-Mythos, bezieht sich eindeutig auf die Überschwemmung Petersburgs von 1824 und hat diesen Bezug gemeinsam mit *Faust II*. Beide Werke bilden besonders exponierte Texte, an denen die russischen Symbolisten vor und nach der letzten Jahrhundertwende anknüpften, wenn sie am »Petersburgtext« oder »Petersburgmythos« weiterschrieben<sup>10</sup>. Sie sollen dabei den »Mythos

<sup>8</sup>Fragen der Poetik des Symbolismus und die Rezeption ausländischer und besonders deutscher Literatur, speziell Goethes, bildeten wichtige Themen in den theoretischen Überlegungen des Symbolisten Vj. I. Ivanov. Vgl. hierzu M. Wachtel, *Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*, Madison 1995; ders. [Hrsg.], *Ivanov Vj. I. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlaß*, Mainz 1995 (= Deutsch-russische Literaturbeziehungen, Bd 6); sowie der Vj. I. Ivanov gewidmete Sonderband *Russian Literature*, XLIV (Oktober 1998). Vgl. auch die älteren Untersuchungen von C. Tschöpl, *Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie*, München 1968 (= Slavistische Beiträge, Bd 30); J. West, *Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic*, London 1970; W. Potthoff (Hrsg.), *Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph*, Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4. - 10. September 1989, Heidelberg 1993 (= Beiträge zur Slavischen Philologie, Bd 3).

<sup>9</sup>Zu diesem Poem vgl. Genrich Gorčakov, »O »Mednom Vsadnike« A. S. Puškina«, in: *Russian Literature* XLIII (1998), S. 19-58. Hingewiesen sei auch auf den beim Puškin-Kongreß vom 1. - 5. 2. 1999 in Moskau von Dagmar Burkhart gehaltenen Vortrag »Semiotika prostranstva. Semantičeskij analiz počmy »Mednyj vsadnik« Puškina« (Typoskript).

<sup>10</sup>Diese Begrifflichkeit wurde für das Textcorpus des literarischen Petersburg zunächst von Tartuer und Moskauer Literaturwissenschaftlern verwendet. Vgl. den für die Slavistik programmatisch wirkenden Sammelband *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg* (= Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, vyp. 664, Trudy po znakovym sistemam XVIII), Tartu 1984. Die ursprüngliche Bedeutung von Mythos als Wort, Rede, Erzählung und Sage erleichtert die Möglichkeit einer synonymen Verwendung

Petersburg«, der im 19. Jahrhundert besonders von Puškin, Gogol' und Dostoevskij entwickelt worden war<sup>11</sup>, zu ihrem zentralen Mythos erhoben haben<sup>12</sup>, der die Quintessenz des Lebens am Abgrund und des Wegs zur Erlösung, den Ort der Maskerade des Antichristen und das Paradies enthielt<sup>13</sup>.

Meines Erachtens ist es unvollständig, den Petersburgmythos zu ausschließlich in das Zentrum der symbolistischen Poetik zu rücken, wenn mit Mythen und Diskursen operiert wird, da zur literarischen Stadt immer auch ein Erbauer gehört<sup>14</sup> und die Texte der Symbolisten Merkmale aufweisen, die die Hypothese eines mit dem Stadtmythos korrelierten Erbauermythos rechtfertigen und sogar erfordern. Eine einschränkende Konzentration auf den Stadtdiskurs ist ursächlich mit der grundsätzlichen Aporie verbunden, die für das Postulat

---

des Begriffs mit den Begriffen des Textes oder Diskurses in semiotischen und kulturwissenschaftlichen Zugängen. Diese Bedeutung von Mythos präzisiere ich für die vorliegende Abhandlung als die in einem Textcorpus zur Darstellung gebrachte und als solche zugängliche Tätigkeit menschlichen Bewußtseins in bestimmten historischen, geographischen und von Texttraditionen gebildeten Kontexten. Diese sich artikulierende Bewußtseinstätigkeit verhilft einem Weltzusammenhang und dem Ort des Bewußtseins in ihm erst durch deren Darstellung im Medium der Sprache zum Dasein (mit begrenztem Geltungsbereich). Gleichzeitig damit schafft sie die Voraussetzungen, durch Projektion dieses Mythos auf die Wirklichkeit die Wahrnehmung eben dieser zu verändern.

<sup>11</sup>Mit dem literarischen Thema der Stadt bis 1850 befaßt sich folgende Untersuchung: G. Ziegler, *Moskau und Petersburg in der russischen Literatur (ca. 1700-1850). Zur Gestaltung eines literarischen Stoffes*, München 1974. Zur Kulturgeschichte Petersburgs vgl. S. Volkov, *St Petersburg: a Cultural History*, London 1996.

<sup>12</sup>Vgl. *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg*. Vgl. auch S. Nolda, *Symbolistischer Urbanismus. Zum Thema der Großstadt im russischen Symbolismus*, Gießen 1980, S. 83 ff. (= Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen. Reihe 3. Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 25); E. LoGatto, *Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia*, Milano 1960. Das Thema Petersburg bleibt nach wie vor für die slavistische Forschung attraktiv und betrifft nicht nur die Symbolisten, sondern beispielsweise auch die sich aus dem Symbolismus entwickelnden Akmeisten (vgl. hierzu Sh. Leiter, *Akhmatova's Petersburg*, Philadelphia 1983) und das 19. Jahrhundert. Auf folgende aktuelle Abhandlung sei verwiesen: Grigory Kaganov, *Images of Space: St Petersburg in the Visual and Verbal Arts*, Stanford 1997.

<sup>13</sup>Vgl. z. B. V. N. Toporov, »Peterburg i Peterburgskij tekst russkoj literatury«, in: *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg*, S. 4-29; A. A. Hansen-Löve, »Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende«, in: R. Grübel (Hrsg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Oldenburger Symposium*, Amsterdam u. a. 1993, S. 231-325 (= Studies in Slavic Literature and Poetics, Bd 21).

<sup>14</sup>Ich widerspreche damit Z. G. Minc, u. a., »Peterburgskij tekst i russkij simvolizm«, in: *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg*, S. 78-92.

des Stadtmythos als des zentralen Mythos der Moderne insgesamt charakteristisch ist, nämlich Diskurs und Subjekt zusammen zu bedenken. Ein entsprechender Versuch soll hier an der Rezeption der Fausttradition expliziert werden.

In den zwei angeführten Schlüsseltexten des Symbolismus, die Petersburg literarisieren, dominiert jeweils auch ein sich und seine Vorstellungen verwirklichender Bauherr ehrgeiziger Stadtprojekte, nämlich Peter I. von Rußland und Goethes Faust. Inwiefern konnten nun Faust und Peter I. Vorbilder für den Erbauer der symbolistischen Stadt sein? Sie mußten Aspekte der Poetik verkörpern, für die sich die russischen Symbolisten Identifikationsmodelle bzw. Darstellungsmöglichkeiten suchten, wenn sie an der literarischen Stadt Petersburg bauten, d.h. wenn sie diese Stadt (mit intertextuellen Bezugnahmen auf die Tradition) erdichteten und mit literarischen Subjekten und Objekten besiedelten<sup>15</sup>? Goethes *Faust* spielte dabei allerdings nicht ausschließlich, sondern als ein Bestandteil der Fausttradition eine wichtige Rolle bei ihnen.

An Peters historischer Tat der Gründung Petersburgs faszinierte und erschreckte immer die dämonische Rücksichtslosigkeit des Zaren, die der Stadt und ihren klimatischen wie politisch-sozialen Strukturen als für immer eingeschrieben galt, u. a. auch in Form des Fluches von Peters verstoßener Frau<sup>16</sup>.

Die Rezeption der historischen Stadtgründung durch Peter I. in der russischen Literatur, speziell der symbolistischen um die Jahrhundertwende, wird besonders greifbar in der die Petersburger Literatur rezipierenden Skizze

---

<sup>15</sup>Es handelt sich dabei um Prosawerke und lyrische Texte, die häufig eindeutige Überschriften tragen wie: »Peterburg«, »Gorod«, »Golos goroda«, »Ulica«, »Petr«, »Gorod smerti«, aber auch dem Themenkreis apokalyptischer Verdammung und Sünde nahestehen, wie »Vse končeno«, »Kon' bled«, »Poslednji den'« usw. Vgl. hierzu S. Nolda, *Symbolistischer Urbanismus*. Zum Motiv Petersburg in der russischen Literatur (nicht nur der Symbolisten) vgl. u. a. folgende Anthologien: H. P. Ivask, (Hrsg.), *Antologija peterburgskoj poëzii èpochi akmeizma*, München 1973; *Peterburg v rusckoj poëzii vosemnadcatago-načalo XX veka: poëtičeskaja antologija*, hrsg. u. kom. v. M. V. Otradin, Leningrad 1988; A. J. Šalimov, (Hrsg.), *Mistifikacija. Sbornik fantastiki*, Leningrad 1990; M. G. Kačurin, (Hrsg.), *Sankt-Peterburg v rusckoj literature* (2 Bde), Sankt Petersburg 1996; vgl. auch A. Blok, *Gorod moj. Stichi o Peterburge-Petrograde*, Leningrad 1957.

<sup>16</sup>Vgl. zu den legendären Aspekten Petersburgs E. LoGatto, *Il mito di Pietroburgo*. Den historischen Zugriff auf den Petersburg Mythos leistete für die Symbolisten der dritte Band *Petr i Aleksej* (1904) der geschichtsphilosophischen Trilogie *Christos i Antichrist* des symbolistischen Dichters und Theoretikers D. S. Merežkovskij (Sobranie sočinenij, 4 Bde, Moskau 1990, Bd 2). Siehe auch Anm. 18.

von E. Ivanov »Vsadnik. Nečto o gorode Peterburge« (1909)<sup>17</sup> und dem historischen Zugang zum Petersburger Mythos, den der dritte Band der geschichtsphilosophischen Trilogie *Christos i Antichrist* mit dem Titel *Petr i Aleksej* (1904) von D. S. Merežkovskij eröffnete<sup>18</sup>. Der die russischen Symbolisten faszinierende Mythos zeigt daher folgende Merkmale: Die Tat der Gründung stellt eine usurpatorische Einnahme der Stelle Gottes dar. Die widernatürliche, unter Nichtbeachtung der göttlichen Gesetze errichtete Stadt bildet eine dem Turmbau zu Babel und der Hure Babylon analoge blasphemische Herausforderung an die göttliche Weltordnung. Deren rächende Strafe kündigt sich in periodischen Überschwemmungen an und soll einmal in einer Apokalypse kulminieren, deren zerstörerisches Potential vom Meer her erwartet wird. Der Stadterbauer-Demiurg als Antichrist - und als solcher galt Peter I. für viele Menschen in Rußland schon zu Lebzeiten - übt ungebrochen und geheimnisvoll noch immer Macht über die Stadt und ihre Bewohner aus. Mit beiden verbindet ihn ein Identitäts- und ein Täter-Opfer-Verhältnis. Dieses apokalyptische Szenarium umfaßt auch prospektiv als eschatologische Endzeiterwartung die Wiederkehr Christi und die Ankunft des Reiches Gottes<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> In: *Belye noči. Peterburgskij al'manach*, Sankt Peterburg 1909, S. 74-91. Ivanov vergleicht Petersburg mit dem Ehernen Reiter, unter dem sich die Stadt aufbäumt. Eine weitere Parallele bildet die Hure von Babylon, die an vielen Wassern sitzt, und die Stadt Babylon, die ein Sturm vom Meer her zerstören soll. Nach dieser Katastrophe wird die Ankunft Christi erwartet. Die Aggressivität der Stadt wird besonders mit dem Klima der Stadt verbildlicht, deren Bewohner einer geheimnisvollen Macht ausgeliefert sind. Ivanov bezieht sich auf wahnsinnig gewordene Opfer der Stadt aus der Literatur, so auf Evgenij aus Puškins *Mednyj*

*Vsadnik*, auf German aus Puškins *Pikovaja Dama*, auf Galjadkin aus Dostoevskijs *Dvojnik* u. a. m. und fordert auf, das Geheimnis der Stadt zu lösen. Die russischen Symbolisten rezipierten das geheimnisvoll-gefährliche Petersburg beispielsweise in ihren Motiven des Verfolgers, Doppelgängers und des Wahnsinns (vgl. das Gedicht von V. Brjusov mit dem Titel »Sumasšedšij, 1895 oder »Fantom«, 1894; F. Sologub, »Sputnik«, 1905).

<sup>18</sup>Vgl. S. Nolda, *Symbolistischer Urbanismus*, S. 87: »Der historische Roman schildert den Zusammenstoß der zwei Bewegungen des fortschrittsorientierten Rationalismus des Westens und des endzeitbewußten orthodoxen Christentums des Ostens in den Personen Peters des Großen und seines Sohnes Aleksej.« Der Roman interpretiert den Aufbau der Stadt, der viele Menschenleben kostete, als Turmbau zu Babel und blasphemische Herausforderung, der die Rache Gottes als Rache der Elemente auf sich zieht (der Fluch über Sankt Petersburg wird der Tante Aleksejs in den Mund gelegt). Durch den Umsturz der geltenden Ordnung werden der Zar mit dem Antichristen, die großen Fortschritte mit der Macht des bösen Prinzips korreliert und das russische Volk als Opfer der Willkür des Herrsches dargestellt.

<sup>19</sup>Vgl. S. Nolda, *Symbolistischer Urbanismus*, passim. Bloks Erwartungsgestus gegenüber der »Schönen Dame« (vgl. die Lyriksammlung *Stichi o Prekrasnoj Dame*. 1901-2 in: *Sobranie*

Dieses von den Symbolisten kultivierte und rezipierte Stadtszenarium<sup>20</sup>, das seit Puškin entwickelt wurde, bildet einen konstitutiven Bestandteil des russischen Symbolismus<sup>21</sup> und greift Aspekte des europäischen Symbolismus auf, wie sie besonders im Motiv der toten und versunkenen Stadt zum Ausdruck kommen<sup>22</sup>. Das ständig von Überschwemmungen bedrohte Petersburg bot gerade dafür eine besonders geeignete Projektionsfläche. Gleichzeitig rezipierten die russischen Symbolisten damit aber auch eine zentrale Denkfigur russischer Geistesstradition, nämlich die apokalyptische Struktur der Weltwahrnehmung, die bestimmt war vom Zarencharisma als Vertreter Gottes auf Erden und von der Aufgabe des Zaren, die *Pravda*, d.h. die göttliche Weltordnung, in Rußland zu verwirklichen<sup>23</sup>. Seit dem Schisma (Raskol) im 17. Jahrhundert wurde der antichristliche Zar in dieses Weltbild integriert, der vor der Etablierung des Gottesreiches sein Unwesen in Rußland treiben, während der wahre Zar im Verborgenen durch das Land wandern würde. Die Gestalt Peters I. bot sich in

---

*Sočinenij*, 8 Bde, Moskau 1960-1963, Bd 1, S. 74 ff) und A. Belys frühe Lyrik reflektieren u. a. diese Erwartung der Parusie. 1918 erschienen zwei Werke, die die Revolution mit der Ankunft Christi korrelierten: A. Bloks *Dvenadcat'* (Petrograd 1918) und A. Belys *Christos voskres* (Petrograd 1918).

<sup>20</sup>V. Brjusovs Gedicht »К Медному Vsadniku« (1906) variiert den Themen und Assoziationskomplex des Mythos. Vgl. die letzte Strophe: »Но северный город – как призрак туманный,/Мы, люди, проходим, как тени во сне./ Лишь ты сквозь века, неизменный, венчанный,/С рукою простерой летишь на коне.« (*Sobranie sočinenij*, 7 Bde, Moskau 1973 - 1975, Bd 1,

S. 527). Verwiesen sei ebenfalls auf zwei Gedichte aus Bloks Zyklus *Gorod*: »Petr« (1904) und »Nevidimka« (1905). Die Symbolik der Gedichte realisiert Gleichsetzungen zwischen dem dämonischen Stadtgründer und seiner Stadt, zwischen Peter und der großen Hure Babylon, zwischen der Stadt und einem Bordell. Vgl. die erste und letzte Strophe von »Petr«: »Он спит, пока закат румян./И сонно розовеют латы./И с тихим свистом сквозь туман/Глядится Змей, копытом сжатый.// Он будет город свой беречь/ И, заалев перед денницей,/ В руке простертой вспыхнет меч/ Над затихающей столицей.« (*Sobranie sočinenij*, 8 Bde, Moskau 1960-1963, Bd 2, S. 141 f) und die letzte Strophe von »Nevidimka«: »Вечерняя надпись пьяна/Над дверью, отворенной в лавку.../Вменялась в безумную давку/ С расплеснутой чашей вина/На звере Багряном – Жена.« (*Sobranie sočinenij*, Bd 2, S. 171) Vgl. zu den Symbolbezügen zwischen beiden Gedichten: S. Nolda, *Symbolistischer Urbanismus*, S. 69 ff und 85 ff. Vgl. auch A. A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, S. 333-335.

<sup>21</sup>Vgl. hierzu ders., »Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende«, S. 231-325.

<sup>22</sup>Vgl. hierzu D. F. Friedman, *The Symbolist Dead City. A Landscape of Poesis*, New York/London, 1990; P. D. Hanson, *Visionaries and their Apocalypses*, Philadelphia 1983; Chr. Leurquin, *Die versunkene Stadt*, Diss., Univ. Libre de Bruxelles 1982.

<sup>23</sup>Vgl. zum Begriff der *Pravda* u. a. W. Goerdts, *Russische Philosophie. Zugänge und Durchblicke*, Freiburg/München 1984, S. 449 ff.



besonderer Weise dazu an, mit dem Antichristen und seiner Hybris identifiziert zu werden<sup>24</sup>.

Der zweite konstitutive Bestandteil des symbolistischen Stadterbauermythos, die Rezeption der Fausttradition<sup>25</sup>, realisiert sich in Korrelation mit der literarischen und historischen Tradition des Petersburgmythos. Die Fausttradition weist nach H. Kreutzer folgende zentrale Merkmale auf:

1. Das Streben nach Erkenntnis, nach Sinnen- und Tatengenuß mittels übernatürlicher Macht wird als das Charakteristikum eines bestimmten Menschentyps dargestellt. Er schließt dazu einen Pakt mit dem Teufel ab. Ein jeweils zeitsymptomatisches Ich stößt also in seinem Streben an enge Grenzen, die auf phantastische und anstößige Weise durchbrochen werden.

2. Das Erkenntnismoment macht die Faust-Figur zu einem Medium der Darstellung und Selbstdarstellung eines Intellektuellen-Typs, der nicht nur kontemplativ, sondern aktiv und experimentierend handelt<sup>26</sup>.

Der Ausgangstext der Fausttradition, das Volksbuch von 1587, bleibt daher in der Rezeption weiter konstitutiv: er »name an sich Adlers Flügel/ wolte alle Gründ am Himmel vnd Erden erforschen«<sup>27</sup>.

Die Schnittmenge des Faust- und Petermythos bildet der Anspruch, es Gott mit dem Bau einer Stadt trotz der Bedrohung durch das Meer gleich zu tun. Dies wurde von den Symbolisten mit positivem oder negativem Vorzeichen versucht, und dieses Vorzeichen entschied darüber, ob die Schöpfung, d.h. die literarische Stadt, himmlisch oder teuflisch, lebendig oder tot, Ort der

<sup>24</sup>Vgl. hierzu E. Sarkisyanz, *Rußland und der Messianismus des Orients. Sendungsbewußtsein und politischer Chiliasmus des Ostens*, Tübingen 1955, S. 14-222. Diese Weltwahrnehmung bildete u. a. eine wichtige Grundlage für den Erfolg der sozialistischen Revolution in Rußland, das nach der Theorie keinesfalls die ökonomischen Voraussetzungen dafür bot.

<sup>25</sup>Sie ist in einem beachtlichen Textcorpus dokumentiert. Vgl. F. Möbus (Hrsg.), *Faust. Annäherung an einen Mythos*, Göttingen 1996.

<sup>26</sup>Vgl. H. Kreutzer, »Fragmentarische Bemerkungen zum Experiment des >faustischen Ich<«, in: U. Fülleborn u. a. [Hrsg.], *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*, München 1988, S. 131 ff.; vgl. auch: G. Kaiser, *Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes »Faust«*, Freiburg i. Br. 1994; I. Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixotte, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge 1997.

<sup>27</sup>J. Spies, *Historia von D. Johann Fausten*, Frankfurt a. M. 1587, 2. Kap. Zur Rezeptionsforschung vgl. u. a.: M.-J. Fischer, *Rückgriff auf Goethe. Grundlagen einer kritischen Rezeptionsforschung*, Frankfurt a. M. 1983 (= Europäische Hochschulschriften/01, Bd 639).

eschatologischen Erwartung oder der Apokalypse wurde<sup>28</sup>. Beide Traditionen eigneten sich daher in besonderer Weise als Arsenale der Identifikationsmodelle für ein Selbstverständnis des symbolistischen Künstlers mit höchsten (theurgischen und/oder diabolischen) Ansprüchen.

#### 4.

Diese vom Stadterbauer ausgehende Perspektive berücksichtigt in den folgenden Ausführungen ganz bestimmte Aspekte des modernen Stadtmythos<sup>29</sup>, die gegenüber anderen Fragestellungen zum Mythos Stadt, wie sie etwa auch in Bezug auf Venedig, Paris, London u. a. interessant sein könnten, abzugrenzen sind, denn Sankt Petersburg hat genau wie diese Städte einen zusammenhängenden Stadtmythos hervorgebracht.

Folgende Aspekte, die auch zum Mythos der Stadt gehören, werden daher nicht im Mittelpunkt der Ausführungen zum Erbauermythos stehen können<sup>30</sup>:

<sup>28</sup>Zur Darstellung der Stadt als Tote vgl. z. B. A. Bloks Gedicht »Sumrak dnja neset pec'al'«: »Близок пламенный рассвет, /Мертвецу заглянет в очи/Утро после долгой ночи .../Но бежит мелькнувший свет,/И искуганные лики/Скрыли ангелы в крылах:/Видят – мертвый и безликий/Вырастает в их лучах.« (Sobranie sočinenij, Bd 1, S. 150); zur Verfluchung der Stadt und ihrem Vergleich mit dem Sodom und Gomorrha noch in den Schatten stehenden Babylon vgl. S. Solov'ev, »Gorod sovremennyj«: »Город, город проклятый, где место для каждого дома/Чистой кровью народа и потом его залито!/Вавилон наших дней, преступленья Гоморры, Содома/пред твоими – ничто « (Aprél', Moskau 1910, S. 56); zum Einbruch der Apokalypse in die vom Menschen geschaffene gottlose Welt der Stadt vgl. V. Brjusov, »Kon' bled« (1903): »И внезапно – в эту бурю, в этот адский шепет,/В этот, воплотившийся в земные формы бред,/Ворвался, вонзился чуждый, несозбучный топот,/Заглушая гулы, говор, грохоты карет./Показался с поворота всадник огнеликий,/Конь летел стремительно и стал, с огнем в глазах« (Izbrannye sočinenija, 2 Bde, Moskau 1955, Bd 1, S. 213; Zur Stadt als Ort der Erwartung vgl. A. Bloks Gedicht »Ne ty l' v moich mečtach« (1901): »Ты шла звездой мне, но шла в дневных лючах/ И камни площадей и улиц освятила« (Sobranie sočinenij, Bd 1, S. 109); F. Sologub (1895): »Приснилась мне женщина, /Бредущая по улицам/В тумане и во мгле, /Увядшей и поруганной/Красою ненавистная/И небу и земле« (Sobranie sočinenij, 20 Bde, Sankt Peterburg 1913-1914, Bd 13, S. 103).

<sup>29</sup>Dieser Mythos gehört zur alten Tradition der Städte in der Literatur. Vgl. z. B. H. Kugler, *Die Vorstellung der Stadt in der Literatur des deutschen Mittelalters*, München und Zürich 1986.

<sup>30</sup>Diese Aspekte gehen beispielsweise aus folgender Untersuchung hervor: K.-H. Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993. Vgl. auch u. a.: B. Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, New Jersey 1981; H. Wirth-Nesher, *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge u. a.

1. Die Darstellung der Stadt im Spiegel einer Literatur (etwa die erzählte Stadt) und ihr sozialkritischer Einsatz zur Widerspiegelung gesellschaftlicher Wirklichkeiten in einer urbanistischen Literatur;

2. Der Vergleich des Stadtmythos um die Jahrhundertwende und im 20. Jahrhundert mit der romantischen Perspektive, welche die Stadt als amoralische Stätte und Ort des Bösen im Gegensatz zur reinen Natur als Schöpfung Gottes in die Literatur einführte, und der Vergleich mit der realistischen und epischen Großstadtliteratur im 19. Jahrhundert, die das sozialkritische Potential einer wissenschaftlichen objektiven Darstellung auszuschöpfen versuchte;

3. Die Untersuchung realpolitischer Metamorphosen, die der Ästhetisierung der Stadt vorausgehen und diese als Fluchtveranstaltung ausweisen könnten (wie im Fall von Venedig) sowie die Rechtfertigung der Großstadt als eines ästhetischen Phänomens;

4. Architektursemiotische Aspekte, Fragen der Konditionierung von Gedanken und Sprache durch die Stadt als Ort der Mythologie der Moderne, der Diskurs der sich zu Bewußtsein bringenden Stadt und der Beitrag des Peterburg-Mythos zu Mythos und Gestalt der Moderne;

5. Die soziologisch-kulturelle Fragestellung, wie konditionierend sich das Leben in Petersburg um die Jahrhundertwende auf das Selbstverständnis der Symbolisten und ihre Dichtung auswirkte<sup>31</sup>.

Im Zentrum der sich nun anschließenden Überlegungen steht der Erbauer der literarischen Stadt. Dieser Aspekt ist bisher in der wissenschaftlichen Wahrnehmung von der Übermächtigkeit des Stadtmythos verschluckt und nicht als ein eigenständiger, mit dem Stadtmythos allerdings zu korrelierender Mythos wahrgenommen worden. Die Korrelierbarkeit des Petersburgmythos mit dem Faust- sowie Petermythos kann explizieren, wie Petersburg zum Zweck einer Selbstdarstellung des Künstlerbewußtseins zum ästhetischen Objekt (psychologisch ausgedrückt, zum Projektionsobjekt) oder Spiegel gemacht wird. Die literarische Stadt wird dann zu einem Fokus der unterschiedlichsten Aspekte und Traditionen. Requisiten, die von der historischen und von der literarischen Stadt zur Verfügung gestellt werden, unterwirft der Künstler

---

1996; R. Lehan, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, London 1998.

<sup>31</sup>Petersburg als historischer Ort der Kulturproduktion, als kultureller Fokus sowie die Reflexion der Zeitgeschichte der Stadt in der Petersburger Kultur bilden die Gegenstände der ausführlichen Untersuchung von K. Schlögel, *Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921*, Berlin 1988.

seinem Selbstverständnis und ästhetischen Prinzip, also seinem Bauplan. Aus der Perspektive des literarischen Erbauers wird die Stadt mit ihren realistischen, historischen und literarischen Aspekten zum Steinbruch und Arsenal sowie zum Ort symbolischer Produktion, jedoch nicht zum Paradigma, wie bisher aus der Perspektive des Stadtmythos als des zentralen Mythos präjudiziert wurde. Erkenntnisleitend ist hier also nicht mehr der Diskurs der übermächtigen Stadt, sondern der Diskurs des ästhetischen Selbstverständnisses symbolistischer Dichter, d.h. des dämonischen, demiurgischen, theurgischen oder von allen Verbindungen zu Himmel und Hölle abgeschnittenen und nur noch Maskeraden veranstaltenden Erbauers. Ein anderer Mythos rückt damit an die erste Stelle, in dem das Subjekt tatsächlich als Subjekt agiert. Aufgrund der Identität zwischen Schöpfer und Geschöpf ergibt sich jedoch, daß die Macht des Schöpfers auf die von ihm erbaute Stadt übergehen und sich auch gegen ihn selbst wenden kann. Was also als Erbauermythos begann, kann daher als Stadtmythos enden, der suggeriert, daß die Stadt das Subjekt sei bzw. den Diskurs bestimme, dem sich der Erbauer nunmehr ausgeliefert sieht. Bei den Symbolisten war sie es zumindest nicht von Anfang an und nicht ausschließlich. Es wird deshalb im Folgenden die These diskutiert, daß der Subjektstatus in diesen zwei miteinander korrelierten Mythen zwischen Erbauer und Stadt hin und her pendelt.

In der heterogenen literarischen Bewegung des Symbolismus in Rußland agiert ein Künstler, der von Gottgleichheit (negativ wie positiv) träumt<sup>32</sup> und bei der Verwirklichung dieser Gottgleichheit auch zum Gründer oder Erbauer literarischer Städte wird. Das Produkt erscheint auf den ersten Blick als Träger »mystischer Inhalte« oder ihrer Verneinung, der Verdammung. Ein zweiter Blick kann zeigen, daß es von einem theurgisch oder aber demiurgisch agierenden Subjekt zu einer symbolischen Ordnung konstruiert worden ist, die einen Bauplan zur Darstellung bringt, der aus mythischen, religiösen, literarischen Traditionen und dem ästhetischen Selbstverständnis des Erbauers, d.h. des Dichters besteht. Petersburg wird zu einem den Künstler und sein ästhetisches Selbstverständnis verwirklichenden und zur Darstellung bringenden

---

<sup>32</sup>Vgl. zur Einteilung des Symbolismus: A. A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, Bd I: Diabolischer Symbolismus, Wien 1989 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil. hist. Klasse. Sitzungsberichte, Bd 544). Zu den wichtigen, theurgisch argumentierenden Dichtern und Theoretikern Vj. Ivanov und D. S. Merežkovskij vgl. auch die älteren Untersuchungen von C. Tschöpl, *Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie*, München 1968 (= Slavistische Beiträge, Bd 30) und U. Spengler, *D. S. Merežkovskij als Literaturkritiker. Versuch einer religiösen Begründung der Kunst*, Luzern/Frankfurt a. M. 1972 (= Slavica Helvetica, Bd 2):

Symbolsystem, das den Erbauer mit den Folgen seines Tuns, also der literarischen Stadt und damit mit sich selbst konfrontiert<sup>33</sup>. Der sich auf diese Weise bildende Petersburger Stadtmythos hat die Anschauung von Begriff und Vorstellung der Großstadt Petersburg maßgeblich geprägt und ist Teil dieser Stadt selbst geworden<sup>34</sup>.

## 5.

Der faustische Aspekt des Erbauermythos, d.h. des ästhetischen Selbstverständnisses der Symbolisten kann die Verbindung mit dem Stadtmythos besonders deutlich explizieren. Die Faustgestalt bildete einen überragend wichtigen Bestandteil der kulturellen Atmosphäre der letzten Jahrhundertwende in Rußland<sup>35</sup>: Fausta Ausgaben und Teilveröffentlichungen,

<sup>33</sup>Die literarische Stadt wird beispielsweise zum Grab und Gefängnis für das lyrische Ich. Vgl. V. Brjusov »Словно нездешние тени,/Стены меня обступили: Думы былых поколений!//Здания – хищные звери/ С сотней несытых утроб!/Страшны закрытые двери:/Каждая комната – гроб« (*Polnoe sobranie sočinenij i perevodov*, Sankt Peterburg 1907-1934, Bd 2, S. 88); K. Bal'mont, »V domach« (letzte Strophe): »Я проклял вас, люди. Живите впотьмах./Тоскуйте в размеренной чинной боязни./Бледнейте в мучительных ваших домах. Вы к казни идете от казни« (*Polnoe sobranie stichov*, 10 Bde, Moskau 1907-1914, Bd 3, S. 65.)

<sup>34</sup>Dieser interessanten Fragestellung kann hier nicht weiter nachgegangen werden. Untersuchungen von R. Lachmann heben besonders die Aspekte der Intertextualität, d.h. der »imprägnierten« Stadt als Palimpsest und Gedächtnisspeicher der Kultur hervor: z. B. »Intertextualität als Sinnkonstitution; A. Belyjs »Petersburg« und die »fremden« Texte«, in: *Poetica* 15/1983, S. 66-107; »Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik«, in: K.-H. Stierle u. a. (Hrsg.), *Das Gespräch*, München 1984; *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990.

<sup>35</sup>Vgl. die umfassenden bibliographischen Angaben bei Z. V. Žitomirskaja, *Iogann Vol'fgang Gete. Bibliografičeskij ukazatel' russkich perevodov i kritičeskoj literatury na russkom jazyke 1780-1971*, Moskva 1972. Vgl. auch: W. Pohl, *Russische Faust-Übersetzungen*, Wiesbaden 1967 (= Heidelberger Slavische Texte, Bd 10). Einen Überblick über die russische Goetheforschung von 1945-1980 vermittelt das *Goethe-Jahrbuch*, Bd 98, Weimar 1981, S. 131-147. Zur Rezeption Goethes und besonders des *Faust* in Rußland vgl. u. a.: V. M. Žirmunskij, *Gete v russkoj literature*, Leningrad 1981; H.-B. Harder/H. Rothe (Hrsg.), *Goethe und die Welt der Slawen*, Gießen 1981 (=Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der Slavischen Studien, Bd 4); G. Mahal (Hrsg.), *Faust-Rezeption in Rußland und in der Sowjetunion*, Knittlingen 1983; A. v. Gronicka, *The Russian Image of Goethe*, 2 Bde, Philadelphia 1968-1985; P. Ju. Danilevskij, »Russkaja literatura i Gete«, in: *Russkaja literatura* 1 (1987), S. 215-224; G. V. Jakuševa, »Faust i Mefistofel' v literature XX veka«, in: *Getevskie čtenija*, Moskau 1991, S. 165-192; A. Rothkoegel, *Russischer Faust und Hamlet. Zur Subjektivismuskritik und Intertextualität bei I. S. Turgenev*, München 1998 (= Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, Bd 35); N. D.

Rezeption seiner Themen und Motive, eingehende Beschäftigung mit Fragen zu Goethe und besonders zu Faust, Aufsätze über das Verhältnis des russischen Symbolismus zu Goethe in den Publikationsorganen der Symbolisten (etwa den Zeitschriften *Vesy* und *Trudy i dni*) mit einer eigenen Rubrik »Goetheana« und dem Motto »Goethe ist unser Lehrer« belegen dieses Interesse.

Goethe wurde um die Jahrhundertwende wichtiger als die französischen Symbolisten, während sein *Faust*, nach 1905 besonders *Faust II.*, zum Hohen Lied aufstieg. Goethe galt als mystischer Dichter, als Idol und wahrer Weisheitslehrer<sup>36</sup>, beim symbolistischen Dichter K. D. Bal'mont als Himmelsstürmer und Übermensch, bei V. Ja. Brjusov als göttergleich<sup>37</sup>. Die wichtigste Vermittlungsinstanz bildete der Dichter und Theoretiker Vj. I. Ivanov, der eine Monographie über Goethe verfaßte und sie mit einer Diskussion zu Faust abschloß<sup>38</sup>. Besonders wirksam wurde Goethes Symbolverständnis eines jeden Phänomens als konkreter Präsentation einer ewigen Idee, wie es im Motto »a realibus ad realiora« von Vj. Ivanov zum Ausdruck gebracht wurde. Goethe wurde daher als Vorläufer der symbolistischen Kunst bewertet, die sich besonders auf zwei Aussagen berief. Leitend war das Fazit aus *Faust II* »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« [12104-5]. Über die Vermittlung des russischen Philosophen Vl. S. Solov'ev und des Dichters Vj. Ivanov erlangte das himmelanziehende »Ewig Weibliche« seine immense Bedeutung, besonders ausgeprägt im Frühwerk des russischen Symbolisten A. Blok<sup>39</sup>.

Die Symbolisten vollzogen daher eine Faust-Renaissance, allerdings eine ambivalente. Fausts Streben und schließliche Errettung bei Goethe wurden nur vom frühen A. Blok und von Vj. Ivanov als überzeugende Lösung akzeptiert.

---

Starosel'skaja, »Russkij Faust«, in: *Voprosy filosofii*, 9 (1983), S. 92-101; G. Dudek, *Metamorphosen von Mephistopheles und Faust bei Puschkin*, Berlin 1991; A. Nesbet, »Tokens of Elective Affinity: the Uses of Goethe in Mandel'stam«, in: *Slavic and East European Journal* 1 (1988), S. 109-125.

<sup>36</sup>Cf. hierzu: V. S. Fedorov, *Blok i Gete*, Tartu 1985 (= Uč. zap. Tart. univ. vyp. 680); G. V. Jakuševa, »Faust i Mefistofel' v literature XX veka«.

<sup>37</sup>Vgl. z. B. Z. È. Libenzon, »Faust v vosprijatii i v izobraženii V. Brjusova«, in: *Brjusovskie čtenija 1983 goda*, Erevan 1985.

<sup>38</sup>Vgl. Vj. I. Ivanov, *Gete na rubeže dvuh stoletij*, Moskau 1912.

<sup>39</sup>Zur Rezeption Goethes im russischen Symbolismus vgl. M. Wachtel, *Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*; L. Kopelew, *Zwei Epochen deutsch-russischer Literaturbeziehungen*; Bd II von A. v. Gronicka, *The Russian Image of Goethe*; Harder/Rothe, *Goethe und die Welt der Slawen*; Danilevskij, »Russkaja literatura i Gete«; Žirmunskij, *Gete v russkoj literature*.

Die frühen Symbolisten schätzten dagegen Fausts tragisches Schicksal und grenzten sein Erkenntnisstreben aus. Brjusov dichtete ihn vollständig nach. In seinem Roman »Der feurige Engel« (Ognennyj angel) von 1908 ist Faust der Herr und Mephisto sein Knecht, und in seinem Gedicht »Faust« (1911) ist er ein Dieb und endet zusammen mit Gretchen tragisch<sup>40</sup>. Bal'mont übertrug mehrere Szenen aus Faust und sah in Goethes Faust eine Herabsetzung und Verfälschung der dämonisch übermenschlichen Faustgestalt der Volkssagen, weil Faust dem Teufel entzogen wird. Nach Bal'mont mußte der sich selbst treu bleibende Faust tragisch wie Don Juan oder Prometheus enden. Deshalb befaßte er sich mit Christopher Marlowes Fausttragödie von 1592<sup>41</sup>.

Es bestand also ein Konsens unter den russischen Symbolisten bei der Wertschätzung Goethes, doch manifestierte die Rezeption des *Faust* zwei Aspekte des künstlerischen Selbstverständnisses im russischen Symbolismus, die von fast jedem symbolistischen Dichter mit jeweils unterschiedlicher Akzentsetzung realisiert wurden:

1. Das ästhetische Prinzip des symbolschaffenden (mythopoetischen) Künstlers, der das Vergängliche als Gleichnis auffaßt, das Ewig-Weibliche als himmelanziehend empfindet und das Erkenntnisstreben und die Rettung Fausts als Grundlage seines autopoetischen Selbstverständnisses ausbaut;

2. Das ästhetische Prinzip des symbolzerstörenden (diabolischen) Dichters<sup>42</sup>. Dieser bevorzugt das Aufbegehren gegen Gott durch den Pakt mit dem Bösen und das tragische Schicksal des Faust. Er blendet das Erkenntnisstreben als Grundlage seines Selbstverständnisses aus und empfindet eine besondere Affinität zu Peter I.

Die ambivalente Rezeption des *Faust* ermöglicht daher die Darstellung des dichotomischen Verhältnisses zwischen diesen beiden ästhetischen Prinzipien im russischen Symbolismus<sup>43</sup>. Der mythopoetisch handelnde Dichter begreift sich

<sup>40</sup>»Я – ужас, я – позор, я – гибель, /Твоих святынь заветных – тать!/Но в миг паденья снежной глыбе ль/Свое стремленье задержать!// .../И во мраке оба мы!« (*Izbrannye sočinenija*, Bd 1, S. 301). Den direkten Bezug zur Stadt verwirklicht u. a. ein späteres Gedicht »Klassische Walpurgisnacht« (1920): »Город иль море?/Троя иль Ресефесер?/Мы с Фаустом поспорим/В перегонке сфер!« (*Sobranie sočinenij*, Bd 3, S. 64);

<sup>41</sup>Vgl. z. B. *Neskol'ko slov o tipe Fausta, K. Marlo, Tragičeskaja istorija doktora Fausta*, Moskau 1912.

<sup>42</sup>Vgl. A. A. Hansen-Löve., *Der russische Symbolismus*, passim.

<sup>43</sup>Selbst Goethes Faust wird zuweilen als ein Werk der literarischen Theorie und der sich selbst offenbarenden Poesie, als Bericht ihres eigenen Versagens zur Selbstrechtfertigung und Selbstdarstellung gedeutet. Zur Beziehung des *Faust* zum ästhetischen Prinzip Goethes vgl.

als ein Theurg und damit als Mitschöpfer Gottes. Die von ihm geschaffene und eingesetzte Symbolik im Medium der Sprache hat daher teil an der universellen Symbolik der Schöpfung. Seine Religionskunst bemüht sich so um das Enthüllen der göttlichen Welt. Der diabolische Dichter verneint hingegen diese Einordnung in den göttlichen Weltplan, indem er die Bedeutung der Symbolik zerstört. Der theurgischen Vergegenwärtigung der höheren Wirklichkeit als Inkarnation des Ewigen im Augenblick bzw. als apokalyptische Erwartung der Parusie entspricht in der diabolischen Variante die Schattenhaftigkeit einer endlosen Spiegelung durch die Verewigung des Augenblicks, die zu einem Fluch werden kann<sup>44</sup>.

Der Faustmythos als Identifikationsmodell des symbolistischen Dichters knüpfte daher am Volksbuch-Faust und damit u. a. auch am *Faust* von Chr. Marlowe, aber auch an Goethes *Faust* an. In der Rezeption des Faustmythos bringen sich deshalb die beiden dichotomisch miteinander verbundenen ästhetischen Prinzipien des Symbolismus zur Darstellung, indem der literarische Schöpfer sein theurgisches oder demiurgisches Sein seiner Schöpfung einprägt. Dadurch wird diese mit ihm identisch und austauschbar. So wie der Erbauer ist, theurgisch oder demiurgisch<sup>45</sup>, wird dann auch die Stadt entweder zum Ort der Spuren und Vorzeichen einer höheren Wirklichkeit oder aber eingebunden in einen Teufelspakt ihres Erbauers, der in der Schöpfung, der Stadt, zum Ausdruck kommt.

Der theurgische Dichter kann an der Erkenntnis anknüpfen, mit der Goethes Faust sein Streben abschloß. Er vergegenwärtigt die höhere Wirklichkeit mit der Erwartung des männlich/weiblichen Messias und der Himmlischen Stadt. Das literarische Petersburg wird deshalb zum Ort der

---

z. B. Bennett, B., *Goethe's Theory of Poetry, 'Faust' and the Regeneration of Language*, Cornell University 1986.

<sup>44</sup>Vgl. K. Bal'monts Gedicht »Skazat' mgnoven'ju: stoj!« (1901): »..У мысли нет орудья измерить глубину,/Нет сил, чтобы замедлить бегущую весну./Лишь есть одна возможность сказать мгновенью 'Стой!'/ Разбив оковы мысли, быть скованным – мечтой.« ((*Stichotvorenija*, Leningrad<sup>2</sup>1969, S. 232)

<sup>45</sup>Verwiesen sei auf die vielen Belegstellen zum Thema bei Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, nach denen hier drei Zitate von Merežkovskij (*De profundis, Mikel'-Anželo; Dvojnaja bezdna*) übernommen werden (S. 345 f): »Люблю я зло, люблю я грех,/ Люблю я дерзость преступления. / Мой Враг глумится надо мной: /'Нет Бога: жар молитв без – плодень. / .../ Паду ли ниц перед Тобой, / Он молвит: 'встань и будь свободен'«; (S. 346 f): »За миром мир ты создавал, как Бог, / .../ Ты вечно невозможного хотел./ .../ Как демон безобразен – и велик.«; (S. 346): »Ты сам - свой Бог, ты сам свой ближний,/ О, будь же собственный Творцом,/Будь бездной верхней, бездной нижней,/Своим началом и концом.«



apokalyptisch-eschatologischen Erwartung, der Visionen und der Vorzeichen. Diesen Aspekt des Petersburg-Mythos verwirklichen A. A. Blok, A. Belyj, Vj. I. Ivanov, M. A. Vološin und der Philosoph und Dichter V. S. Solov'ev. Die dabei zunehmend wahrgenommene Unerfüllbarkeit der Erwartung - eine Erfahrung des Strebens nach der Vereinbarkeit von Kunst und Leben - kann sich verkehren in den Gegenaspekt der leeren apokalyptischen Erwartung, in der die Stadt schließlich zum Szenarium der Verdammnis wird<sup>46</sup>.

Der für den Ausbau dieses diabolischen ästhetischen Prinzips zuständige demiurgische Künstler verwendet als eines seiner Identifikationsmodelle den Faust der Volksbücher. Wie dieser erkaufte er sich seine Befreiung von allen Bindungen und Fesseln durch den Pakt mit dem »Geist der Leere und Verneinung«. Ihn bewegt das Streben nach Macht. Mit Hilfe seiner durch den Pakt gewonnenen magischen Kräfte schafft der Künstlerdemiurg seine Welt. Diese Variante war besonders fruchtbar für die Entwicklung des symbolistischen Stadtmythos. Diese in ihm zur Darstellung gebrachte Welt verfolgt den Selbstzweck des Demiurgen, der seine Verdammnis kultiviert und an die Stadt weitergibt.

Die Ablehnung der Rettung von Goethes Faust durch die Symbolisten Brjusov, Bal'mont, F. Sologub u. a. war insofern vollkommen folgerichtig, als Originalität und Autonomie der Kunst, also Machtanspruch und ästhetische Perfektion, an oberster Stelle standen und dem Dichter die Herrschaft über seine Kunstwelt als Selbsta Ausdruck sichern sollten. Reale, psychische und metaphysische Bedeutungen blieben somit ausgeklammert<sup>47</sup>. Der so operierende diabolische Künstler entnahm die in seiner Dichtung zum Einsatz kommenden Symbole aus der Erinnerung an die von ihnen ursprünglich zur Darstellung gebrachte göttliche Welt, trennte sie von ihrer symbolischen Bedeutung und ästhetisierte sie. Als häufiges Bild für diese symbolzerstörende Tätigkeit des Dichters erscheint der Pakt mit dem Bösen, der den Schöpfer und sein Geschöpf, also den literarischen Bauherrn und die literarische Stadt, gleichermaßen bindet<sup>48</sup>. Das Szenarium präsentiert sich als eine von Gott

---

<sup>46</sup>Vgl. Hansen-Löve, »Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus« passim, besonders auch seine Belegstellen.

<sup>47</sup>Dieses ästhetische Prinzip liegt der symbolistischen Vorliebe für Bilder wie Kristall, Edelstein, Bernstein, Eis und Spiegel zugrunde, da sie die konsequente Selbstbezüglichkeit in ihrem erstarrten Reflektieren zur Darstellung bringen können.

<sup>48</sup>Die Entfremdung von der realen und idealen Welt wird dargestellt als Erinnerung, als nicht eintretende Zukunftserwartung, als Traum, Schauspiel, Schatten, Maske, endlose Spiegelung

abgefallene Schöpfung, die nunmehr den Usurpator<sup>49</sup>, dessen ästhetischen Machtanspruch und die Folgen der Verdammnis spiegelt. Diesen Machtanspruch bringt der Doppelgänger zur Darstellung, für dessen Personifizierung sich Peter I. u. a. gut eignet<sup>50</sup>. Der Doppelgänger verfolgt seinen Schöpfer, den Dichter, der sowohl Autor und als auch Gefangener seiner eigenen Verdammung ist. Der Subjektstatus pendelt also zwischen dem Dichter und seiner Dichtung, d. h. zwischen dem Erbauer und der literarischen Stadt<sup>51</sup>.

---

und Durchlässigkeit zwischen Diesseits und Jenseits. An die Stelle der Natur oder der Stadt als Ort eschatologischer Erwartung treten Stadt-, Friedhofs- und Theaterlandschaften, die häufig mit einer abwärtsführenden Treppe ausgestattet sind. Der Dichter tritt als Bewohner dieser von der konkreten und von der höheren Wirklichkeit abgespaltenen Welt seiner Kunst als Magier, als Prophet des Unglaubens, als Verführer, Dandy, Frevler, Usurpator, Doppelgänger und Dämon auf, der sich in seiner Welt der Scheinwesen und antagonistischen Gegenbilder zur höheren Wirklichkeit eingeschlossen hat. Die positive Symbolik des theurgischen Symbolismus hat jeweils ihr negatives Äquivalent: die Sonnenwelt wird zur Mondwelt; die Himmelskönigin, die Sophia, die Frau aus der Apokalypse werden zur Hexe, Bacchantin und Femme fatale; göttliche Liebe mutiert zu verderbenbringender Manipulation und Verführung; statt der Erwartung und Transparenz der höheren Wirklichkeit wird die Herrschaft des Idols errichtet und der Effekt des Geheimnisvollen um seiner selbst willen gesucht; das Schöne ist nicht mehr mit dem Guten, sondern mit dem Tod identisch; visionäre Selbsterkenntnis wird durch Trug- und Spiegelbilder ersetzt. Zur Bildlichkeit des diabolischen Dichters vgl. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, passim.

<sup>49</sup>Vgl. z. B. V. Brjusovs Gedicht »Bran' narodov« (1899): »Славьте! дьявол победил!« (*Sobranie sočinenij*, Bd 1, S. 224).

<sup>50</sup>Verwiesen sei auf das Doppelgängerverhältnis von Faust und Mephisto. Letzterer eignete sich ebenfalls hervorragend als Identifikationsobjekt für das künstlerische Selbstbewußtsein der Symbolisten und bedarf einer eigenen Untersuchung. K. Bal'mont widmete Brjusov beispielsweise einen Zyklus mit dem Titel *Chudožnik – d'javol* (*Sobranie sočinenij*, 2 Bde, Moskau 1994, Bd 1, 504 ff). Die Vermeidung des Paradieses ist programmatisch. Vgl. Bal'mont, »Golos d'javola«: »Я не хотел бы жить в Раю« (*Sočinenija*, Leningrad 1969 S. 255).

<sup>51</sup>In der überaus produktiven diabolischen Variante wird die Stadt Petersburg aus einem Ort eschatologischer Erwartung zum Ort des Gegenszenariums, zu einem im Nebel versinkenden Trugbild, zum Ort des Sabbats von Gespenstern, von Maskenbällen. Der sich in dieser Stadt bewegende Schöpfer befindet sich in einer Welt des Fiebertraums, der Schatten, Täuschung, leeren Hermetik, geheimnisvollen Gesten, Angst- und Schuldkomplexe, des Verfolgungswahns, der ewigen Flucht und Selbstentfremdung.

## 6.

Neben den vielen anderen Aspekten des Stadtmythos, die hier nicht behandelt wurden, vollzog sich der Petersburg-Mythos der Symbolisten also auch als eine dialektische Veranstaltung zwischen dem Erbauer- und dem Stadtmythos. Die sich daraus ergebende Aporie wurde im späteren Symbolismus durch karnevaleske Inszenierungen zugedeckt. Diese brachten die Gegensätze des mythopoetischen und diabolischen Konzepts in einen Karneval ein und entwerteten den Gegensatz zwischen göttlicher und teuflischer Welt damit.

Der Stadtmythos der Symbolisten zeigt, warum und wie der Subjektstatus des Erbauers schließlich auf die Stadt (als Diskurs) übergehen konnte, und warum es nicht ausreicht, nur einen Stadtmythos ohne einen mit ihm korrelierten Erbauermythos zu postulieren, auch wenn der Zustand des Erbauers überwiegend aus dem Zustand der von ihm erschaffenen Stadt zu erschließen ist. Die ästhetischen Prinzipien der Symbolisten konnten und wurden dabei auch mit anderen Identifikationsmodellen zur Darstellung gebracht, in der diabolischen Variante z. B. mit Don Juan, Cagliostro, Casanova sowie ähnlichen passenden Möglichkeiten aus dem Arsenal literarischer und historischer Helden<sup>52</sup>. In der theurgischen Variante, zu deren Identifikationsmodellen auch Goethes Faust gehörte, konnten analog ebenfalls auch andere, besonders prophetische und messianische Identifikationsmodelle eingesetzt werden, beispielsweise Christus<sup>53</sup>.

Der Faust- und Petersburg- Mythos fand auch bei den Akmeisten in intensiver Auseinandersetzung mit den Symbolisten eine Fortsetzung, die besonders augenfällig zwischen 1940 und 1960 im »Poem ohne Held« (Poëma

<sup>52</sup>Diese Masken treten in der polemischen Auseinandersetzung auf, die Anna Achmatovas lyrisches Ich im *Poëma bez geroja* (1940-1962) mit den Identifikationsmodellen der symbolistischen lyrischen Subjekte führt.

<sup>53</sup>Christus erscheint auch später noch, etwa in Bloks Poem »Die Zwölf« (Dvenadcat') von 1918, in dem 12 Rotarmisten durch Petersburg marodieren und diesem apokalyptischen Szenarium ein unsichtbarer Christus voranschreitet, gleichsam als Vorwegnahme seiner den apokalyptischen Schrecken folgenden Parusie, die in Rußland schon immer auch als das Reich Gottes auf Erden erwartet wurde. Blok rezipiert hier außerdem die russische Denkfigur apokalyptischer Weltwahrnehmung. Für ihn scheint mit dieser Kombination eine (allerdings nicht mehr produktive) Synthese von Kunst und Leben im Sinn einer Neugestaltung beider zumindest in greifbare Nähe gerückt zu sein. Vgl. hierzu meinen Artikel »Zur Christusgestalt in Aleksandr Bloks Poem »Dvenadcat'« (II). Christus als Identifikationsmodell für den Künstler in der russischen Revolution«, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 57/2 (1998), S. 281-296.

bez geroja) von Anna Achmatova zur Darstellung gelangte.<sup>54</sup> Das ästhetische Selbstverständnis wählt darin keine Identifikationsmodelle mehr, die es zum Himmel oder zur Hölle fahren lassen, sondern einen dritten Weg, der durchaus auch Präfigurationen bei Goethes Konzept der Weltliteratur finden kann, denn angesichts einer furchterregenden historischen Wirklichkeit ergreift das lyrische Ich nicht die Flucht, sondern erbaut die Stadt Petersburg als literarischen Ort der Erinnerung an den europäischen Kulturzusammenhang.

Damit sollte sich eine signifikante Transformation des Petersburg- und Erbauermythos vollziehen. Aus einem Symbol der Verdammnis und des Untergangs wird die Stadt zum Ort paradigmatischen Leidens, zum Bild des Überlebens und der Kulturgemeinschaft außerhalb der historischen Gegenwart. Achmatova, die sich auch mit der Fausttradition auseinandersetzte<sup>55</sup>, knüpfte dabei an einem dritten Modell der Fausttradition, dem ihr bekannten Faustfragment von Lessing an<sup>56</sup>. In diesem Fragment verkehrt ein Phantom des Faust mit den Teufeln, während der richtige Faust schläft und träumt und nach dem Erwachen die Moral aus seinem Traum zieht. Analog dazu verhält sich das lyrische Ich Achmatovas im »Poem ohne Held«, wenn es mit den ambivalenten Schatten seiner symbolistischen Vergangenheit in einem ebenso ambivalenten, doch überwiegend verdamnten Petersburg verkehrt. Der Wechsel zwischen den beiden ästhetischen Prinzipien des Symbolismus fand immer überaus schnell und bei jedem Dichter statt. Darauf spielen Formulierungen im Poem wie »Gabriel oder Mephisto?<sup>57</sup>« oder »Vision des goldenen Zeitalters oder schwarzes Verbrechen?«<sup>58</sup> an, die sich mit dem stärksten Teufel in Lessings Faustfragment in Verbindung setzen lassen, dem Teufel der Schnelligkeit des Übergangs von Gut zu Böse.

Es stellt daher eine produktive Erweiterung der wissenschaftlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten dar, den Stadtmythos um den mit ihm dialektisch verbundenen Erbauermythos zu erweitern, wobei Petersburg und Faust/Peter I.

<sup>54</sup>Vgl. hierzu meine Abhandlung »*Poëma bez geroja*« von Anna A. Achmatova. *Variationenedition und Interpretation von Symbolstrukturen*, Köln-Wien 1987 (= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, 25). Zu Petersburg bei Achmatova vgl. Sh. Leiter, *Akhmatova's Peterburg*.

<sup>55</sup>Vgl. hierzu meinen Artikel »Anna Achmatova. Ihre Poetik und die Fausttradition«, in: R. Hansen-Kokoruš u. a. (Hrsg.), *Mundus narratus*. FS für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag, Frankfurt a. M. u. a. 2004, 57-70.

<sup>56</sup>Vgl. *Lessings Faustdichtung*, hrsg. v. R. Petsch, Heidelberg 1911.

<sup>57</sup>I, 2, 267: »Gavriil ili Mefistofel' («*Poëma bez geroja*« von Anna Achmatova, S. XVV).

<sup>58</sup>II, 2, 318-320: »Золотого ль века виденье/Или черное преступление/В грозном хаосе давних дней?« (Ebenda, S. XLVI).

nur eine Variante unter vielen möglichen Identifikationsmodellen der sich in einer literarischen Stadt zur Darstellung bringenden ästhetischen Prinzipien und künstlerischen Selbstwahrnehmungen ist.