

Ulrich M. Lohff

Die Bildlichkeit in den Romanen
Ivan Aleksandrovič Gončarovs
(1812-1891)

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Ulrich M. Lohff - 9783954793020

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:51:53AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES HOLTHUSEN UND JOSEF SCHRENK

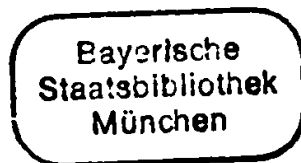
REDAKTION: PETER REHDER

Band 108

ULRICH M. LOHFF

DIE BILDLICHKEIT IN DEN ROMANEN
IVAN ALEKSANDROVIČ GONČAROV
(1812–1891)

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1977



ISBN 3-87690-129-4
Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1977
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München
Druck: Alexander Grossmann
Fäustlestr. 1, D-8000 München 2

M e i n e r F r a u

Die Gegenwart ist an die Vergangen-
heit gefesselt wie sonst Gefangene
an Leichen, und Zukünftiges zerrt
am Ende; aber einst wird sie frei.

Jean Paul

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung	1
I. Landschaftsbilder	4
1. Land	4
Reale Landschaft und Seelenlandschaft.- Die Kontinuität der Landschaftsbilder.- Die Symbolkreise um das Abgrund-Motiv.- Personifizierung der Landschaft.	
2. Garten	5
Das Symbol des Gartens als Ausdruck eines paradiesischen Glücksgefühls.	
3. Park	6
Der Park als erweiterter Lebensraum und Ort der verborgenen Liebe und des bewahrten Glücks.	
4. Allee	6
Die Allee als Lebensweg und Ort der Angst.	
5. Graben	9
Der Graben als Symbol der Trennung von gesellschaftlicher Ordnung und individueller Gefühle.	
6. Dickicht (čaščǎ), Wildnis (dič'), Wald, Gehölz	9
Das Dickicht als Symbol chaotischer Gefühle.	
7. Abgrund, Schlucht (bezdna, propast', ovrág, obryv, krutizna)	10
Die verschiedenen Bezeichnungen des Abgrunds und ihre Bedeutungen.- Die Häufigkeit ihrer Verwendung und ihre Stellenwerte.	
7.1. Der Abgrund in der 'Obyknovennaja Istorija'	11
7.2. Der Abgrund in seiner Tiefe und Breite in den Romanen 'Oblomov' und 'Obryv'	12
7.3. Das Symbol der Schlucht (ovrag) in Oblomovka	13
7.4. Der Abgrund in dem Roman 'Oblomov'	14
Die Entfremdung Oblomovs von Oblomovka.- Der Versuch Oblomovs, ein Leben 'jenseits von Gut und Böse' zu leben.	
7.5. Der Abgrund in dem Roman 'Obryv'	16
Eine Charakteristik Rajskijs.	

- 7.6. Obryv (das steil abfallende Volga-Ufer) 17
 Die Gemeinsamkeiten der Schlucht Oblomovkas mit dem Steilhang Malinovkas.- Geschichtliche Begebenheiten.- Marfen'ka, Vera, Tušin und Mark.- Rajskij als Mittler zwischen Mark und Vera.- Mark als Mittler zwischen Tat'jana Markovna und Vera.- Der Abgrund als Ort des Nihilismus.- Der Abgrund als Symbol des Lebensmangels und der Selbstgerechtigkeit des Menschen.- Idylle und Abgrund.- Die Sehnsucht nach einem schuldlosen Leben.
8. Laube, Höhle, Grotte 21
 Die Laube als Abgrund im Abgrund.
9. Wüste, Steppe 23
 Die Wüste als Bild des Todesgefühls.
10. Boden, Sand 24
 Die banale Metapher 'Boden unter den Füßen' als Bestandteil des Abgrundsymbols.
11. Berg, Hügel, Horizont 24
 Die neue Wirklichkeit.
12. wasserlandschaft 27
- II. Leitmotive und Bilder in dem Roman 'Oblomov' 29
1. Landleben 29
- 1.1. Oblomovka und Oblomov 29
 Die Verbildlichung der Landschaft, des Himmels und der Gestirne.- Die ländliche Stille.- Der Fleiß der Oblomover.- Die Abgeschlossenheit der geographischen Lage Oblomovkas.- Der Lebenskreis der Oblomover.- Ihre Lebensnorm.- Über den Umgang der Oblomover mit ihren Sorgen.- Die physische und psychische Gesundheit der Oblomover.- Die Verbildlichung der Lebensweise in Oblomovka.- Oblomovs Verwöhnung.- Die Dörfer Sosnovka, Vavilovka und Verchljovo.- Die Besorgtheit der Eltern um den lernenden Il'ja Il'ič.
- 1.2. Verchljovo und Štol'c 35
 Die Leitmotive der Arbeit Andrej Štol'cens.- Der Einfluß der Mutter.- Die Einstellung der Mutter zu den Deutschen.- Das Fürstenhaus.- Die Lebensnorm des Deutschen Štol'c.- Das gerade Gleis.- Abschied vom Vater.- Die Verbildlichung der Lebensführung Andrej Štol'cens.- Der gerade Weg.- Der Lebensfaden.- Die Vermischung der beiden Bildelemente Weg und Faden.- Der Umgang Štol'cens mit seinen Sorgen und Freuden.-

Der Umgang Štol'cens mit dem Genuß, der Phantasie und dem Traum.- Die Suche nach dem Ideal des Lebens.- Štol'c als Ökonom des Lebens.- Die Verbildlichung der Analyse des Lebens.- Štol'c als Vorbild.- Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Oblomov und Štol'c.- Die Freundschaft.- Das Symbol der Schneeballschlacht.- Die Rollenspiele der Eltern des Il'ja Il'ič.- Die Integrität Oblomovs und Štol'cens.

2. Stadtleben 43
- 2.1. Oblomov in St. Petersburg 43
- Oblomovka und St. Petersburg als Projektion Oblomovs.- Das Amt.- Oblomovs Rollenspiel, die Krankheit.- Oblomovs Rolle in der Gesellschaft.- Der Rückzug in die eigene Verslossenheit.- Lebensangst.- Oblomovka als Vorbild.- Oblomovs zwei Unglücke.- Die Verbildlichung der Sorge.- Seelische Unordnung.- Die Umgebung als Spiegel der seelischen Unordnung.- Der Chalat.- Kontaktarmut.- Der Ausflug nach Ekatarinengof.- Der Name 'Oblomov'.- Oblomovka als Sinnbild einer Verwöhnung.- Das Paradoxon in Oblomovs Leben.- Der Plan.- Die Verzweiflung.- Der Unterschied zwischen Planen und Träumen.- Der ständige Lebensbeginn Oblomovs als Grund der Entstehung der Leitmotive.- Langeweile.- Die Sonne St. Petersburgs.- Das Liegen.- Über die Faulheit Oblomovs.- Bilder der Abgeschlossenheit.- Die Verbildlichung des Trostes und der Hoffnung.
- 2.2. Tarant'ev und Oblomov 51
- Der Schmarotzer und seine Beziehung zu Oblomov.- Die Lebensgemeinschaft.- Der Name 'Tarant'ev'.- Die Verbildlichung der Rolle Tarant'evs.- Das Leitmotiv für Tarant'ev.
- 2.3. Zachar und Oblomov 52
- Betrüger und Helfer.- Der Diener aus alter Zeit.- Tarant'ev als 'Diener'.- Zachar als 'Diener'.- Der Hund als Verbildlichung der Dienerrolle.- Gemeinsamkeiten von Zachar und Oblomov.- Das Bild der Vögel.- Oblomov als 'Vorbild'.- Das Mißtrauen Zachars gegenüber Oblomov.- Zachars und Oblomovs Beziehung zu St. Petersburg.- Die Lebensgemeinschaft.- Eine allgemeine Charakterisierung der Rollenspiele.- Der Vergleich mit den 'anderen'.- Die Rolle des barin.- Zachar als 'Hund'.- Die Heullaute Zachars.- Oblomovs Spiel der Selbstquälerei.- Selbsterkenntnis.- Die Bilder der seelischen Blockierung Oblomovs.- Schicksal.- Der Traum als Spiegelbild der Existenz.- Das Ideal als feindliches Prinzip des Lebens.- Der 'St.Petersburg-Oblomovka' Zirkel.
3. Štol'c, Ol'ga, Oblomov 59
- 3.1. Štol'c und Oblomov 59
- Zusammenfassung des 2.Kapitels.- Die Leitmotive: das Gerstenkorn und das Sodbrennen.- Oblomovs Einstellung zum Leben.- Die Imperative Štol'cens.- Die Rollen-

spiele als ein Vorgang der Willenlosigkeit.- Der Plan Štol'cens.- Štol'c als 'barin'.- Die Fangfrage.- Die Darstellung des Oblomovka-Ideals.- Die Kritik Štol'cens.- Oblomovščina.- Die Einstellung Štol'cens zur Muße.- Die Drohung mit der Katastrophe.- Jetzt oder nie! - Rechtschaffenheit und Rechtfertigung.- Die Selbstcharakteristik Oblomovs als Bestandteil einer Rechtfertigung.- Komet und Kaftan.- Schuldbekenntnis.- Die eigentliche Arbeit Oblomovs und Štol'cens.

3.2. Oblomov und Štol'c 65

Kontaktlosigkeit.- Die Oblomovščina als Katastrophenerwartung.- Das Erpresserspiel.- Oblomovs Versuch, sein Leben zu verändern.- Die Leitmotive: Strümpfe und Stiefel, der Chalot, Staub und Spinnweben, Zeitungen und Bücher.- gentleman und barin.- Das Bild der Schmiede als ein Bild der Katastrophenerwartung.- Die Mücke als Schicksal.- Hamletfrage.

3.3. Štol'c und Ol'ga 67

Die Rolle Štol'cens gegenüber Ol'ga.- Die Rolle Ol'gas und Oblomovs gegenüber Štol'c.- Versuch der Anpassung.- Die Rolle Ol'gas gegenüber Oblomov.- Der Plan Ol'gas.- Der 'mißglückte' Plan Štol'cens.

3.4. Oblomov und Ol'ga 68

Das Casta-diva Motiv.- Idylle.- Die Integration Oblomovs.- 'Keusche Göttin'.- Ol'gas Blick als Sonne.- Bilder der Leidenschaft.- Die Verbildlichung des Glücks.- Die Sonne Oblomovkas.- Das Paradoxon von Leidenschaft und Poesie des Landlebens.- Der Lebensbeginn Oblomovs.- Die Rolle des Schuljungen.- Schuld als Angst vor Strafe.- Das Paradoxon der Oblomov-Ol'ga Liebe.- Ol'gas Schuldgefühle und Rollenspiel als Antwort auf Oblomovs Liebeserklärung.- Das Symbol des Fliederzweiges.- Das Bild der Sonne.- Der ambivalente Charakter des Fliederzweigsymbols.- Poesie und Ärger.- Der Fliederzweig als Symbol des ungelebten Lebens.- Ol'ga als Ziel des Lebens für Oblomov, dargestellt am Symbol des Fliederzweiges und des Lebensweges.

4. Ol'ga und Oblomov. Dača-Leben 74

4.1. Oblomov 74

Die Enttäuschung Oblomovs.- Bilder der Enttäuschung.- Die Verbildlichung der Projektion Oblomovs.- Seine Unfähigkeit zu lieben.

4.2. Ol'ga 75

Die Korrespondenz von Ol'ga und der Natur als Symbol der Integration des Menschen.- Das Erleben der Gegenwart.- Die krumme Linie gegenüber dem Kreis und der Geraden.

- 4.3. Oblomov und Ol'ga 77
 Die Verbildlichung der Schuld als Angst vor Strafe.-
 Die Verslossenheit Ol'gas.- Der Prozeß des Sehens.-
 Das Gerstenkorn.- Die Verslossenheit Oblomovs.
- 4.4. Ol'ga und Oblomov 78
 Die Verbildlichung der Rolle Ol'gas gegenüber Oblomov.-
 Das Symbol der Doppelsterne.- Die Verwöhnung Oblomovs.
- 4.5. Ol'ga 80
 Die Integration des Menschen gegenüber den Rollenspielen.-
 Die Integration Ol'gas.- Die Aufhebung der Polarität des Kindes und des Erwachsenen.- Hören und Antworten.-
 Die Funktion der Träume in den Romanen Gončarovs.- Der Traum der Großtante.- Oblomovs Belsazar-Traum.
- 4.6. Oblomov und Ol'ga 82
 Bilder des Glücks.- Ol'gas Rolle des Richters.- Komödie und Tragödie.-
 Das Symbol der Straminstickerei.- Das Symbol der Hin- und Her-Bewegung.-
 Das Symbol des Uhrenpendels.- Tod und Leidenschaft.- Das 'Definieren der Liebe' als Fluchtverhalten.-
 Die Cordelia-Rolle.- Ol'ga als Sonne.- Liebe als Schuld und Pflicht.-
 Der Regen als Bild der Enttäuschung.- Der enttäuschte Oblomov vor dem Spiegel.-
 Das Paradoxon im Leben Oblomovs.- Der 'Liebes'brief Oblomovs als Lösungsversuch.-
 Oblomov als Opfer.- Ol'gas Verwandlung der 'keuschen Göttin' in die 'Göttin des Zorns'.
 Das Symbol des Abgrunds.- Ol'ga als Engel und Retter.- Das Paradoxon in der Liebe Ol'gas.-
 Die unschuldige Liebe Ol'gas.- Die Gesellschaft als Gradmesser der unschuldigen Liebe Oblomovs.-
 Die Heirat.
5. Oblomov und Ol'ga in St. Petersburg 90
- 5.1. Oblomov 90
 Die Jahreszeiten.- Das Leben als Schuld.- Poesie und Ärger.-
 Die Leitmotive in Oblomovs Leben hervorgerufen durch den Heiratsplan.-
 Die Heirat als Rechtfertigung der Liebe.- Der Aufbau Oblomovkas als Rechtfertigung der Heirat.-
 Die Bedingungen als Bestandteile eines Ideals.- Die Heirat als Ideal.-
 Die Unmittelbarkeit als ein Element der Realität.- Die Neva als symbolische Trennungslinie.-
 Ol'ga als Engel.- Ol'ga als Mitglied der Gesellschaft.- Oblomovs Opfer.
- 5.2. Ol'ga 93
 Ol'gas Opfer.- Die Gesellschaft.- Kontaktarmut.- Das Symbol der Oper.-
 Die Musik als Spiegel des Menschen.- Rubini.- Oblomovs Einstellung zur Musik.-
 Romantik und Realität.- Die Oper als gesellschaftliches Ereignis.-
 Angst und Langeweile.- Die absurde Antwort.

	Seite
6. Land und Stadt	97
6.1. Agaf'ja und Ol'ga	97
Die 'Vorstellung' der Agaf'ja Matveevna.- Die Hin- und Her-Bewegung.- Die Beschreibung Ol'gas.- Das Bild der Statue.- Die Leitmotive Ol'gas.- Die Beschreibung Agaf'jas.- Das Bild der Büste.- Die Beziehung der Statue und der Büste zu Oblomovka.	
6.2. Vyborger Seite	99
Der Point of View Gončarovs.- Die Stille auf der Vyborger Seite.- Die Pendeluhr.- Das Klopfen der Messer.- Die ideale Stille.- Die Piroge Oblomovkas.- Die Vyborger Seite als Projektion Oblomovs.- Vergleiche mit Agaf'ja.- Die Gemeinsamkeiten und Gegensätzlichkeiten Agaf'jas zu Ol'ga. Die Vyborger Seite als Surrogat Oblomovkas.	
6.3. St. Petersburg	100
Oblomovka als Schuldbegriff.- Die Einteilung des Romans 'Oblomov' unter dem Gesichtspunkt der Angst.- Oblomovs Hochzeitstraum.- Der Gegensatz von Traum und Realität.- Die Auflösung der Identität von Ol'ga und Oblomovka.- Rollentausch.- Die Möglichkeiten Oblomovs, mit seiner Angst umzugehen.- Gerüchte.- Die Rechtfertigung als Lüge.- Die Verleugnung Ol'gas.	
6.4. Oblomov	102
Das Symbol des Fliederzweiges.- Der 'St.Petersburg-Oblomovka' Zirkel.- Die Schuld Oblomovs.- Der gute Ruf Oblomovs.- Der Sommergarten, die Kahnfahrt auf der Neva.- Das Rollenspiel Oblomovs und seine Verzweiflung	
6.5. Ol'ga	104
Die Angst Ol'gas.- Oblomovs Rolle des Schuljungen.- Die Wiederholung des Rollenspiels Štol'c-Oblomov durch Ol'ga und Oblomov.- Der Wunsch nach Verschmelzung.- Das Feuer als Bild des Lebens und der Leidenschaft.- Die Verbildlichung der Kontaktlosigkeit.- Die kindliche Angst Oblomovs.- Muchojarov als Helfer.- Oblomovs Beichte.- Oblomovka und Ol'ga als Sinnbild der Verwöhnung Oblomovs.	
6.6. Ol'ga und Oblomov	106
Der Abgrund.- Oblomovs Versagen im Augenblick.- Ol'gas Erstarrung.- Die Zerstörung der Rollenspiele und Ideale.- Die Enttäuschung als Realität.- Oblomovščina: die Flucht in das Schicksal.- Die Selbstvermeidung Ol'gas.- Ol'gas Wunsch nach Geborgenheit.- Die Metapher des Bettlers.- Strafe als Angst vor der Schuld.- Die oblomovščina als Schuldbekennnis und Flucht.	

7. Oblomov und Agaf'ja. Landleben 109
- 7.1. Oblomov 109
- Oblomovs Erstarrung.- Die Bilder der Sorge.- Chaos.- Der Schnee als Bild des seelischen Todes.- Das Paradoxon in der Genesung Oblomovs.- Der Abgrund als Negation und Position des Lebens.- Die Leitmotive Oblomovkas.- Die Ambivalenz in der Beschreibung der Vyborger Seite.- Oblomovka als Symbol der Kindheit Oblomovs.- Agaf'ja in der Rolle der Njanja oder Mutter Oblomovs.- Oblomovs Ideal 'Oblomovka'.- Agaf'jas Ideal 'Oblomov'.- Verwöhnung.- Die Beziehung von Mensch und Pflanze.- Gewohnheit.- Der Lebenskreis der Vyborger Seite.- Die Beobachtung des Lebens.- Oblomovka als Symbol der Ursprünglichkeit Oblomovs.- Das Ideal als Ersatz der Realität und Metaphysik.- Das Ideal als Ursprung des 'ungelebten Lebens'.
- 7.2. Agaf'ja 113
- Die Ambivalenz in der Beschreibung Agaf'jas.- Die Verschmelzung von Agaf'ja und Anis'ja.- Das Paradoxon der Geschwindigkeit der geologischen Veränderungen und des 'kochenden Lebens'.- Die Aufgabe der Persönlichkeit.- Anis'jas Nase.- Die Seelenlosigkeit Agaf'jas und Anis'jas.- Das 'ungelebte Leben' als Bedingung der Ambivalenz und Auflösung des Paradoxons.- Agaf'ja als der Mond Oblomovkas.- Der Rollentausch von Ol'ga und Oblomov.- Die unbewußte Liebe Agaf'jas zu Oblomov.- Die Liebe als Schicksal.- Der Vergleich Agaf'jas zwischen ihrem früheren Mann und Oblomov.- Oblomov als Ideal Agaf'jas.- Rollentausch.- Oblomovs Eintritt in den Bereich der Leidenschaft.- Das Symbol des Kahns und des Pferdes.- Die Leidenschaft als fremde Bewegung.- Musik und Leidenschaft als Elementarkräfte des Lebens.- Oblomovka-Leidenschaft.
8. Štol'c, Tarant'ev, Muchojarov, Oblomov 119
- 8.1. Štol'c und Oblomov 119
- Die Unfähigkeit Štol'cens sich auszuruhen.- Die Rolle vom 'richtigen Leben'.- Der Irrtum.- Die Kontaktlosigkeit Štol'cens mit sich selbst.- Štol'cens Ideal des Lebens und der Arbeit.
- 8.2. Tarant'ev und Muchojarov 121
- Die Gemeinsamkeiten von Tarant'ev und Muchojarov.- Die Wachteln.- Die Leitmotive Muchojarovs.- Die Hin- und Her-Bewegung.- Tarant'ev als Stratege.- Muchojarov als Praktiker.- Die Lebensgemeinschaft.- Das Spiel der Erpressung.- Die Gemeinsamkeiten von Štol'c, Tarant'ev und Muchojarov.- Langeweile.- Oblomovs Not.- Das Opfer Agaf'jas.- Oblomovs Verwöhnung.- Die Vyborger Seite als Surrogat Oblomovkas.- Štol'cens Warnung.- Tarant'ev und Muchojarov als Betrüger und Helfer Oblomovs.- Štol'c und Agaf'ja als Betrüger und Helfer Oblomovs.- Die seelische Explosion Oblomovs.-

9. Ol'ga und Štol'c in Paris 125
- 9.1. Štol'c 125
- Die Veränderung Ol'gas.- Das Bruder-Schwester Verhältnis.- Das Versagen des Rollenspiels.- Der Kampf um das frühere Rollenspiel.- Manipulation.- Das Labyrinth 'Ol'ga'.- Das Ergründen von Lebensfragen.- Die Ambivalenz in der Darstellung von Štol'c und Ol'ga.- Die Verbildlichung der List.- Die Ironie Gončarovs.- Angst vor der Leidenschaft.- Ol'ga als Ziel des Lebens.- Ol'ga als Schicksal Štol'cens.- Die Schwäche.
- 9.2. Ol'ga 129
- Das Piedestal als Bild des Stolzes und der Kontaktlosigkeit mit sich selbst.- Ol'gas Angst vor Štol'c und der Gesellschaft.- Die Suche nach dem Vorbild.- Ol'gas Rollenspiele.- Das Lehrer-Schüler Verhältnis.- Štol'c als Schicksal Ol'gas.- Der Übergang der Rollen Ol'ga-Oblomov auf Štol'c und Ol'ga.- Die Sehnsucht nach der Schuldlosigkeit.- Die Schuld als Negation des Lebens.
- 9.3. Štol'c und Ol'ga 132
- Die Aussprache.- Der Stolz Ol'gas und Štol'cens.- Der Zweikampf.- Nemesis.- Die Mutter-Kind Rolle.- Ol'gas 'Geständnis'.- Die Rolle von Richter und Angeklagtem.- Die Unfähigkeit Štol'cens zu lieben.- Die Ambivalenz der Rollenspiele.- Der Liebhaber Štol'c gegenüber dem Liebhaber Oblomov.- Oblomovs 'Liebes'brief.- Der 'Irrtum' als Vermeidungsstrategie.- Das Paradoxon in der Genesung Ol'gas.- Die Mutter-Kind Beziehung.- Die Erfüllung des Ideals.- Die blaue Nacht.- Das Symbol des Kreuzweges.- Die Metaphorik der Liebesbeziehung Štol'c-Ol'ga.
10. Štol'c und Ol'ga auf der Krim 136
- 10.1. Štol'c 136
- Der Point of View Gončarovs.- Die Idylle.- Die Ironie Gončarovs.- Die Bildlichkeit der Lebensführung Štol'cens.- Die Ambivalenz in den Leitmotiven Štol'cens.- Die anscheinende Gegensätzlichkeit von Oblomov und Štol'c.- Die Ideale Štol'cens. Štol'cens Suche nach dem Vorbild. Der Baum als Symbol der 'richtigen Liebe'.- Das Paradoxon des 'ungelebten Lebens'.- Die Erziehung Ol'gas.- Die Beobachtung des Lebens.- Die Verschmelzung.- Die Unendlichkeit als Kontaktlosigkeit.- Der Übergang der Rollenspiele Ol'ga-Oblomov auf Štol'c und Ol'ga.- Die Inhaltlosigkeit der Ehe.- Ol'ga als Spiegel Štol'cens.
- 10.2. Ol'ga 147
- Die Erfüllung des Ideals.- Die 'Identität' mit dem Leben.- Das Ideal als Aberglaube.- Ol'gas Schwermut.- Ihre Unfähigkeit, sich in der Natur zu spiegeln.- Ol'ga als Kunstfigur Štol'cens.- Die Ängste Ol'gas.- Die Schwermut als Bedrohung des Ideals.

- 10.3. Štol'c und Ol'ga 149
 Das Sinnbild der Allee und des Mondes.- Der Intellekt als Heilmittel gegen die Schwermut.- Die Verbildlichung der Analyse.- Die Verwandlung der Schwermut in ein Problem.- Die Ironie Gončarovs.- Der Abgrund als Symbol der Strafe.- Die Vermeidung des Abgrundes.- Štol'c als Stütze Ol'gas.- Das 'kosmische Leben'.- Štol'cens Ideal der Mutterschaft.- Die Angst vor dem idealen Menschen.- Das Ideal als Tabu.- Das Mitleid als Folge der Selbsterhöhung und des Stolzes.- Die Idealisierung Oblomovs.- Die Rettung Oblomovs als Vorgang der Selbsterhöhung.
11. Oblomov und Agaf'ja. Der Zerfall der Idylle 153
 Die Ambivalenz in der Beschreibung Oblomovs.- Die Ambivalenz in der Bildlichkeit.- Parallelisierungen.- Der unterschiedliche Point of View in der Beschreibung von Štol'c und Oblomov.- Das Bild des Dioramas.- Das Ende des Lebensweges.- Die Leere des Lebens.- Der Trost.- Das Bild des Einsiedlers.- Der Tod Oblomovs.- Das 'ungelebte Leben' Agaf'jas.- Die Zirkel des Romans 'Oblomov'.- Die oblomovščina als Projektion Štol'cens.
12. Gončarov als Štol'c und Oblomov 158
 Das Ideal als verabsolutierte Projektion des Glücks.- Gončarov als Freund Štol'cens.- Štol'c als der Imperativ Gončarovs.- Gončarov als Oblomov.- Die Rolle des Imperativs gegenüber der Poesie und Ruhe.- Oblomov und Štol'c als Typen.- Der Kampf zwischen dem Imperativ und der Poesie.- Die Polaritäten in dem Roman 'Oblomov'.- Die Integration des Menschen.- Der Spiegel.
- III. Leitmotive und Bilder in den Romanen 'Obyknovennaja Istorija' und 'Obryv' 161
1. Obyknovennaja Istorija 161
 Inhaltsangabe.- Die Gegensätze von Stadt und Land, Ratio und Gefühl.- Das Leitmotiv der gelben Blumen.- Die Ideale des Onkels und des Neffen.- Die Idylle auf der anderen Nevaseite.- Psychischer und physischer Schmerz.- Die Behörde in St.Petersburg.- Die Relation von Wachen und Träumen.- Das Ideal als Schutz.- Die Enttäuschung.- Das Symbol des Angelns.- Liza als Vorgängerin Ol'gas.- Bilder des Abgrundes.- Die Quelle der Štol'c-Ol'ga Liebe.- Der banale Alltag.- Korrespondierende Bilder zu den Romanen 'Oblomov' und 'Obryv'.- Der Rollentausch.
2. Obryv 175
- 2.1. St.Petersburg 175
 Der rätselhafte Charakter Rajskijs.- Sein Werdegang.- Die Rolle der Phantasie im Leben Rajskijs.- Musik und

Traum.- Die Entstehung einer ästhetischen Lebenshaltung.- Rajskij und Sof'ja.- Das Haus Pachotin.- Sof'jas Erziehung.- Das Bild der Statue.- Der Pygmalion-Traum.- Der Versuch Rajskijs lebendig zu werden.- Hinweis auf eine Charakteristik der Metaphorik Gončarovs.- Das Gemälde als Spiegel des Malers.- Rajskij und Kirilov.- Das Ideal Kirilovs.- Der Nihilismus Rajskijs.

2.2. Malinovka 191

Malinovka und Oblomovka.- Rajskij und Tat'jana Markovna.- Der Stolz der Großtante.- Tat'jana Markovna und das Schicksal.- Demut.- Schuld als Angst vor Strafe.- Nil Andreič Tyčkov.- Mark und Nil Andreič.- Marfen'ka.- Die Metapher des Regenbogens und des Fliegens.- Vikent'ev und Marfen'ka.- Die Nachtigall.- Der Traum Marfen'kas.- Bilder der Leidenschaft: das Gewitter.- Rajskijs Leidenschaft.- Der Zirkel Rajskijs.- Der 'Künstler' Rajskij.- Realität und Phantasie im Leben Rajskijs.- Egoismus und Angst.- Rajskij und Vera.- Das 'Rätsel' Vera.- Phantasie und Analyse.- Das Leitmotiv des blauen Briefpapiers.- Der Name des Liebhabers.- Bilder der Leidenschaft: die Schlange.- Eifersucht und Neid.- Die Rache.- Der Zirkel Rajskijs.

2.3. Der Abgrund 213

Das Symbol des Apfels.- Mark und Vera.- Das Bild des Nestes.- Der 'Wolf' Mark.- Vera und Mark als Opfer.- Das Gewissen Marks.- Gončarovs Einstellung zu Kirche und Christentum entwickelt an seiner Metaphorik.- Die Christusikone.- Der Abgrund als Kluft von Gegenwart und Zukunft.- Der Abgrund als Katastrophe und Zerstörer der Rollenspiele.- Bilder des Todes.- Die verfallene Laube als ein Symbol der Sünde.- Die Verwirklichung des Pygmalion-Traumes Rajskijs.- Sünde, Beichte, Buße und Demut.- Gesetz und Neigung.- Die Verschwiegenheit.- Schuld, Pflicht und Liebe.- Der Integrationsprozeß oder die Auferstehung.- Die Lösung des Rätsels.- Gončarovs Einstellung zur Arbeit.- Der Kreislauf des Lebens.

2.4. Abschied 228

Der Zirkel des Romanzyklus.- Die Ambivalenz in dem Abschied Rajskijs von Malinovka.- Trennung und Abschied.- Die Wirklichkeit als Tautologie.- Die entborgene Persönlichkeit.

Literaturverzeichnis 230

Nachtrag zum Literaturverzeichnis 238

Einleitung

Was Roman Jakobson über die schwer faßbare Art von "Puškins Weisheit" gesagt hat, die es jeder Generation, jedem Milieu und jedem Denksystem ermögliche, ihre eigenen Werte in Puškins Werke hineinzulesen¹⁾, kann in ähnlicher Weise auch von dem Romanwerk Gončarovs behauptet werden. Obwohl die Kritiker sich über Gončarovs konservative Haltung weitgehend einig waren, gehen die Beurteilungen einzelner Romangestalten oder Roman-szenen oft erheblich auseinander²⁾, ohne die bisher ermittelten Ergebnisse der Trägheit eines Oblomov oder der Langeweile eines Rajskijs erneut in Frage stellen zu wollen. Erstaunlich ist, in wie vielen Abhandlungen unterschiedlichster Provenienz der Name 'Oblomov' auftaucht, um die verschiedensten Beweisführungen zu ergänzen³⁾, während sein Schöpfer Gončarov selbst in größeren Abhandlungen über den Realismus des 19. Jahrhunderts im Unterschied zu seinen Zeitgenossen kaum erwähnt wird. Ohne Zweifel übersteigt auch heute noch die Popularität eines Oblomov diejenige Gončarovs. Die Namen Rajskij oder Adujev sind dagegen außerhalb der Slavistik nahezu unbekannt geblieben.

Diese Arbeit hat sich die Aufgabe gestellt, dem nachzugehen, was es mit der Trägheit eines Oblomov oder der Langeweile eines Rajskij auf sich hat und verwendet dafür die Bildlichkeit, um erneut einen Zugang zu dem Denken Gončarovs zu finden. Da die entscheidende Bedeutung des Bildes darauf beruht, daß es - nach Karl Ludwig Schneider - die Möglichkeit bietet, Gefühl und Gestimmtheit des Dichters unmittelbar zum

-
- 1) Vybrané spisy A.S. Puškina, hrsg. von A. Bém und R. Jakobson, Prag 1936. Zitiert nach Victor Ehrlich, Russischer Formalismus, München 1964, S.222
 - 2) Siehe dazu auch: Dietrich Gerhardt, Das Werk im Werk, in: Slavistische Studien zum VII Internationalen Slavistenkongress, hrsg. von J. Holthusen, E. Koschmieder, R. Olesch, E. Wedel, München 1973, S.114
Die Arbeit von Milton Ehre, Oblomov and His Creator. The Life and Art of Ivan Goncharov, New Jersey 1973, die zumindest den Hauptteil dieser Arbeit weitgehend ergänzt, war mir leider erst am Ende meiner Oblomov-Interpretation zugänglich, so daß ich erst nachträglich auf sie Bezug nehmen konnte.
 - 3) Als Beispiele seien hier nur die soziologische Untersuchung von Wolf Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1969, und die psychologische Arbeit von Paul Watzlawick, John H. Weakland, Richard Fisch, Lösungen. Zur Theorie und Praxis menschlichen Wandels, Bern, Stuttgart, Wien 1974, genannt.

Ausdruck zu bringen und seine Individualität hervortreten zu lassen¹⁾, bot sich gerade die Bildlichkeit für solch einen Zugang zu dem Romanwerk Gončarovs an.

Schon die Titel der drei Romane stecken das Arbeitsfeld ab. Der Titel "Obyknovennaja Istorija", Eine gewöhnliche Geschichte, zeigt, daß wir es mit alltäglichen Lebenserscheinungen zu tun haben, der Name "Oblomov" weist als sprechender Name auf die Zerstörung der Identität von der Person Oblomov und der Landschaft Oblomovka hin²⁾, der dritte Roman "Obryv" stellt das Symbol des Abgrunds in den Mittelpunkt des letzten Romans.

Da das Symbol des Abgrunds in allen drei Romanen auftritt und im Mittelpunkt der Ereignisse steht, wurde dieses Symbol in den Vordergrund der Arbeit gestellt. Jedoch bestätigte auch eine sorgfältige Zusammenstellung der Abgrund-Zitate das herkömmliche Bild, das bisher von dem Denken Gončarovs gewonnen werden konnte. Wenn dennoch diese Symbol-Interpretation am Anfang der Arbeit steht, dann deshalb, weil sie einmal Einblick in die Arbeitsmethode gewährt, zum anderen, weil sie die abschließende Symbol-Interpretation des Abgrundes am Ende der Arbeit ergänzt.

Tatsächlich wird die herkömmliche inhaltliche Interpretation des Abgrund-Symbols dem Denken Gončarovs nur teilweise gerecht. Erst durch den beständigen Vergleich dieses Symbols mit dem jeweiligen Text konnte ein Einblick in die Funktion dieses Sinnbildes gewonnen werden. In dieser Weise offenbarte sich nach und nach mit den wie lose zusammengefügt erscheinenden Textstellen ein innerer Zusammenhang in dem Werk Gončarovs. So bleibt diese Arbeit einer synchronistischen Betrachtungsweise verpflichtet, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, dem Systemcharakter des Romanwerkes nachzuspüren und, wie Tolstoj sagt, dem "Labyrinth der Verkettungen"³⁾ zu folgen, welches die Dichtkunst ausmacht.

Auf eine Klassifikation der Bilder wurde deshalb verzichtet. Vielmehr soll die Integration und die Funktion der Bilder in dem Werkganzen betrachtet werden, und zwar immer in der Verbindung mit dem Umfeld, das diese Bilder hervorbringen konnte. Da-

1) Karl Ludwig Schneider, Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers, Heidelberg 1962², S.15

2) Vgl. S.46

3) Zitiert nach Victor Ehrlich, a.a.O., S.269

zu war es nötig, die Wirkungsweise des Ideals auf die seelische Befindlichkeit des Menschen herauszuarbeiten und zu betrachten, in welcher Weise diese seelischen Befindlichkeiten in Bilder umgesetzt wurden. Dabei ermöglichte eine bildinhaltliche Auswertung den Einblick in das Bezugssystem nicht nur eines Romans, sondern auch der Romane untereinander, und das Bezugssystem ermöglichte eine intensivere Interpretation der einzelnen Bilder. Dieses Wechselverhältnis ließ die "Ambiguität des poetischen Idioms und die aus dieser Ambiguität sich ergebenden Konfliktstrukturen wie Ironie und Paradox"¹⁾ deutlich werden.

Damit entspricht der im Anhang befindliche Bildkatalog nicht mehr dieser Arbeit und müßte chronologisch gesehen am Anfang, noch vor der ersten Interpretation des Abgrund-Symbols stehen. Immerhin mag er aber noch einen Überblick über die einzelnen Bilder geben und zur Ergänzung förderlich sein.²⁾

Die einzelnen Zitatstellen³⁾ wurden so genau wie möglich übersetzt; lieber wurden stilistische Unebenheiten in Kauf genommen als den Sinn zu verfälschen.

Begegnete ich anfangs den Romanen Gončarovs mit der gleichen Mischung aus Achtung und Skepsis, wie sie vielen Kritikern Gončarovs zu eigen war, so hat mir später gerade diese Einstellung den Umgang mit dem Romanwerk sehr erleichtert. Mit dieser Arbeit hoffe ich, der - wie mir scheint - Unterschätzung der Romantrilogie Gončarovs entgegengewirkt zu haben.

An dieser Stelle sei hier meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dietrich Gerhardt gedankt, der mir für meine Themenstellung 'Bildlichkeit' das Romanwerk Gončarovs empfohlen hat und mir neben seinem freundlichen Rat manche Anregung zukommen ließ. Ihm zu danken ist mir eine angenehme Pflicht.

Auch meiner Frau habe ich zu danken, der ich - was den Rahmen dieser Arbeit betrifft - nicht nur manch praktischen Hinweis, sondern vor allem die naturwissenschaftshistorischen Anregungen verdanke. In diesem Sinne bin ich auch all denjenigen verpflichtet, die mir dabei behilflich waren, das Graduiertenstipendium zu erhalten und in dieser Weise meine Arbeit gefördert haben.

1) Victor Ehrlich, a.a.O., S.309.

2) Da der Bildkatalog doch nur in einem mittelbaren Verhältnis zu dieser Arbeit steht, wurde auf eine Veröffentlichung verzichtet.

3) Zitiert wurde nach der achtbändigen Moskauer Ausgabe von 1952. Statt der einzelnen Romantitel wurde nur die Bandzahl genannt. Dabei hat die 'Obyknovennaja Istorija' die Bandzahl I, Oblomov' die Bandzahl IV und 'Obryv' die Zahlen V und VI.

I. Landschaftsbilder

Gončarovs Landschaftsbeschreibung ist eine Geographie der menschlichen Seele¹⁾, die nicht nur ihre verschiedenen Befindlichkeiten auf abgegrenzte Landschaftsbilder hin entwirft, sondern auch ein Bild mit dem anderen verbindet, so daß die Landschaft ihre eigene Kontinuität besitzt. So führt der Weg durch den Garten oder Park auf die Allee, die mit einem Graben die kultivierte und gepflegte Landschaft von dem Dickicht und dem Abgrund trennt; der öffentliche Weg der Allee wird zu einem geheimen Pfad, der das Steilufer hinabführt. Die Landschaftsbeschreibung in V und VI endet mit der Volga, die "andere Seite" der Volga bleibt schon merkwürdig abstrakt, wird zum Horizont, während auf das Steilufer als einer Seelengeographie das Ödland, die Steppe folgt. Den landschaftlichen Kontrast zu dem Abgrund bilden die Berge mit ihren unterschiedlichen Formen. Ebenso läßt sich das Meer über den Strom, den Fluß und seine vielen Bäche mit ihren verschiedensten Bewegungsarten und auch ihrem Stillstand, den Untiefen und ihrem flachen Wasserstand bis hin zur Quelle verfolgen.

1. Land

Die Landschaft wird in allen drei Romanen personifiziert:

In I als "lachende Landschaft": I,192

In IV als die "fröhlichen, lächelnden Landschaften": IV,104

In V als die vor Rajskij "gehende und liegende Landschaft":

V,75 oder die naiv lächelnde Landschaft: V,290

In IV wird Oblomovka schon zu einer Reihe malerischer Skizzen: IV,104, ein Bild, das in V und VI erst entfaltet wird: Rajskij, der in Malinovka aus dem Fenster sieht, empfindet jeden Fensterahmen als den Rahmen eines Landschaftsgemäldes: V,61.

1) Walther Rehm verweist an dieser Stelle auf Nikolaj Berdjajev, der feststellt, daß die Geographie der russischen Erde der Geographie der russischen Seele entspreche. Wir wollen diesem Gedanken folgen, aber doch im Auge behalten, daß mit den Begriffen 'russische Weite' und 'russische Seele' öfter eine ziellose Begeisterung verbunden wurde als das Erleben konsequenter Denkens, wie wir es bei Walther Rehm finden. Walther Rehm, Gončarov und Jakobsen oder Langeweile und Schwermut, Göttingen 1963², S.23-24

Die Stille des Landschaftsbildes überträgt sich auf den Menschen: V,75, der weite Raum und die endlose Zeit lassen den Betrachtenden verweilen, so daß Rajskij ganz "in dem Bild" (v kartine) ist und das Bild als Kunstwerk und das Bild als Landschaft mit ihren weiten räumlichen und zeitlichen Dimensionen verschmelzen: V,76.

Die menschliche Wahrnehmung wird zum Spiegel der Landschaft: V,76 und die Landschaft zum Spiegel der menschlichen Seele; sie wird transparent für den Menschen, "wahr und klar" oder undurchsichtig, platt, farblos und langweilig: V,78.

Die farblosen Gebrauchsmetaphern "Bild der Landschaft" und "die liegende Landschaft" werden von Gončarov neu erlebt und erhalten durch die Verschmelzung von Rajskijs künstlerischem Wollen, dem realisierten Bild und dem Zusatz der Bewegungsumkehrung der gehenden Landschaft (V,75) einen neuen Reiz und Inhalt.

2. Garten

In I ist der Garten zunächst ein Paradies, und Aleksander versucht, die Welt auf die Dimensionen des Dača-Gartens zusammenschrumpfen zu lassen und ihm eine zeitlose Endgültigkeit zu geben. Allein während er noch Naden'ka beteuert, daß kein Laut diese feierliche Stille zerstören könne, ertönt der Ruf der Mutter, der beide in den Salon holt. Es gelingt Aleksander nicht - ebensowenig wie Oblomov und Vera VI,265 -, seine Liebe im Salon zu legitimieren, sie dort der Gesellschaft zu veröffentlichen: I,97. Der Garten bleibt das Vorfeld der Gesellschaft und der Ort der unentdeckten Liebesmöglichkeiten verbunden mit der Imagination des ungetrübten Glücks: I,97,104,115,247; IV,262,277,313,338; VI,89.

Der Garten zeigt sich als die Spiegelung der ersten Liebesempfindungen, wie auch der verwilderte Garten die Unordnung in Aleksander zeigt: I,234. Auch Rajskij stellt in seiner Erzählung fest, daß der Garten der Liebe nicht das Leben sei: V,122; doch ist es angenehm, in ihm zu gehen. Später vergleicht Rajskij den Garten mit einem Teppich: V,171. Im Garten entwickelt sich die Liebesbeziehung, die sich noch innerhalb des gesellschaftlichen Lebens bewähren muß. Der Raum der Liebe befindet sich

noch außerhalb der Liebenden, anstatt daß die Liebe Raum in ihnen geschaffen hätte.

3. Park

Für Oblomov und Ol'ga ist der riesige Park neben der Dača¹⁾ der heimliche und eigentliche Treffpunkt: IV,212,238,277.

Während für Aleksander und Vera ihre jeweiligen Treffpunkte eine Einengung des Raumes bedeuten, bildet für Oblomov der Park erstmalig eine Erweiterung: Oblomov gewinnt neuen Lebensraum, Bewegungsmöglichkeit und die Möglichkeit, sein verborgenes Innenleben nach außen zu gestalten.

In der geordneten und gepflegten Welt der Bäume und Alleen können sich Ol'ga und Oblomov noch innerhalb des gesellschaftlichen Lebens der Gesellschaft entziehen und sich verborgen halten. Park und Ol'ga werden für Oblomov zu einer Einheit, zu seinem Ideal der zauberhaften Ruhe und seines Lebensglücks: IV,213. Hier fühlt Oblomov, daß er lebt: IV,362. Der Park, das Ziel seiner Spaziergänge, wird, wie Ol'ga, zum Ziel seines Lebens: IV,361. So zeigt sich auch Oblomov durch die Abwesenheit Ol'gas im Park eine traurige und leere Welt: IV,311.

Auch für Ol'ga ist der Park der Ort der ersten Lebensentfaltung zur Frau. Es ist die Zeit, in der das Leben klar vor ihr liegt, sie alle Fragen des Lebens und der Liebe leicht entscheiden kann: IV,423. Der weite Raum des Parks und der weite Raum des Liebesempfindens sind so untrennbar miteinander verbunden, daß die Absicht Oblomovs, seine Liebe zu Ol'ga in der Öffentlichkeit zu legitimieren, scheitert. Zwar geht Ol'ga im Herbst noch einmal in den Sommergarten, und es gelingt ihr wieder für kurze Zeit, Oblomov zu vitalisieren, doch ist der Park und damit auch ihre Liebe schon Erinnerung geworden: IV,313,381,447.

4. Allee

Gončarov unterscheidet die Allee bei Tageslicht, die dunkle Allee bei Tageslicht und die Allee bei Nacht. In I und IV, wo die Allee noch ein Teil des Gartens und des Parks ist, überwiegt

1) Der See neben der Dača erweitert das symbolische Landschaftsbild.

die helle Allee, in V und VI, wo die Allee die Fortsetzung des Gartens bildet und zum Steilhang führt, die dunkle Allee. Wenn Garten und Park die Liebesempfindungen an sich widerspiegeln, so faßt die Allee die differenzierten Gefühlserlebnisse zusammen.

In I ist Naden'ka das absolute Ziel Aleksanders am Ende der Allee: I,94 und Naden'kas weiteres Verhalten zu Aleksander spiegelt sich in den Formen der Alleen wider: im Bewußtsein des verlorenen Glücks mit Aleksander stürzt sie in die dunkle Allee: I,98, um bald darauf mit dem Grafen Novinskij in der großen Allee spazieren zu gehen, nachdem sie von dem schmalen Pfad des Verliebtseins abgelenkt war: I,108. Später weicht Naden'ka Aleksander in der runden Allee aus: I,115.

Deutlich korrespondiert auch Julijas schwachnerviges, träumerisches und nachdenkliches Gefühlsleben mit ihren Spaziergängen in der dunklen, dichten Allee: I,192.

Für Ol'ga und Oblomov ist die Allee der Ort aller wichtigen Liebesereignisse. Sie ist ihr Treffpunkt: IV,238, hier liegt der von Ol'ga abgerissene Fliederzweig, den Oblomov aufhebt: IV,219; es ist der Ort ihrer Einsamkeit: IV,204, an dem Oblomov zum Leben erwacht: IV,361,362; hier biegt Oblomov in eine Seitenallee, als er die ersten Neben- und Hintergedanken bezüglich Ol'gas hat: IV,213. Auch die Briefszene findet in der Allee statt, und Oblomov, der Ol'ga beim Lesen seines Briefes belauscht, wird zum Beobachter seiner eigenen 'oblomovščina': IV,263.

So träumt auch Oblomov von der Allee, wenn er an Ol'ga denkt. Er träumt davon, wie sie leicht auf dem Teppich, dem Sand der Allee schreitet, IV,210, an seinen langen, ewig gleichförmigen und glücklichen Lebensweg mit ihr, wenn er mit ihr nachdenklich durch eine lange Allee geht: IV,284. Angenehm ist es für Oblomov, sich mit Ol'ga in der Allee aufzuhalten. Und doch bekommt er Angst, als Ol'gas zurückgehaltene Leidenschaft und ihre süße Angst vor dem ihr unbekanntem "Spiel der Nerven" in der engen Allee mit ihren schwarzen und undurchdringlichen Waldwänden durchbricht: IV,278. Die Nacht verengt den Raum. Obwohl sich Oblomov und Ol'ga wieder am Tage in der Allee treffen, bleibt eine unüberwindliche Angst. Es ist die Angst, von Bekannten entdeckt zu werden. Beide treffen sich jetzt heimlich in der Allee:

IV,338,343,344. Zwar kennt Oblomov den Weg aus der Angst: es ist die Heirat, die offizielle Legitimation ihrer Liebe, aber dieser Weg führt in die Salons, in das Theater, in den Abgrund St.Petersburg, wo sich Oblomov nicht bewähren kann.

Beide Alleebilder in I und IV verdichtet Gončarov am Ende seines zweiten Romans. Auch Ol'ga erwacht durch Andrej Štol'c wieder zum Leben. Sie rennt durch die lange Pappelallee, um ihn zu begrüßen: IV,460. Štol'c und seine Arbeit sind für Ol'ga zum Glück und zum Ziel ihres Lebens geworden. Hier beginnt Ol'gas "unerklärliches Leiden", ihre Depression, die Štol'c im Auf- und Abgehen der dunklen Allee zu lösen versucht. Allein die Allee endet im Mondlicht, und beiden ist es kaum möglich, sich gegenseitig zu erkennen. Štol'c, der Oblomovs Irrtum aufklären konnte, daß die Frau nicht das Ziel des Lebens sei, kann die gleiche Erkenntnis nicht auf sich beziehen. Er versteht es aber, Ol'ga zeitweilig mit dem 'Ring des Polykrates-Motiv' zu beruhigen: IV,470,471,472,475.

Die Häufigkeit der Alleebilder halten sich in IV, V und VI ungefähr die Waage.

Gončarov wiederholt die oben angeführte Štol'c-Ol'ga-Szene am Ende des dritten Romans. Veras Müdigkeit und Erschöpfung korrespondieren mit der nächtlichen Allee und Rajskij, der - wie es Štol'c tat - Vera aus der Allee in das Mondlicht führt, um sie zu erkennen, wird berauscht von ihrer Schönheit. Erst beim zweiten Mal gelingt es ihm zu sehen, wie sich der magische Sog der dunklen Allee in Veras Gesicht widerspiegelt. VI,226,229,232.

Die dunkle Allee wird zum Ort der Leidenschaft: V,198, dazu auch V,203. Doch differenziert Gončarov später. Die dunkle Allee führt in Malinovka: V,62 vom Garten zu dem Gehölz des Steilhanges: V,187 und wird zum Kontrast des Blumengartens: VI,281. In der Nacht gleichen die Alleen Malinovkas dunklen Gängen: VI,225 und geben Veras Verzweiflung: VI,189, ihr heimliches Tun: VI,154 und Rajskijs böse Gedanken über Vera wieder: VI,226.

Die Gestalten Vera, Rajskij, Tušin und Tat'jana Markovna sind mit der dunklen Allee unmittelbar verbunden: VI,302,303, 307,323. Schon in IV begann der Gang durch die Allee für Oblomov und Ol'ga mit dem Erwachen zum Leben und der aufgeweckten Lebensfreude. Doch bald spüren diese Menschen, daß die Allee auf etwas Endgültiges hinweist, das mit der ganzen Ungewißheit des Zieles

und des Gehens verwoben ist. Die Lebensfreude und Begierde schlägt in Angst um, die dunklen Wände, ihr karger Raum bedrängen die Menschen und zwingen sie bis zum Ende zu gehen. Doch das Ende ist sowohl für Oblomov und Ol'ga, als auch für Vera der Abgrund, ein zumindest zeitweilig seelischer Tod, der diese Menschen ihre Ohnmacht und Schwäche fühlen läßt.

5. Graben

Die Allee endet, landschaftlich gesehen mit dem Graben, den Rajskijs Vater als Grenze des Gartens anlegen ließ, nicht weit von dem Platz, wo der Steilhang beginnt: V,76. Vera muß diese Trennungslinie überspringen, um zu dem Steilhang zu gelangen. Sie verläßt damit ihr gewohntes, herkömmliches Leben, den gepflegten und geordneten Bereich ihres bisherigen Daseins, um in dem wildgewachsenen, ungeordneten Dickicht zu verschwinden: VI,254.

Auch Oblomovs Isolation auf der Vyborger Seite wird durch die Trennungslinie des mit Brennesseln bewachsenen Grabens symbolisiert: IV,304¹⁾.

6. Dickicht (čašča), Wildnis (dič'), Wald, Gehölz

Der dunkle Wald bildet die Grenze des einfachen und weiten, überschaubaren Landlebens in Grači: I,9: A tam nivy (...) šli amfiteatrom i primykali k temnomu lesu.²⁾ In Oblomovka fehlen die dichten Wälder: IV,102,106. Onkel Adujev ironisiert Aleksanders sentimentale Gefühle durch diese ländliche Waldlandschaft: I,79. Auch Gončarov ironisiert Julijas schwachnerviges, träumerischgefühlvolles Empfinden mit ihrem Wunsch, in ihrer zukünftigen Wohnung mit Aleksander ein "bosket" vom Kabinett in das Schlafzimmer anzulegen: I,208.

In IV, V und VI werden der dichte und dunkle Wald, das Dickicht noch deutlicher zum Spiegel der Gefühlsverwirrung, der Verstrickung in das ungeordnete Leben, der Angst und der Einsamkeit. Oblomov findet nicht mehr den geraden Pfad aus dem Dickicht (gluš') und der Wildnis. "Der Wald um ihn und in seiner Seele wird immer dichter und dunkler; der Pfad verwildert immer mehr": IV,101. So

1) Dem Graben in IV entspricht das Gitter in I.

2) Und dort dehnten sich die Felder (...) wie ein Amphitheater aus und schlossen sich dicht an den dunklen Wald an.

streicht er auch in seiner Befürchtung, Ol'ga zu treffen, durch den Wald: IV,212 und sieht sich, nachdem er den Brief seines Gutsnachbarn gelesen hat, wie in einem nächtlichen Wald, der hinter jedem Busch und Baum einen Räuber, einen Toten oder ein Tier vermuten läßt.

Ol'ga lernt in ihrer Liebe zu Oblomov den Wald verstehen. Der Wald wird transparent für sie, durchschaubar. Zwischen ihr und dem Rauschen der Bäume tritt ein lebendiges Einverständnis ein, so daß sich ihr Leben mitteilen kann und mit dem Leben der Bäume verschmilzt: IV,244. Später, in der Zeit ihrer Depression, will sie dieses Einverständnis (soglasie) wieder herstellen, doch als Antwort erhält sie nur ihre eigene Angst und Verlorenheit in Form der Weite, Tiefe und Finsternis des Himmels, Meeres und Waldes: IV,469; desgleichen auch Vera, die in den dunklen Abgrund (bezdna) des Waldes schaut: VI,189. Dieses Gefühl ähnelt Ol'gas Empfindung ihrer Verlorenheit, von der sie sagt: (...) u menja net materi, čto ja byla, kak v lesu... (IV,429).

Während Oblomov und Ol'ga von der 'Wildnis' schutzlos überfallen werden, wird Rajskij von ihrer geheimnisvollen Dunkelheit ange-lockt: V,76. Doch lernt er es im Laufe seines Aufenthaltes in Malinovka, Tušin zu bewundern: VI,394, der als lesničij¹⁾ das Dickicht des Waldes rodet und den Wald pflegt und züchtet: VI, 104. So läßt sich auch leicht die Gefühlsstruktur Tušins anhand seiner Arbeit erkennen, für den Berge, Wälder, Meere und Abgründe keine Hindernisse des Lebens mehr darstellen: VI,404,405.

7. Abgrund, Schlucht: bezdna, propast', ovrag, obryv, krutizna

Das Motiv und das Symbol des Abgrundes führen in das Zentrum der Romane Gončarovs. Zu ihm streben alle Handlungen hin, alle Befreiungsversuche des Menschen gehen von ihm aus. In den Romanen, die jeweils nach einem chiastischen Prinzip angelegt sind, mag in I der Schnittpunkt noch in Aleksanders Brief vom Lande liegen, der wenigstens für einige Zeit und auf eine Distanz durch das halbe Rußland den Onkel, die Tante und Aleksander zusammenführt. Doch schon in IV, V und VI konzentriert sich das Geschehen im Abgrund, der als Bild mitunter auch unausgesprochen ein Leitmotiv in den Romanen ist.

1) lesničij in der Bedeutung: Forstverwalter, Förster ist wohl am besten mit: Waldhüter zu übersetzen.

Gončarov unterscheidet grundsätzlich nicht zwischen 'bezdna' und 'propast'. Der Dichter legt beiden Bildern die Kluft und die Distanz zugrunde, wenn er im Sinn hat, daß sich zwei Menschen oder Dinge in einem unüberbrückbaren Gegensatz zueinander befinden oder wenn er eine Gefahr für den Menschen, seine Angst vor dem Untergang, d.h. in den Abgrund zu fallen, darstellt. Die Häufigkeit der bezdna-Zitate überwiegen geringfügig diejenigen der propast', verteilen sich aber fast gleichmäßig in IV, V und VI. Der obryv findet sich fast ausschließlich als konkretes Landschaftssymbol, im Gegensatz zu bezdna und propast', in V und VI. Nur in IV ist der obryv bereits angedeutet: als Landschaftssymbol in der Schweiz: IV,417, als Steilhang der Schlucht in Oblomovka: IV,107 und als Vergleich in der Umschreibung "s krutogo berega" IV,427. Das konkrete Landschaftssymbol der bezdna und propast' wird in IV zu ovrag, und zwar ausschließlich für die Landschaftsbeschreibung in Oblomovka¹⁾. Die krutizna (steile Wand oder Steilhang) ist nur wenige Male in V und VI vertreten und gibt den Blickwinkel der Romanpersonen Vera und Tat'jana Markovna, ihr Bemühen, den Steilhang hinaufzuklettern, um den Abgrund zu überwinden, an: VI,269,271,275,324 (s. auch Berg).

7.1. Der Abgrund in der 'Obyknovennaja Istorija'

In I finden wir schon die Grundbedeutung des Abgrunds, wie sie später in IV, V und VI entwickelt werden.

Mar'ja Gorbatova gebraucht in ihrem sentimentalischen Briefstil das Bild 'bezdna' für die Trennung als geographische Distanz und als früheres gemeinsames Gefühl: I,28.

Der schnelle Ritt kann im Abgrund (propast') enden.²⁾ Aleksander setzt den Abgrund (propast') für die Gefahren des Lebens.³⁾ Und er selbst will sich von der Brücke stürzen: "on na kraju propasti: pered nim zijaet mogila...", nachdem ihm von allen seinen Liebesvorstellungen und Handlungen nur der reale Trieb geblieben ist: I,249.

1) Nur eine kleine Andeutung ist von Oblomovka in V und VI geblieben, wenn Tit Nikonyč und Tat'jana Markovna wegen der Schluchten (ovragi) und Räuber Angst um Rajskij haben: V,218.

2) Vgl. S.117(I,205)

3) Vgl. S.168 (I,242)

7.2. Der Abgrund in seiner Tiefe und Breite in den Romanen 'Oblomov' und 'Obryv'

Der Abgrund (bezdna) als scharfe Trennungslinie und als erweiterter und bis ins Endlose vertiefter Graben scheidet für Oblomov unüberbrückbar Wissenschaft und Leben: IV,66 sowie den Rang eines Titularrates von dem eines Kollegienassessors, der nur mit der Brücke eines Diploms überwunden werden kann: IV,144. Ol'ga ist wegen ihrer vergangenen Liebe zu Oblomov von Štol'c durch eine 'bezdna' getrennt. Erst ihre Lebensbeichte wird ihr zu einer Brücke: IV,426. Und Štol'c, von dem Gončarov sagt, daß er nur von einer Aufgabe zurücktritt, wenn sich vor ihm ein unüberschreitbarer Abgrund (bezdna) auftut: IV,171, findet diesen Abgrund (bezdna) auf der Vyborger Seite, der ihn und Ol'ga für immer von Oblomov trennt: IV,481,497,498.

Auch Rajskij trennt in seiner Erzählung die Bilder der Vergangenheit und Gegenwart (bezdna), um den Verlust seiner Liebe zu charakterisieren: V,116; ebenso Rajskij zu Vera, der Tat'jana Markovna und Marfen'ka auf die eine Seite des Abgrundes stellt und Vera auf die andere Seite: VI,33. Und als Rajskij seine Verantwortung wahrhaben will, Vera vor dem obryv zurückzuhalten, erpreßt sich Vera diesen Zugang mit der Drohung des Abgrundes (propast'), den Rajskij zwischen sich und ihr dadurch graben würde: VI,256.

Der Abgrund (propast') liegt auch zwischen den Überzeugungen Veras und Marks - es ist ein Abgrund im Abgrund (propast' v obryve), über den nach Veras Meinung nur der Wunsch nach einer ständigen Liebe eine Brücke schlagen kann: VI,267. Vera, die als letztes verzweifelt Mittel in der sexuellen Vereinigung mit Mark eine Verbindung mit ihm sucht, muß erfahren, daß der Abgrund dadurch nur vertieft wurde. Sie fühlt sich allein und von der Liebe ihrer Mitmenschen ausgeschlossen. Die Trennung wird absolut. Selbst als sie langsam wieder zu sich kommt, stellt Marks Brief sie erneut auf die andere Seite des Abgrundes (bezdna): VI,358, und zwar so sehr, daß Tušin es ist, der diesen Abgrund (bezdna und propast') als Hindernis für sie und für sich überwinden wird. Tat'jana Markovna zu Tušin: VI,405.

Aber nicht nur die horizontale Distanz schlägt sich in dem Bild nieder, sondern auch die vertikale. Bezdna (bodenlos) und propast'

(past', padat' = fallen) werden wörtlich genommen. Štol'c steht vor der Aufgabe, den tiefen Abgrund (bezdna) der Seele Ol'gas wieder zu füllen: IV,464,413; Oblomov kann in den tiefsten Abgründen (propast') seiner Seele vor Ol'ga nichts verbergen. Gončarov über Veras Augen: "ihr Blick war abgrundtief" (bezdonnyj): V,294. Und Rajskij spricht von dem "bodenlosen Glück", das für ihn in Veras Freundschaft liegt: V,362, Vera von dem Abgrund (bezdna) der Weisheit, ihrer unendlichen Tiefe, die in Tat'jana Markovna verborgen ist: VI,346. Dagegen ironisiert Gončarov Rajskij, wenn er ihn in seiner Romaneinleitung für die russischen Mädchen schreiben läßt, daß er (Rajskij) sie nicht in den tiefen Abgrund (bezdna) der Gelehrsamkeit gelockt hätte; und wenn Rajskij die männliche Arbeit charakterisiert: "wir steigen in die Abgründe (propasti) der Erde, durchschwimmen die Meere": VI,420 - gerade er, von dem Gončarov sagt, daß er "auf den Flügeln der Phantasie über Abgründe, Berge, Ozeane flog, die von der Menge geduldig und mutig überschritten wurden": V,53.

Wir sehen, wie weit das Bild der 'bezdna' in IV und V, VI als ein Bild der Trennung und der Distanz von Gončarov entwickelt wurde. Die 'bezdna' trennt die Kollegen im Amt, sie trennt Freunde und Liebende. Sie zeigt die Vereinsamung des Menschen, der in der Verfolgung seiner Wünsche und Lebensvorstellungen in die Isolation geraten ist und seine Mitmenschen nur noch als 'die anderen' sieht, ein Motiv, das sich durch alle Romane Gončarovs zieht. Der Abgrund wird zu dem Symbol des Lebensverlustes, der Leere und des Nichts, des geistigen und seelischen Todes, aber auch zu der Aufforderung, diese Leere zu überwinden, so daß der Abgrund zu einem Bild des seelischen und geistigen Reichtums werden kann: VI,346.

7.3. Das Symbol der Schlucht (ovrag) in Oblomovka

So gesehen findet der Leser schon Oblomov im Abgrund der Gorochovaja-Straße vor. Dagegen begreift Oblomov in seiner scharfsichtigen Distanz St. Petersburg und seine Gesellschaft als einen Abgrund, der ihm weit gefährlicher und tiefer erscheint als sein Sofaleben, sein Liegen im Bett und der Schutzwall seiner Kissen. Doch Oblomovs Einstellung und Verhalten zum Abgrund ist kindheitsgeprägt. Auch in Oblomovka gibt es eine Schlucht (ovrag),

wenn auch keine Abgründe, wie Gončarov versichert: IV,102. Schon in IV ist die Schlucht ein Bild des Todes, wenn auch nicht für den Menschen, sondern für die Tiere. Die Oblomover werfen ihre Tierkadaver hinein und verbinden mit der Schlucht abergläubische Geschichten und Gerüchte: IV,111. Die Angst läßt den Menschen vor der Schlucht haltmachen und die Sorge der Mutter des kleinen Il'ja Il'ič geht dahin, Oblomov mit aller Aufmerksamkeit vor diesem Anblick zu bewahren: IV,113. Dennoch kann der kleine Oblomov manchmal der Aufsicht und Geborgenheit der Njanja entfliehen. In kindlicher Neugierde rennt er zur Schlucht, will seine Kräfte erproben, in sie hineinschauen "wie in einen Vulkankrater", aber dann werden die Gerüchte und Sagen in ihm laut, und von Angst befallen rettet er sich wieder in die geborgene Umarmung der Njanja. IV,118,146. Doch wenn es um die Gewohnheiten der Oblomover geht, wird die Angst vor der Schlucht nicht mehr wahrgenommen. Die Außentreppe der Hütte Onisims, die über dem Steilhang der Schlucht hängt, bleibt unrepariert, obwohl "ein Huhn Angst gehabt hätte, diese Hütte zu betreten": IV,107. Und die Bauern ziehen es vor, über den Berg oder die Schlucht zum Marktflecken zu fahren, um nicht neue Wege und Brücken bauen zu müssen: IV,385.

7.4. Der Abgrund in dem Roman 'Oblomov'

Die Angst vor der Schlucht und dem Abgrund ist Oblomov geblieben. Gončarov sagt selbst über die Berge und Abgründe, daß sie so drohend und schrecklich sind wie die auf den Menschen gerichteten Krallen und Zähne eines wilden Tieres. Sie halten den Menschen in Angst und "toska" vor dem Leben, und der Himmel scheint so weit und unerreichbar, als ob er sich von den Menschen getrennt hätte: IV,103. Der Abgrund als verschlingendes Element zeigt dem Menschen seine Winzigkeit und seine Verlassenheit. Die Enge des Raumes entspricht der Enge des Gefühls.

So befindet sich Oblomov schon auf dem Weg zu einem neuen Abgrund (bezdna): IV,259, nachdem ihn zuerst Štol'c: IV,189 und dann Ol'ga aus seinem bisherigen Leben (propast'): IV,189,423 retten wollten. In seiner sensiblen Trägheit und der durch die Liebe zu Ol'ga entstandenen Wachheit spürt Oblomov die "Dissonanz" ihrer verschiedenen Liebesmotivationen: IV,259. Er fürchtet, ohne

eigene Vorsicht und den Gebrauch seiner Willenskräfte in das Leben hineingerissen zu werden, den "Abhang" (pokatnost', sklon) herunterzufallen; (Oblomov in seinem Brief an Ol'ga: IV,258), und er fürchtet sich in seiner Schlichtheit vor der Gefühlsverwirrung, der Leidenschaft, in der der Mensch, wie Oblomov sagt, "jede Achtung vor sich selbst, der Reinheit und Unschuld des anderen verliert und sich dann unter seinen Füßen der Abgrund (bezdna) öffnet": IV,289. Aus Angst vor diesem Abgrund (propast') beschließt Oblomov stehenzubleiben, sich von Ol'ga zu trennen, das Opfer zu bringen, um Ol'ga rein zu halten: IV,258. Aber Ol'ga ist schon zu sehr zu seinem Ziel, zu der Hoffnung auf Leben geworden, als daß er sich von ihr trennen könnte. Oblomov: "kakoe sčast'e smotret' na nee! ... i on vse smotrel na nee, kak smotrjat ... v bezdonnuju propast'..." Ol'ga, die sich einerseits sicher vor Oblomovs Leidenschaft weiß, andererseits aber Oblomov gern mittels der Leidenschaft lebendiger und willensstärker machen möchte, spottet bald über die Abgrundvorstellungen Oblomovs: IV,266,267 (bezdna), 267 (propast'), 294,361 (bezdna), bald folgt sie Oblomovs Gedanken und Gefühle: IV,344. Von Ol'ga getrieben und in seiner Angst, daß seine Liebe zu einem Verbrechen (propast') "ein Fleck auf seinem Gewissen" werden könnte: IV,284, vergrößert sich die Angst Oblomovs. Er fühlt sich nicht nur vor Ol'ga verantwortlich, sondern auch vor seinen Bekannten, der Petersburger Gesellschaft. Oblomov fürchtet die Gerüchte, die um ihn und Ol'ga entstehen und Ol'ga "beflecken" könnten: IV,290,334. Der einzige natürliche und unumgängliche Weg aus diesem Konflikt, der ihm "zulächelt", wird für Oblomov nur kurzfristig zu einem Abgrund (bezdna): IV,292. Oblomov kann seine Schüchternheit und Hemmung überwinden und macht Ol'ga einen Heiratsantrag. Doch dieser Heiratsantrag erfordert das, was Oblomov schon vorher nicht leisten konnte: nach Oblomovka fahren, um dort sein Gut neu zu bewirtschaften und zugleich in dem Abgrund St. Petersburg eine neue Heimat zu finden. Die Lage ist ausweglos. Nachdem er sein früheres Leben als Abgrund erkannt hat, findet er nur neue Abgründe in seinem neuen Lebensabschnitt mit Ol'ga. Sein Wunsch, unschuldig zu bleiben und die daraus hervorgehende Trägheit und Angst lassen ihn zu einer tragischen Figur werden. Noch einmal versucht er, diesen Konflikten zu entgehen und versucht, wie die Oblomover den Abgrund zu überwinden, indem er ihn nicht zur

Kenntnis nehmen will. Er beginnt die Petersburger Gesellschaft und damit auch Ol'ga zu meiden. Doch Oblomov ist schon kein Oblomover mehr. Die daraus hervorgehende Trennung endet in einem Starrkrampf, von dem sich Oblomov nur langsam erholt. Erst Agaf'ja Matveevna ermöglicht Oblomov ein materiell glückliches Leben, das ihn sein Leben im 'Abgrund' nur noch ab und zu spüren läßt. Es ist Oblomov also fast gelungen, auf der Vyborger Seite ein Leben wie seine Vorfahren zu führen, bis ein Gehirnschlag (udar) seinem Leben ein Ende setzt.

Es ist eine Paradoxie in Oblomovs Leben, daß er, der mit aller Angst und Vorsicht seine Sittlichkeit bewahren wollte, mit Agaf'ja Matveevna einen illegitimen Sohn zeugt. Doch wird vielleicht Oblomovs Glück und Agaf'ja Matveevnas Liebe gerade dadurch möglich, daß Oblomov den Mut findet, im Abgrund zu leben, und er diesen Abgrund gegenüber Štol'c und Ol'ga bestätigt.

7.5. Der Abgrund in dem Roman 'Obryv'

Im Gegensatz zu Oblomov, der den Abgrund meiden will und doch im Abgrund endet, sucht Rajskij den Abgrund. Auch ihn lernt der Leser in St. Petersburg kennen, und zwar als er seinem Freund Ajanov gegenüber das Kartenspiel eine Leidenschaft, einen Abgrund (bezdna) nennt, den er bewußt meidet: V,43. Rajskijs Leidenschaft ist eine andere: es ist die Anbetung der weiblichen Schönheit, eines reinen ästhetischen Lebens. Aber erst in Malinovka, wo er zunächst eine Idylle vorzufinden befürchtet, präsentiert sich Rajskij der Abgrund gleich in vielerlei Gestalt: einmal in Vera, die Rajskij die Schönheit der Schönheiten nennt, ein Abgrund (bezdna), in dem Rajskij sogar noch im Untergang einen besonderen Reiz finden würde: VI,152, zum anderen in dem Steilufer (obryv), der Volga, in dessen Abgrund (propast') er seinen Blick vertieft: VI,225 und in dem Geheimnis, das sich in diesem Abgrund abspielt und Rajskij jede Trennung von Malinovka unmöglich macht: VI,64. Hier lernt er auch die Gefahren des Abgrunds (propast') an Vera, die in die Gefahr und Leidenschaft des obryv gerät, kennen: VI, 241. Er fühlt, daß er es sein muß, der Vera über den Abgrund (propast') führen muß: VI,242, da er Tat'jana Markovna eine Kenntnis des Abgrunds der Leidenschaft (propast') nicht zutraut: VI, 243. Doch Rajskij versagt. Er darf den Abgrund weder mit Vera

als ihr Liebhaber betreten, noch für Vera als ihr Freund und Bruder: VI,36,272,278. Walther Rehm spricht hier von dem Hohn Gončarovs, der Rajskij nur in den Abgrund schauen, aber nicht hinabsteigen läßt: VI,189¹⁾). Rajskij muß sich mit seiner Phantasie zufrieden geben, die ihm Vera vom Boden des Abgrunds (propast') vorführt: VI,277. Dagegen vermag er das zu tun, woran Oblomov gescheitert ist: er kann die Gerüchte zum Schweigen bringen, die im Dorf um das Geschehen im Abgrund (obryv) aufgekommen sind: VI,407 ff.

7.6. Obryv (das steil abfallende Volga-Ufer)

Während Vera, Rajskij, Tušin und Tat'jana Markovna noch unmittelbar mit dem Symbol der 'Allee' verbunden sind, ist es Mark, der zum Mittelpunkt des Steilhanges werden soll und Tat'jana Markovna, Vera und Tušin und letzten Endes auch Rajskij auf eine solche Art zueinander bringen wird, wie es ohne das Geschehen im Abgrund nicht zu denken gewesen wäre.

Schon am Anfang von V stellt Gončarov den obryv in die Nähe des ovrag in Oblomovka. Abergläubische Angst läßt die Bewohner diesen "verfluchten Ort" meiden. Allerdings entsprang diese abergläubische Angst nicht der Phantasie wie bei den Oblomovern, sondern einer realen Begebenheit. Ein eifersüchtiger Schneider ermordete hier seinen Nebenbuhler, seine Frau und beging daraufhin Selbstmord. Der Selbstmörder wurde am Ort seines Verbrechens begraben, und diese Gegend verwilderte (dič'): V,75,76, VI,317.

Wie in I und IV ist der obryv in V und VI ein Ort der Angst, der Leidenschaft, der Gefühlsverwirrung und des Todes.

Auch Marfen'ka hat vor dem obryv Angst und läßt sich nur schwer von Rajskij überreden, einen Blick den Steilhang hinunter zu wagen; "strast' kakaja", sagt sie zitternd und geht wieder in das sichere und geordnete Haus der Großtante: V,186,187. Doch Vera hat keine Angst. Ihre Begierde, sich mit neuen Gedanken auseinanderzusetzen, Neues zu erkennen und zu lernen und ihr Stolz, Mark wieder auf den rechten Weg, auf den Berg, in den Garten zu bringen: VI,265, lassen sie den Steilhang hinuntersteigen. Aber schon der obryv als Treffpunkt, der "verfluchte", gemiedene und

1) Walther Rehm, a.a.O., S.55

heimliche Ort und nicht der Garten Veras nimmt Veras Untergang vorweg. Am Fuße des Steilhanges ruft Mark sie mit Gewehrschüssen, die einen eigenartigen Rufcharakter für Vera besitzen. Mit demselben Gewehr, das Mark auf Tauben abschießt, macht er Jagd auf Vera: VI,116,184,185,243. Vera beginnt ihren verzweifelten Kampf gegen Mark. Auf der Höhe des obryv fragt sie nach "Wahrheit und Licht": VI,182 und betet in der Kapelle, die auf dem Berg in geringer Entfernung des Abgrunds liegt: VI,183. Tatsächlich hellt sich in dieser Zeit der inneren Einkehr und Besinnung ihr Blick auf: VI,185, bis wieder ein Schuß im obryv ertönt: VI,186. Veras Hoffnung - die gleiche Hoffnung Oblomovs auf eine Lebensintensität und -steigerung - liegt im Abgrund. So folgt sie dem Ruf Marks: VI,187. Vera, die sich über die chaotischen Gefühle der Leidenschaft Rajskijs hinwegsetzen konnte: VI,192, springt nun nach Rajskijs Worten wie ein Reh, überstürzt den Steilhang hinunter: VI,208. Sie bittet sogar einmal Rajskij, mit ihr den Steilhang bis zur Volga hinunterzuklettern, um dort Boot zu fahren: VI,227; aber das ist der Augenblick, in dem Rajskij Angst vor dem Steilhang bekommt. Er ist so hilflos, daß er Vera nur den Rat geben kann, wie ein Oblomover zu handeln, nämlich den Steilhang zu meiden: VI,231. Doch dazu ist es nach Veras Worten zu spät: VI,232. Rajskij ist Veras letzte Hoffnung. Sie bittet ihn, sie vom Abgrund zurückzuhalten: VI,243. Doch als wieder ein Schuß ertönt, erliegt Vera ihrer alten Hoffnung: VI,254,255. Der Kampf hat Vera so viel Kraft gekostet, daß Rajskij ihr helfen muß, den abschüssigen Platz zu erreichen: VI,257. Rajskij wird so zu dem Mittler zwischen Mark und Vera. Das Motiv der Gewehrschüsse endet damit, daß Mark das Pulver für die drei Schüsse bedauert, die nötig waren, Vera für dieses Mal in den obryv zu rufen.

Der Steilhang ist der eigentliche Ort Marks. Mark, der keine Heimat hat, im Wohnwagen bei einem Gärtner wohnt, ein Nihilist, will am Fuße des Steilhanges Vera zu einer Liebe ohne Schuld, Rechte und Pflichten bekehren: VI,263. Der obryv, der schon den geschichtlichen Hintergrund der Eifersucht, des Todes der Liebe und der Ehe aufweist, wird durch Mark wieder aktualisiert. Die Vorgänge wiederholen sich dort, wenn auch in anderer Form. Marks Festhalten am Abgrund, sein bewußter Aufenthalt am Ort des Nichts und der Leere erweisen sich als Nihilismus, gegen den Vera kämpft.

Doch Vera ist in ihrem hoffnungslosen Kampf schon zu sehr von dem obryv abhängig. Sie ist selbst noch nicht von "den alten, erfahrenen Wahrheiten", von ihrem eigenen Leben erfüllt und so auf den obryv angewiesen, dort ihre Selbstbestätigung und ihre Selbstverwirklichung zu finden. Doch anstatt mit Stolz wieder aus dem obryv emporzusteigen, muß sie feststellen, daß ihr Leben beendet, daß sie gescheitert ist und der Abgrund (propast') an Tiefe und Breite unendlich, "ein Grab" geworden ist: VI,296. Die Erfahrung des Nichts, der Winzigkeit und Verlassenheit des Menschen: IV,103 wird für Vera zu einem neuen Lebensbeginn, zu dem Anfang der Demut¹⁾ und einer neuen Liebe: VI,292. Diese Erfahrung gibt ihr auch die Kraft, Tušin zu bekennen, daß in dem obryv die "reine Vera" begraben ist: VI,305. Als Tušin sich daraufhin von Vera verabschiedet, jagt er in seiner Wut auf Mark die Pferde von dem steilen Berg, daß er fast selbst in den obryv gestürzt wäre: VI,310.

Es liegt in dem Wesen des Abgrunds, daß ein Abgrund den anderen bedingt und zur Folge hat. Auch Tat'jana Markovna geht den Weg Veras durch den Blumengarten, durch die Allee zum obryv: VI,326, zur Laube und von dort zur Kapelle auf den Berg: VI,326. Tat'jana Markovna, die Vera verschwiegen hatte, daß diese ihr uneheliches Kind ist und - im Gegensatz zu Oblomov - dieses Geheimnis mit ins Grab nehmen wollte, erkennt in dem 'Fall' Veras ihre eigene Sünde. Sie erkennt, daß sie das gerechtfertigte, reine und schuldlose Leben leben wollte, ohne ihr Leben in seiner Gesamtheit anzunehmen. Auch hier - wie bei Oblomov, Ol'ga und Vera - stellt sich die Sünde als ein Mangel an Leben, als ein Abgrund dar. In der Gegenüberstellung mit der Ikone verbirgt Tat'jana Markovna ihr Gesicht und erkennt, daß die Selbstgerechtigkeit der Abgrund war, der sich Vera mitteilte, und daß die Rechtfertigung ihres Lebens und ein Urteil darüber nicht bei ihr liegen kann: VI,327, 344.

Während Mark noch unten am obryv auf Vera wartet, hat sich oben auf dem Berg die Umkehr vollzogen: VI,360,358. Die Buße führt Vera und Tat'jana Markovna neu zusammen: VI,379. Dieses neue Verständnis füreinander wird für Vera zu einem neuen Lebensbeginn. Ihre Buße führt sie auch wieder mit Tušin zusammen. In der Allee

1) Die Begriffe "Demut, Buße, Beichte und Sünde" können erst am Ende dieser Arbeit differenzierter gesehen werden.

beginnt ihr neuer Lebensabschnitt: VI,302,303,307. Vera bittet Tušin, Mark aus dem obryv zu vertreiben, und Tušin kann diese Aufgabe erfüllen; mehr noch: wie Rajskij setzt er sich dafür ein, daß die Gerüchte in der Stadt verstummen: VI,402. Mark wird also nicht, wie Tušin es zuerst befürchtet, "vom Boden des obryv auf die Höhe steigen", um Vera erneut zu bedrohen: VI,373. Marks Roman endet im Abgrund. Er bleibt von den Bewohnern Malinovkas getrennt: VI,385, und er tröstet sich mit dem Triumph, daß Vera ihn wohl nie vergessen könne. Noch scheint es so. Doch Veras Dankbarkeit und ihre Gedanken richten sich schon auf Tušin. Dieser war "in voller Größe über dem obryv erschienen und reichte ihr die Hand": VI,417. Für ihn ist der Steilhang keine 'bezdna', Tat'jana Markovna: VI,405, kein Hindernis: VI,404. Er wartet darauf, daß Vera sich wieder selbst lieb gewinnt, um ihre Liebe weitergeben zu können.

Auch Rajskij, der Polina Karpovna noch versichert, daß er die gefährlichen Orte Malinovkas, die Abgründe (obryvy und propasti) fliehen will, Rajskij: VI,412, kann den Abgründen (obryvy) nicht entgehen. Er begegnet ihnen wieder in der Schweiz auf seiner Reise nach Italien, und wieder schaut er in die Abgründe. Doch dieses Mal sieht er nicht in den Abgrund seiner Leidenschaft, seiner eigenen Phantasie. Der Abgrund ist für ihn transparent geworden. Es ist zwar nicht der Blick in das eigene Chaos, der ihm vergönnt ist, aber auf dem Grund der Schweizer Abgründe (obryvy) sieht er das graue Haupt der Großtante leuchten: VI, 429. Auch Rajskij ist in die Liebe der Großtante, Veras und Tušins aufgenommen worden, obwohl er bereits wieder eine geographische Trennung von Malinovka vollzogen hat. Ob er zurückkehren wird, bleibt ungewiß.

Der Abgrund ist ein notwendiger Teil, wenn nicht das Zentrum des menschlichen Lebens. Ohne ihn in der Geographie der Seele wäre das Leben eine Idylle. Eine Idylle, die den seelischen und geistigen Tod des Menschen zur Folge hat, droht dem Menschen, der seine Schuld nicht annehmen kann. Es ist der gemeinsame 'Abgrund' Aleksanders, Oblomovs, ja auch Ol'gas, Veras, Tat'jana Markovnas und Marks, daß jeder auf seine Art rein, schuldlos bleiben will, aber keiner dies vermag. Das Betreten des Abgrundes wird die notwendige Voraussetzung des Erkennens der eigenen Schuld. Erst im Abgrund kann der stolze Mensch seine Winzigkeit, Verlassenheit

und Liebesunfähigkeit erfahren. Der Einbruch dieser Erfahrung in das menschliche Leben endet mit der Ohnmacht, mit einer totalen Hoffnungslosigkeit, mit einem Starrkrampf und der Verzweiflung.

Erst durch die Einsicht und Annahme der eigenen Schuld kann der Mensch liebesfähig und der Abgrund zu einem Ort der Freiheit werden. So weist der Abgrund auf das Beständige und Ewige im Menschen hin, auf eine neue Wirklichkeit, die hinter all den vergänglichen Lebenserscheinungen steht. Diese neue Wirklichkeit kann sich der Mensch aber nur erhalten, wenn er es in seiner Liebe und der daraus entstehenden Kraft als seine Aufgabe versteht, in den Abgrund hinunterzusteigen, um dort zu kämpfen und durch diesen Kampf sich sein Leben zu erhalten.

8. Laube, Höhle, Grotte

Die Laube ist der heimliche Treffpunkt von Mann und Frau. In I leitet das Geschehen in der Laube noch den 'Abgrund' Aleksanders ein. Aleksander, der sich frei von der Versuchung fühlt und sich voll von edlen Motiven für seine Verabredung mit Liza glaubt: I,247,¹⁾ schleicht sich doch wie ein Dieb zu der Laube, und wie "jeder Dieb, der auf frischer Tat ertappt wird, zittert er wie im Fieber", als er von Lizas Vater entdeckt wird: I,248.

Auch in IV befindet sich die Laube noch im Garten oder im Park. Nur für einen Augenblick löst das Bild der Laube in Oblomov den Wunsch nach "Tränen, Leidenschaft und berauschem Glück" aus: IV,294. Es ist charakteristisch für Oblomovs Liebe zu Ol'ga, daß Ol'ga nicht auf Oblomov in der Laube wartet: IV,238 und er stattdessen - wenn auch nur wie nebenbei zur Vervollständigung des Traumgeschehens - davon träumt, mit Ol'ga später durch die lange Allee zu gehen, in der Laube und auf der Terrasse zu sitzen: IV,284. Und Ol'ga ist stolz darauf, daß sie den Charakter Oblomovs so gut kennt, daß sie ohne Gefahr mit ihm in die Laube gehen kann: IV,294.

Das Landschaftsbild auf der Vyborger Seite kündigt schon Oblomovs späteres Leben an: auf der einen Seite der große Gemüsegarten mit Kohl, auf der anderen Seite eine grüne hölzerne Laube: IV,305. Doch Oblomovs Leidenschaft zu Agaf'ja Matveevna ist häuslich,

1) Verwandte Szenen finden wir in V und VI: Rajskij auf dem Weg zu Ul'jana Andreevna und Mark und Vera in der Laube.

still und von der Art ihres Körpers geprägt. Oblomovs eigentliche Leidenschaft, die letztlich zu seinem Untergang führt und den wesentlichsten Teil seines materiellen Glücks ausmacht, ist das Schlemmen. Selbst vor dem Genuß von kleinen Wachteln schreckt er nicht zurück. Ein Teil der Gewohnheiten und Sitten Oblomovkas ist ihm abhanden gekommen¹⁾. Oblomov in der Laube: IV,398.

Erst in V und VI wird die Laube der zentrale Ort des obryv: VI,97,317. Schon seit langer Zeit steht sie halb eingestürzt auf einem dichten und verwilderten Platz jenseits des Gartens: V,76. Doch bevor Gončarov auf das Geschehen im obryv zu sprechen kommt, nimmt er die Laube als den Ort der Leidenschaft vorweg. Ul'jana Andreevna führt ihre Liebhaber durch die dunkle Allee in die Laube: V,198, VI,89. Nur Leontij schließt sie von diesem Gang aus: V,216. Allein, auch seine Leidenschaft, die Althphilologie, deren Gehalt er mit seinem gegenwärtigen Leben nicht verbinden kann und will, ist mit dem Bild der Laube verbunden. Leontij nennt Rajskij gegenüber die Laube "seine Akademie", ihre Flügeltreppe "seine Säulenhalle": V,216. Selbst Marfen'ka und Vikent'er sitzen nach der Nachtigallenszene²⁾ in der Gartenlaube: VI,145 und ebenfalls Vera, die von dort aus Mark beim Apfelstehlen beobachtet³⁾. Mark lockt Vera von der Gartenlaube in die Laube des obryv. Die Laube im obryv ist bereits zerfallen und halb vermodert. Die rissige Treppe hat sich von der Laube gelöst, ihr Boden hat sich gesenkt, die Bretter sind eingebrochen und schwanken unter den Füßen: VI,174. Das Schwanken und Knallen der Bretter beim Auf- und Abgehen nennt Mark "Teufelsmusik": VI,258. Wie Gončarov das Träumen Štol'cens mit dem Betreten einer Grotte vergleicht: IV,158 und Oblomovs Leben mit dem Höhlenschlaf eines Maulwurfs: IV,496, so wird die Laube zu der Höhle des "Wolfes" Marks: VI,272. Hierhin schleppt er sein Opfer. Die Laube wird zu einer Spiegelung des Seelenzustandes Marks, sie wird zu einem Abgrund im Abgrund.

Tat'jana Markovna begegnet ihrer eigenen Hoffnungslosigkeit, als sie die Laube im Abgrund aufsucht: VI,326,330. Doch die Einsicht in ihre Schuld hilft ihr, ihre genauen Beobachtungen und ihre

1) Vgl. S.121 (IV,106)

2) Siehe auch S.197

3) Dieselbe Gartenlaube wird später zum Beobachtungsposten Rajskijs, der auf Vera wartet: VI,279,280.

pragmatische Phantasie in Handeln umzusetzen. Sie nimmt Mark seine Höhle, reißt die halb verfaulte Laube ab und setzt neues Leben in Gestalt von jungen Föhren und Tannen an diese Stelle: VI,366,379,380,382ff.

9. Wüste, Steppe

Während wir bisher versucht haben, die einzelnen Landschaftsbilder Gončarovs als Symbole zu verstehen, folgen nun die Bilder des Ödlandes, der Wüste und Steppe, die metaphorisch oder als Vergleiche das Lebens- oder besser das 'Todes'-Gefühl im Abgrund wiedergeben.

Nachdem Aleksanders Idealismus verrauscht ist, sieht er sich im Nichts, in der Hoffnungslosigkeit: *pustoš' žizni*: I,170; *golaja step'*: I,174; wie eine Steppe (*step'*) ist für ihn die "nackte Wirklichkeit": I,229.

Und Onkel Adujev bezeichnet die Situation seiner Frau, die sich ganz vom Leben zurückziehen will, mit "*v pustyne*": I,303.

Auch die Oblomover kennen das Gefühl der Steppe, allerdings nur wenn sie Erlösung von ihrem Durst suchen, der sie nach dem Schlafen quält und der sie wie eine Strafe Gottes überfällt: IV,118.

In V und VI klingt das Motiv der Buße im Zusammenhang mit der Wüste an. Nach seinem Gespräch mit Kirilov, der ihm empfahl, Sophie als Unzüchtige vor den Füßen Christi zu malen: V,136, will Rajskij in die Wüste gehen - also dorthin, wo es keine Abgründe gibt -, um als Büßender "leidenschaftlich", bis zur Erschöpfung zu malen: V,137. Doch auch die Verwirklichung dieses Traumes gelingt Rajskij nicht. Er setzt für diese Absicht den ästhetischen Traum, der ihm Sophie als eine weiße, kalte Statue irgendwo in der Wüste vorführt: V,154. Später begreift Rajskij die Langeweile und die Einsamkeit des Menschen inmitten des weiten Lebens als nackte Steppe und uferlosen Sand: V,292 und seine Einsamkeit infolge der Abreise Veras als ein Leben in einer unfruchtbaren Wüste: VI,75 oder ein Leben ohne Vera als endlose Wüste: VI,190.¹⁾ Gončarov bezeichnet die Weite und Leere einer Provinzstadt als Wüste: V,188. Und Vera sieht in ihrer Verzweiflung ihr Leben als nackte Steppe ohne Bindungen und Familie vor sich liegen: VI,296.

1) Vgl. S.6 (IV,311)

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung	1
I. Landschaftsbilder	4
1. Land	4
Reale Landschaft und Seelenlandschaft.- Die Kontinuität der Landschaftsbilder.- Die Symbolkreise um das Abgrund-Motiv.- Personifizierung der Landschaft.	
2. Garten	5
Das Symbol des Gartens als Ausdruck eines paradiesischen Glücksgefühls.	
3. Park	6
Der Park als erweiterter Lebensraum und Ort der verborgenen Liebe und des bewahrten Glücks.	
4. Allee	6
Die Allee als Lebensweg und Ort der Angst.	
5. Graben	9
Der Graben als Symbol der Trennung von gesellschaftlicher Ordnung und individueller Gefühle.	
6. Dickicht (čaščë), Wildnis (dič'), Wald, Gehölz	9
Das Dickicht als Symbol chaotischer Gefühle.	
7. Abgrund, Schlucht (bezdna, propast', ovrage, obryv, krutizna)	10
Die verschiedenen Bezeichnungen des Abgrunds und ihre Bedeutungen.- Die Häufigkeit ihrer Verwendung und ihre Stellenwerte.	
7.1. Der Abgrund in der 'Obyknovennaja Istorija'	11
7.2. Der Abgrund in seiner Tiefe und Breite in den Romanen 'Oblomov' und 'Obryv'	12
7.3. Das Symbol der Schlucht (ovrage) in Oblomovka	13
7.4. Der Abgrund in dem Roman 'Oblomov'	14
Die Entfremdung Oblomovs von Oblomovka.- Der Versuch Oblomovs, ein Leben 'jenseits von Gut und Böse' zu leben.	
7.5. Der Abgrund in dem Roman 'Obryv'	16
Eine Charakteristik Rajskijs.	

7.6.	Obryv (das steil abfallende Volga-Ufer)	17
	Die Gemeinsamkeiten der Schlucht Oblomovkas mit dem Steilhang Malinovkas.- Geschichtliche Begebenheiten.- Marfen'ka, Vera, Tušin und Mark.- Rajskej als Mittler zwischen Mark und Vera.- Mark als Mittler zwischen Tat'jana Markovna und Vera.- Der Abgrund als Ort des Nihilismus.- Der Abgrund als Symbol des Lebensmangels und der Selbstgerechtigkeit des Menschen.- Idylle und Abgrund.- Die Sehnsucht nach einem schuldlosen Leben.	
8.	Laube, Höhle, Grotte	21
	Die Laube als Abgrund im Abgrund.	
9.	Wüste, Steppe	23
	Die Wüste als Bild des Todesgefühls.	
10.	Boden, Sand	24
	Die banale Metapher 'Boden unter den Füßen' als Bestandteil des Abgrundsymbols.	
11.	Berg, Hügel, Horizont	24
	Die neue Wirklichkeit.	
12.	wasserlandschaft	27
/		
II.	Leitmotive und Bilder in dem Roman 'Oblomov'	29
1.	Landleben	29
1.1.	Oblomovka und Oblomov	29
	Die Verbildlichung der Landschaft, des Himmels und der Gestirne.- Die ländliche Stille.- Der Fleiß der Oblomover.- Die Abgeschlossenheit der geographischen Lage Oblomovkas.- Der Lebenskreis der Oblomover.- Ihre Lebensnorm.- Über den Umgang der Oblomover mit ihren Sorgen.- Die physische und psychische Gesundheit der Oblomover.- Die Verbildlichung der Lebensweise in Oblomovka.- Oblomovs Verwöhnung.- Die Dörfer Sosnovka, Vavilovka und Verchljovo.- Die Besorgtheit der Eltern um den lernenden Il'ja Il'ič.	
1.2.	Verchljovo und Štol'c	35
	Die Leitmotive der Arbeit Andrej Štol'cens.- Der Einfluß der Mutter.- Die Einstellung der Mutter zu den Deutschen.- Das Fürstenhaus.- Die Lebensnorm des Deutschen Štol'c.- Das gerade Gleis.- Abschied vom Vater.- Die Verbildlichung der Lebensführung Andrej Štol'cens.- Der gerade Weg.- Der Lebensfaden.- Die Vermischung der beiden Bildelemente Weg und Faden.- Der Umgang Štol'cens mit seinen Sorgen und Freuden.-	

Der Umgang Štol'cens mit dem Genuß, der Phantasie und dem Traum.- Die Suche nach dem Ideal des Lebens.- Štol'c als Ökonom des Lebens.- Die Verbildlichung der Analyse des Lebens.- Štol'c als Vorbild.- Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Oblomov und Štol'c.- Die Freundschaft.- Das Symbol der Schneeballschlacht.- Die Rollenspiele der Eltern des Il'ja Il'ič.- Die Integrität Oblomovs und Štol'cens.

2. Stadtleben 43
- 2.1. Oblomov in St. Petersburg 43
- Oblomovka und St. Petersburg als Projektion Oblomovs.- Das Amt.- Oblomovs Rollenspiel, die Krankheit.- Oblomovs Rolle in der Gesellschaft.- Der Rückzug in die eigene Verslossenheit.- Lebensangst.- Oblomovka als Vorbild.- Oblomovs zwei Unglücke.- Die Verbildlichung der Sorge.- Seelische Unordnung.- Die Umgebung als Spiegel der seelischen Unordnung.- Der Chalat.- Kontaktarmut.- Der Ausflug nach Ekatarinenhof.- Der Name 'Oblomov'.- Oblomovka als Sinnbild einer Verwöhnung.- Das Paradoxon in Oblomovs Leben.- Der Plan.- Die Verzweiflung.- Der Unterschied zwischen Planen und Träumen.- Der ständige Lebensbeginn Oblomovs als Grund der Entstehung der Leitmotive.- Langeweile.- Die Sonne St. Petersburgs.- Das Liegen.- Über die Faulheit Oblomovs.- Bilder der Abgeschlossenheit.- Die Verbildlichung des Trostes und der Hoffnung.
- 2.2. Tarant'ev und Oblomov 51
- Der Schmarotzer und seine Beziehung zu Oblomov.- Die Lebensgemeinschaft.- Der Name 'Tarant'ev'.- Die Verbildlichung der Rolle Tarant'evs.- Das Leitmotiv für Tarant'ev.
- 2.3. Zachar und Oblomov 52
- Betrüger und Helfer.- Der Diener aus alter Zeit.- Tarant'ev als 'Diener'.- Zachar als 'Diener'.- Der Hund als Verbildlichung der Dienerrolle.- Gemeinsamkeiten von Zachar und Oblomov.- Das Bild der Vögel.- Oblomov als 'Vorbild'.- Das Mißtrauen Zachars gegenüber Oblomov.- Zachars und Oblomovs Beziehung zu St. Petersburg.- Die Lebensgemeinschaft.- Eine allgemeine Charakterisierung der Rollenspiele.- Der Vergleich mit den 'anderen'.- Die Rolle des barin.- Zachar als 'Hund'.- Die Heullaute Zachars.- Oblomovs Spiel der Selbstquälerei.- Selbsterkenntnis.- Die Bilder der seelischen Blockierung Oblomovs.- Schicksal.- Der Traum als Spiegelbild der Existenz.- Das Ideal als feindliches Prinzip des Lebens.- Der 'St.Petersburg-Oblomovka' Zirkel.
3. Štol'c, Ol'ga, Oblomov 59
- 3.1. Štol'c und Oblomov 59
- Zusammenfassung des 2.Kapitels.- Die Leitmotive: das Gerstenkorn und das Sodbrennen.- Oblomovs Einstellung zum Leben.- Die Imperative Štol'cens.- Die Rollen-

spiele als ein Vorgang der Willenlosigkeit.- Der Plan Štol'cens.- Štol'c als 'barin'.- Die Fangfrage.- Die Darstellung des Oblomovka-Ideals.- Die Kritik Štol'cens.- Oblomovščina.- Die Einstellung Štol'cens zur Muße.- Die Drohung mit der Katastrophe.- Jetzt oder nie! - Rechtschaffenheit und Rechtfertigung.- Die Selbstcharakteristik Oblomovs als Bestandteil einer Rechtfertigung.- Komet und Kaftan.- Schuldbekenntnis.- Die eigentliche Arbeit Oblomovs und Štol'cens.

- 3.2. Oblomov und Štol'c 65
 Kontaktlosigkeit.- Die Oblomovščina als Katastrophenerwartung.- Das Erpresserspiel.- Oblomovs Versuch, sein Leben zu verändern.- Die Leitmotive: Strümpfe und Stiefel, der Chalot, Staub und Spinnweben, Zeitungen und Bücher.- gentleman und barin.- Das Bild der Schmiede als ein Bild der Katastrophenerwartung.- Die Mücke als Schicksal.- Hamletfrage.
- 3.3. Štol'c und Ol'ga 67
 Die Rolle Štol'cens gegenüber Ol'ga.- Die Rolle Ol'gas und Oblomovs gegenüber Štol'c.- Versuch der Anpassung.- Die Rolle Ol'gas gegenüber Oblomov.- Der Plan Ol'gas.- Der 'mißglückte' Plan Štol'cens.
- 3.4. Oblomov und Ol'ga 68
 Das Casta-diva Motiv.- Idylle.- Die Integration Oblomovs.- 'Keusche Göttin'.- Ol'gas Blick als Sonne.- Bilder der Leidenschaft.- Die Verbildlichung des Glücks.- Die Sonne Oblomovkas.- Das Paradoxon von Leidenschaft und Poesie des Landlebens.- Der Lebensbeginn Oblomovs.- Die Rolle des Schuljungen.- Schuld als Angst vor Strafe.- Das Paradoxon der Oblomov-Ol'ga Liebe.- Ol'gas Schuldgefühle und Rollenspiel als Antwort auf Oblomovs Liebeserklärung.- Das Symbol des Fliederzweiges.- Das Bild der Sonne.- Der ambivalente Charakter des Fliederzweigsymbols.- Poesie und Ärger.- Der Fliederzweig als Symbol des ungelebten Lebens.- Ol'ga als Ziel des Lebens für Oblomov, dargestellt am Symbol des Fliederzweiges und des Lebensweges.
4. Ol'ga und Oblomov. Dača-Leben 74
- 4.1. Oblomov 74
 Die Enttäuschung Oblomovs.- Bilder der Enttäuschung.- Die Verbildlichung der Projektion Oblomovs.- Seine Unfähigkeit zu lieben.
- 4.2. Ol'ga 75
 Die Korrespondenz von Ol'ga und der Natur als Symbol der Integration des Menschen.- Das Erleben der Gegenwart.- Die krumme Linie gegenüber dem Kreis und der Geraden.

- 4.3. Oblomov und Ol'ga 77
 Die Verbildlichung der Schuld als Angst vor Strafe.-
 Die Verschlossenheit Ol'gas.- Der Prozeß des Sehens.-
 Das Gerstenkorn.- Die Verschlossenheit Oblomovs.
- 4.4. Ol'ga und Oblomov 78
 Die Verbildlichung der Rolle Ol'gas gegenüber Oblomov.-
 Das Symbol der Doppelsterne.- Die Verwöhnung Oblomovs.
- 4.5. Ol'ga 80
 Die Integration des Menschen gegenüber den Rollenspielen.-
 Die Integration Ol'gas.- Die Aufhebung der Polarität des Kindes und des Erwachsenen.- Hören und Antworten.-
 Die Funktion der Träume in den Romanen Gončarovs.- Der Traum der Großtante.- Oblomovs Belsazar-Traum.
- 4.6. Oblomov und Ol'ga 82
 Bilder des Glücks.- Ol'gas Rolle des Richters.- Komödie und Tragödie.-
 Das Symbol der Straminstickerei.- Das Symbol der Hin- und Her-Bewegung.-
 Das Symbol des Uhrenpendels.- Tod und Leidenschaft.- Das 'Definieren der Liebe' als Fluchtverhalten.-
 Die Cordelia-Rolle.- Ol'ga als Sonne.- Liebe als Schuld und Pflicht.-
 Der Regen als Bild der Enttäuschung.- Der enttäuschte Oblomov vor dem Spiegel.-
 Das Paradoxon im Leben Oblomovs.- Der 'Liebes'brief Oblomovs als Lösungsversuch.-
 Oblomov als Opfer.- Ol'gas Verwandlung der 'keuschen Göttin' in die 'Göttin des Zorns'.-
 Das Symbol des Abgrunds.- Ol'ga als Engel und Retter.- Das Paradoxon in der Liebe Ol'gas.-
 Die unschuldige Liebe Ol'gas.- Die Gesellschaft als Gradmesser der unschuldigen Liebe Oblomovs.-
 Die Heirat.
5. Oblomov und Ol'ga in St. Petersburg 90
- 5.1. Oblomov 90
 Die Jahreszeiten.- Das Leben als Schuld.- Poesie und Ärger.-
 Die Leitmotive in Oblomovs Leben hervorgerufen durch den Heiratsplan.-
 Die Heirat als Rechtfertigung der Liebe.- Der Aufbau Oblomovkas als Rechtfertigung der Heirat.-
 Die Bedingungen als Bestandteile eines Ideals.- Die Heirat als Ideal.-
 Die Unmittelbarkeit als ein Element der Realität.- Die Neva als symbolische Trennungslinie.-
 Ol'ga als Engel.- Ol'ga als Mitglied der Gesellschaft.- Oblomovs Opfer.
- 5.2. Ol'ga 93
 Ol'gas Opfer.- Die Gesellschaft.- Kontaktarmut.- Das Symbol der Oper.-
 Die Musik als Spiegel des Menschen.- Rubini.- Oblomovs Einstellung zur Musik.-
 Romantik und Realität.- Die Oper als gesellschaftliches Ereignis.-
 Angst und Langeweile.- Die absurde Antwort.

	Seite
6. Land und Stadt	97
6.1. Agaf'ja und Ol'ga	97
Die 'Vorstellung' der Agaf'ja Matveevna.- Die Hin- und Her-Bewegung.- Die Beschreibung Ol'gas.- Das Bild der Statue.- Die Leitmotive Ol'gas.- Die Beschreibung Agaf'jas.- Das Bild der Büste.- Die Beziehung der Statue und der Büste zu Oblomovka.	
6.2. Vyborger Seite	99
Der Point of View Gončarovs.- Die Stille auf der Vyborger Seite.- Die Pendeluhr.- Das Klopfen der Messer.- Die ideale Stille.- Die Piroge Oblomovkas.- Die Vyborger Seite als Projektion Oblomovs.- Vergleiche mit Agaf'ja.- Die Gemeinsamkeiten und Gegensätzlichkeiten Agaf'jas zu Ol'ga. Die Vyborger Seite als Surrogat Oblomovkas.	
6.3. St. Petersburg	100
Oblomovka als Schuldbegriff.- Die Einteilung des Romans 'Oblomov' unter dem Gesichtspunkt der Angst.- Oblomovs Hochzeitstraum.- Der Gegensatz von Traum und Realität.- Die Auflösung der Identität von Ol'ga und Oblomovka.- Rollentausch.- Die Möglichkeiten Oblomovs, mit seiner Angst umzugehen.- Gerüchte.- Die Rechtfertigung als Lüge.- Die Verleugnung Ol'gas.	
6.4. Oblomov	102
Das Symbol des Fliederzweiges.- Der 'St.Petersburg-Oblomovka' Zirkel.- Die Schuld Oblomovs.- Der gute Ruf Oblomovs.- Der Sommergarten, die Kahnfahrt auf der Neva.- Das Rollenspiel Oblomovs und seine Verzweiflung	
6.5. Ol'ga	104
Die Angst Ol'gas.- Oblomovs Rolle des Schuljungen.- Die Wiederholung des Rollenspiels Štol'c-Oblomov durch Ol'ga und Oblomov.- Der Wunsch nach Verschmelzung.- Das Feuer als Bild des Lebens und der Leidenschaft.- Die Verbildlichung der Kontaktlosigkeit.- Die kindliche Angst Oblomovs.- Muchojarov als Helfer.- Oblomovs Beichte.- Oblomovka und Ol'ga als Sinnbild der Verwöhnung Oblomovs.	
6.6. Ol'ga und Oblomov	106
Der Abgrund.- Oblomovs Versagen im Augenblick.- Ol'gas Erstarrung.- Die Zerstörung der Rollenspiele und Ideale.- Die Enttäuschung als Realität.- Oblomovščina: die Flucht in das Schicksal.- Die Selbstvermeidung Ol'gas.- Ol'gas Wunsch nach Geborgenheit.- Die Metapher des Bettlers.- Strafe als Angst vor der Schuld.- Die oblomovščina als Schuldbekanntnis und Flucht.	

7. Oblomov und Agaf'ja. Landleben 109
- 7.1. Oblomov 109
- Oblomovs Erstarrung.- Die Bilder der Sorge.- Chaos.- Der Schnee als Bild des seelischen Todes.- Das Paradoxon in der Genesung Oblomovs.- Der Abgrund als Negation und Position des Lebens.- Die Leitmotive Oblomovkas.- Die Ambivalenz in der Beschreibung der Vyborger Seite.- Oblomovka als Symbol der Kindheit Oblomovs.- Agaf'ja in der Rolle der Njanja oder Mutter Oblomovs.- Oblomovs Ideal 'Oblomovka'.- Agaf'jas Ideal 'Oblomov'.- Verwöhnung.- Die Beziehung von Mensch und Pflanze.- Gewohnheit.- Der Lebenskreis der Vyborger Seite.- Die Beobachtung des Lebens.- Oblomovka als Symbol der Ursprünglichkeit Oblomovs.- Das Ideal als Ersatz der Realität und Metaphysik.- Das Ideal als Ursprung des 'ungelebten Lebens'.
- 7.2. Agaf'ja 113
- Die Ambivalenz in der Beschreibung Agaf'jas.- Die Verschmelzung von Agaf'ja und Anis'ja.- Das Paradoxon der Geschwindigkeit der geologischen Veränderungen und des 'kochenden Lebens'.- Die Aufgabe der Persönlichkeit.- Anis'jas Nase.- Die Seelenlosigkeit Agaf'jas und Anis'jas.- Das 'ungelebte Leben' als Bedingung der Ambivalenz und Auflösung des Paradoxons.- Agaf'ja als der Mond Oblomovkas.- Der Rollentausch von Ol'ga und Oblomov.- Die unbewußte Liebe Agaf'jas zu Oblomov.- Die Liebe als Schicksal.- Der Vergleich Agaf'jas zwischen ihrem früheren Mann und Oblomov.- Oblomov als Ideal Agaf'jas.- Rollentausch.- Oblomovs Eintritt in den Bereich der Leidenschaft.- Das Symbol des Kahns und des Pferdes.- Die Leidenschaft als fremde Bewegung.- Musik und Leidenschaft als Elementarkräfte des Lebens.- Oblomovka-Leidenschaft.
8. Štol'c, Tarant'ev, Muchojarov, Oblomov 119
- 8.1. Štol'c und Oblomov 119
- Die Unfähigkeit Štol'cens sich auszuruhen.- Die Rolle vom 'richtigen Leben'.- Der Irrtum.- Die Kontaktlosigkeit Štol'cens mit sich selbst.- Štol'cens Ideal des Lebens und der Arbeit.
- 8.2. Tarant'ev und Muchojarov 121
- Die Gemeinsamkeiten von Tarant'ev und Muchojarov.- Die Wachteln.- Die Leitmotive Muchojarovs.- Die Hin- und Her-Bewegung.- Tarant'ev als Stratege.- Muchojarov als Praktiker.- Die Lebensgemeinschaft.- Das Spiel der Erpressung.- Die Gemeinsamkeiten von Štol'c, Tarant'ev und Muchojarov.- Langeweile.- Oblomovs Not.- Das Opfer Agaf'jas.- Oblomovs Verwöhnung.- Die Vyborger Seite als Surrogat Oblomovkas.- Štol'cens Warnung.- Tarant'ev und Muchojarov als Betrüger und Helfer Oblomovs.- Štol'c und Agaf'ja als Betrüger und Helfer Oblomovs.- Die seelische Explosion Oblomovs.-

9. Ol'ga und Štol'c in Paris 125
- 9.1. Štol'c 125
- Die Veränderung Ol'gas.- Das Bruder-Schwester Verhältnis.- Das Versagen des Rollenspiels.- Der Kampf um das frühere Rollenspiel.- Manipulation.- Das Labyrinth 'Ol'ga'.- Das Ergründen von Lebensfragen.- Die Ambivalenz in der Darstellung von Štol'c und Ol'ga.- Die Verbildlichung der List.- Die Ironie Gončarovs.- Angst vor der Leidenschaft.- Ol'ga als Ziel des Lebens.- Ol'ga als Schicksal Štol'cens.- Die Schwäche.
- 9.2. Ol'ga 129
- Das Piedestal als Bild des Stolzes und der Kontaktlosigkeit mit sich selbst.- Ol'gas Angst vor Štol'c und der Gesellschaft.- Die Suche nach dem Vorbild.- Ol'gas Rollenspiele.- Das Lehrer-Schüler Verhältnis.- Štol'c als Schicksal Ol'gas.- Der Übergang der Rollen Ol'ga-Oblomov auf Štol'c und Ol'ga.- Die Sehnsucht nach der Schuldlosigkeit.- Die Schuld als Negation des Lebens.
- 9.3. Štol'c und Ol'ga 132
- Die Aussprache.- Der Stolz Ol'gas und Štol'cens.- Der Zweikampf.- Nemesis.- Die Mutter-Kind Rolle.- Ol'gas 'Geständnis'.- Die Rolle von Richter und Angeklagtem.- Die Unfähigkeit Štol'cens zu lieben.- Die Ambivalenz der Rollenspiele.- Der Liebhaber Štol'c gegenüber dem Liebhaber Oblomov.- Oblomovs 'Liebes'brief.- Der 'Irrtum' als Vermeidungsstrategie.- Das Paradoxon in der Genesung Ol'gas.- Die Mutter-Kind Beziehung.- Die Erfüllung des Ideals.- Die blaue Nacht.- Das Symbol des Kreuzweges.- Die Metaphorik der Liebesbeziehung Štol'c-Ol'ga.
10. Štol'c und Ol'ga auf der Krim 136
- 10.1. Štol'c 136
- Der Point of View Gončarovs.- Die Idylle.- Die Ironie Gončarovs.- Die Bildlichkeit der Lebensführung Štol'cens.- Die Ambivalenz in den Leitmotiven Štol'cens.- Die anscheinende Gegensätzlichkeit von Oblomov und Štol'c.- Die Ideale Štol'cens. Štol'cens Suche nach dem Vorbild. Der Baum als Symbol der 'richtigen Liebe'.- Das Paradoxon des 'ungelebten Lebens'.- Die Erziehung Ol'gas.- Die Beobachtung des Lebens.- Die Verschmelzung.- Die Unendlichkeit als Kontaktlosigkeit.- Der Übergang der Rollenspiele Ol'ga-Oblomov auf Štol'c und Ol'ga.- Die Inhaltlosigkeit der Ehe.- Ol'ga als Spiegel Štol'cens.
- 10.2. Ol'ga 147
- Die Erfüllung des Ideals.- Die 'Identität' mit dem Leben.- Das Ideal als Aberglaube.- Ol'gas Schwermut.- Ihre Unfähigkeit, sich in der Natur zu spiegeln.- Ol'ga als Kunstfigur Štol'cens.- Die Ängste Ol'gas.- Die Schwermut als Bedrohung des Ideals.

- 10.3. Štol'c und Ol'ga 149
- Das Sinnbild der Allee und des Mondes.- Der Intellekt als Heilmittel gegen die Schwermut.- Die Verbildlichung der Analyse.- Die Verwandlung der Schwermut in ein Problem.- Die Ironie Gončarovs.- Der Abgrund als Symbol der Strafe.- Die Vermeidung des Abgrundes.- Štol'c als Stütze Ol'gas.- Das 'kosmische Leben'.- Štol'cens Ideal der Mutterschaft.- Die Angst vor dem idealen Menschen.- Das Ideal als Tabu.- Das Mitleid als Folge der Selbsterhöhung und des Stolzes.- Die Idealisierung Oblomovs.- Die Rettung Oblomovs als Vorgang der Selbsterhöhung.
11. Oblomov und Agaf'ja. Der Zerfall der Idylle 153
- Die Ambivalenz in der Beschreibung Oblomovs.- Die Ambivalenz in der Bildlichkeit.- Parallelisierungen.- Der unterschiedliche Point of View in der Beschreibung von Štol'c und Oblomov.- Das Bild des Dioramas.- Das Ende des Lebensweges.- Die Leere des Lebens.- Der Trost.- Das Bild des Einsiedlers.- Der Tod Oblomovs.- Das 'ungelebte Leben' Agaf'jas.- Die Zirkel des Romans 'Oblomov'.- Die oblomovščina als Projektion Štol'cens.
12. Gončarov als Štol'c und Oblomov 158
- Das Ideal als verabsolutierte Projektion des Glücks.- Gončarov als Freund Štol'cens.- Štol'c als der Imperativ Gončarovs.- Gončarov als Oblomov.- Die Rolle des Imperativs gegenüber der Poesie und Ruhe.- Oblomov und Štol'c als Typen.- Der Kampf zwischen dem Imperativ und der Poesie.- Die Polaritäten in dem Roman 'Oblomov'.- Die Integration des Menschen.- Der Spiegel.
- III. Leitmotive und Bilder in den Romanen 'Obyknovennaja Istorija' und 'Obryv' 161
1. Obyknovennaja Istorija 161
- Inhaltsangabe.- Die Gegensätze von Stadt und Land, Ratio und Gefühl.- Das Leitmotiv der gelben Blumen.- Die Ideale des Onkels und des Neffen.- Die Idylle auf der anderen Nevaseite.- Psychischer und physischer Schmerz.- Die Behörde in St.Petersburg.- Die Relation von Wachen und Träumen.- Das Ideal als Schutz.- Die Enttäuschung.- Das Symbol des Angelns.- Liza als Vorgängerin Ol'gas.- Bilder des Abgrundes.- Die Quelle der Štol'c-Ol'ga Liebe.- Der banale Alltag.- Korrespondierende Bilder zu den Romanen 'Oblomov' und 'Obryv'.- Der Rollentausch.
2. Obryv 175
- 2.1. St.Petersburg 175
- Der rätselhafte Charakter Rajskijs.- Sein Werdegang.- Die Rolle der Phantasie im Leben Rajskijs.- Musik und

Traum.- Die Entstehung einer ästhetischen Lebenshaltung.- Rajskij und Sof'ja.- Das Haus Pachotin.- Sof'jas Erziehung.- Das Bild der Statue.- Der Pygmalion-Traum.- Der Versuch Rajskijs lebendig zu werden.- Hinweis auf eine Charakteristik der Metaphorik Gončarovs.- Das Gemälde als Spiegel des Malers.- Rajskij und Kirilov.- Das Ideal Kirilovs.- Der Nihilismus Rajskijs.

2.2. Malinovka 191

Malinovka und Oblomovka.- Rajskij und Tat'jana Markovna.- Der Stolz der Großtante.- Tat'jana Markovna und das Schicksal.- Demut.- Schuld als Angst vor Strafe.- Nil Andreič Tyčkov.- Mark und Nil Andreič.- Marfen'ka.- Die Metapher des Regenbogens und des Fliegens.- Vikent'ev und Marfen'ka.- Die Nachtigall.- Der Traum Marfen'kas.- Bilder der Leidenschaft: das Gewitter.- Rajskijs Leidenschaft.- Der Zirkel Rajskijs.- Der 'Künstler' Rajskij.- Realität und Phantasie im Leben Rajskijs.- Egoismus und Angst.- Rajskij und Vera.- Das 'Rätsel' Vera.- Phantasie und Analyse.- Das Leitmotiv des blauen Briefpapiers.- Der Name des Liebhabers.- Bilder der Leidenschaft: die Schlange.- Eifersucht und Neid.- Die Rache.- Der Zirkel Rajskijs.

2.3. Der Abgrund 213

Das Symbol des Apfels.- Mark und Vera.- Das Bild des Nestes.- Der 'Wolf' Mark.- Vera und Mark als Opfer.- Das Gewissen Marks.- Gončarovs Einstellung zu Kirche und Christentum entwickelt an seiner Metaphorik.- Die Christusikone.- Der Abgrund als Kluft von Gegenwart und Zukunft.- Der Abgrund als Katastrophe und Zerstörer der Rollenspiele.- Bilder des Todes.- Die verfallene Laube als ein Symbol der Sünde.- Die Verwirklichung des Pygmalion-Traumes Rajskijs.- Sünde, Beichte, Buße und Demut.- Gesetz und Neigung.- Die Ver schwiegenheit.- Schuld, Pflicht und Liebe.- Der Integrationsprozeß oder die Auferstehung.- Die Lösung des Rätsels.- Gončarovs Einstellung zur Arbeit.- Der Kreislauf des Lebens.

2.4. Abschied 228

Der Zirkel des Romanzyklus.- Die Ambivalenz in dem Abschied Rajskijs von Malinovka.- Trennung und Abschied.- Die Wirklichkeit als Tautologie.- Die entborgene Persönlichkeit.

Literaturverzeichnis 230

Nachtrag zum Literaturverzeichnis 238

Einleitung

Was Roman Jakobson über die schwer faßbare Art von "Puškins Weisheit" gesagt hat, die es jeder Generation, jedem Milieu und jedem Denksystem ermögliche, ihre eigenen Werte in Puškins Werke hineinzulesen¹⁾, kann in ähnlicher Weise auch von dem Romanwerk Gončarovs behauptet werden. Obwohl die Kritiker sich über Gončarovs konservative Haltung weitgehend einig waren, gehen die Beurteilungen einzelner Romangestalten oder Roman-szenen oft erheblich auseinander²⁾, ohne die bisher ermittelten Ergebnisse der Trägheit eines Oblomov oder der Langeweile eines Rajskijs erneut in Frage stellen zu wollen. Erstaunlich ist, in wie vielen Abhandlungen unterschiedlichster Provenienz der Name 'Oblomov' auftaucht, um die verschiedensten Beweisführungen zu ergänzen³⁾, während sein Schöpfer Gončarov selbst in größeren Abhandlungen über den Realismus des 19. Jahrhunderts im Unterschied zu seinen Zeitgenossen kaum erwähnt wird. Ohne Zweifel übersteigt auch heute noch die Popularität eines Oblomov diejenige Gončarovs. Die Namen Rajskij oder Adujev sind dagegen außerhalb der Slavistik nahezu unbekannt geblieben.

Diese Arbeit hat sich die Aufgabe gestellt, dem nachzugehen, was es mit der Trägheit eines Oblomov oder der Langeweile eines Rajskij auf sich hat und verwendet dafür die Bildlichkeit, um erneut einen Zugang zu dem Denken Gončarovs zu finden. Da die entscheidende Bedeutung des Bildes darauf beruht, daß es - nach Karl Ludwig Schneider - die Möglichkeit bietet, Gefühl und Gestimmtheit des Dichters unmittelbar zum

1) Vybrané spisy A.S. Puškina, hrsg. von A. Bém und R. Jakobson, Prag 1936. Zitiert nach Victor Ehrlich, Russischer Formalismus, München 1964, S.222

2) Siehe dazu auch: Dietrich Gerhardt, Das Werk im Werk, in: Slavistische Studien zum VII Internationalen Slavistenkongress, hrsg. von J. Holthusen, E. Koschmieder, R. Olesch, E. Wedel, München 1973, S.114
Die Arbeit von Milton Ehre, Oblomov and His Creator. The Life and Art of Ivan Goncharov, New Jersey 1973, die zumindest den Hauptteil dieser Arbeit weitgehend ergänzt, war mir leider erst am Ende meiner Oblomov-Interpretation zugänglich, so daß ich erst nachträglich auf sie Bezug nehmen konnte.

3) Als Beispiele seien hier nur die soziologische Untersuchung von Wolf Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1969, und die psychologische Arbeit von Paul Watzlawick, John H. Weakland, Richard Fisch, Lösungen. Zur Theorie und Praxis menschlichen Wandels, Bern, Stuttgart, Wien 1974, genannt.

Ausdruck zu bringen und seine Individualität hervortreten zu lassen¹⁾, bot sich gerade die Bildlichkeit für solch einen Zugang zu dem Romanwerk Gončarovs an.

Schon die Titel der drei Romane stecken das Arbeitsfeld ab. Der Titel "Obyknovennaja Istorija", Eine gewöhnliche Geschichte, zeigt, daß wir es mit alltäglichen Lebenserscheinungen zu tun haben, der Name "Oblomov" weist als sprechender Name auf die Zerstörung der Identität von der Person Oblomov und der Landschaft Oblomovka hin²⁾, der dritte Roman "Obryv" stellt das Symbol des Abgrunds in den Mittelpunkt des letzten Romans.

Da das Symbol des Abgrunds in allen drei Romanen auftritt und im Mittelpunkt der Ereignisse steht, wurde dieses Symbol in den Vordergrund der Arbeit gestellt. Jedoch bestätigte auch eine sorgfältige Zusammenstellung der Abgrund-Zitate das herkömmliche Bild, das bisher von dem Denken Gončarovs gewonnen werden konnte. Wenn dennoch diese Symbol-Interpretation am Anfang der Arbeit steht, dann deshalb, weil sie einmal Einblick in die Arbeitsmethode gewährt, zum anderen, weil sie die abschließende Symbol-Interpretation des Abgrundes am Ende der Arbeit ergänzt.

Tatsächlich wird die herkömmliche inhaltliche Interpretation des Abgrund-Symbols dem Denken Gončarovs nur teilweise gerecht. Erst durch den beständigen Vergleich dieses Symbols mit dem jeweiligen Text konnte ein Einblick in die Funktion dieses Sinnbildes gewonnen werden. In dieser Weise offenbarte sich nach und nach mit den wie lose zusammengefügt erscheinenden Textstellen ein innerer Zusammenhang in dem Werk Gončarovs. So bleibt diese Arbeit einer synchronistischen Betrachtungsweise verpflichtet, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, dem Systemcharakter des Romanwerkes nachzuspüren und, wie Tolstoj sagt, dem "Labyrinth der Verkettungen"³⁾ zu folgen, welches die Dichtkunst ausmacht.

Auf eine Klassifikation der Bilder wurde deshalb verzichtet. Vielmehr soll die Integration und die Funktion der Bilder in dem Werkganzen betrachtet werden, und zwar immer in der Verbindung mit dem Umfeld, das diese Bilder hervorbringen konnte. Da-

1) Karl Ludwig Schneider, Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers, Heidelberg 1962², S.15

2) Vgl. S.46

3) Zitiert nach Victor Ehrlich, a.a.O., S.269

zu war es nötig, die Wirkungsweise des Ideals auf die seelische Befindlichkeit des Menschen herauszuarbeiten und zu betrachten, in welcher Weise diese seelischen Befindlichkeiten in Bilder umgesetzt wurden. Dabei ermöglichte eine bildinhaltliche Auswertung den Einblick in das Bezugssystem nicht nur eines Romans, sondern auch der Romane untereinander, und das Bezugssystem ermöglichte eine intensivere Interpretation der einzelnen Bilder. Dieses Wechselverhältnis ließ die "Ambiguität des poetischen Idioms und die aus dieser Ambiguität sich ergebenden Konfliktstrukturen wie Ironie und Paradox" ¹⁾ deutlich werden.

Damit entspricht der im Anhang befindliche Bildkatalog nicht mehr dieser Arbeit und müßte chronologisch gesehen am Anfang, noch vor der ersten Interpretation des Abgrund-Symbols stehen. Immerhin mag er aber noch einen Überblick über die einzelnen Bilder geben und zur Ergänzung förderlich sein. ²⁾

Die einzelnen Zitatstellen ³⁾ wurden so genau wie möglich übersetzt; lieber wurden stilistische Unebenheiten in Kauf genommen als den Sinn zu verfälschen.

Begegnete ich anfangs den Romanen Gončarovs mit der gleichen Mischung aus Achtung und Skepsis, wie sie vielen Kritikern Gončarovs zu eigen war, so hat mir später gerade diese Einstellung den Umgang mit dem Romanwerk sehr erleichtert. Mit dieser Arbeit hoffe ich, der - wie mir scheint - Unterschätzung der Romantrilogie Gončarovs entgegengewirkt zu haben.

An dieser Stelle sei hier meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dietrich Gerhardt gedankt, der mir für meine Themenstellung 'Bildlichkeit' das Romanwerk Gončarovs empfohlen hat und mir neben seinem freundlichen Rat manche Anregung zukommen ließ. Ihm zu danken ist mir eine angenehme Pflicht.

Auch meiner Frau habe ich zu danken, der ich - was den Rahmen dieser Arbeit betrifft - nicht nur manch praktischen Hinweis, sondern vor allem die naturwissenschaftshistorischen Anregungen verdanke. In diesem Sinne bin ich auch all denjenigen verpflichtet, die mir dabei behilflich waren, das Graduiertenstipendium zu erhalten und in dieser Weise meine Arbeit gefördert haben.

1) Victor Ehrlich, a.a.O., S.309.

2) Da der Bildkatalog doch nur in einem mittelbaren Verhältnis zu dieser Arbeit steht, wurde auf eine Veröffentlichung verzichtet.

3) Zitiert wurde nach der achtbändigen Moskauer Ausgabe von 1952. Statt der einzelnen Roman-titel wurde nur die Bandzahl genannt. Dabei hat die 'Obyknovennaja Istorija' die Bandzahl I, 'Oblo-mov' die Bandzahl IV und 'Obryv' die Zahlen V und VI.

I. Landschaftsbilder

Gončarovs Landschaftsbeschreibung ist eine Geographie der menschlichen Seele¹⁾, die nicht nur ihre verschiedenen Befindlichkeiten auf abgegrenzte Landschaftsbilder hin entwirft, sondern auch ein Bild mit dem anderen verbindet, so daß die Landschaft ihre eigene Kontinuität besitzt. So führt der Weg durch den Garten oder Park auf die Allee, die mit einem Graben die kultivierte und gepflegte Landschaft von dem Dickicht und dem Abgrund trennt; der öffentliche Weg der Allee wird zu einem geheimen Pfad, der das Steilufer hinabführt. Die Landschaftsbeschreibung in V und VI endet mit der Volga, die "andere Seite" der Volga bleibt schon merkwürdig abstrakt, wird zum Horizont, während auf das Steilufer als einer Seelengeographie das Ödland, die Steppe folgt. Den landschaftlichen Kontrast zu dem Abgrund bilden die Berge mit ihren unterschiedlichen Formen. Ebenso läßt sich das Meer über den Strom, den Fluß und seine vielen Bäche mit ihren verschiedensten Bewegungsarten und auch ihrem Stillstand, den Untiefen und ihrem flachen Wasserstand bis hin zur Quelle verfolgen.

1. Land

Die Landschaft wird in allen drei Romanen personifiziert:

In I als "lachende Landschaft": I,192

In IV als die "fröhlichen, lächelnden Landschaften": IV,104

In V als die vor Rajskij "gehende und liegende Landschaft": V,75 oder die naiv lächelnde Landschaft: V,290

In IV wird Oblomovka schon zu einer Reihe malerischer Skizzen: IV,104, ein Bild, das in V und VI erst entfaltet wird: Rajskij, der in Malinovka aus dem Fenster sieht, empfindet jeden Fensterahmen als den Rahmen eines Landschaftsgemäldes: V,61.

1) Walther Rehm verweist an dieser Stelle auf Nikolaj Berdjajev, der feststellt, daß die Geographie der russischen Erde der Geographie der russischen Seele entspreche. Wir wollen diesem Gedanken folgen, aber doch im Auge behalten, daß mit den Begriffen 'russische Weite' und 'russische Seele' öfter eine ziellose Begeisterung verbunden wurde als das Erleben konsequenter Denkens, wie wir es bei Walther Rehm finden. Walther Rehm, Gončarov und Jakobsen oder Langeweile und Schwermut, Göttingen 1963², S.23-24

Die Stille des Landschaftsbildes überträgt sich auf den Menschen: V,75, der weite Raum und die endlose Zeit lassen den Betrachtenden verweilen, so daß Rajskij ganz "in dem Bild" (v kartine) ist und das Bild als Kunstwerk und das Bild als Landschaft mit ihren weiten räumlichen und zeitlichen Dimensionen verschmelzen: V,76.

Die menschliche Wahrnehmung wird zum Spiegel der Landschaft: V,76 und die Landschaft zum Spiegel der menschlichen Seele; sie wird transparent für den Menschen, "wahr und klar" oder undurchsichtig, platt, farblos und langweilig: V,78.

Die farblosen Gebrauchsmetaphern "Bild der Landschaft" und "die liegende Landschaft" werden von Gončarov neu erlebt und erhalten durch die Verschmelzung von Rajskijs künstlerischem Wollen, dem realisierten Bild und dem Zusatz der Bewegungsumkehrung der gehenden Landschaft (V,75) einen neuen Reiz und Inhalt.

2. Garten

In I ist der Garten zunächst ein Paradies, und Aleksander versucht, die Welt auf die Dimensionen des Dača-Gartens zusammenschrumpfen zu lassen und ihm eine zeitlose Endgültigkeit zu geben. Allein während er noch Naden'ka beteuert, daß kein Laut diese feierliche Stille zerstören könne, ertönt der Ruf der Mutter, der beide in den Salon holt. Es gelingt Aleksander nicht - ebensowenig wie Oblomov und Vera VI,265 -, seine Liebe im Salon zu legitimieren, sie dort der Gesellschaft zu veröffentlichen: I,97. Der Garten bleibt das Vorfeld der Gesellschaft und der Ort der unentdeckten Liebesmöglichkeiten verbunden mit der Imagination des ungetrübten Glücks: I,97,104,115,247; IV,262,277,313,338; VI,89.

Der Garten zeigt sich als die Spiegelung der ersten Liebesempfindungen, wie auch der verwilderte Garten die Unordnung in Aleksander zeigt: I,234. Auch Rajskij stellt in seiner Erzählung fest, daß der Garten der Liebe nicht das Leben sei: V,122; doch ist es angenehm, in ihm zu gehen. Später vergleicht Rajskij den Garten mit einem Teppich: V,171. Im Garten entwickelt sich die Liebesbeziehung, die sich noch innerhalb des gesellschaftlichen Lebens bewähren muß. Der Raum der Liebe befindet sich

noch außerhalb der Liebenden, anstatt daß die Liebe Raum in ihnen geschaffen hätte.

3. Park

Für Oblomov und Ol'ga ist der riesige Park neben der Dača¹⁾ der heimliche und eigentliche Treffpunkt: IV,212,238,277.

Während für Aleksander und Vera ihre jeweiligen Treffpunkte eine Einengung des Raumes bedeuten, bildet für Oblomov der Park erstmalig eine Erweiterung: Oblomov gewinnt neuen Lebensraum, Bewegungsmöglichkeit und die Möglichkeit, sein verborgenes Innenleben nach außen zu gestalten.

In der geordneten und gepflegten Welt der Bäume und Alleen können sich Ol'ga und Oblomov noch innerhalb des gesellschaftlichen Lebens der Gesellschaft entziehen und sich verborgen halten. Park und Ol'ga werden für Oblomov zu einer Einheit, zu seinem Ideal der zauberhaften Ruhe und seines Lebensglücks: IV,213. Hier fühlt Oblomov, daß er lebt: IV,362. Der Park, das Ziel seiner Spaziergänge, wird, wie Ol'ga, zum Ziel seines Lebens: IV,361. So zeigt sich auch Oblomov durch die Abwesenheit Ol'gas im Park eine traurige und leere Welt: IV,311.

Auch für Ol'ga ist der Park der Ort der ersten Lebensentfaltung zur Frau. Es ist die Zeit, in der das Leben klar vor ihr liegt, sie alle Fragen des Lebens und der Liebe leicht entscheiden kann: IV,423. Der weite Raum des Parks und der weite Raum des Liebesempfindens sind so untrennbar miteinander verbunden, daß die Absicht Oblomovs, seine Liebe zu Ol'ga in der Öffentlichkeit zu legitimieren, scheitert. Zwar geht Ol'ga im Herbst noch einmal in den Sommergarten, und es gelingt ihr wieder für kurze Zeit, Oblomov zu vitalisieren, doch ist der Park und damit auch ihre Liebe schon Erinnerung geworden: IV,313,381,447.

4. Allee

Gončarov unterscheidet die Allee bei Tageslicht, die dunkle Allee bei Tageslicht und die Allee bei Nacht. In I und IV, wo die Allee noch ein Teil des Gartens und des Parks ist, überwiegt

1) Der See neben der Dača erweitert das symbolische Landschaftsbild.

die helle Allee, in V und VI, wo die Allee die Fortsetzung des Gartens bildet und zum Steilhang führt, die dunkle Allee. Wenn Garten und Park die Liebesempfindungen an sich widerspiegeln, so faßt die Allee die differenzierten Gefühlserlebnisse zusammen.

In I ist Naden'ka das absolute Ziel Aleksanders am Ende der Allee: I,94 und Naden'kas weiteres Verhalten zu Aleksander spiegelt sich in den Formen der Alleen wider: im Bewußtsein des verlorenen Glücks mit Aleksander stürzt sie in die dunkle Allee: I,98, um bald darauf mit dem Grafen Novinskij in der großen Allee spazieren zu gehen, nachdem sie von dem schmalen Pfad des Verliebtseins abgelenkt war: I,108. Später weicht Naden'ka Aleksander in der runden Allee aus: I,115.

Deutlich korrespondiert auch Julijas schwachnerviges, träumerisches und nachdenkliches Gefühlsleben mit ihren Spaziergängen in der dunklen, dichten Allee: I,192.

Für Ol'ga und Oblomov ist die Allee der Ort aller wichtigen Liebesereignisse. Sie ist ihr Treffpunkt: IV,238, hier liegt der von Ol'ga abgerissene Fliederzweig, den Oblomov aufhebt: IV,219; es ist der Ort ihrer Einsamkeit: IV,204, an dem Oblomov zum Leben erwacht: IV,361,362; hier biegt Oblomov in eine Seitenallee, als er die ersten Neben- und Hintergedanken bezüglich Ol'gas hat: IV,213. Auch die Briefszene findet in der Allee statt, und Oblomov, der Ol'ga beim Lesen seines Briefes be- lauscht, wird zum Beobachter seiner eigenen 'oblomovščina': IV,263.

So träumt auch Oblomov von der Allee, wenn er an Ol'ga denkt. Er träumt davon, wie sie leicht auf dem Teppich, dem Sand der Allee schreitet, IV,210, an seinen langen, ewig gleichförmigen und glücklichen Lebensweg mit ihr, wenn er mit ihr nachdenklich durch eine lange Allee geht: IV,284. Angenehm ist es für Oblomov, sich mit Ol'ga in der Allee aufzuhalten. Und doch bekommt er Angst, als Ol'gas zurückgehaltene Leidenschaft und ihre süße Angst vor dem ihr unbekanntem "Spiel der Nerven" in der engen Allee mit ihren schwarzen und undurchdringlichen Waldwänden durchbricht: IV,278. Die Nacht verengt den Raum. Obwohl sich Oblomov und Ol'ga wieder am Tage in der Allee treffen, bleibt eine unüberwindliche Angst. Es ist die Angst, von Bekannten entdeckt zu werden. Beide treffen sich jetzt heimlich in der Allee:

IV,338,343,344. Zwar kennt Oblomov den Weg aus der Angst: es ist die Heirat, die offizielle Legitimation ihrer Liebe, aber dieser Weg führt in die Salons, in das Theater, in den Abgrund St.Petersburg, wo sich Oblomov nicht bewähren kann.

Beide Alleebilder in I und IV verdichtet Gončarov am Ende seines zweiten Romans. Auch Ol'ga erwacht durch Andrej Štol'c wieder zum Leben. Sie rennt durch die lange Pappelallee, um ihn zu begrüßen: IV,460. Štol'c und seine Arbeit sind für Ol'ga zum Glück und zum Ziel ihres Lebens geworden. Hier beginnt Ol'gas "unerklärliches Leiden", ihre Depression, die Štol'c im Auf- und Abgehen der dunklen Allee zu lösen versucht. Allein die Allee endet im Mondlicht, und beiden ist es kaum möglich, sich gegenseitig zu erkennen. Štol'c, der Oblomovs Irrtum aufklären konnte, daß die Frau nicht das Ziel des Lebens sei, kann die gleiche Erkenntnis nicht auf sich beziehen. Er versteht es aber, Ol'ga zeitweilig mit dem 'Ring des Polykrates-Motiv' zu beruhigen: IV,470,471,472,475.

Die Häufigkeit der Alleebilder halten sich in IV, V und VI ungefähr die Waage.

Gončarov wiederholt die oben angeführte Štol'c-Ol'ga-Szene am Ende des dritten Romans. Veras Müdigkeit und Erschöpfung korrespondieren mit der nächtlichen Allee und Rajskij, der - wie es Štol'c tat - Vera aus der Allee in das Mondlicht führt, um sie zu erkennen, wird berauscht von ihrer Schönheit. Erst beim zweiten Mal gelingt es ihm zu sehen, wie sich der magische Sog der dunklen Allee in Veras Gesicht widerspiegelt. VI,226,229,232.

Die dunkle Allee wird zum Ort der Leidenschaft: V,198, dazu auch V,203. Doch differenziert Gončarov später. Die dunkle Allee führt in Malinovka: V,62 vom Garten zu dem Gehölz des Steilhanges: V,187 und wird zum Kontrast des Blumengartens: VI,281. In der Nacht gleichen die Allees Malinovkas dunklen Gängen: VI,225 und geben Veras Verzweiflung: VI,189, ihr heimliches Tun: VI,154 und Rajskijs böse Gedanken über Vera wieder: VI,226.

Die Gestalten Vera, Rajskij, Tušin und Tat'jana Markovna sind mit der dunklen Allee unmittelbar verbunden: VI,302,303, 307,323. Schon in IV begann der Gang durch die Allee für Oblomov und Ol'ga mit dem Erwachen zum Leben und der aufgeweckten Lebensfreude. Doch bald spüren diese Menschen, daß die Allee auf etwas Endgültiges hinweist, das mit der ganzen Ungewißheit des Zieles

und des Gehens verwoben ist. Die Lebensfreude und Begierde schlägt in Angst um, die dunklen Wände, ihr karger Raum bedrängen die Menschen und zwingen sie bis zum Ende zu gehen. Doch das Ende ist sowohl für Oblomov und Ol'ga, als auch für Vera der Abgrund, ein zumindest zeitweilig seelischer Tod, der diese Menschen ihre Ohnmacht und Schwäche fühlen läßt.

5. Graben

Die Allee endet, landschaftlich gesehen mit dem Graben, den Rajskijs Vater als Grenze des Gartens anlegen ließ, nicht weit von dem Platz, wo der Steilhang beginnt: V,76. Vera muß diese Trennungslinie überspringen, um zu dem Steilhang zu gelangen. Sie verläßt damit ihr gewohntes, herkömmliches Leben, den gepflegten und geordneten Bereich ihres bisherigen Daseins, um in dem wildgewachsenen, ungeordneten Dickicht zu verschwinden: VI,254.

Auch Oblomovs Isolation auf der Vyborger Seite wird durch die Trennungslinie des mit Brennesseln bewachsenen Grabens symbolisiert: IV,304¹⁾.

6. Dickicht (čašča), Wildnis (dič'), Wald, Gehölz

Der dunkle Wald bildet die Grenze des einfachen und weiten, überschaubaren Landlebens in Grači: I,9: A tam nivy (...) šli amfiteatrom i primykali k temnomu lesu.²⁾ In Oblomovka fehlen die dichten Wälder: IV,102,106. Onkel Adujev ironisiert Aleksanders sentimentale Gefühle durch diese ländliche Waldlandschaft: I,79. Auch Gončarov ironisiert Julijas schwachnerviges, träumerischgefühlvolles Empfinden mit ihrem Wunsch, in ihrer zukünftigen Wohnung mit Aleksander ein "bosket" vom Kabinett in das Schlafzimmer anzulegen: I,208.

In IV, V und VI werden der dichte und dunkle Wald, das Dickicht noch deutlicher zum Spiegel der Gefühlsverwirrung, der Verstrickung in das ungeordnete Leben, der Angst und der Einsamkeit. Oblomov findet nicht mehr den geraden Pfad aus dem Dickicht (gluš') und der Wildnis. "Der Wald um ihn und in seiner Seele wird immer dichter und dunkler; der Pfad verwildert immer mehr": IV,101. So

1) Dem Graben in IV entspricht das Gitter in I.

2) Und dort dehnten sich die Felder (...) wie ein Amphitheater aus und schlossen sich dicht an den dunklen Wald an.

streicht er auch in seiner Befürchtung, Ol'ga zu treffen, durch den Wald: IV,212 und sieht sich, nachdem er den Brief seines Gutsnachbarn gelesen hat, wie in einem nächtlichen Wald, der hinter jedem Busch und Baum einen Räuber, einen Toten oder ein Tier vermuten läßt.

Ol'ga lernt in ihrer Liebe zu Oblomov den Wald verstehen. Der Wald wird transparent für sie, durchschaubar. Zwischen ihr und dem Rauschen der Bäume tritt ein lebendiges Einverständnis ein, so daß sich ihr Leben mitteilen kann und mit dem Leben der Bäume verschmilzt: IV,244. Später, in der Zeit ihrer Depression, will sie dieses Einverständnis (soglasie) wieder herstellen, doch als Antwort erhält sie nur ihre eigene Angst und Verlorenheit in Form der Weite, Tiefe und Finsternis des Himmels, Meeres und Waldes: IV,469; desgleichen auch Vera, die in den dunklen Abgrund (bezdna) des Waldes schaut: VI,189. Dieses Gefühl ähnelt Ol'gas Empfindung ihrer Verlorenheit, von der sie sagt: (...) u menja net materi, što ja byla, kak v lesu... (IV,429).

Während Oblomov und Ol'ga von der 'Wildnis' schutzlos überfallen werden, wird Rajskij von ihrer geheimnisvollen Dunkelheit ange lockt: V,76. Doch lernt er es im Laufe seines Aufenthaltes in Malinovka, Tušin zu bewundern: VI,394, der als lesničij¹⁾ das Dickicht des Waldes rodet und den Wald pflegt und züchtet: VI, 104. So läßt sich auch leicht die Gefühlsstruktur Tušins anhand seiner Arbeit erkennen, für den Berge, Wälder, Meere und Abgründe keine Hindernisse des Lebens mehr darstellen: VI,404,405.

7. Abgrund, Schlucht: bezdna, propast', ovrag, obryv, krutizna

Das Motiv und das Symbol des Abgrundes führen in das Zentrum der Romane Gončarovs. Zu ihm streben alle Handlungen hin, alle Befreiungsversuche des Menschen gehen von ihm aus. In den Romanen, die jeweils nach einem chiastischen Prinzip angelegt sind, mag in I der Schnittpunkt noch in Aleksanders Brief vom Lande liegen, der wenigstens für einige Zeit und auf eine Distanz durch das halbe Rußland den Onkel, die Tante und Aleksander zusammenführt. Doch schon in IV, V und VI konzentriert sich das Geschehen im Abgrund, der als Bild mitunter auch unausgesprochen ein Leitmotiv in den Romanen ist.

1) lesničij in der Bedeutung: Forstverwalter, Förster ist wohl am besten mit: Waldhüter zu übersetzen.

Gončarov unterscheidet grundsätzlich nicht zwischen 'bezdna' und 'propast'. Der Dichter legt beiden Bildern die Kluft und die Distanz zugrunde, wenn er im Sinn hat, daß sich zwei Menschen oder Dinge in einem unüberbrückbaren Gegensatz zueinander befinden oder wenn er eine Gefahr für den Menschen, seine Angst vor dem Untergang, d.h. in den Abgrund zu fallen, darstellt. Die Häufigkeit der bezdna-Zitate überwiegen geringfügig diejenigen der propast', verteilen sich aber fast gleichmäßig in IV, V und VI. Der obryv findet sich fast ausschließlich als konkretes Landschaftssymbol, im Gegensatz zu bezdna und propast', in V und VI. Nur in IV ist der obryv bereits angedeutet: als Landschaftssymbol in der Schweiz: IV,417, als Steilhang der Schlucht in Oblomovka: IV,107 und als Vergleich in der Umschreibung "s krutogo berega" IV,427. Das konkrete Landschaftssymbol der bezdna und propast' wird in IV zu ovrag, und zwar ausschließlich für die Landschaftsbeschreibung in Oblomovka¹⁾. Die krutizna (steile Wand oder Steilhang) ist nur wenige Male in V und VI vertreten und gibt den Blickwinkel der Romanpersonen Vera und Tat'jana Markovna, ihr Bemühen, den Steilhang hinaufzuklettern, um den Abgrund zu überwinden, an: VI,269,271,275,324 (s. auch Berg).

7.1. Der Abgrund in der 'Obyknovennaja Istorija'

In I finden wir schon die Grundbedeutung des Abgrunds, wie sie später in IV, V und VI entwickelt werden.

Mar'ja Gorbatova gebraucht in ihrem sentimentalsten Briefstil das Bild 'bezdna' für die Trennung als geographische Distanz und als früheres gemeinsames Gefühl: I,28.

Der schnelle Ritt kann im Abgrund (propast') enden.²⁾ Aleksander setzt den Abgrund (propast') für die Gefahren des Lebens.³⁾ Und er selbst will sich von der Brücke stürzen: "on na kraju propasti: pered nim zijaet mogila...", nachdem ihm von allen seinen Liebesvorstellungen und Handlungen nur der reale Trieb geblieben ist: I,249.

1) Nur eine kleine Andeutung ist von Oblomovka in V und VI geblieben, wenn Tit Nikonyč und Tat'jana Markovna wegen der Schluchten (ovragi) und Räuber Angst um Rajskij haben: V,218.

2) Vgl. S.117(I,205)

3) Vgl. S.168 (I,242)

7.2. Der Abgrund in seiner Tiefe und Breite in den Romanen 'Oblomov' und 'Obryv'

Der Abgrund (bezdna) als scharfe Trennungslinie und als erweiterter und bis ins Endlose vertiefter Graben scheidet für Oblomov unüberbrückbar Wissenschaft und Leben: IV,66 sowie den Rang eines Titularrates von dem eines Kollegienassessors, der nur mit der Brücke eines Diploms überwunden werden kann: IV,144. Ol'ga ist wegen ihrer vergangenen Liebe zu Oblomov von Štol'c durch eine 'bezdna' getrennt. Erst ihre Lebensbeichte wird ihr zu einer Brücke: IV,426. Und Štol'c, von dem Gončarov sagt, daß er nur von einer Aufgabe zurücktritt, wenn sich vor ihm ein unüberschreitbarer Abgrund (bezdna) auftut: IV,171, findet diesen Abgrund (bezdna) auf der Vyborger Seite, der ihn und Ol'ga für immer von Oblomov trennt: IV,481,497,498.

Auch Rajskij trennt in seiner Erzählung die Bilder der Vergangenheit und Gegenwart (bezdna), um den Verlust seiner Liebe zu charakterisieren: V,116; ebenso Rajskij zu Vera, der Tat'jana Markovna und Marfen'ka auf die eine Seite des Abgrundes stellt und Vera auf die andere Seite: VI,33. Und als Rajskij seine Verantwortung wahrhaben will, Vera vor dem obryv zurückzuhalten, erpreßt sich Vera diesen Zugang mit der Drohung des Abgrundes (propast'), den Rajskij zwischen sich und ihr dadurch graben würde: VI,256.

Der Abgrund (propast') liegt auch zwischen den Überzeugungen Veras und Marks - es ist ein Abgrund im Abgrund (propast' v obryve), über den nach Veras Meinung nur der Wunsch nach einer ständigen Liebe eine Brücke schlagen kann: VI,267. Vera, die als letztes verzweifelt Mittel in der sexuellen Vereinigung mit Mark eine Verbindung mit ihm sucht, muß erfahren, daß der Abgrund dadurch nur vertieft wurde. Sie fühlt sich allein und von der Liebe ihrer Mitmenschen ausgeschlossen. Die Trennung wird absolut. Selbst als sie langsam wieder zu sich kommt, stellt Marks Brief sie erneut auf die andere Seite des Abgrundes (bezdna): VI,358, und zwar so sehr, daß Tušin es ist, der diesen Abgrund (bezdna und propast') als Hindernis für sie und für sich überwinden wird. Tat'jana Markovna zu Tušin: VI,405.

Aber nicht nur die horizontale Distanz schlägt sich in dem Bild nieder, sondern auch die vertikale. Bezdna (bodenlos) und propast'

(past', padat' = fallen) werden wörtlich genommen. Štol'c steht vor der Aufgabe, den tiefen Abgrund (bezdna) der Seele Ol'gas wieder zu füllen: IV,464,413; Oblomov kann in den tiefsten Abgründen (propast') seiner Seele vor Ol'ga nichts verbergen. Gončarov über Veras Augen: "ihr Blick war abgrundtief" (bezdonnyj): V,294. Und Rajskij spricht von dem "bodenlosen Glück", das für ihn in Veras Freundschaft liegt: V,362, Vera von dem Abgrund (bezdna) der Weisheit, ihrer unendlichen Tiefe, die in Tat'jana Markovna verborgen ist: VI,346. Dagegen ironisiert Gončarov Rajskij, wenn er ihn in seiner Romaneinleitung für die russischen Mädchen schreiben läßt, daß er (Rajskij) sie nicht in den tiefen Abgrund (bezdna) der Gelehrsamkeit gelockt hätte; und wenn Rajskij die männliche Arbeit charakterisiert: "wir steigen in die Abgründe (propasti) der Erde, durchschwimmen die Meere": VI,420 - gerade er, von dem Gončarov sagt, daß er "auf den Flügeln der Phantasie über Abgründe, Berge, Ozeane flog, die von der Menge geduldig und mutig überschritten wurden": V,53.

Wir sehen, wie weit das Bild der 'bezdna' in IV und V, VI als ein Bild der Trennung und der Distanz von Gončarov entwickelt wurde. Die 'bezdna' trennt die Kollegen im Amt, sie trennt Freunde und Liebende. Sie zeigt die Vereinsamung des Menschen, der in der Verfolgung seiner Wünsche und Lebensvorstellungen in die Isolation geraten ist und seine Mitmenschen nur noch als 'die anderen' sieht, ein Motiv, das sich durch alle Romane Gončarovs zieht. Der Abgrund wird zu dem Symbol des Lebensverlustes, der Leere und des Nichts, des geistigen und seelischen Todes, aber auch zu der Aufforderung, diese Leere zu überwinden, so daß der Abgrund zu einem Bild des seelischen und geistigen Reichtums werden kann: VI,346.

7.3. Das Symbol der Schlucht (ovrag) in Oblomovka

So gesehen findet der Leser schon Oblomov im Abgrund der Gorochova-straße vor. Dagegen begreift Oblomov in seiner scharfsichtigen Distanz St. Petersburg und seine Gesellschaft als einen Abgrund, der ihm weit gefährlicher und tiefer erscheint als sein Sofaleben, sein Liegen im Bett und der Schutzwall seiner Kissen. Doch Oblomovs Einstellung und Verhalten zum Abgrund ist kindheitsgeprägt. Auch in Oblomovka gibt es eine Schlucht (ovrag),

wenn auch keine Abgründe, wie Gončarov versichert: IV,102. Schon in IV ist die Schlucht ein Bild des Todes, wenn auch nicht für den Menschen, sondern für die Tiere. Die Oblomover werfen ihre Tierkadaver hinein und verbinden mit der Schlucht abergläubische Geschichten und Gerüchte: IV,111. Die Angst läßt den Menschen vor der Schlucht haltmachen und die Sorge der Mutter des kleinen Il'ja Il'ič geht dahin, Oblomov mit aller Aufmerksamkeit vor diesem Anblick zu bewahren: IV,113. Dennoch kann der kleine Oblomov manchmal der Aufsicht und Geborgenheit der Njanja entfliehen. In kindlicher Neugierde rennt er zur Schlucht, will seine Kräfte erproben, in sie hineinschauen "wie in einen Vulkankrater", aber dann werden die Gerüchte und Sagen in ihm laut, und von Angst befallen rettet er sich wieder in die geborgene Umarmung der Njanja. IV,118,146. Doch wenn es um die Gewohnheiten der Oblomover geht, wird die Angst vor der Schlucht nicht mehr wahrgenommen. Die Außentreppe der Hütte Onisims, die über dem Steilhang der Schlucht hängt, bleibt unrepariert, obwohl "ein Huhn Angst gehabt hätte, diese Hütte zu betreten": IV,107. Und die Bauern ziehen es vor, über den Berg oder die Schlucht zum Marktflecken zu fahren, um nicht neue Wege und Brücken bauen zu müssen: IV,385.

7.4. Der Abgrund in dem Roman 'Oblomov'

Die Angst vor der Schlucht und dem Abgrund ist Oblomov geblieben. Gončarov sagt selbst über die Berge und Abgründe, daß sie so drohend und schrecklich sind wie die auf den Menschen gerichteten Krallen und Zähne eines wilden Tieres. Sie halten den Menschen in Angst und "toska" vor dem Leben, und der Himmel scheint so weit und unerreichbar, als ob er sich von den Menschen getrennt hätte: IV,103. Der Abgrund als verschlingendes Element zeigt dem Menschen seine Winzigkeit und seine Verlassenheit. Die Enge des Raumes entspricht der Enge des Gefühls.

So befindet sich Oblomov schon auf dem Weg zu einem neuen Abgrund (bezdna): IV,259, nachdem ihn zuerst Štol'c: IV,189 und dann Ol'ga aus seinem bisherigen Leben (propast'): IV,189,423 retten wollten. In seiner sensiblen Trägheit und der durch die Liebe zu Ol'ga entstandenen Wachheit spürt Oblomov die "Dissonanz" ihrer verschiedenen Liebesmotivationen: IV,259. Er fürchtet, ohne

eigene Vorsicht und den Gebrauch seiner Willenskräfte in das Leben hineingerissen zu werden, den "Abhang" (pokatnost', sklon) herunterzufallen; (Oblomov in seinem Brief an Ol'ga: IV,258), und er fürchtet sich in seiner Schlichtheit vor der Gefühlsverwirrung, der Leidenschaft, in der der Mensch, wie Oblomov sagt, "jede Achtung vor sich selbst, der Reinheit und Unschuld des anderen verliert und sich dann unter seinen Füßen der Abgrund (bezdna) öffnet": IV,289. Aus Angst vor diesem Abgrund (propast') beschließt Oblomov stehenzubleiben, sich von Ol'ga zu trennen, das Opfer zu bringen, um Ol'ga rein zu halten: IV,258. Aber Ol'ga ist schon zu sehr zu seinem Ziel, zu der Hoffnung auf Leben geworden, als daß er sich von ihr trennen könnte. Oblomov: "kakoe sčast'e smotret' na nee! ... i on vse smotrel na nee, kak smotrjat ... v bezdonnuju propast'..." Ol'ga, die sich einerseits sicher vor Oblomovs Leidenschaft weiß, andererseits aber Oblomov gern mittels der Leidenschaft lebendiger und willensstärker machen möchte, spottet bald über die Abgrundvorstellungen Oblomovs: IV,266,267 (bezdna), 267 (propast'), 294,361 (bezdna), bald folgt sie Oblomovs Gedanken und Gefühle: IV,344. Von Ol'ga getrieben und in seiner Angst, daß seine Liebe zu einem Verbrechen (propast') "ein Fleck auf seinem Gewissen" werden könnte: IV,284, vergrößert sich die Angst Oblomovs. Er fühlt sich nicht nur vor Ol'ga verantwortlich, sondern auch vor seinen Bekannten, der Petersburger Gesellschaft. Oblomov fürchtet die Gerüchte, die um ihn und Ol'ga entstehen und Ol'ga "beflecken" könnten: IV,290,334. Der einzige natürliche und unumgängliche Weg aus diesem Konflikt, der ihm "zulächelt", wird für Oblomov nur kurzfristig zu einem Abgrund (bezdna): IV,292. Oblomov kann seine Schüchternheit und Hemmung überwinden und macht Ol'ga einen Heiratsantrag. Doch dieser Heiratsantrag erfordert das, was Oblomov schon vorher nicht leisten konnte: nach Oblomovka fahren, um dort sein Gut neu zu bewirtschaften und zugleich in dem Abgrund St. Petersburg eine neue Heimat zu finden. Die Lage ist ausweglos. Nachdem er sein früheres Leben als Abgrund erkannt hat, findet er nur neue Abgründe in seinem neuen Lebensabschnitt mit Ol'ga. Sein Wunsch, unschuldig zu bleiben und die daraus hervorgehende Trägheit und Angst lassen ihn zu einer tragischen Figur werden. Noch einmal versucht er, diesen Konflikten zu entgehen und versucht, wie die Oblomover den Abgrund zu überwinden, indem er ihn nicht zur

Kenntnis nehmen will. Er beginnt die Petersburger Gesellschaft und damit auch Ol'ga zu meiden. Doch Oblomov ist schon kein Oblomover mehr. Die daraus hervorgehende Trennung endet in einem Starrkrampf, von dem sich Oblomov nur langsam erholt. Erst Agaf'ja Matveevna ermöglicht Oblomov ein materiell glückliches Leben, das ihn sein Leben im 'Abgrund' nur noch ab und zu spüren läßt. Es ist Oblomov also fast gelungen, auf der Vyborger Seite ein Leben wie seine Vorfahren zu führen, bis ein Gehirnschlag (udar) seinem Leben ein Ende setzt.

Es ist eine Paradoxie in Oblomovs Leben, daß er, der mit aller Angst und Vorsicht seine Sittlichkeit bewahren wollte, mit Agaf'ja Matveevna einen illegitimen Sohn zeugt. Doch wird vielleicht Oblomovs Glück und Agaf'ja Matveevnas Liebe gerade dadurch möglich, daß Oblomov den Mut findet, im Abgrund zu leben, und er diesen Abgrund gegenüber Štol'c und Ol'ga bestätigt.

7.5. Der Abgrund in dem Roman 'Obryv'

Im Gegensatz zu Oblomov, der den Abgrund meiden will und doch im Abgrund endet, sucht Rajskij den Abgrund. Auch ihn lernt der Leser in St. Petersburg kennen, und zwar als er seinem Freund Ajanov gegenüber das Kartenspiel eine Leidenschaft, einen Abgrund (bezdna) nennt, den er bewußt meidet: V,43. Rajskijs Leidenschaft ist eine andere: es ist die Anbetung der weiblichen Schönheit, eines reinen ästhetischen Lebens. Aber erst in Malinovka, wo er zunächst eine Idylle vorzufinden befürchtet, präsentiert sich Rajskij der Abgrund gleich in vielerlei Gestalt: einmal in Vera, die Rajskij die Schönheit der Schönheiten nennt, ein Abgrund (bezdna), in dem Rajskij sogar noch im Untergang einen besonderen Reiz finden würde: VI,152, zum anderen in dem Steilufer (obryv), der Volga, in dessen Abgrund (propast') er seinen Blick vertieft: VI,225 und in dem Geheimnis, das sich in diesem Abgrund abspielt und Rajskij jede Trennung von Malinovka unmöglich macht: VI,64. Hier lernt er auch die Gefahren des Abgrunds (propast') an Vera, die in die Gefahr und Leidenschaft des obryv gerät, kennen: VI, 241. Er fühlt, daß er es sein muß, der Vera über den Abgrund (propast') führen muß: VI,242, da er Tat'jana Markovna eine Kenntnis des Abgrunds der Leidenschaft (propast') nicht zutraut: VI, 243. Doch Rajskij versagt. Er darf den Abgrund weder mit Vera

als ihr Liebhaber betreten, noch für Vera als ihr Freund und Bruder: VI,36,272,278. Walther Rehm spricht hier von dem Hohn Gončarovs, der Rajskij nur in den Abgrund schauen, aber nicht hinabsteigen läßt: VI,189¹⁾). Rajskij muß sich mit seiner Phantasie zufrieden geben, die ihm Vera vom Boden des Abgrunds (propast') vorführt: VI,277. Dagegen vermag er das zu tun, woran Oblomov gescheitert ist: er kann die Gerüchte zum Schweigen bringen, die im Dorf um das Geschehen im Abgrund (obryv) aufgekommen sind: VI,407 ff.

7.6. Obryv (das steil abfallende Volga-Ufer)

Während Vera, Rajskij, Tušin und Tat'jana Markovna noch unmittelbar mit dem Symbol der 'Allee' verbunden sind, ist es Mark, der zum Mittelpunkt des Steilhanges werden soll und Tat'jana Markovna, Vera und Tušin und letzten Endes auch Rajskij auf eine solche Art zueinander bringen wird, wie es ohne das Geschehen im Abgrund nicht zu denken gewesen wäre.

Schon am Anfang von V stellt Gončarov den obryv in die Nähe des ovrag in Oblomovka. Abergläubische Angst läßt die Bewohner diesen "verfluchten Ort" meiden. Allerdings entsprang diese abergläubische Angst nicht der Phantasie wie bei den Oblomovern, sondern einer realen Begebenheit. Ein eifersüchtiger Schneider ermordete hier seinen Nebenbuhler, seine Frau und beging daraufhin Selbstmord. Der Selbstmörder wurde am Ort seines Verbrechens begraben, und diese Gegend verwilderte (dič'): V,75,76, VI,317.

Wie in I und IV ist der obryv in V und VI ein Ort der Angst, der Leidenschaft, der Gefühlsverwirrung und des Todes.

Auch Marfen'ka hat vor dem obryv Angst und läßt sich nur schwer von Rajskij überreden, einen Blick den Steilhang hinunter zu wagen; "strast' kakaja", sagt sie zitternd und geht wieder in das sichere und geordnete Haus der Großtante: V,186,187. Doch Vera hat keine Angst. Ihre Begierde, sich mit neuen Gedanken auseinanderzusetzen, Neues zu erkennen und zu lernen und ihr Stolz, Mark wieder auf den rechten Weg, auf den Berg, in den Garten zu bringen: VI,265, lassen sie den Steilhang hinuntersteigen. Aber schon der obryv als Treffpunkt, der "verfluchte", gemiedene und

1) Walther Rehm, a.a.O., S.55

heimliche Ort und nicht der Garten Veras nimmt Veras Untergang vorweg. Am Fuße des Steilhanges ruft Mark sie mit Gewehrschüssen, die einen eigenartigen Rufcharakter für Vera besitzen. Mit demselben Gewehr, das Mark auf Tauben abschießt, macht er Jagd auf Vera: VI,116,184,185,243. Vera beginnt ihren verzweifelten Kampf gegen Mark. Auf der Höhe des obryv fragt sie nach "Wahrheit und Licht": VI,182 und betet in der Kapelle, die auf dem Berg in geringer Entfernung des Abgrunds liegt: VI,183. Tatsächlich hellt sich in dieser Zeit der inneren Einkehr und Besinnung ihr Blick auf: VI,185, bis wieder ein Schuß im obryv ertönt: VI,186. Veras Hoffnung - die gleiche Hoffnung Oblomovs auf eine Lebensintensität und -steigerung - liegt im Abgrund. So folgt sie dem Ruf Marks: VI,187. Vera, die sich über die chaotischen Gefühle der Leidenschaft Rajskijs hinwegsetzen konnte: VI,192, springt nun nach Rajskijs Worten wie ein Reh, überstürzt den Steilhang hinunter: VI,208. Sie bittet sogar einmal Rajskij, mit ihr den Steilhang bis zur Volga hinunterzuklettern, um dort Boot zu fahren: VI,227; aber das ist der Augenblick, in dem Rajskij Angst vor dem Steilhang bekommt. Er ist so hilflos, daß er Vera nur den Rat geben kann, wie ein Oblomover zu handeln, nämlich den Steilhang zu meiden: VI,231. Doch dazu ist es nach Veras Worten zu spät: VI,232. Rajskij ist Veras letzte Hoffnung. Sie bittet ihn, sie vom Abgrund zurückzuhalten: VI,243. Doch als wieder ein Schuß ertönt, erliegt Vera ihrer alten Hoffnung: VI,254,255. Der Kampf hat Vera so viel Kraft gekostet, daß Rajskij ihr helfen muß, den abschüssigen Platz zu erreichen: VI,257. Rajskij wird so zu dem Mittler zwischen Mark und Vera. Das Motiv der Gewehrschüsse endet damit, daß Mark das Pulver für die drei Schüsse bedauert, die nötig waren, Vera für dieses Mal in den obryv zu rufen.

Der Steilhang ist der eigentliche Ort Marks. Mark, der keine Heimat hat, im Wohnwagen bei einem Gärtner wohnt, ein Nihilist, will am Fuße des Steilhanges Vera zu einer Liebe ohne Schuld, Rechte und Pflichten bekehren: VI,263. Der obryv, der schon den geschichtlichen Hintergrund der Eifersucht, des Todes der Liebe und der Ehe aufweist, wird durch Mark wieder aktualisiert. Die Vorgänge wiederholen sich dort, wenn auch in anderer Form. Marks Festhalten am Abgrund, sein bewußter Aufenthalt am Ort des Nichts und der Leere erweisen sich als Nihilismus, gegen den Vera kämpft.

Doch Vera ist in ihrem hoffnungslosen Kampf schon zu sehr von dem obryv abhängig. Sie ist selbst noch nicht von "den alten, erfahrenen Wahrheiten", von ihrem eigenen Leben erfüllt und so auf den obryv angewiesen, dort ihre Selbstbestätigung und ihre Selbstverwirklichung zu finden. Doch anstatt mit Stolz wieder aus dem obryv emporzusteigen, muß sie feststellen, daß ihr Leben beendet, daß sie gescheitert ist und der Abgrund (propast') an Tiefe und Breite unendlich, "ein Grab" geworden ist: VI,296. Die Erfahrung des Nichts, der Winzigkeit und Verlassenheit des Menschen: IV,103 wird für Vera zu einem neuen Lebensbeginn, zu dem Anfang der Demut¹⁾ und einer neuen Liebe: VI,292. Diese Erfahrung gibt ihr auch die Kraft, Tušin zu bekennen, daß in dem obryv die "reine Vera" begraben ist: VI,305. Als Tušin sich daraufhin von Vera verabschiedet, jagt er in seiner Wut auf Mark die Pferde von dem steilen Berg, daß er fast selbst in den obryv gestürzt wäre: VI,310.

Es liegt in dem Wesen des Abgrunds, daß ein Abgrund den anderen bedingt und zur Folge hat. Auch Tat'jana Markovna geht den Weg Veras durch den Blumengarten, durch die Allee zum obryv: VI,326, zur Laube und von dort zur Kapelle auf den Berg: VI,326. Tat'jana Markovna, die Vera verschwiegen hatte, daß diese ihr uneheliches Kind ist und - im Gegensatz zu Oblomov - dieses Geheimnis mit ins Grab nehmen wollte, erkennt in dem 'Fall' Veras ihre eigene Sünde. Sie erkennt, daß sie das gerechtfertigte, reine und schuldlose Leben leben wollte, ohne ihr Leben in seiner Gesamtheit anzunehmen. Auch hier - wie bei Oblomov, Ol'ga und Vera - stellt sich die Sünde als ein Mangel an Leben, als ein Abgrund dar. In der Gegenüberstellung mit der Ikone verbirgt Tat'jana Markovna ihr Gesicht und erkennt, daß die Selbstgerechtigkeit der Abgrund war, der sich Vera mitteilte, und daß die Rechtfertigung ihres Lebens und ein Urteil darüber nicht bei ihr liegen kann: VI,327, 344.

Während Mark noch unten am obryv auf Vera wartet, hat sich oben auf dem Berg die Umkehr vollzogen: VI,360,358. Die Buße führt Vera und Tat'jana Markovna neu zusammen: VI,379. Dieses neue Verständnis füreinander wird für Vera zu einem neuen Lebensbeginn. Ihre Buße führt sie auch wieder mit Tušin zusammen. In der Allee

1) Die Begriffe "Demut, Buße, Beichte und Sünde" können erst am Ende dieser Arbeit differenzierter gesehen werden.

beginnt ihr neuer Lebensabschnitt: VI,302,303,307. Vera bittet Tušin, Mark aus dem obryv zu vertreiben, und Tušin kann diese Aufgabe erfüllen; mehr noch: wie Rajskij setzt er sich dafür ein, daß die Gerüchte in der Stadt verstummen: VI,402. Mark wird also nicht, wie Tušin es zuerst befürchtet, "vom Boden des obryv auf die Höhe steigen", um Vera erneut zu bedrohen: VI,373. Marks Roman endet im Abgrund. Er bleibt von den Bewohnern Malinovkas getrennt: VI,385, und er tröstet sich mit dem Triumph, daß Vera ihn wohl nie vergessen könne. Noch scheint es so. Doch Veras Dankbarkeit und ihre Gedanken richten sich schon auf Tušin. Dieser war "in voller Größe über dem obryv erschienen und reichte ihr die Hand": VI,417. Für ihn ist der Steilharg keine 'bezdna', Tat'jana Markovna: VI,405, kein Hindernis: VI,404. Er wartet darauf, daß Vera sich wieder selbst lieb gewinnt, um ihre Liebe weitergeben zu können.

Auch Rajskij, der Polina Karpovna noch versichert, daß er die gefährlichen Orte Malinovkas, die Abgründe (obryvy und propasti) fliehen will, Rajskij: VI,412, kann den Abgründen (obryvy) nicht entgehen. Er begegnet ihnen wieder in der Schweiz auf seiner Reise nach Italien, und wieder schaut er in die Abgründe. Doch dieses Mal sieht er nicht in den Abgrund seiner Leidenschaft, seiner eigenen Phantasie. Der Abgrund ist für ihn transparent geworden. Es ist zwar nicht der Blick in das eigene Chaos, der ihm vergönnt ist, aber auf dem Grund der Schweizer Abgründe (obryvy) sieht er das graue Haupt der Großtante leuchten: VI, 429. Auch Rajskij ist in die Liebe der Großtante, Veras und Tušins aufgenommen worden, obwohl er bereits wieder eine geographische Trennung von Malinovka vollzogen hat. Ob er zurückkehren wird, bleibt ungewiß.

Der Abgrund ist ein notwendiger Teil, wenn nicht das Zentrum des menschlichen Lebens. Ohne ihn in der Geographie der Seele wäre das Leben eine Idylle. Eine Idylle, die den seelischen und geistigen Tod des Menschen zur Folge hat, droht dem Menschen, der seine Schuld nicht annehmen kann. Es ist der gemeinsame 'Abgrund' Aleksanders, Oblomovs, ja auch Ol'gas, Veras, Tat'jana Markovnas und Marks, daß jeder auf seine Art rein, schuldlos bleiben will, aber keiner dies vermag. Das Betreten des Abgrundes wird die notwendige Voraussetzung des Erkennens der eigenen Schuld. Erst im Abgrund kann der stolze Mensch seine Winzigkeit, Verlassenheit

und Liebesunfähigkeit erfahren. Der Einbruch dieser Erfahrung in das menschliche Leben endet mit der Ohnmacht, mit einer totalen Hoffnungslosigkeit, mit einem Starrkrampf und der Verzweiflung.

Erst durch die Einsicht und Annahme der eigenen Schuld kann der Mensch liebesfähig und der Abgrund zu einem Ort der Freiheit werden. So weist der Abgrund auf das Beständige und Ewige im Menschen hin, auf eine neue Wirklichkeit, die hinter all den vergänglichen Lebenserscheinungen steht. Diese neue Wirklichkeit kann sich der Mensch aber nur erhalten, wenn er es in seiner Liebe und der daraus entstehenden Kraft als seine Aufgabe versteht, in den Abgrund hinunterzusteigen, um dort zu kämpfen und durch diesen Kampf sich sein Leben zu erhalten.

8. Laube, Höhle, Grotte

Die Laube ist der heimliche Treffpunkt von Mann und Frau. In I leitet das Geschehen in der Laube noch den 'Abgrund' Aleksanders ein. Aleksander, der sich frei von der Versuchung fühlt und sich voll von edlen Motiven für seine Verabredung mit Liza glaubt: I,247,¹⁾ schleicht sich doch wie ein Dieb zu der Laube, und wie "jeder Dieb, der auf frischer Tat ertappt wird, zittert er wie im Fieber", als er von Lizas Vater entdeckt wird: I,248.

Auch in IV befindet sich die Laube noch im Garten oder im Park. Nur für einen Augenblick löst das Bild der Laube in Oblomov den Wunsch nach "Tränen, Leidenschaft und berauschem Glück" aus: IV,294. Es ist charakteristisch für Oblomovs Liebe zu Ol'ga, daß Ol'ga nicht auf Oblomov in der Laube wartet: IV,238 und er stattdessen - wenn auch nur wie nebenbei zur Vervollständigung des Traumgeschehens - davon träumt, mit Ol'ga später durch die lange Allee zu gehen, in der Laube und auf der Terrasse zu sitzen: IV,284. Und Ol'ga ist stolz darauf, daß sie den Charakter Oblomovs so gut kennt, daß sie ohne Gefahr mit ihm in die Laube gehen kann: IV,294.

Das Landschaftsbild auf der Vyborger Seite kündigt schon Oblomovs späteres Leben an: auf der einen Seite der große Gemüsegarten mit Kohl, auf der anderen Seite eine grüne hölzerne Laube: IV,305. Doch Oblomovs Leidenschaft zu Agaf'ja Matveevna ist häuslich,

1) Verwandte Szenen finden wir in V und VI: Rajskij auf dem Weg zu Ul'jana Andreevna und Mark und Vera in der Laube.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung	1
I. Landschaftsbilder	4
1. Land	4
Reale Landschaft und Seelenlandschaft.- Die Kontinuität der Landschaftsbilder.- Die Symbolkreise um das Abgrund-Motiv.- Personifizierung der Landschaft.	
2. Garten	5
Das Symbol des Gartens als Ausdruck eines paradiesischen Glücksgefühls.	
3. Park	6
Der Park als erweiterter Lebensraum und Ort der verborgenen Liebe und des bewahrten Glücks.	
4. Allee	6
Die Allee als Lebensweg und Ort der Angst.	
5. Graben	9
Der Graben als Symbol der Trennung von gesellschaftlicher Ordnung und individueller Gefühle.	
6. Dickicht (čučka), Wildnis (dič'), Wald, Gehölz	9
Das Dickicht als Symbol chaotischer Gefühle.	
7. Abgrund, Schlucht (bezdna, propast', ovrág, obryv, krutizna)	10
Die verschiedenen Bezeichnungen des Abgrunds und ihre Bedeutungen.- Die Häufigkeit ihrer Verwendung und ihre Stellenwerte.	
7.1. Der Abgrund in der 'Obyknovennaja Istorija'	11
7.2. Der Abgrund in seiner Tiefe und Breite in den Romanen 'Oblomov' und 'Obryv'	12
7.3. Das Symbol der Schlucht (ovrag) in Oblomovka	13
7.4. Der Abgrund in dem Roman 'Oblomov'	14
Die Entfremdung Oblomovs von Oblomovka.- Der Versuch Oblomovs, ein Leben 'jenseits von Gut und Böse' zu leben.	
7.5. Der Abgrund in dem Roman 'Obryv'	16
Eine Charakteristik Rajskijs.	

7.6.	Obryv (das steil abfallende Volga-Ufer)	17
	Die Gemeinsamkeiten der Schlucht Oblomovkas mit dem Steilhang Malinovkas.- Geschichtliche Begebenheiten.- Marfen'ka, Vera, Tušin und Mark.- Rajskij als Mittler zwischen Mark und Vera.- Mark als Mittler zwischen Tat'jana Markovna und Vera.- Der Abgrund als Ort des Nihilismus.- Der Abgrund als Symbol des Lebensmangels und der Selbstgerechtigkeit des Menschen.- Idylle und Abgrund.- Die Sehnsucht nach einem schuldlosen Leben.	
8.	Laube, Höhle, Grotte	21
	Die Laube als Abgrund im Abgrund.	
9.	Wüste, Steppe	23
	Die Wüste als Bild des Todesgefühls.	
10.	Boden, Sand	24
	Die banale Metapher 'Boden unter den Füßen' als Bestandteil des Abgrundsymbols.	
11.	Berg, Hügel, Horizont	24
	Die neue Wirklichkeit.	
12.	wasserlandschaft	27
/		
II.	Leitmotive und Bilder in dem Roman 'Oblomov'	29
1.	Landleben	29
1.1.	Oblomovka und Oblomov	29
	Die Verbildlichung der Landschaft, des Himmels und der Gestirne.- Die ländliche Stille.- Der Fleiß der Oblomover.- Die Abgeschlossenheit der geographischen Lage Oblomovkas.- Der Lebenskreis der Oblomover.- Ihre Lebensnorm.- Über den Umgang der Oblomover mit ihren Sorgen.- Die physische und psychische Gesundheit der Oblomover.- Die Verbildlichung der Lebensweise in Oblomovka.- Oblomovs Verwöhnung.- Die Dörfer Sosnovka, Vavilovka und Verchljovo.- Die Besorgtheit der Eltern um den lernenden Il'ja Il'ič.	
1.2.	Verchljovo und Štol'c	35
	Die Leitmotive der Arbeit Andrej Štol'cens.- Der Einfluß der Mutter.- Die Einstellung der Mutter zu den Deutschen.- Das Fürstenhaus.- Die Lebensnorm des Deutschen Štol'c.- Das gerade Gleis.- Abschied vom Vater.- Die Verbildlichung der Lebensführung Andrej Štol'cens.- Der gerade Weg.- Der Lebensfaden.- Die Vermischung der beiden Bildelemente Weg und Faden.- Der Umgang Štol'cens mit seinen Sorgen und Freuden.-	

Der Umgang Štol'cens mit dem Genuß, der Phantasie und dem Traum.- Die Suche nach dem Ideal des Lebens.- Štol'c als Ökonom des Lebens.- Die Verbildlichung der Analyse des Lebens.- Štol'c als Vorbild.- Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Oblomov und Štol'c.- Die Freundschaft.- Das Symbol der Schneeballschlacht.- Die Rollenspiele der Eltern des Il'ja Il'ič.- Die Integrität Oblomovs und Štol'cens.

2. Stadtleben 43
- 2.1. Oblomov in St. Petersburg 43
- Oblomovka und St. Petersburg als Projektion Oblomovs.- Das Amt.- Oblomovs Rollenspiel, die Krankheit.- Oblomovs Rolle in der Gesellschaft.- Der Rückzug in die eigene Verslossenheit.- Lebensangst.- Oblomovka als Vorbild.- Oblomovs zwei Unglücke.- Die Verbildlichung der Sorge.- Seelische Unordnung.- Die Umgebung als Spiegel der seelischen Unordnung.- Der Chalat.- Kontaktarmut.- Der Ausflug nach Ekatarinengof.- Der Name 'Oblomov'.- Oblomovka als Sinnbild einer Verwöhnung.- Das Paradoxon in Oblomovs Leben.- Der Plan.- Die Verzweiflung.- Der Unterschied zwischen Planen und Träumen.- Der ständige Lebensbeginn Oblomovs als Grund der Entstehung der Leitmotive.- Langeweile.- Die Sonne St. Petersburgs.- Das Liegen.- Über die Faulheit Oblomovs.- Bilder der Abgeschlossenheit.- Die Verbildlichung des Trostes und der Hoffnung.
- 2.2. Tarant'ev und Oblomov 51
- Der Schmarotzer und seine Beziehung zu Oblomov.- Die Lebensgemeinschaft.- Der Name 'Tarant'ev'.- Die Verbildlichung der Rolle Tarant'evs.- Das Leitmotiv für Tarant'ev.
- 2.3. Zachar und Oblomov 52
- Betrüger und Helfer.- Der Diener aus alter Zeit.- Tarant'ev als 'Diener'.- Zachar als 'Diener'.- Der Hund als Verbildlichung der Dienerrolle.- Gemeinsamkeiten von Zachar und Oblomov.- Das Bild der Vögel.- Oblomov als 'Vorbild'.- Das Mißtrauen Zachars gegenüber Oblomov.- Zachars und Oblomovs Beziehung zu St. Petersburg.- Die Lebensgemeinschaft.- Eine allgemeine Charakterisierung der Rollenspiele.- Der Vergleich mit den 'anderen'.- Die Rolle des barin.- Zachar als 'Hund'.- Die Heullaute Zachars.- Oblomovs Spiel der Selbstquälerei.- Selbsterkenntnis.- Die Bilder der seelischen Blockierung Oblomovs.- Schicksal.- Der Traum als Spiegelbild der Existenz.- Das Ideal als feindliches Prinzip des Lebens.- Der 'St.Petersburg-Oblomovka' Zirkel.
3. Štol'c, Ol'ga, Oblomov 59
- 3.1. Štol'c und Oblomov 59
- Zusammenfassung des 2.Kapitels.- Die Leitmotive: das Gerstenkorn und das Sodbrennen.- Oblomovs Einstellung zum Leben.- Die Imperative Štol'cens.- Die Rollen-

spiele als ein Vorgang der Willenlosigkeit.- Der Plan Štol'cens.- Štol'c als 'barin'.- Die Fangfrage.- Die Darstellung des Oblomovka-Ideals.- Die Kritik Štol'cens.- Oblomovščina.- Die Einstellung Štol'cens zur Muße.- Die Drohung mit der Katastrophe.- Jetzt oder nie! - Rechtschaffenheit und Rechtfertigung.- Die Selbstcharakteristik Oblomovs als Bestandteil einer Rechtfertigung.- Komet und Kaftan.- Schuldbekenntnis.- Die eigentliche Arbeit Oblomovs und Štol'cens.

3.2. Oblomov und Štol'c 65

Kontaktlosigkeit.- Die Oblomovščina als Katastrophen-erwartung.- Das Erpresserspiel.- Oblomovs Versuch, sein Leben zu verändern.- Die Leitmotive: Strümpfe und Stiefel, der Chalot, Staub und Spinnweben, Zeitungen und Bücher.- gentleman und barin.- Das Bild der Schmiede als ein Bild der Katastrophenerwartung.- Die Mücke als Schicksal.- Hamletfrage.

3.3. Štol'c und Ol'ga 67

Die Rolle Štol'cens gegenüber Ol'ga.- Die Rolle Ol'gas und Oblomovs gegenüber Štol'c.- Versuch der Anpassung.- Die Rolle Ol'gas gegenüber Oblomov.- Der Plan Ol'gas.- Der 'mißglückte' Plan Štol'cens.

3.4. Oblomov und Ol'ga 68

Das Casta-diva Motiv.- Idylle.- Die Integration Oblomovs.- 'Keusche Göttin'.- Ol'gas Blick als Sonne.- Bilder der Leidenschaft.- Die Verbildlichung des Glücks.- Die Sonne Oblomovkas.- Das Paradoxon von Leidenschaft und Poesie des Landlebens.- Der Lebensbeginn Oblomovs.- Die Rolle des Schuljungen.- Schuld als Angst vor Strafe.- Das Paradoxon der Oblomov-Ol'ga Liebe.- Ol'gas Schuldgefühle und Rollenspiel als Antwort auf Oblomovs Liebeserklärung.- Das Symbol des Fliederzweiges.- Das Bild der Sonne.- Der ambivalente Charakter des Fliederzweigsymbols.- Poesie und Ärger.- Der Fliederzweig als Symbol des ungelebten Lebens.- Ol'ga als Ziel des Lebens für Oblomov, dargestellt am Symbol des Fliederzweiges und des Lebensweges.

4. Ol'ga und Oblomov. Dača-Leben 74

4.1. Oblomov 74

Die Enttäuschung Oblomovs.- Bilder der Enttäuschung.- Die Verbildlichung der Projektion Oblomovs.- Seine Unfähigkeit zu lieben.

4.2. Ol'ga 75

Die Korrespondenz von Ol'ga und der Natur als Symbol der Integration des Menschen.- Das Erleben der Gegenwart.- Die krumme Linie gegenüber dem Kreis und der Geraden.

- 4.3. Oblomov und Ol'ga 77
 Die Verbildlichung der Schuld als Angst vor Strafe.-
 Die Verslossenheit Ol'gas.- Der Prozeß des Sehens.-
 Das Gerstenkorn.- Die Verslossenheit Oblomovs.
- 4.4. Ol'ga und Oblomov 78
 Die Verbildlichung der Rolle Ol'gas gegenüber Oblomov.-
 Das Symbol der Doppelsterne.- Die Verwöhnung Oblomovs.
- 4.5. Ol'ga 80
 Die Integration des Menschen gegenüber den Rollenspielen.-
 Die Integration Ol'gas.- Die Aufhebung der Polarität des Kindes und des Erwachsenen.- Hören und Antworten.-
 Die Funktion der Träume in den Romanen Gončarovs.- Der Traum der Großtante.- Oblomovs Belsazar-Traum.
- 4.6. Oblomov und Ol'ga 82
 Bilder des Glücks.- Ol'gas Rolle des Richters.- Komödie und Tragödie.-
 Das Symbol der Straminstickerei.- Das Symbol der Hin- und Her-Bewegung.-
 Das Symbol des Uhrenpendels.- Tod und Leidenschaft.- Das 'Definieren der Liebe' als Fluchtverhalten.-
 Die Cordelia-Rolle.- Ol'ga als Sonne.- Liebe als Schuld und Pflicht.-
 Der Regen als Bild der Enttäuschung.- Der enttäuschte Oblomov vor dem Spiegel.-
 Das Paradoxon im Leben Oblomovs.- Der 'Liebes'brief Oblomovs als Lösungsversuch.-
 Oblomov als Opfer.- Ol'gas Verwandlung der 'keuschen Göttin' in die 'Göttin des Zorns'.-
 Das Symbol des Abgrunds.- Ol'ga als Engel und Retter.- Das Paradoxon in der Liebe Ol'gas.-
 Die unschuldige Liebe Ol'gas.- Die Gesellschaft als Gradmesser der unschuldigen Liebe Oblomovs.-
 Die Heirat.
5. Oblomov und Ol'ga in St. Petersburg 90
- 5.1. Oblomov 90
 Die Jahreszeiten.- Das Leben als Schuld.- Poesie und Ärger.- Die Leitmotive in Oblomovs Leben hervorgerufen durch den Heiratsplan.-
 Die Heirat als Rechtfertigung der Liebe.- Der Aufbau Oblomovkas als Rechtfertigung der Heirat.-
 Die Bedingungen als Bestandteile eines Ideals.- Die Heirat als Ideal.- Die Unmittelbarkeit als ein Element der Realität.-
 Die Neva als symbolische Trennungslinie.- Ol'ga als Engel.- Ol'ga als Mitglied der Gesellschaft.- Oblomovs Opfer.
- 5.2. Ol'ga 93
 Ol'gas Opfer.- Die Gesellschaft.- Kontaktarmut.- Das Symbol der Oper.-
 Die Musik als Spiegel des Menschen.- Rubini.- Oblomovs Einstellung zur Musik.-
 Romantik und Realität.- Die Oper als gesellschaftliches Ereignis.- Angst und Langeweile.-
 Die absurde Antwort.

6. Land und Stadt 97
- 6.1. Agaf'ja und Ol'ga 97
 Die 'Vorstellung' der Agaf'ja Matveevna.- Die Hin- und Her-Bewegung.- Die Beschreibung Ol'gas.- Das Bild der Statue.- Die Leitmotive Ol'gas.- Die Beschreibung Agaf'jas.- Das Bild der Büste.- Die Beziehung der Statue und der Büste zu Oblomovka.
- 6.2. Vyborger Seite 99
 Der Point of View Gončarovs.- Die Stille auf der Vyborger Seite.- Die Pendeluhr.- Das Klopfen der Messer.- Die ideale Stille.- Die Piroge Oblomovkas.- Die Vyborger Seite als Projektion Oblomovs.- Vergleiche mit Agaf'ja.- Die Gemeinsamkeiten und Gegensätzlichkeiten Agaf'jas zu Ol'ga. Die Vyborger Seite als Surrogat Oblomovkas.
- 6.3. St. Petersburg 100
 Oblomovka als Schuldbegriff.- Die Einteilung des Romans 'Oblomov' unter dem Gesichtspunkt der Angst.- Oblomovs Hochzeitstraum.- Der Gegensatz von Traum und Realität.- Die Auflösung der Identität von Ol'ga und Oblomovka.- Rollentausch.- Die Möglichkeiten Oblomovs, mit seiner Angst umzugehen.- Gerüchte.- Die Rechtfertigung als Lüge.- Die Verleugnung Ol'gas.
- 6.4. Oblomov 102
 Das Symbol des Fliederzweiges.- Der 'St.Petersburg-Oblomovka' Zirkel.- Die Schuld Oblomovs.- Der gute Ruf Oblomovs.- Der Sommergarten, die Kahnfahrt auf der Neva.- Das Rollenspiel Oblomovs und seine Verzweiflung
- 6.5. Ol'ga 104
 Die Angst Ol'gas.- Oblomovs Rolle des Schuljungen.- Die Wiederholung des Rollenspiels Štol'c-Oblomov durch Ol'ga und Oblomov.- Der Wunsch nach Verschmelzung.- Das Feuer als Bild des Lebens und der Leidenschaft.- Die Verbildlichung der Kontaktlosigkeit.- Die kindliche Angst Oblomovs.- Muchojarov als Helfer.- Oblomovs Beichte.- Oblomovka und Ol'ga als Sinnbild der Verwöhnung Oblomovs.
- 6.6. Ol'ga und Oblomov 106
 Der Abgrund.- Oblomovs Versagen im Augenblick.- Ol'gas Erstarrung.- Die Zerstörung der Rollenspiele und Ideale.- Die Enttäuschung als Realität.- Oblomovščina: die Flucht in das Schicksal.- Die Selbstvermeidung Ol'gas.- Ol'gas Wunsch nach Geborgenheit.- Die Metapher des Bettlers.- Strafe als Angst vor der Schuld.- Die oblomovščina als Schuldbekennnis und Flucht.

7. Oblomov und Agaf'ja. Landleben 109
- 7.1. Oblomov 109
- Oblomovs Erstarrung.- Die Bilder der Sorge.- Chaos.- Der Schnee als Bild des seelischen Todes.- Das Paradoxon in der Genesung Oblomovs.- Der Abgrund als Negation und Position des Lebens.- Die Leitmotive Oblomovkas.- Die Ambivalenz in der Beschreibung der Vyborger Seite.- Oblomovka als Symbol der Kindheit Oblomovs.- Agaf'ja in der Rolle der Njanja oder Mutter Oblomovs.- Oblomovs Ideal 'Oblomovka'.- Agaf'jas Ideal 'Oblomov'.- Verwöhnung.- Die Beziehung von Mensch und Pflanze.- Gewohnheit.- Der Lebenskreis der Vyborger Seite.- Die Beobachtung des Lebens.- Oblomovka als Symbol der Ursprünglichkeit Oblomovs.- Das Ideal als Ersatz der Realität und Metaphysik.- Das Ideal als Ursprung des 'ungelebten Lebens'.
- 7.2. Agaf'ja 113
- Die Ambivalenz in der Beschreibung Agaf'jas.- Die Verschmelzung von Agaf'ja und Anis'ja.- Das Paradoxon der Geschwindigkeit der geologischen Veränderungen und des 'kochenden Lebens'.- Die Aufgabe der Persönlichkeit.- Anis'jas Nase.- Die Seelenlosigkeit Agaf'jas und Anis'jas.- Das 'ungelebte Leben' als Bedingung der Ambivalenz und Auflösung des Paradoxons.- Agaf'ja als der Mond Oblomovkas.- Der Rollentausch von Ol'ga und Oblomov.- Die unbewußte Liebe Agaf'jas zu Oblomov.- Die Liebe als Schicksal.- Der Vergleich Agaf'jas zwischen ihrem früheren Mann und Oblomov.- Oblomov als Ideal Agaf'jas.- Rollentausch.- Oblomovs Eintritt in den Bereich der Leidenschaft.- Das Symbol des Kahns und des Pferdes.- Die Leidenschaft als fremde Bewegung.- Musik und Leidenschaft als Elementarkräfte des Lebens.- Oblomovka-Leidenschaft.
8. Štol'c, Tarant'ev, Muchojarov, Oblomov 119
- 8.1. Štol'c und Oblomov 119
- Die Unfähigkeit Štol'cens sich auszuruhen.- Die Rolle vom 'richtigen Leben'.- Der Irrtum.- Die Kontaktlosigkeit Štol'cens mit sich selbst.- Štol'cens Ideal des Lebens und der Arbeit.
- 8.2. Tarant'ev und Muchojarov 121
- Die Gemeinsamkeiten von Tarant'ev und Muchojarov.- Die Wachteln.- Die Leitmotive Muchojarovs.- Die Hin- und Her-Bewegung.- Tarant'ev als Stratege.- Muchojarov als Praktiker.- Die Lebensgemeinschaft.- Das Spiel der Erpressung.- Die Gemeinsamkeiten von Štol'c, Tarant'ev und Muchojarov.- Langeweile.- Oblomovs Not.- Das Opfer Agaf'jas.- Oblomovs Verwöhnung.- Die Vyborger Seite als Surrogat Oblomovkas.- Štol'cens Warnung.- Tarant'ev und Muchojarov als Betrüger und Helfer Oblomovs.- Štol'c und Agaf'ja als Betrüger und Helfer Oblomovs.- Die seelische Explosion Oblomovs.-

9. Ol'ga und Štol'c in Paris 125
- 9.1. Štol'c 125
- Die Veränderung Ol'gas.- Das Bruder-Schwester Verhältnis.- Das Versagen des Rollenspiels.- Der Kampf um das frühere Rollenspiel.- Manipulation.- Das Labyrinth 'Ol'ga'.- Das Ergründen von Lebensfragen.- Die Ambivalenz in der Darstellung von Štol'c und Ol'ga.- Die Verbildlichung der List.- Die Ironie Gončarovs.- Angst vor der Leidenschaft.- Ol'ga als Ziel des Lebens.- Ol'ga als Schicksal Štol'cens.- Die Schwäche.
- 9.2. Ol'ga 129
- Das Piedestal als Bild des Stolzes und der Kontaktlosigkeit mit sich selbst.- Ol'gas Angst vor Štol'c und der Gesellschaft.- Die Suche nach dem Vorbild.- Ol'gas Rollenspiele.- Das Lehrer-Schüler Verhältnis.- Štol'c als Schicksal Ol'gas.- Der Übergang der Rollen Ol'ga-Oblomov auf Štol'c und Ol'ga.- Die Sehnsucht nach der Schuldlosigkeit.- Die Schuld als Negation des Lebens.
- 9.3. Štol'c und Ol'ga 132
- Die Aussprache.- Der Stolz Ol'gas und Štol'cens.- Der Zweikampf.- Nemesis.- Die Mutter-Kind Rolle.- Ol'gas 'Geständnis'.- Die Rolle von Richter und Angeklagtem.- Die Unfähigkeit Štol'cens zu lieben.- Die Ambivalenz der Rollenspiele.- Der Liebhaber Štol'c gegenüber dem Liebhaber Oblomov.- Oblomovs 'Liebes'brief.- Der 'Irrtum' als Vermeidungsstrategie.- Das Paradoxon in der Genesung Ol'gas.- Die Mutter-Kind Beziehung.- Die Erfüllung des Ideals.- Die blaue Nacht.- Das Symbol des Kreuzweges.- Die Metaphorik der Liebesbeziehung Štol'c-Ol'ga.
10. Štol'c und Ol'ga auf der Krim 136
- 10.1. Štol'c 136
- Der Point of View Gončarovs.- Die Idylle.- Die Ironie Gončarovs.- Die Bildlichkeit der Lebensführung Štol'cens.- Die Ambivalenz in den Leitmotiven Štol'cens.- Die anscheinende Gegensätzlichkeit von Oblomov und Štol'c.- Die Ideale Štol'cens. Štol'cens Suche nach dem Vorbild. Der Baum als Symbol der 'richtigen Liebe'.- Das Paradoxon des 'ungelebten Lebens'.- Die Erziehung Ol'gas.- Die Beobachtung des Lebens.- Die Verschmelzung.- Die Unendlichkeit als Kontaktlosigkeit.- Der Übergang der Rollenspiele Ol'ga-Oblomov auf Štol'c und Ol'ga.- Die Inhaltlosigkeit der Ehe.- Ol'ga als Spiegel Štol'cens.
- 10.2. Ol'ga 147
- Die Erfüllung des Ideals.- Die 'Identität' mit dem Leben.- Das Ideal als Aberglaube.- Ol'gas Schwermut.- Ihre Unfähigkeit, sich in der Natur zu spiegeln.- Ol'ga als Kunstfigur Štol'cens.- Die Ängste Ol'gas.- Die Schwermut als Bedrohung des Ideals.

- 10.3. Štol'c und Ol'ga 149
 Das Sinnbild der Allee und des Mondes.- Der Intellekt als Heilmittel gegen die Schwermut.- Die Verbildlichung der Analyse.- Die Verwandlung der Schwermut in ein Problem.- Die Ironie Gončarovs.- Der Abgrund als Symbol der Strafe.- Die Vermeidung des Abgrundes.- Štol'c als Stütze Ol'gas.- Das 'kosmische Leben'.- Štol'cens Ideal der Mutterschaft.- Die Angst vor dem idealen Menschen.- Das Ideal als Tabu.- Das Mitleid als Folge der Selbsterhöhung und des Stolzes.- Die Idealisierung Oblomovs.- Die Rettung Oblomovs als Vorgang der Selbsterhöhung.
11. Oblomov und Agaf'ja. Der Zerfall der Idylle 153
 Die Ambivalenz in der Beschreibung Oblomovs.- Die Ambivalenz in der Bildlichkeit.- Parallelisierungen.- Der unterschiedliche Point of View in der Beschreibung von Štol'c und Oblomov.- Das Bild des Dioramas.- Das Ende des Lebensweges.- Die Leere des Lebens.- Der Trost.- Das Bild des Einsiedlers.- Der Tod Oblomovs.- Das 'ungelebte Leben' Agaf'jas.- Die Zirkel des Romans 'Oblomov'.- Die oblomovščina als Projektion Štol'cens.
12. Gončarov als Štol'c und Oblomov 158
 Das Ideal als verabsolutierte Projektion des Glücks.- Gončarov als Freund Štol'cens.- Štol'c als der Imperativ Gončarovs.- Gončarov als Oblomov.- Die Rolle des Imperativs gegenüber der Poesie und Ruhe.- Oblomov und Štol'c als Typen.- Der Kampf zwischen dem Imperativ und der Poesie.- Die Polaritäten in dem Roman 'Oblomov'.- Die Integration des Menschen.- Der Spiegel.
- III. Leitmotive und Bilder in den Romanen 'Obyknovennaja Istorija' und 'Obryv' 161
1. Obyknovennaja Istorija 161
 Inhaltsangabe.- Die Gegensätze von Stadt und Land, Ratio und Gefühl.- Das Leitmotiv der gelben Blumen.- Die Ideale des Onkels und des Neffen.- Die Idylle auf der anderen Nevaseite.- Psychischer und physischer Schmerz.- Die Behörde in St.Petersburg.- Die Relation von Wachen und Träumen.- Das Ideal als Schutz.- Die Enttäuschung.- Das Symbol des Angelns.- Liza als Vorgängerin Ol'gas.- Bilder des Abgrundes.- Die Quelle der Štol'c-Ol'ga Liebe.- Der banale Alltag.- Korrespondierende Bilder zu den Romanen 'Oblomov' und 'Obryv'.- Der Rollentausch.
2. Obryv 175
- 2.1. St.Petersburg 175
 Der rätselhafte Charakter Rajskijs.- Sein Werdegang.- Die Rolle der Phantasie im Leben Rajskijs.- Musik und

Traum.- Die Entstehung einer ästhetischen Lebenshaltung.- Rajskij und Sof'ja.- Das Haus Pachotin.- Sof'jas Erziehung.- Das Bild der Statue.- Der Pygmalion-Traum.- Der Versuch Rajskijs lebendig zu werden.- Hinweis auf eine Charakteristik der Metaphorik Gončarovs.- Das Gemälde als Spiegel des Malers.- Rajskij und Kirilov.- Das Ideal Kirilovs.- Der Nihilismus Rajskijs.

2.2. Malinovka

191

Malinovka und Oblomovka.- Rajskij und Tat'jana Markovna.- Der Stolz der Großtante.- Tat'jana Markovna und das Schicksal.- Demut.- Schuld als Angst vor Strafe.- Nil Andreič Tyčkov.- Mark und Nil Andreič.- Marfen'ka.- Die Metapher des Regenbogens und des Fliegens.- Vikent'ev und Marfen'ka.- Die Nachtigall.- Der Traum Marfen'kas.- Bilder der Leidenschaft: das Gewitter.- Rajskijs Leidenschaft.- Der Zirkel Rajskijs.- Der 'Künstler' Rajskij.- Realität und Phantasie im Leben Rajskijs.- Egoismus und Angst.- Rajskij und Vera.- Das 'Rätsel' Vera.- Phantasie und Analyse.- Das Leitmotiv des blauen Briefpapiers.- Der Name des Liebhabers.- Bilder der Leidenschaft: die Schlange.- Eifersucht und Neid.- Die Rache.- Der Zirkel Rajskijs.

2.3. Der Abgrund

213

Das Symbol des Apfels.- Mark und Vera.- Das Bild des Nestes.- Der 'Wolf' Mark.- Vera und Mark als Opfer.- Das Gewissen Marks.- Gončarovs Einstellung zu Kirche und Christentum entwickelt an seiner Metaphorik.- Die Christusikone.- Der Abgrund als Kluft von Gegenwart und Zukunft.- Der Abgrund als Katastrophe und Zerstörer der Rollenspiele.- Bilder des Todes.- Die verfallene Laube als ein Symbol der Sünde.- Die Verwirklichung des Pygmalion-Traumes Rajskijs.- Sünde, Beichte, Buße und Demut.- Gesetz und Neigung.- Die Verschwiegenheit.- Schuld, Pflicht und Liebe.- Der Integrationsprozeß oder die Auferstehung.- Die Lösung des Rätsels.- Gončarovs Einstellung zur Arbeit.- Der Kreislauf des Lebens.

2.4. Abschied

228

Der Zirkel des Romanzyklus.- Die Ambivalenz in dem Abschied Rajskijs von Malinovka.- Trennung und Abschied.- Die Wirklichkeit als Tautologie.- Die entborgene Persönlichkeit.

Literaturverzeichnis

230

Nachtrag zum Literaturverzeichnis

238

Einleitung

Was Roman Jakobson über die schwer faßbare Art von "Puškins Weisheit" gesagt hat, die es jeder Generation, jedem Milieu und jedem Denksystem ermögliche, ihre eigenen Werte in Puškins Werke hineinzulesen¹⁾, kann in ähnlicher Weise auch von dem Romanwerk Gončarovs behauptet werden. Obwohl die Kritiker sich über Gončarovs konservative Haltung weitgehend einig waren, gehen die Beurteilungen einzelner Romangestalten oder Roman-szenen oft erheblich auseinander²⁾, ohne die bisher ermittelten Ergebnisse der Trägheit eines Oblomov oder der Langeweile eines Rajskijs erneut in Frage stellen zu wollen. Erstaunlich ist, in wie vielen Abhandlungen unterschiedlichster Provenienz der Name 'Oblomov' auftaucht, um die verschiedensten Beweisführungen zu ergänzen³⁾, während sein Schöpfer Gončarov selbst in größeren Abhandlungen über den Realismus des 19. Jahrhunderts im Unterschied zu seinen Zeitgenossen kaum erwähnt wird. Ohne Zweifel übersteigt auch heute noch die Popularität eines Oblomov diejenige Gončarovs. Die Namen Rajskij oder Adujev sind dagegen außerhalb der Slavistik nahezu unbekannt geblieben.

Diese Arbeit hat sich die Aufgabe gestellt, dem nachzugehen, was es mit der Trägheit eines Oblomov oder der Langeweile eines Rajskij auf sich hat und verwendet dafür die Bildlichkeit, um erneut einen Zugang zu dem Denken Gončarovs zu finden. Da die entscheidende Bedeutung des Bildes darauf beruht, daß es - nach Karl Ludwig Schneider - die Möglichkeit bietet, Gefühl und Gestimmtheit des Dichters unmittelbar zum

1) Vybrané spisy A.S. Puškina, hrsg. von A. Bém und R. Jakobson, Prag 1936. Zitiert nach Victor Ehrlich, Russischer Formalismus, München 1964, S.222

2) Siehe dazu auch: Dietrich Gerhardt, Das Werk im Werk, in: Slavistische Studien zum VII Internationalen Slavistenkongress, hrsg. von J. Holthusen, E. Koschmieder, R. Olesch, E. Wedel, München 1973, S.114
Die Arbeit von Milton Ehre, Oblomov and His Creator. The Life and Art of Ivan Goncharov, New Jersey 1973, die zumindest den Hauptteil dieser Arbeit weitgehend ergänzt, war mir leider erst am Ende meiner Oblomov-Interpretation zugänglich, so daß ich erst nachträglich auf sie Bezug nehmen konnte.

3) Als Beispiele seien hier nur die soziologische Untersuchung von Wolf Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1969, und die psychologische Arbeit von Paul Watzlawick, John H. Weakland, Richard Fisch, Lösungen. Zur Theorie und Praxis menschlichen Wandels, Bern, Stuttgart, Wien 1974, genannt.

Ausdruck zu bringen und seine Individualität hervortreten zu lassen¹⁾, bot sich gerade die Bildlichkeit für solch einen Zugang zu dem Romanwerk Gončarovs an.

Schon die Titel der drei Romane stecken das Arbeitsfeld ab. Der Titel "Obyknoennaja Istorija", Eine gewöhnliche Geschichte, zeigt, daß wir es mit alltäglichen Lebenserscheinungen zu tun haben, der Name "Oblomov" weist als sprechender Name auf die Zerstörung der Identität von der Person Oblomov und der Landschaft Oblomovka hin²⁾, der dritte Roman "Obryv" stellt das Symbol des Abgrunds in den Mittelpunkt des letzten Romans.

Da das Symbol des Abgrunds in allen drei Romanen auftritt und im Mittelpunkt der Ereignisse steht, wurde dieses Symbol in den Vordergrund der Arbeit gestellt. Jedoch bestätigte auch eine sorgfältige Zusammenstellung der Abgrund-Zitate das herkömmliche Bild, das bisher von dem Denken Gončarovs gewonnen werden konnte. Wenn dennoch diese Symbol-Interpretation am Anfang der Arbeit steht, dann deshalb, weil sie einmal Einblick in die Arbeitsmethode gewährt, zum anderen, weil sie die abschließende Symbol-Interpretation des Abgrundes am Ende der Arbeit ergänzt.

Tatsächlich wird die herkömmliche inhaltliche Interpretation des Abgrund-Symbols dem Denken Gončarovs nur teilweise gerecht. Erst durch den beständigen Vergleich dieses Symbols mit dem jeweiligen Text konnte ein Einblick in die Funktion dieses Sinnbildes gewonnen werden. In dieser Weise offenbarte sich nach und nach mit den wie lose zusammengefügt erscheinenden Textstellen ein innerer Zusammenhang in dem Werk Gončarovs. So bleibt diese Arbeit einer synchronistischen Betrachtungsweise verpflichtet, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, dem Systemcharakter des Romanwerkes nachzuspüren und, wie Tolstoj sagt, dem "Labyrinth der Verkettungen"³⁾ zu folgen, welches die Dichtkunst ausmacht.

Auf eine Klassifikation der Bilder wurde deshalb verzichtet. Vielmehr soll die Integration und die Funktion der Bilder in dem Werkganzen betrachtet werden, und zwar immer in der Verbindung mit dem Umfeld, das diese Bilder hervorbringen konnte. Da-

1) Karl Ludwig Schneider, Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers, Heidelberg 1962², S.15

2) Vgl. S. 46

3) Zitiert nach Victor Ehrlich, a.a.O., S.269

zu war es nötig, die Wirkungsweise des Ideals auf die seelische Befindlichkeit des Menschen herauszuarbeiten und zu betrachten, in welcher Weise diese seelischen Befindlichkeiten in Bilder umgesetzt wurden. Dabei ermöglichte eine bildinhaltliche Auswertung den Einblick in das Bezugssystem nicht nur eines Romans, sondern auch der Romane untereinander, und das Bezugssystem ermöglichte eine intensivere Interpretation der einzelnen Bilder. Dieses Wechselverhältnis ließ die "Ambiguität des poetischen Idioms und die aus dieser Ambiguität sich ergebenden Konfliktstrukturen wie Ironie und Paradox"¹⁾ deutlich werden.

Damit entspricht der im Anhang befindliche Bildkatalog nicht mehr dieser Arbeit und müßte chronologisch gesehen am Anfang, noch vor der ersten Interpretation des Abgrund-Symbols stehen. Immerhin mag er aber noch einen Überblick über die einzelnen Bilder geben und zur Ergänzung förderlich sein.²⁾

Die einzelnen Zitatstellen³⁾ wurden so genau wie möglich übersetzt; lieber wurden stilistische Unebenheiten in Kauf genommen als den Sinn zu verfälschen.

Begegnete ich anfangs den Romanen Gončarovs mit der gleichen Mischung aus Achtung und Skepsis, wie sie vielen Kritikern Gončarovs zu eigen war, so hat mir später gerade diese Einstellung den Umgang mit dem Romanwerk sehr erleichtert. Mit dieser Arbeit hoffe ich, der - wie mir scheint - Unterschätzung der Romantrilogie Gončarovs entgegengewirkt zu haben.

An dieser Stelle sei hier meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dietrich Gerhardt gedankt, der mir für meine Themenstellung 'Bildlichkeit' das Romanwerk Gončarovs empfohlen hat und mir neben seinem freundlichen Rat manche Anregung zukommen ließ. Ihm zu danken ist mir eine angenehme Pflicht.

Auch meiner Frau habe ich zu danken, der ich - was den Rahmen dieser Arbeit betrifft - nicht nur manch praktischen Hinweis, sondern vor allem die naturwissenschaftshistorischen Anregungen verdanke. In diesem Sinne bin ich auch all denjenigen verpflichtet, die mir dabei behilflich waren, das Graduiertenstipendium zu erhalten und in dieser Weise meine Arbeit gefördert haben.

1) Victor Ehrlich, a.a.O., S.309.

2) Da der Bildkatalog doch nur in einem mittelbaren Verhältnis zu dieser Arbeit steht, wurde auf eine Veröffentlichung verzichtet.

3) Zitiert wurde nach der achtbändigen Moskauer Ausgabe von 1952. Statt der einzelnen Romantitel wurde nur die Bandzahl genannt. Dabei hat die 'Obyknovennaja Istorija' die Bandzahl I, 'Oblo-mov' die Bandzahl IV und 'Obryv' die Zahlen V und VI.

I. Landschaftsbilder

Gončarovs Landschaftsbeschreibung ist eine Geographie der menschlichen Seele¹⁾, die nicht nur ihre verschiedenen Befindlichkeiten auf abgegrenzte Landschaftsbilder hin entwirft, sondern auch ein Bild mit dem anderen verbindet, so daß die Landschaft ihre eigene Kontinuität besitzt. So führt der Weg durch den Garten oder Park auf die Allee, die mit einem Graben die kultivierte und gepflegte Landschaft von dem Dickicht und dem Abgrund trennt; der öffentliche Weg der Allee wird zu einem geheimen Pfad, der das Steilufer hinabführt. Die Landschaftsbeschreibung in V und VI endet mit der Volga, die "andere Seite" der Volga bleibt schon merkwürdig abstrakt, wird zum Horizont, während auf das Steilufer als einer Seelengeographie das Ödland, die Steppe folgt. Den landschaftlichen Kontrast zu dem Abgrund bilden die Berge mit ihren unterschiedlichen Formen. Ebenso läßt sich das Meer über den Strom, den Fluß und seine vielen Bäche mit ihren verschiedensten Bewegungsarten und auch ihrem Stillstand, den Untiefen und ihrem flachen Wasserstand bis hin zur Quelle verfolgen.

1. Land

Die Landschaft wird in allen drei Romanen personifiziert:

In I als "lachende Landschaft": I,192

In IV als die "fröhlichen, lächelnden Landschaften": IV,104

In V als die vor Rajskij "gehende und liegende Landschaft": V,75 oder die naiv lächelnde Landschaft: V,290

In IV wird Oblomovka schon zu einer Reihe malerischer Skizzen: IV,104, ein Bild, das in V und VI erst entfaltet wird: Rajskij, der in Malinovka aus dem Fenster sieht, empfindet jeden Fensterahmen als den Rahmen eines Landschaftsgemäldes: V,61.

1) Walther Rehm verweist an dieser Stelle auf Nikolaj Berdjajev, der feststellt, daß die Geographie der russischen Erde der Geographie der russischen Seele entspreche. Wir wollen diesem Gedanken folgen, aber doch im Auge behalten, daß mit den Begriffen 'russische Weite' und 'russische Seele' öfter eine ziellose Begeisterung verbunden wurde als das Erleben konsequenter Denkens, wie wir es bei Walther Rehm finden. Walther Rehm, Gončarov und Jakobsen oder Langeweile und Schwermut, Göttingen 1963², S.23-24

Die Stille des Landschaftsbildes überträgt sich auf den Menschen: V,75, der weite Raum und die endlose Zeit lassen den Betrachtenden verweilen, so daß Rajskij ganz "in dem Bild" (v kartine) ist und das Bild als Kunstwerk und das Bild als Landschaft mit ihren weiten räumlichen und zeitlichen Dimensionen verschmelzen: V,76.

Die menschliche Wahrnehmung wird zum Spiegel der Landschaft: V,76 und die Landschaft zum Spiegel der menschlichen Seele; sie wird transparent für den Menschen, "wahr und klar" oder undurchsichtig, platt, farblos und langweilig: V,78.

Die farblosen Gebrauchsmetaphern "Bild der Landschaft" und "die liegende Landschaft" werden von Gončarov neu erlebt und erhalten durch die Verschmelzung von Rajskijs künstlerischem Wollen, dem realisierten Bild und dem Zusatz der Bewegungsumkehrung der gehenden Landschaft (V,75) einen neuen Reiz und Inhalt.

2. Garten

In I ist der Garten zunächst ein Paradies, und Aleksander versucht, die Welt auf die Dimensionen des Dača-Gartens zusammenschrumpfen zu lassen und ihm eine zeitlose Endgültigkeit zu geben. Allein während er noch Naden'ka beteuert, daß kein Laut diese feierliche Stille zerstören könne, ertönt der Ruf der Mutter, der beide in den Salon holt. Es gelingt Aleksander nicht - ebensowenig wie Oblomov und Vera VI,265 -, seine Liebe im Salon zu legitimieren, sie dort der Gesellschaft zu veröffentlichen: I,97. Der Garten bleibt das Vorfeld der Gesellschaft und der Ort der unentdeckten Liebesmöglichkeiten verbunden mit der Imagination des ungetrübten Glücks: I,97,104,115,247; IV,262,277,313,338; VI,89.

Der Garten zeigt sich als die Spiegelung der ersten Liebesempfindungen, wie auch der verwilderte Garten die Unordnung in Aleksander zeigt: I,234. Auch Rajskij stellt in seiner Erzählung fest, daß der Garten der Liebe nicht das Leben sei: V,122; doch ist es angenehm, in ihm zu gehen. Später vergleicht Rajskij den Garten mit einem Teppich: V,171. Im Garten entwickelt sich die Liebesbeziehung, die sich noch innerhalb des gesellschaftlichen Lebens bewähren muß. Der Raum der Liebe befindet sich

noch außerhalb der Liebenden, anstatt daß die Liebe Raum in ihnen geschaffen hätte.

3. Park

Für Oblomov und Ol'ga ist der riesige Park neben der Dača¹⁾ der heimliche und eigentliche Treffpunkt: IV,212,238,277.

Während für Aleksander und Vera ihre jeweiligen Treffpunkte eine Einengung des Raumes bedeuten, bildet für Oblomov der Park erstmalig eine Erweiterung: Oblomov gewinnt neuen Lebensraum, Bewegungsmöglichkeit und die Möglichkeit, sein verborgenes Innenleben nach außen zu gestalten.

In der geordneten und gepflegten Welt der Bäume und Alleen können sich Ol'ga und Oblomov noch innerhalb des gesellschaftlichen Lebens der Gesellschaft entziehen und sich verborgen halten. Park und Ol'ga werden für Oblomov zu einer Einheit, zu seinem Ideal der zauberhaften Ruhe und seines Lebensglücks: IV,213. Hier fühlt Oblomov, daß er lebt: IV,362. Der Park, das Ziel seiner Spaziergänge, wird, wie Ol'ga, zum Ziel seines Lebens: IV,361. So zeigt sich auch Oblomov durch die Abwesenheit Ol'gas im Park eine traurige und leere Welt: IV,311.

Auch für Ol'ga ist der Park der Ort der ersten Lebensentfaltung zur Frau. Es ist die Zeit, in der das Leben klar vor ihr liegt, sie alle Fragen des Lebens und der Liebe leicht entscheiden kann: IV,423. Der weite Raum des Parks und der weite Raum des Liebesempfindens sind so untrennbar miteinander verbunden, daß die Absicht Oblomovs, seine Liebe zu Ol'ga in der Öffentlichkeit zu legitimieren, scheitert. Zwar geht Ol'ga im Herbst noch einmal in den Sommergarten, und es gelingt ihr wieder für kurze Zeit, Oblomov zu vitalisieren, doch ist der Park und damit auch ihre Liebe schon Erinnerung geworden: IV,313,381,447.

4. Allee

Gončarov unterscheidet die Allee bei Tageslicht, die dunkle Allee bei Tageslicht und die Allee bei Nacht. In I und IV, wo die Allee noch ein Teil des Gartens und des Parks ist, überwiegt

1) Der See neben der Dača erweitert das symbolische Landschaftsbild.

die helle Allee, in V und VI, wo die Allee die Fortsetzung des Gartens bildet und zum Steilhang führt, die dunkle Allee. Wenn Garten und Park die Liebesempfindungen an sich widerspiegeln, so faßt die Allee die differenzierten Gefühlserlebnisse zusammen.

In I ist Naden'ka das absolute Ziel Aleksanders am Ende der Allee: I,94 und Naden'kas weiteres Verhalten zu Aleksander spiegelt sich in den Formen der Alleen wider: im Bewußtsein des verlorenen Glücks mit Aleksander stürzt sie in die dunkle Allee: I,98, um bald darauf mit dem Grafen Novinskij in der großen Allee spazieren zu gehen, nachdem sie von dem schmalen Pfad des Verliebtseins abgelenkt war: I,108. Später weicht Naden'ka Aleksander in der runden Allee aus: I,115.

Deutlich korrespondiert auch Julijas schwachnerviges, träumerisches und nachdenkliches Gefühlsleben mit ihren Spaziergängen in der dunklen, dichten Allee: I,192.

Für Ol'ga und Oblomov ist die Allee der Ort aller wichtigen Liebesereignisse. Sie ist ihr Treffpunkt: IV,238, hier liegt der von Ol'ga abgerissene Fliederzweig, den Oblomov aufhebt: IV,219; es ist der Ort ihrer Einsamkeit: IV,204, an dem Oblomov zum Leben erwacht: IV,361,362; hier biegt Oblomov in eine Seitenallee, als er die ersten Neben- und Hintergedanken bezüglich Ol'gas hat: IV,213. Auch die Briefszene findet in der Allee statt, und Oblomov, der Ol'ga beim Lesen seines Briefes belauscht, wird zum Beobachter seiner eigenen 'oblomovščina': IV,263.

So träumt auch Oblomov von der Allee, wenn er an Ol'ga denkt. Er träumt davon, wie sie leicht auf dem Teppich, dem Sand der Allee schreitet, IV,210, an seinen langen, ewig gleichförmigen und glücklichen Lebensweg mit ihr, wenn er mit ihr nachdenklich durch eine lange Allee geht: IV,284. Angenehm ist es für Oblomov, sich mit Ol'ga in der Allee aufzuhalten. Und doch bekommt er Angst, als Ol'gas zurückgehaltene Leidenschaft und ihre süße Angst vor dem ihr unbekanntem "Spiel der Nerven" in der engen Allee mit ihren schwarzen und undurchdringlichen Waldwänden durchbricht: IV,278. Die Nacht verengt den Raum. Obwohl sich Oblomov und Ol'ga wieder am Tage in der Allee treffen, bleibt eine unüberwindliche Angst. Es ist die Angst, von Bekannten entdeckt zu werden. Beide treffen sich jetzt heimlich in der Allee:

IV,338,343,344. Zwar kennt Oblomov den Weg aus der Angst: es ist die Heirat, die offizielle Legitimation ihrer Liebe, aber dieser Weg führt in die Salons, in das Theater, in den Abgrund St.Petersburg, wo sich Oblomov nicht bewähren kann.

Beide Alleebilder in I und IV verdichtet Gončarov am Ende seines zweiten Romans. Auch Ol'ga erwacht durch Andrej Štol'c wieder zum Leben. Sie rennt durch die lange Pappelallee, um ihn zu begrüßen: IV,460. Štol'c und seine Arbeit sind für Ol'ga zum Glück und zum Ziel ihres Lebens geworden. Hier beginnt Ol'gas "unerklärliches Leiden", ihre Depression, die Štol'c im Auf- und Abgehen der dunklen Allee zu lösen versucht. Allein die Allee endet im Mondlicht, und beiden ist es kaum möglich, sich gegenseitig zu erkennen. Štol'c, der Oblomovs Irrtum aufklären konnte, daß die Frau nicht das Ziel des Lebens sei, kann die gleiche Erkenntnis nicht auf sich beziehen. Er versteht es aber, Ol'ga zeitweilig mit dem 'Ring des Polykrates-Motiv' zu beruhigen: IV,470,471,472,475.

Die Häufigkeit der Alleebilder halten sich in IV, V und VI ungefähr die Waage.

Gončarov wiederholt die oben angeführte Štol'c-Ol'ga-Szene am Ende des dritten Romans. Veras Müdigkeit und Erschöpfung korrespondieren mit der nächtlichen Allee und Rajskij, der - wie es Štol'c tat - Vera aus der Allee in das Mondlicht führt, um sie zu erkennen, wird berauscht von ihrer Schönheit. Erst beim zweiten Mal gelingt es ihm zu sehen, wie sich der magische Sog der dunklen Allee in Veras Gesicht widerspiegelt. VI,226,229,232.

Die dunkle Allee wird zum Ort der Leidenschaft: V,198, dazu auch V,203. Doch differenziert Gončarov später. Die dunkle Allee führt in Malinovka: V,62 vom Garten zu dem Gehölz des Steilhanges: V,187 und wird zum Kontrast des Blumengartens: VI,281. In der Nacht gleichen die Allees Malinovkas dunklen Gängen: VI,225 und geben Veras Verzweiflung: VI,189, ihr heimliches Tun: VI,154 und Rajskijs böse Gedanken über Vera wieder: VI,226.

Die Gestalten Vera, Rajskij, Tušin und Tat'jana Markovna sind mit der dunklen Allee unmittelbar verbunden: VI,302,303, 307,323. Schon in IV begann der Gang durch die Allee für Oblomov und Ol'ga mit dem Erwachen zum Leben und der aufgeweckten Lebensfreude. Doch bald spüren diese Menschen, daß die Allee auf etwas Endgültiges hinweist, das mit der ganzen Ungewißheit des Zieles

und des Gehens verwoben ist. Die Lebensfreude und Begierde schlägt in Angst um, die dunklen Wände, ihr karger Raum bedrängen die Menschen und zwingen sie bis zum Ende zu gehen. Doch das Ende ist sowohl für Oblomov und Ol'ga, als auch für Vera der Abgrund, ein zumindest zeitweilig seelischer Tod, der diese Menschen ihre Ohnmacht und Schwäche fühlen läßt.

5. Graben

Die Allee endet, landschaftlich gesehen mit dem Graben, den Rajskijs Vater als Grenze des Gartens anlegen ließ, nicht weit von dem Platz, wo der Steilhang beginnt: V,76. Vera muß diese Trennungslinie überspringen, um zu dem Steilhang zu gelangen. Sie verläßt damit ihr gewohntes, herkömmliches Leben, den gepflegten und geordneten Bereich ihres bisherigen Daseins, um in dem wildgewachsenen, ungeordneten Dickicht zu verschwinden: VI,254.

Auch Oblomovs Isolation auf der Vyborger Seite wird durch die Trennungslinie des mit Brennesseln bewachsenen Grabens symbolisiert: IV,304¹⁾.

6. Dickicht (čašča), Wildnis (dič'), Wald, Gehölz

Der dunkle Wald bildet die Grenze des einfachen und weiten, überschaubaren Landlebens in Grači: I,9: A tam nivy (...) šli amfiteatrom i primykali k temnomu lesu.²⁾ In Oblomovka fehlen die dichten Wälder: IV,102,106. Onkel Adujev ironisiert Aleksanders sentimentale Gefühle durch diese ländliche Waldlandschaft: I,79. Auch Gončarov ironisiert Julijas schwachnerviges, träumerischgefühlvolles Empfinden mit ihrem Wunsch, in ihrer zukünftigen Wohnung mit Aleksander ein "bosket" vom Kabinett in das Schlafzimmer anzulegen: I,208.

In IV, V und VI werden der dichte und dunkle Wald, das Dickicht noch deutlicher zum Spiegel der Gefühlsverwirrung, der Verstrickung in das ungeordnete Leben, der Angst und der Einsamkeit. Oblomov findet nicht mehr den geraden Pfad aus dem Dickicht (gluš') und der Wildnis. "Der Wald um ihn und in seiner Seele wird immer dichter und dunkler; der Pfad verwildert immer mehr": IV,101. So

1) Dem Graben in IV entspricht das Gitter in I.

2) Und dort dehnten sich die Felder (...) wie ein Amphitheater aus und schlossen sich dicht an den dunklen Wald an.

streicht er auch in seiner Befürchtung, Ol'ga zu treffen, durch den Wald: IV,212 und sieht sich, nachdem er den Brief seines Gutsnachbarn gelesen hat, wie in einem nächtlichen Wald, der hinter jedem Busch und Baum einen Räuber, einen Toten oder ein Tier vermuten läßt.

Ol'ga lernt in ihrer Liebe zu Oblomov den Wald verstehen. Der Wald wird transparent für sie, durchschaubar. Zwischen ihr und dem Rauschen der Bäume tritt ein lebendiges Einverständnis ein, so daß sich ihr Leben mitteilen kann und mit dem Leben der Bäume verschmilzt: IV,244. Später, in der Zeit ihrer Depression, will sie dieses Einverständnis (soglasie) wieder herstellen, doch als Antwort erhält sie nur ihre eigene Angst und Verlorenheit in Form der Weite, Tiefe und Finsternis des Himmels, Meeres und Waldes: IV,469; desgleichen auch Vera, die in den dunklen Abgrund (bezdna) des Waldes schaut: VI,189. Dieses Gefühl ähnelt Ol'gas Empfindung ihrer Verlorenheit, von der sie sagt: (...) u menja net materi, što ja byla, kak v lesu... (IV,429).

Während Oblomov und Ol'ga von der 'Wildnis' schutzlos überfallen werden, wird Rajskij von ihrer geheimnisvollen Dunkelheit ange lockt: V,76. Doch lernt er es im Laufe seines Aufenthaltes in Malinovka, Tušin zu bewundern: VI,394, der als lesničij¹⁾ das Dickicht des Waldes rodet und den Wald pflegt und züchtet: VI, 104. So läßt sich auch leicht die Gefühlsstruktur Tušins anhand seiner Arbeit erkennen, für den Berge, Wälder, Meere und Abgründe keine Hindernisse des Lebens mehr darstellen: VI,404,405.

7. Abgrund, Schlucht: bezdna, propast', ovrag, obryv, krutizna

Das Motiv und das Symbol des Abgrundes führen in das Zentrum der Romane Gončarovs. Zu ihm streben alle Handlungen hin, alle Befreiungsversuche des Menschen gehen von ihm aus. In den Romanen, die jeweils nach einem chiastischen Prinzip angelegt sind, mag in I der Schnittpunkt noch in Aleksanders Brief vom Lande liegen, der wenigstens für einige Zeit und auf eine Distanz durch das halbe Rußland den Onkel, die Tante und Aleksander zusammenführt. Doch schon in IV, V und VI konzentriert sich das Geschehen im Abgrund, der als Bild mitunter auch unausgesprochen ein Leitmotiv in den Romanen ist.

1) lesničij in der Bedeutung: Forstverwalter, Förster ist wohl am besten mit: Waldhüter zu übersetzen.

Gončarov unterscheidet grundsätzlich nicht zwischen 'bezdna' und 'propast'. Der Dichter legt beiden Bildern die Kluft und die Distanz zugrunde, wenn er im Sinn hat, daß sich zwei Menschen oder Dinge in einem unüberbrückbaren Gegensatz zueinander befinden oder wenn er eine Gefahr für den Menschen, seine Angst vor dem Untergang, d.h. in den Abgrund zu fallen, darstellt. Die Häufigkeit der bezdna-Zitate überwiegen geringfügig diejenigen der propast', verteilen sich aber fast gleichmäßig in IV, V und VI. Der obryv findet sich fast ausschließlich als konkretes Landschaftssymbol, im Gegensatz zu bezdna und propast', in V und VI. Nur in IV ist der obryv bereits angedeutet: als Landschaftssymbol in der Schweiz: IV,417, als Steilhang der Schlucht in Oblomovka: IV,107 und als Vergleich in der Umschreibung "s krutogo berega" IV,427. Das konkrete Landschaftssymbol der bezdna und propast' wird in IV zu ovrag, und zwar ausschließlich für die Landschaftsbeschreibung in Oblomovka¹⁾. Die krutizna (steile Wand oder Steilhang) ist nur wenige Male in V und VI vertreten und gibt den Blickwinkel der Romanpersonen Vera und Tat'jana Markovna, ihr Bemühen, den Steilhang hinaufzuklettern, um den Abgrund zu überwinden, an: VI,269,271,275,324 (s. auch Berg).

7.1. Der Abgrund in der 'Obyknovennaja Istorija'

In I finden wir schon die Grundbedeutung des Abgrunds, wie sie später in IV, V und VI entwickelt werden.

Mar'ja Gorbatova gebraucht in ihrem sentimentalsten Briefstil das Bild 'bezdna' für die Trennung als geographische Distanz und als früheres gemeinsames Gefühl: I,28.

Der schnelle Ritt kann im Abgrund (propast') enden.²⁾ Aleksander setzt den Abgrund (propast') für die Gefahren des Lebens.³⁾ Und er selbst will sich von der Brücke stürzen: "on na kraju propasti: pered nim zijaet mogila...", nachdem ihm von allen seinen Liebesvorstellungen und Handlungen nur der reale Trieb geblieben ist: I,249.

1) Nur eine kleine Andeutung ist von Oblomovka in V und VI geblieben, wenn Tit Nikonyč und Tat'jana Markovna wegen der Schluchten (ovragi) und Räuber Angst um Rajskij haben: V,218.

2) Vgl. S.117(I,205)

3) Vgl. S.168 (I,242)

7.2. Der Abgrund in seiner Tiefe und Breite in den Romanen 'Oblomov' und 'Obryv'

Der Abgrund (bezdna) als scharfe Trennungslinie und als erweiterter und bis ins Endlose vertiefter Graben scheidet für Oblomov unüberbrückbar Wissenschaft und Leben: IV,66 sowie den Rang eines Titularrates von dem eines Kollegienassessors, der nur mit der Brücke eines Diploms überwunden werden kann: IV,144. Ol'ga ist wegen ihrer vergangenen Liebe zu Oblomov von Štol'c durch eine 'bezdna' getrennt. Erst ihre Lebensbeichte wird ihr zu einer Brücke: IV,426. Und Štol'c, von dem Gončarov sagt, daß er nur von einer Aufgabe zurücktritt, wenn sich vor ihm ein unüberschreitbarer Abgrund (bezdna) auftut: IV,171, findet diesen Abgrund (bezdna) auf der Vyborger Seite, der ihn und Ol'ga für immer von Oblomov trennt: IV,481,497,498.

Auch Rajskij trennt in seiner Erzählung die Bilder der Vergangenheit und Gegenwart (bezdna), um den Verlust seiner Liebe zu charakterisieren: V,116; ebenso Rajskij zu Vera, der Tat'jana Markovna und Marfen'ka auf die eine Seite des Abgrundes stellt und Vera auf die andere Seite: VI,33. Und als Rajskij seine Verantwortung wahrhaben will, Vera vor dem obryv zurückzuhalten, erpreßt sich Vera diesen Zugang mit der Drohung des Abgrundes (propast'), den Rajskij zwischen sich und ihr dadurch graben würde: VI,256.

Der Abgrund (propast') liegt auch zwischen den Überzeugungen Veras und Marks - es ist ein Abgrund im Abgrund (propast' v obryve), über den nach Veras Meinung nur der Wunsch nach einer ständigen Liebe eine Brücke schlagen kann: VI,267. Vera, die als letztes verzweifelt Mittel in der sexuellen Vereinigung mit Mark eine Verbindung mit ihm sucht, muß erfahren, daß der Abgrund dadurch nur vertieft wurde. Sie fühlt sich allein und von der Liebe ihrer Mitmenschen ausgeschlossen. Die Trennung wird absolut. Selbst als sie langsam wieder zu sich kommt, stellt Marks Brief sie erneut auf die andere Seite des Abgrundes (bezdna): VI,358, und zwar so sehr, daß Tušin es ist, der diesen Abgrund (bezdna und propast') als Hindernis für sie und für sich überwinden wird. Tat'jana Markovna zu Tušin: VI,405.

Aber nicht nur die horizontale Distanz schlägt sich in dem Bild nieder, sondern auch die vertikale. Bezdna (bodenlos) und propast'

(past', padat' = fallen) werden wörtlich genommen. Štol'c steht vor der Aufgabe, den tiefen Abgrund (bezdna) der Seele Ol'gas wieder zu füllen: IV,464,413; Oblomov kann in den tiefsten Abgründen (propast') seiner Seele vor Ol'ga nichts verbergen. Gončarov über Veras Augen: "ihr Blick war abgrundtief" (bezdonnyj): V,294. Und Rajskij spricht von dem "bodenlosen Glück", das für ihn in Veras Freundschaft liegt: V,362, Vera von dem Abgrund (bezdna) der Weisheit, ihrer unendlichen Tiefe, die in Tat'jana Markovna verborgen ist: VI,346. Dagegen ironisiert Gončarov Rajskij, wenn er ihn in seiner Romaneinleitung für die russischen Mädchen schreiben läßt, daß er (Rajskij) sie nicht in den tiefen Abgrund (bezdna) der Gelehrsamkeit gelockt hätte; und wenn Rajskij die männliche Arbeit charakterisiert: "wir steigen in die Abgründe (propasti) der Erde, durchschwimmen die Meere": VI,420 - gerade er, von dem Gončarov sagt, daß er "auf den Flügeln der Phantasie über Abgründe, Berge, Ozeane flog, die von der Menge geduldig und mutig überschritten wurden": V,53.

Wir sehen, wie weit das Bild der 'bezdna' in IV und V, VI als ein Bild der Trennung und der Distanz von Gončarov entwickelt wurde. Die 'bezdna' trennt die Kollegen im Amt, sie trennt Freunde und Liebende. Sie zeigt die Vereinsamung des Menschen, der in der Verfolgung seiner Wünsche und Lebensvorstellungen in die Isolation geraten ist und seine Mitmenschen nur noch als 'die anderen' sieht, ein Motiv, das sich durch alle Romane Gončarovs zieht. Der Abgrund wird zu dem Symbol des Lebensverlustes, der Leere und des Nichts, des geistigen und seelischen Todes, aber auch zu der Aufforderung, diese Leere zu überwinden, so daß der Abgrund zu einem Bild des seelischen und geistigen Reichtums werden kann: VI,346.

7.3. Das Symbol der Schlucht (ovrag) in Oblomovka

So gesehen findet der Leser schon Oblomov im Abgrund der Gorochova-
 vaja-Straße vor. Dagegen begreift Oblomov in seiner scharfsichtigen Distanz St. Petersburg und seine Gesellschaft als einen Abgrund, der ihm weit gefährlicher und tiefer erscheint als sein Sofaleben, sein Liegen im Bett und der Schutzwall seiner Kissen. Doch Oblomovs Einstellung und Verhalten zum Abgrund ist kindheitsgeprägt. Auch in Oblomovka gibt es eine Schlucht (ovrag),

wenn auch keine Abgründe, wie Gončarov versichert: IV,102. Schon in IV ist die Schlucht ein Bild des Todes, wenn auch nicht für den Menschen, sondern für die Tiere. Die Oblomover werfen ihre Tierkadaver hinein und verbinden mit der Schlucht abergläubische Geschichten und Gerüchte: IV,111. Die Angst läßt den Menschen vor der Schlucht haltmachen und die Sorge der Mutter des kleinen Il'ja Il'ič geht dahin, Oblomov mit aller Aufmerksamkeit vor diesem Anblick zu bewahren: IV,113. Dennoch kann der kleine Oblomov manchmal der Aufsicht und Geborgenheit der Njanja entfliehen. In kindlicher Neugierde rennt er zur Schlucht, will seine Kräfte erproben, in sie hineinschauen "wie in einen Vulkankrater", aber dann werden die Gerüchte und Sagen in ihm laut, und von Angst befallen rettet er sich wieder in die geborgene Umarmung der Njanja. IV,118,146. Doch wenn es um die Gewohnheiten der Oblomover geht, wird die Angst vor der Schlucht nicht mehr wahrgenommen. Die Außentreppe der Hütte Onisims, die über dem Steilhang der Schlucht hängt, bleibt unrepariert, obwohl "ein Huhn Angst gehabt hätte, diese Hütte zu betreten": IV,107. Und die Bauern ziehen es vor, über den Berg oder die Schlucht zum Marktflecken zu fahren, um nicht neue Wege und Brücken bauen zu müssen: IV,385.

7.4. Der Abgrund in dem Roman 'Oblomov'

Die Angst vor der Schlucht und dem Abgrund ist Oblomov geblieben. Gončarov sagt selbst über die Berge und Abgründe, daß sie so drohend und schrecklich sind wie die auf den Menschen gerichteten Krallen und Zähne eines wilden Tieres. Sie halten den Menschen in Angst und "toska" vor dem Leben, und der Himmel scheint so weit und unerreichbar, als ob er sich von den Menschen getrennt hätte: IV,103. Der Abgrund als verschlingendes Element zeigt dem Menschen seine Winzigkeit und seine Verlassenheit. Die Enge des Raumes entspricht der Enge des Gefühls.

So befindet sich Oblomov schon auf dem Weg zu einem neuen Abgrund (bezdna): IV,259, nachdem ihn zuerst Štol'c: IV,189 und dann Ol'ga aus seinem bisherigen Leben (propast'): IV,189,423 retten wollten. In seiner sensiblen Trägheit und der durch die Liebe zu Ol'ga entstandenen Wachheit spürt Oblomov die "Dissonanz" ihrer verschiedenen Liebesmotivationen: IV,259. Er fürchtet, ohne

eigene Vorsicht und den Gebrauch seiner Willenskräfte in das Leben hineingerissen zu werden, den "Abhang" (pokatnost', sklon) herunterzufallen; (Oblomov in seinem Brief an Ol'ga: IV,258), und er fürchtet sich in seiner Schlichtheit vor der Gefühlsverwirrung, der Leidenschaft, in der der Mensch, wie Oblomov sagt, "jede Achtung vor sich selbst, der Reinheit und Unschuld des anderen verliert und sich dann unter seinen Füßen der Abgrund (bezdna) öffnet": IV,289. Aus Angst vor diesem Abgrund (propast') beschließt Oblomov stehenzubleiben, sich von Ol'ga zu trennen, das Opfer zu bringen, um Ol'ga rein zu halten: IV,258. Aber Ol'ga ist schon zu sehr zu seinem Ziel, zu der Hoffnung auf Leben geworden, als daß er sich von ihr trennen könnte. Oblomov: "kakoe sčast'e smotret' na nee! ... i on vse smotrel na nee, kak smotrjat ... v bezdonnuju propast'..." Ol'ga, die sich einerseits sicher vor Oblomovs Leidenschaft weiß, andererseits aber Oblomov gern mittels der Leidenschaft lebendiger und willensstärker machen möchte, spottet bald über die Abgrundvorstellungen Oblomovs: IV,266,267 (bezdna), 267 (propast'), 294,361 (bezdna), bald folgt sie Oblomovs Gedanken und Gefühle: IV,344. Von Ol'ga getrieben und in seiner Angst, daß seine Liebe zu einem Verbrechen (propast' "ein Fleck auf seinem Gewissen" werden könnte: IV,284, vergrößert sich die Angst Oblomovs. Er fühlt sich nicht nur vor Ol'ga verantwortlich, sondern auch vor seinen Bekannten, der Petersburger Gesellschaft. Oblomov fürchtet die Gerüchte, die um ihn und Ol'ga entstehen und Ol'ga "beflecken" könnten: IV,290,334. Der einzige natürliche und unumgängliche Weg aus diesem Konflikt, der ihm "zulächelt", wird für Oblomov nur kurzfristig zu einem Abgrund (bezdna): IV,292. Oblomov kann seine Schüchternheit und Hemmung überwinden und macht Ol'ga einen Heiratsantrag. Doch dieser Heiratsantrag erfordert das, was Oblomov schon vorher nicht leisten konnte: nach Oblomovka fahren, um dort sein Gut neu zu bewirtschaften und zugleich in dem Abgrund St. Petersburg eine neue Heimat zu finden. Die Lage ist ausweglos. Nachdem er sein früheres Leben als Abgrund erkannt hat, findet er nur neue Abgründe in seinem neuen Lebensabschnitt mit Ol'ga. Sein Wunsch, unschuldig zu bleiben und die daraus hervorgehende Trägheit und Angst lassen ihn zu einer tragischen Figur werden. Noch einmal versucht er, diesen Konflikten zu entgehen und versucht, wie die Oblomover den Abgrund zu überwinden, indem er ihn nicht zur

Kenntnis nehmen will. Er beginnt die Petersburger Gesellschaft und damit auch Ol'ga zu meiden. Doch Oblomov ist schon kein Oblomover mehr. Die daraus hervorgehende Trennung endet in einem Starrkrampf, von dem sich Oblomov nur langsam erholt. Erst Agaf'ja Matveevna ermöglicht Oblomov ein materiell glückliches Leben, das ihn sein Leben im 'Abgrund' nur noch ab und zu spüren läßt. Es ist Oblomov also fast gelungen, auf der Vyborger Seite ein Leben wie seine Vorfahren zu führen, bis ein Gehirnschlag (udar) seinem Leben ein Ende setzt.

Es ist eine Paradoxie in Oblomovs Leben, daß er, der mit aller Angst und Vorsicht seine Sittlichkeit bewahren wollte, mit Agaf'ja Matveevna einen illegitimen Sohn zeugt. Doch wird vielleicht Oblomovs Glück und Agaf'ja Matveevnas Liebe gerade dadurch möglich, daß Oblomov den Mut findet, im Abgrund zu leben, und er diesen Abgrund gegenüber Štol'c und Ol'ga bestätigt.

7.5. Der Abgrund in dem Roman 'Obryv'

Im Gegensatz zu Oblomov, der den Abgrund meiden will und doch im Abgrund endet, sucht Rajskij den Abgrund. Auch ihn lernt der Leser in St. Petersburg kennen, und zwar als er seinem Freund Ajanov gegenüber das Kartenspiel eine Leidenschaft, einen Abgrund (bezdna) nennt, den er bewußt meidet: V,43. Rajskijs Leidenschaft ist eine andere: es ist die Anbetung der weiblichen Schönheit, eines reinen ästhetischen Lebens. Aber erst in Malinovka, wo er zunächst eine Idylle vorzufinden befürchtet, präsentiert sich Rajskij der Abgrund gleich in vielerlei Gestalt: einmal in Vera, die Rajskij die Schönheit der Schönheiten nennt, ein Abgrund (bezdna), in dem Rajskij sogar noch im Untergang einen besonderen Reiz finden würde: VI,152, zum anderen in dem Steilufer (obryv), der Volga, in dessen Abgrund (propast') er seinen Blick vertieft: VI,225 und in dem Geheimnis, das sich in diesem Abgrund abspielt und Rajskij jede Trennung von Malinovka unmöglich macht: VI,64. Hier lernt er auch die Gefahren des Abgrunds (propast') an Vera, die in die Gefahr und Leidenschaft des obryv gerät, kennen: VI, 241. Er fühlt, daß er es sein muß, der Vera über den Abgrund (propast') führen muß: VI,242, da er Tat'jana Markovna eine Kenntnis des Abgrunds der Leidenschaft (propast') nicht zutraut: VI, 243. Doch Rajskij versagt. Er darf den Abgrund weder mit Vera

als ihr Liebhaber betreten, noch für Vera als ihr Freund und Bruder: VI,36,272,278. Walther Rehm spricht hier von dem Hohn Gončarovs, der Rajskij nur in den Abgrund schauen, aber nicht hinabsteigen läßt: VI,189¹⁾). Rajskij muß sich mit seiner Phantasie zufrieden geben, die ihm Vera vom Boden des Abgrunds (propast') vorführt: VI,277. Dagegen vermag er das zu tun, woran Oblomov gescheitert ist: er kann die Gerüchte zum Schweigen bringen, die im Dorf um das Geschehen im Abgrund (obryv) aufgekommen sind: VI,407 ff.

7.6. Obryv (das steil abfallende Volga-Ufer)

Während Vera, Rajskij, Tušin und Tat'jana Markovna noch unmittelbar mit dem Symbol der 'Allee' verbunden sind, ist es Mark, der zum Mittelpunkt des Steilhanges werden soll und Tat'jana Markovna, Vera und Tušin und letzten Endes auch Rajskij auf eine solche Art zueinander bringen wird, wie es ohne das Geschehen im Abgrund nicht zu denken gewesen wäre.

Schon am Anfang von V stellt Gončarov den obryv in die Nähe des ovrag in Oblomovka. Abergläubische Angst läßt die Bewohner diesen "verfluchten Ort" meiden. Allerdings entsprang diese abergläubische Angst nicht der Phantasie wie bei den Oblomovern, sondern einer realen Begebenheit. Ein eifersüchtiger Schneider ermordete hier seinen Nebenbuhler, seine Frau und beging daraufhin Selbstmord. Der Selbstmörder wurde am Ort seines Verbrechens begraben, und diese Gegend verwilderte (dič'): V,75,76, VI,317.

Wie in I und IV ist der obryv in V und VI ein Ort der Angst, der Leidenschaft, der Gefühlsverwirrung und des Todes.

Auch Marfen'ka hat vor dem obryv Angst und läßt sich nur schwer von Rajskij überreden, einen Blick den Steilhang hinunter zu wagen; "strast' kakaja", sagt sie zitternd und geht wieder in das sichere und geordnete Haus der Großtante: V,186,187. Doch Vera hat keine Angst. Ihre Begierde, sich mit neuen Gedanken auseinanderzusetzen, Neues zu erkennen und zu lernen und ihr Stolz, Mark wieder auf den rechten Weg, auf den Berg, in den Garten zu bringen: VI,265, lassen sie den Steilhang hinuntersteigen. Aber schon der obryv als Treffpunkt, der "verfluchte", gemiedene und

1) Walther Rehm, a.a.O., S.55

heimliche Ort und nicht der Garten Veras nimmt Veras Untergang vorweg. Am Fuße des Steilhanges ruft Mark sie mit Gewehrschüssen, die einen eigenartigen Rufcharakter für Vera besitzen. Mit demselben Gewehr, das Mark auf Tauben abschießt, macht er Jagd auf Vera: VI,116,184,185,243. Vera beginnt ihren verzweifelten Kampf gegen Mark. Auf der Höhe des obryv fragt sie nach "Wahrheit und Licht": VI,182 und betet in der Kapelle, die auf dem Berg in geringer Entfernung des Abgrunds liegt: VI,183. Tatsächlich hellt sich in dieser Zeit der inneren Einkehr und Besinnung ihr Blick auf: VI,185, bis wieder ein Schuß im obryv ertönt: VI,186. Veras Hoffnung - die gleiche Hoffnung Oblomovs auf eine Lebensintensität und -steigerung - liegt im Abgrund. So folgt sie dem Ruf Marks: VI,187. Vera, die sich über die chaotischen Gefühle der Leidenschaft Rajskijs hinwegsetzen konnte: VI,192, springt nun nach Rajskijs Worten wie ein Reh, überstürzt den Steilhang hinunter: VI,208. Sie bittet sogar einmal Rajskij, mit ihr den Steilhang bis zur Volga hinunterzuklettern, um dort Boot zu fahren: VI,227; aber das ist der Augenblick, in dem Rajskij Angst vor dem Steilhang bekommt. Er ist so hilflos, daß er Vera nur den Rat geben kann, wie ein Oblomover zu handeln, nämlich den Steilhang zu meiden: VI,231. Doch dazu ist es nach Veras Worten zu spät: VI,232. Rajskij ist Veras letzte Hoffnung. Sie bittet ihn, sie vom Abgrund zurückzuhalten: VI,243. Doch als wieder ein Schuß ertönt, erliegt Vera ihrer alten Hoffnung: VI,254,255. Der Kampf hat Vera so viel Kraft gekostet, daß Rajskij ihr helfen muß, den abschüssigen Platz zu erreichen: VI,257. Rajskij wird so zu dem Mittler zwischen Mark und Vera. Das Motiv der Gewehrschüsse endet damit, daß Mark das Pulver für die drei Schüsse bedauert, die nötig waren, Vera für dieses Mal in den obryv zu rufen.

Der Steilhang ist der eigentliche Ort Marks. Mark, der keine Heimat hat, im Wohnwagen bei einem Gärtner wohnt, ein Nihilist, will am Fuße des Steilhanges Vera zu einer Liebe ohne Schuld, Rechte und Pflichten bekehren: VI,263. Der obryv, der schon den geschichtlichen Hintergrund der Eifersucht, des Todes der Liebe und der Ehe aufweist, wird durch Mark wieder aktualisiert. Die Vorgänge wiederholen sich dort, wenn auch in anderer Form. Marks Festhalten am Abgrund, sein bewußter Aufenthalt am Ort des Nichts und der Leere erweisen sich als Nihilismus, gegen den Vera kämpft.

Doch Vera ist in ihrem hoffnungslosen Kampf schon zu sehr von dem obryv abhängig. Sie ist selbst noch nicht von "den alten, erfahrenen Wahrheiten", von ihrem eigenen Leben erfüllt und so auf den obryv angewiesen, dort ihre Selbstbestätigung und ihre Selbstverwirklichung zu finden. Doch anstatt mit Stolz wieder aus dem obryv emporzusteigen, muß sie feststellen, daß ihr Leben beendet, daß sie gescheitert ist und der Abgrund (propast') an Tiefe und Breite unendlich, "ein Grab" geworden ist: VI,296. Die Erfahrung des Nichts, der Winzigkeit und Verlassenheit des Menschen: IV,103 wird für Vera zu einem neuen Lebensbeginn, zu dem Anfang der Demut¹⁾ und einer neuen Liebe: VI,292. Diese Erfahrung gibt ihr auch die Kraft, Tušin zu bekennen, daß in dem obryv die "reine Vera" begraben ist: VI,305. Als Tušin sich daraufhin von Vera verabschiedet, jagt er in seiner Wut auf Mark die Pferde von dem steilen Berg, daß er fast selbst in den obryv gestürzt wäre: VI,310.

Es liegt in dem Wesen des Abgrunds, daß ein Abgrund den anderen bedingt und zur Folge hat. Auch Tat'jana Markovna geht den Weg Veras durch den Blumengarten, durch die Allee zum obryv: VI,326, zur Laube und von dort zur Kapelle auf den Berg: VI,326. Tat'jana Markovna, die Vera verschwiegen hatte, daß diese ihr uneheliches Kind ist und - im Gegensatz zu Oblomov - dieses Geheimnis mit ins Grab nehmen wollte, erkennt in dem 'Fall' Veras ihre eigene Sünde. Sie erkennt, daß sie das gerechtfertigte, reine und schuldlose Leben leben wollte, ohne ihr Leben in seiner Gesamtheit anzunehmen. Auch hier - wie bei Oblomov, Ol'ga und Vera - stellt sich die Sünde als ein Mangel an Leben, als ein Abgrund dar. In der Gegenüberstellung mit der Ikone verbirgt Tat'jana Markovna ihr Gesicht und erkennt, daß die Selbstgerechtigkeit der Abgrund war, der sich Vera mitteilte, und daß die Rechtfertigung ihres Lebens und ein Urteil darüber nicht bei ihr liegen kann: VI,327, 344.

Während Mark noch unten am obryv auf Vera wartet, hat sich oben auf dem Berg die Umkehr vollzogen: VI,360,358. Die Buße führt Vera und Tat'jana Markovna neu zusammen: VI,379. Dieses neue Verständnis füreinander wird für Vera zu einem neuen Lebensbeginn. Ihre Buße führt sie auch wieder mit Tušin zusammen. In der Allee

1) Die Begriffe "Demut, Buße, Beichte und Sünde" können erst am Ende dieser Arbeit differenzierter gesehen werden.

beginnt ihr neuer Lebensabschnitt: VI,302,303,307. Vera bittet Tušin, Mark aus dem obryv zu vertreiben, und Tušin kann diese Aufgabe erfüllen; mehr noch: wie Rajskij setzt er sich dafür ein, daß die Gerüchte in der Stadt verstummen: VI,402. Mark wird also nicht, wie Tušin es zuerst befürchtet, "vom Boden des obryv auf die Höhe steigen", um Vera erneut zu bedrohen: VI,373. Marks Roman endet im Abgrund. Er bleibt von den Bewohnern Malinovkas getrennt: VI,385, und er tröstet sich mit dem Triumph, daß Vera ihn wohl nie vergessen könne. Noch scheint es so. Doch Veras Dankbarkeit und ihre Gedanken richten sich schon auf Tušin. Dieser war "in voller Größe über dem obryv erschienen und reichte ihr die Hand": VI,417. Für ihn ist der Steilhang keine 'bezdna', Tat'jana Markovna: VI,405, kein Hindernis: VI,404. Er wartet darauf, daß Vera sich wieder selbst lieb gewinnt, um ihre Liebe weitergeben zu können.

Auch Rajskij, der Polina Karpovna noch versichert, daß er die gefährlichen Orte Malinovkas, die Abgründe (obryvy und propasti) fliehen will, Rajskij: VI,412, kann den Abgründen (obryvy) nicht entgehen. Er begegnet ihnen wieder in der Schweiz auf seiner Reise nach Italien, und wieder schaut er in die Abgründe. Doch dieses Mal sieht er nicht in den Abgrund seiner Leidenschaft, seiner eigenen Phantasie. Der Abgrund ist für ihn transparent geworden. Es ist zwar nicht der Blick in das eigene Chaos, der ihm vergönnt ist, aber auf dem Grund der Schweizer Abgründe (obryvy) sieht er das graue Haupt der Großtante leuchten: VI, 429. Auch Rajskij ist in die Liebe der Großtante, Veras und Tušins aufgenommen worden, obwohl er bereits wieder eine geographische Trennung von Malinovka vollzogen hat. Ob er zurückkehren wird, bleibt ungewiß.

Der Abgrund ist ein notwendiger Teil, wenn nicht das Zentrum des menschlichen Lebens. Ohne ihn in der Geographie der Seele wäre das Leben eine Idylle. Eine Idylle, die den seelischen und geistigen Tod des Menschen zur Folge hat, droht dem Menschen, der seine Schuld nicht annehmen kann. Es ist der gemeinsame 'Abgrund' Aleksanders, Oblomovs, ja auch Ol'gas, Veras, Tat'jana Markovnas und Marks, daß jeder auf seine Art rein, schuldlos bleiben will, aber keiner dies vermag. Das Betreten des Abgrundes wird die notwendige Voraussetzung des Erkennens der eigenen Schuld. Erst im Abgrund kann der stolze Mensch seine Winzigkeit, Verlassenheit

und Liebesunfähigkeit erfahren. Der Einbruch dieser Erfahrung in das menschliche Leben endet mit der Ohnmacht, mit einer totalen Hoffnungslosigkeit, mit einem Starrkrampf und der Verzweiflung.

Erst durch die Einsicht und Annahme der eigenen Schuld kann der Mensch liebesfähig und der Abgrund zu einem Ort der Freiheit werden. So weist der Abgrund auf das Beständige und Ewige im Menschen hin, auf eine neue Wirklichkeit, die hinter all den vergänglichen Lebenserscheinungen steht. Diese neue Wirklichkeit kann sich der Mensch aber nur erhalten, wenn er es in seiner Liebe und der daraus entstehenden Kraft als seine Aufgabe versteht, in den Abgrund hinunterzusteigen, um dort zu kämpfen und durch diesen Kampf sich sein Leben zu erhalten.

8. Laube, Höhle, Grotte

Die Laube ist der heimliche Treffpunkt von Mann und Frau. In I leitet das Geschehen in der Laube noch den 'Abgrund' Aleksanders ein. Aleksander, der sich frei von der Versuchung fühlt und sich voll von edlen Motiven für seine Verabredung mit Liza glaubt: I,247,¹⁾ schleicht sich doch wie ein Dieb zu der Laube, und wie "jeder Dieb, der auf frischer Tat ertappt wird, zittert er wie im Fieber", als er von Lizas Vater entdeckt wird: I,248.

Auch in IV befindet sich die Laube noch im Garten oder im Park. Nur für einen Augenblick löst das Bild der Laube in Oblomov den Wunsch nach "Tränen, Leidenschaft und berauschem Glück" aus: IV,294. Es ist charakteristisch für Oblomovs Liebe zu Ol'ga, daß Ol'ga nicht auf Oblomov in der Laube wartet: IV,238 und er stattdessen - wenn auch nur wie nebenbei zur Vervollständigung des Traumgeschehens - davon träumt, mit Ol'ga später durch die lange Allee zu gehen, in der Laube und auf der Terrasse zu sitzen: IV,284. Und Ol'ga ist stolz darauf, daß sie den Charakter Oblomovs so gut kennt, daß sie ohne Gefahr mit ihm in die Laube gehen kann: IV,294.

Das Landschaftsbild auf der Vyborger Seite kündigt schon Oblomovs späteres Leben an: auf der einen Seite der große Gemüsegarten mit Kohl, auf der anderen Seite eine grüne hölzerne Laube: IV,305. Doch Oblomovs Leidenschaft zu Agaf'ja Matveevna ist häuslich,

1) Verwandte Szenen finden wir in V und VI: Rajskij auf dem Weg zu Ul'jana Andreevna und Mark und Vera in der Laube.

still und von der Art ihres Körpers geprägt. Oblomovs eigentliche Leidenschaft, die letztlich zu seinem Untergang führt und den wesentlichsten Teil seines materiellen Glücks ausmacht, ist das Schlemmen. Selbst vor dem Genuß von kleinen Wachteln schreckt er nicht zurück. Ein Teil der Gewohnheiten und Sitten Oblomovkas ist ihm abhanden gekommen¹⁾. Oblomov in der Laube: IV,398.

Erst in V und VI wird die Laube der zentrale Ort des obryv: VI,97,317. Schon seit langer Zeit steht sie halb eingestürzt auf einem dichten und verwilderten Platz jenseits des Gartens: V,76. Doch bevor Gončarov auf das Geschehen im obryv zu sprechen kommt, nimmt er die Laube als den Ort der Leidenschaft vorweg. Ul'jana Andreevna führt ihre Liebhaber durch die dunkle Allee in die Laube: V,198, VI,89. Nur Leontij schließt sie von diesem Gang aus: V,216. Allein, auch seine Leidenschaft, die Altphilologie, deren Gehalt er mit seinem gegenwärtigen Leben nicht verbinden kann und will, ist mit dem Bild der Laube verbunden. Leontij nennt Rajskij gegenüber die Laube "seine Akademie", ihre Flügeltreppe "seine Säulenhalle": V,216. Selbst Marfen'ka und Vikent'er sitzen nach der Nachtigallenszene²⁾ in der Gartenlaube: VI,145 und ebenfalls Vera, die von dort aus Mark beim Apfelstehlen beobachtet³⁾. Mark lockt Vera von der Gartenlaube in die Laube des obryv. Die Laube im obryv ist bereits zerfallen und halb vermodert. Die rissige Treppe hat sich von der Laube gelöst, ihr Boden hat sich gesenkt, die Bretter sind eingebrochen und schwanken unter den Füßen: VI,174. Das Schwanken und Knallen der Bretter beim Auf- und Abgehen nennt Mark "Teufelsmusik": VI,258. Wie Gončarov das Träumen Štol'cens mit dem Betreten einer Grotte vergleicht: IV,158 und Oblomovs Leben mit dem Höhlenschlaf eines Maulwurfs: IV,496, so wird die Laube zu der Höhle des "Wolfes" Marks: VI,272. Hierhin schleppt er sein Opfer. Die Laube wird zu einer Spiegelung des Seelenzustandes Marks, sie wird zu einem Abgrund im Abgrund.

Tat'jana Markovna begegnet ihrer eigenen Hoffnungslosigkeit, als sie die Laube im Abgrund aufsucht: VI,326,330. Doch die Einsicht in ihre Schuld hilft ihr, ihre genauen Beobachtungen und ihre

1) Vgl. S.121 (IV,106)

2) Siehe auch S.197

3) Dieselbe Gartenlaube wird später zum Beobachtungsposten Rajskijs, der auf Vera wartet: VI,279,280.

pragmatische Phantasie in Handeln umzusetzen. Sie nimmt Mark seine Höhle, reißt die halb verfaulte Laube ab und setzt neues Leben in Gestalt von jungen Föhren und Tannen an diese Stelle: VI,366,379,380,382ff.

9. Wüste, Steppe

Während wir bisher versucht haben, die einzelnen Landschaftsbilder Gončarovs als Symbole zu verstehen, folgen nun die Bilder des Ödlandes, der Wüste und Steppe, die metaphorisch oder als Vergleiche das Lebens- oder besser das 'Todes'-Gefühl im Abgrund wiedergeben.

Nachdem Aleksanders Idealismus verrauscht ist, sieht er sich im Nichts, in der Hoffnungslosigkeit: *pustoš' žizni*: I,170; *golaja step'*: I,174; wie eine Steppe (*step'*) ist für ihn die "nackte Wirklichkeit": I,229.

Und Onkel Adujev bezeichnet die Situation seiner Frau, die sich ganz vom Leben zurückziehen will, mit "*v pustyne*": I,303.

Auch die Oblomover kennen das Gefühl der Steppe, allerdings nur wenn sie Erlösung von ihrem Durst suchen, der sie nach dem Schlafen quält und der sie wie eine Strafe Gottes überfällt: IV,118.

In V und VI klingt das Motiv der Buße im Zusammenhang mit der Wüste an. Nach seinem Gespräch mit Kirilov, der ihm empfahl, Sophie als Unzüchtige vor den Füßen Christi zu malen: V,136, will Rajskij in die Wüste gehen - also dorthin, wo es keine Abgründe gibt -, um als Büßender "leidenschaftlich", bis zur Erschöpfung zu malen: V,137. Doch auch die Verwirklichung dieses Traumes gelingt Rajskij nicht. Er setzt für diese Absicht den ästhetischen Traum, der ihm Sophie als eine weiße, kalte Statue irgendwo in der Wüste vorführt: V,154. Später begreift Rajskij die Langeweile und die Einsamkeit des Menschen inmitten des weiten Lebens als nackte Steppe und uferlosen Sand: V,292 und seine Einsamkeit infolge der Abreise Veras als ein Leben in einer unfruchtbaren Wüste: VI,75 oder ein Leben ohne Vera als endlose Wüste: VI,190.¹⁾ Gončarov bezeichnet die Weite und Leere einer Provinzstadt als Wüste: V,188. Und Vera sieht in ihrer Verzweiflung ihr Leben als nackte Steppe ohne Bindungen und Familie vor sich liegen: VI,296.

1) Vgl. S.6 (IV,311)

10. Boden, Sand

Der Abgrund bringt die Romanfiguren zu dem Wunsch, "festen Boden unter den Füßen" zu haben. Auch hier vertieft Gončarov diese blasse Metapher ins Symbolische und arbeitet sie in die Symbolik des Abgrundes mit hinein.

Von Štol'c sagt Gončarov, daß er auch in der Begeisterung einer Frau gegenüber den Boden unter den Füßen (zemlju pod nogoj) fühlt: IV,169 und sich keinen nachdenklichen Träumen hingeben will: IV,461. Auch Ol'ga "prüft vorsichtig mit dem Fuß den Boden", als sich ihr die Gefühle der Liebe öffnen: IV,243, im Gegensatz zu Oblomov in seiner augenblicklichen Leidenschaft: IV,363,368. Rajskij bezeichnet die Umwandlung seiner Leidenschaft zu Vera in eine Freundschaft mit "festen Boden": V,359.¹⁾

Den Mangel an festen Boden gibt Gončarov mit dem traditionellen Bild des Sandes wieder. In I nimmt er die 'Mesalliance' Oblomovs als Freundschaft Aleksanders mit Kostjakov vorweg. Kostjakov wird dadurch charakterisiert, daß er "Na Peskach" wohnt: I,28, 233. Aleksander ruft jedes Sandkörnchen als Zeuge seines Glücks auf: I,118. Dagegen gibt Marfen'ka ihr glückliches Lebensgefühl wieder, indem sie sich aus dem Sandkorn und dem Grashalm vor ihr erschaffen sieht: V,257.

Als Enttäuschter (razočarovannyj) läßt Gončarov in seiner Ironie Aleksander die Menschen und ihre Werke verachten: "vse ziždetsja na peske": I,163.

Die ganze Vyborger Seite ist sandig: IV,195,230,299. "Wie ein weißes Band schlängeln sich die weißen Wege" im Park: IV,278. Und Gončarov verbildlicht die mangelnde Liebe, das Mißtrauen und das Klügeln des Menschen mit dem Bild des sandigen, trockenen Bodens: IV,169,462.

11. Berg, Hügel, Horizont

Der Berg, Gipfel und Hügel bildet den Gegensatz zum Abgrund und ist gerade durch diesen Gegensatz mit dem Abgrund eng verbunden.

Wie die Abgründe erschrecken auch die Berge und Felsen die Einbildungskraft des Menschen: IV,104 und lassen ihn seine Win-

1) Vgl. hierzu S. 13 (V,362)

zigkeit und Verlassenheit erfahren: IV,103. Da es in Oblomovka keine Abgründe gibt, existieren dort auch keine mächtigen Berge: IV,102, sondern nur angenehme Hügel, "die Modelle der Berge", auf denen es angenehm zu sitzen und zu träumen ist: IV,104¹⁾.

So sitzen auch Julija und Aleksander auf einem Hügel und erträumen ihr künftiges Lebensglück, indem sie beschließen, sich von der Gesellschaft zu isolieren, um ihre Liebe intensiver genießen zu können: I,207. Der Hügel ist mit der geringen Anstrengung verbunden, ihn zu erklettern, aber auch mit dem engen Horizont, mit der begrenzten Aussicht auf die Landschaft. Aber selbst diese geringe Anstrengung wird dem kleinen Oblomov aus Sorge der Mutter verwehrt: IV,113. Stattdessen erzählen die Mutter und das Gesinde ihm Märchen und "versprechen ihm goldene Berge": IV,118. Doch was die Mutter verbietet, verschreibt später der Arzt Oblomov: "er soll irgendwo auf dem Berg leben" und ins Ausland reisen. Oblomov soll sich bewegen: IV,172. Der enge dörfliche Horizont Oblomovkas: (s. auch I,12), soll überwunden werden. Doch der bewegungslose Oblomov tröstet sich damit, daß seine Bestimmung, der Horizont seiner Lebensweise in ihm selbst verborgen sei: IV,66. Es ist die Hilflosigkeit, die Oblomovs Horizont verkleinert und nicht wie bei den anderen die List: IV,270. Was der Arzt nicht erreicht, das erreicht Ol'ga. Sie zwingt ihn, auf die Hügel zu klettern, sie erreicht eine zunehmende Vitalität Oblomovs: IV,246,267 und wird selbst in ihrer Liebe beflügelt: IV,285: "...kak angel voschodit na nebesa, idet na goru..." Aber auch die Briefszene erweitert Gončarov symbolisch durch das Landschaftsbild. Während Ol'ga beim Lesen des Briefes über den Berg geht, umgeht Oblomov den Berg ans andere Ende der Allee, um Ol'ga zu beobachten. Im Gegensatz zu Oblomov steht Štol'c, der die Berge der Schweiz mit Ol'ga besteigt und von dort in die Abgründe (obryvy) schaut: IV,417. Allerdings führt auch er später Ol'ga als seine Braut in eine Zukunft der "freundlich lächelnden Hügel", - ein Bild, das an Oblomovka erinnert: IV,435.

Die Veränderungen im Hause der Witwe Pšenicyna vergleicht Gončarov mit den geologischen Veränderungen der Erde: IV,385,386,388,389. Oblomov bleibt am Ende seines Lebens nur noch eine Art der

1) Im Gegensatz zu den Hügeln nennt Gončarov die Berge der Schweiz und Schottlands: IV,106.

'Bergbesteigung': den "Berg seiner Kissen" zu besteigen, um sich auszuruhen: IV,388.

In V und VI wird die Überwindung des Abgrundes durch die Besteigung eines Berges noch deutlicher.

Schon die *krutizna* zeigt den *obryv* als Berg von unten, vom Aufstieg her gesehen¹⁾: VI,275 und schildert die Anstrengungen, den *obryv* zu überwinden: VI,269. Tat'jana Markovna, von der gesagt wird, daß sie nicht den Drang hatte, in ihr Leben weiter einzudringen und deren Horizont so eng war wie die Landschaft Malinovkas selbst: V,228, beginnt am Boden des Steilhangs mit der Übersicht über ihr Leben, die sie gewinnen will. Sie überwindet den *obryv* mit "übermenschlicher Kraft": VI,324 wie auch Tušin die Berge überwinden wird, die sich zwischen Vera und ihn gestellt haben: VI,404,405. Doch Vera kann die "übermenschliche Kraft" (*nečelovečeskaja sila*), eine Kraft, die nicht vom menschlichen Willen geleistet werden kann, im Gegensatz zu Tat'jana Markovna, nicht aufbringen. Vera möchte sich nur noch einmal umdrehen: VI,269,271 und bleibt im *obryv*. Sie erreicht den rettenden Berg nicht mehr.²⁾

Wie schon erwähnt, befindet sich die Kapelle in Malinovka auf dem Berg: VI,183,242 und der Friedhof Malinovkas im Gegensatz zu dem Grab des Selbstmörders auf dem Hügel: V,239. Das Gut Malinovka liegt am Fuß des Berges, auf dem die Kapelle steht. Das Gut liegt also zwischen der Kapelle und dem *obryv*. Das Betreten der Kapelle steht mit dem Betreten des *obryvs* in einem inneren Zusammenhang. Kapelle und *obryv* bilden eine Polarität. Veras Weg führt sie einmal zu der Kapelle, einmal den Steilhang hinunter.

Nach ihrem Kampf findet Vera allmählich wieder zu der Freundschaft mit Tušin zurück, dem sie gesteht, daß sie "von der Höhe gefallen" sei: VI,305. Sie fühlt, daß in Tušin "ein fester, kräftiger Berg aufsteht, der sie mit seinen Steinwänden beschützt": VI,309. Dennoch wird sie noch einmal wie Ol'ga in den Abgrund hinabsteigen müssen und wird sich dort nicht von Tušin und Tat'jana Markovna vertreten lassen können. Daß auch Vikent'ev

-
- 1) Eine Ausnahme zeigt sich bei Rajskij, der Polina Karpovna zur *krutizna* zieht, um ihr "die Nacht der Liebe" zu zeigen: VI,278.
 - 2) Die Parallele von Lots Weib, 1.Mo.19,26, drängt sich hier auf. Auch hier erweist sich der Berg als rettendes Element vor Feuer und Schwefel. Die rettende kleine Stadt Zoar liegt auf dem Berg.

und Marfen'ka diesen Weg gehen werden, deutet Gončarov nur an. Der Horizont ihrer Gefühle und Beobachtungen ist noch eng. VI, 146. Beiden fehlt die Erfahrung des Abgrundes.

Auch das weitere Ziel der Bewohner Malinovkas gibt Gončarov in seiner Landschaftsbeschreibung an. In der Ferne warten die "bläulichen Berge", die den Horizont der dortigen Landschaft begrenzen: V,62. Es ist wiederum eine Ironie Gončarovs, daß gerade Rajskij, der Gončarovs Symbol des Berges banalisieren muß: VI,420,421, weil er den Abgrund nie betreten durfte, diese Grenze der bläulichen Berge nicht nur überschreitet, sondern auch später die Schweizer Berge besteigt.¹⁾

12. Wasserlandschaft

Keine Romanfigur in den Romanen Gončarovs kann ohne die Berücksichtigung des Abgrund-Symbols gesehen werden.

Der Abgrund hat den Stolz als Angst vor der Schuld und die Angst vor der Schuld als Angst vor dem Liebesverlust entlarvt. Der Abgrund ist der Zerstörer aller alltäglichen Situationen, menschlichen Vorstellungen und der Vorschriften, die der Mensch dem Leben auferlegen will. Hier am Ort des Nichts lernt der Mensch seine Nichtigkeit kennen und erfährt sich erneut in seiner Gesamtheit. Diese Erfahrung befreit den Menschen von seiner Angst und läßt ihn liebevoll und handlungsfähig werden, d.h. wirklichkeitsgetreu und die Zusammenhänge in ihrer Gesamtheit überschauend. Die Selbstfindung des Menschen wird für Gončarov Wirklichkeitsfindung.

Im gleichen Sinne wie die Bedeutungen des Abgrund-Symbols verwendet Gončarov das Symbol des Wassers. Auch hier sieht Gončarov das Wasser in seinem ursprünglichen mythologischen Gehalt und versucht, dem Leser einen neuen Zugang zu diesem Symbol zu geben. Allerdings verwendet Gončarov das Symbol des Wassers - das als Eintauchen in dieses Element den Tod, das Vergehen des Menschen und das Empортаuchen seine Wiedergeburt umfaßt²⁾ - weit weniger häufig als das Symbol des Abgrundes. Hier mischen sich wieder Metaphern und Vergleiche zu einem einheitlichen Sinnbild.

1) Die Parallele zu Štol'c, dessen Lebensführung den Abgrund zu meiden sucht, wird hier offensichtlich. Vgl. S.25 (IV,417). Auch an dieser Stelle wird die Bergbesteigung ohne die Erfahrung des Abgrundes unternommen.

2) Mircea Eliade, Das Heilige und das Profane, Hamburg 1957, S.76 f.

Auf eine ähnliche Darstellung der Wasserlandschaft wie die des Abgrund-Symbols soll hier verzichtet werden. Eine solche Übersicht dieser Bilder wäre zu problematisch, wenn die Funktion der Bilder innerhalb des Werkganzen unberücksichtigt bleiben muß. Der im Anhang befindliche Bildkatalog mag zeigen, mit welcher Konsequenz und Sorgfalt Gončarov auch hier die einzelnen Bildbereiche in seinem Werk verarbeitet hat.¹⁾

Wenn sich auch die Zusammenstellung der Abgrund-Zitate mit den zugehörigen Symbolkreisen als ein Zugang zu dem Werk Gončarovs erwiesen hat, so soll auch die Vielfalt der Bilder wie Vergleich, Metapher, Symbol, Metonymie ..., sowie auch die Berücksichtigung der inneren Bildlichkeit wie Korrespondenz, Ambivalenz, Parallelisierung, Verschmelzung ... zeigen, daß anhand dieser Vielfalt ein einheitlicher, innerer Vorgang in dem Roman 'Oblomov' vorzufinden ist.

1) Siehe dazu S.3, Anmerkung 2)

II. Die Leitmotive und Bilder in dem Roman 'Oblomov'

1. Landleben

1.1. Oblomovka und Oblomov

Um die Leitmotive und deren Funktion in dem Roman 'Oblomov' zu verstehen, müssen wir von der Idylle Oblomovka ausgehen und sie in Beziehung zu Verchljovo setzen.

"Einen gesegneten Erdenwinkel" (blagoslovennyj ugolok zemli, IV,102) nennt Gončarov Oblomovka, "eine Reihe malerischer Skizzen fröhlicher, lächelnder Landschaften (...), meisterhaft gezeichnet" (IV,104). Wie die Landschaft Oblomovkas - auf die Bedeutung der Abwesenheit der Berge und des Meeres wurde im vorhergehenden Kapitel eingegangen -, so ist auch die Umgebung der Landschaft: der Himmel, die Sonne, der Mond und die Sterne personifiziert. Der Himmel wird als ein sanfter Liebhaber, als ein Beschützer der Erde dargestellt.

Небо там, кажется, напротив, ближе жметя к земле, но не с тем, чтоб метать сильнее стрелы, а разве только, чтоб обнять ее покрепче, с любовью: оно распростерлось так невысоко над головой, как родительская надежная кровля, чтоб уберечь, кажется, избранный уголок от всяких невзгод. (IV,103)

Ebenso die Sonne: gleichsam unwillentlich verläßt sie im Herbst den geliebten Ort Oblomovka:

Солнце там ярко и жарко светит около полугода и потом удаляется оттуда не вдруг, точно нехотя, как будто оборачивается назад взглянуть еще раз или два на любимое место и подарить ему осень, среди ненастья, ясный, теплый день. (IV,103)

Der Blick der Sonne strömt Wärme aus, wie auch die Sterne freundschaftlich vom Himmel blinzeln.

Звезды так приветливо, так дружески мигают с небес. (IV,105)

Neben dem Vergleich des Mondes mit einer blank geputzten Kupferschüssel wird auch dem Mond eine seelische Eigenschaft zugesprochen; er ist gutmütig und einfältig.

Она как-то добродушно, во все глаза смотрела на деревни и поле и очень походила на медный вычищенный таз. (IV,106)

Der Mond wird als so einfältig beschrieben, daß er kaum als Gegenstand der romantischen Gefühle eines Dichters taugen wird.

Er würde so einfältig auf diesen Dichter blicken "wie eine Dorfschönheit mit vollem Gesicht den leidenschaftlichen und beredten Blicken eines Stadtgecken begegnet wäre." (IV,106) Wenn es in Oblomovka regnet, dann handelt es sich um einen wohltuenden Sommerregen, der anfängt, wie "die großen und heißen Tränen eines plötzlich erfreuten Menschen" fröhlich zu springen. Die daraufhin erscheinende Sonne tröstet die Felder und Hügel mit dem klaren Lächeln ihrer Liebe.

(...): и вся опять улыбается счастьем в ответ солнцу. (IV,105)

Mit dieser Korrespondenz von Landschaft und Himmel beginnt die Beschreibung Oblomovkas. Die Verwöhnung der Natur wird zu der Geschichte einer Verwöhnung des Menschen. Selbst der Winter, der dieser Verwöhnung ein Ende bereiten müßte, wird mit einer kalten, unzugänglichen Schönheit verglichen. Er hält nur die ihm vorgeschriebene Ordnung der Natur ein. Da die Jahreszeiten ihrer gewöhnlichen, vorgeschriebenen Ordnung folgen, kann der Oblomover leicht absehen, wann er wieder das Lächeln und die Liebe, die Wärme und die Freundschaft der ihn umgebenden Natur genießen kann. (IV,104)

Die Voraussetzung dieser Emotionen ist aber Ruhe und Frieden. In Oblomovka ist nicht nur die Voraussetzung für Ruhe und Frieden gegeben, Oblomovka ist die Stille selbst. Eine tiefe Stille und tiefer Frieden liegt auf den Feldern. Die Totenstille (mertvoe molčanie IV,107) in den Hütten wird nur ab und zu von dem gedämpften Husten einer Alten unterbrochen. Gončarov intensiviert diese Stille, indem er die Dörfer aus weiter Entfernung und von oben betrachtet. Er vergleicht:

Они лежали недалеко друг от друга и были как будто случайно орошены гигантской рукой и рассыпались в разные стороны, да так с тех пор и остались.

(Sie [die Dörfer] lagen nicht weit voneinander entfernt und waren wie zufällig von einer gigantischen Hand hingeworfen und nach verschiedenen Seiten auseinandergefallen, und seit jener Zeit waren sie auch so geblieben. (IV,107))

Ebenso wird der Pflüger aus der Ferne, aus der Stille heraus betrachtet und in dieser Distanz mit einer Ameise verglichen; dann aber schwindet die Entfernung. Der Leser sieht die harte Arbeit des Pflügers, der "schweißüberströmt" den Acker pflügt (IV,107).

Die Oblomover sind nicht faul. Gončarov vergleicht sie in seinem neunten Kapitel gleich dreimal mit einer Ameise.

(...); только кое-где, как муравей гомозится на черной ниве палимый зноем пахарь, (...). (IV, 107)

И так до полудня все суетилось и заботилось, все жило такую полную, муравьиною, такую заметною жизнью. (IV, 115)

(...) эти трудолюбивые муравьи: (...). (IV, 115)

(wie eine Ameise krabbelt ein von der Hitze verbrannter Pflüger in der schwarzen Ackerfurche, (IV, 107))

(Und so hastete alles bis zum Mittag und war besorgt, alles lebte solch volles emsiges, solch sichtbares Leben. (IV, 115))

Und gleich anschließend werden die Oblomover zu "arbeitsfreudigen Ameisen". Das akustische Leitmotiv "stuk nožej" bestätigt den Fleiß der Oblomover. (IV, 115)

Wofür arbeiten die Oblomover? Sie arbeiten ausschließlich für ihr eigenes Wohlergehen, für ihr Glück, für die Stille und Ruhe, die in ihren Sitten liegt und letzten Endes auch, wie der Landschaftsmetaphorik zu entnehmen ist, für die Liebe, Freundschaft und menschliche Wärme. Um diesen Zustand zu erhalten, muß Oblomovka möglichst abseits liegen, weit im asiatischen Rußland und ungestört von fremden Einflüssen. Die Welt der Oblomover endet mit der Anlegestelle an der Volga:

Крестьяние в известное время возили хлеб на ближайшую пристань к Волге, которая была их Колхидой и Геркулесовыми Столпами, (...). (IV, 108)

Tatsächlich löst auch jede Veränderung, jede Verletzung der Norm ihres Lebens Angst aus. Ein Fremder, wenn er auch krank ist und sich nicht mehr bewegen kann, wird zu einem "Ungeheuer". (IV, 109) Auch ein Brief wird als ein ungeheuerlicher Einbruch in die gewöhnlichen Alltagserscheinungen des Oblomover Lebens empfunden. Jede Normverletzung - der "Norm des Lebens ihrer Väter und Großväter" - betrachten die Oblomover als Unglück. Dabei beschränkt sich diese Norm auf das Unabdingliche, das das Leben erhält und in seinem Kreislauf immer wieder auf Wiederholung drängt, einmal: Geburt, Hochzeit und Tod, zum anderen: Essen, Trinken und Schlafen. Geburt, Hochzeit und Tod werden als das Werden und das Vergehen des Menschen gefeiert, und zwar mit den Mitteln, die das Leben aufrecht erhält, mit Essen und Trinken und dem darauffolgenden Schlaf. Der Feiertag als eine Feier des Lebens wird für

die Oblomover mit dem Leben identisch. So muß jede Verletzung eines Feiertages und dessen überliefertes Ritual eine Verletzung des Lebens für die Oblomover sein. Daß die Norm ihres Lebens nicht verletzt werde, dafür sorgt selbst das Gewitter.

Грозы не страшны, а только благотворны там: бывают постоянно в одно и то же установленное время, не забывая почти никогда Ильина дня, как будто для того, чтоб поддержать известное предание в народе. И число и сила ударов, кажется, всякий год одни и те же, точно как будто из казны отпускалась на год на весь край известная мера электричества.

(Die Gewitter sind nicht schrecklich, sondern nur wohltuend dort: sie pflegen beständig zu ein und derselben festgesetzten Zeit zu kommen und vergessen fast niemals den Eliastag, gleichsam deshalb, um die bekannte Überlieferung im Volk aufrecht zu erhalten.¹⁾ Zahl und Stärke der Donnerschläge sind, so scheint es, jedes Jahr gleich, als wäre aus dem Fiskus pro Jahr für das ganze Gebiet ein bestimmtes Maß an Elektrizität zugeteilt worden. (IV,105)-)²⁾

Die Oblomover wehren sich gegen eine Verletzung des Feiertages auf ihre Art. Sie meiden jede Aufregung. Die Leidenschaften fürchten sie "wie das Feuer"; denn die Leidenschaft ist "die vulkanische Arbeit eines inneren Seelenfeuers", während die Oblomover lieber ihre "Seele ohne Hindernisse in ihrem weichen Bauch ertränken" (IV,126). So erscheint ihnen auch die Arbeit am Werktag und für den Werktag als ein Verlust des Lebens. Diese Art von Arbeit betrachten sie als eine Strafe Gottes, die schon den Urvätern auferlegt wurde. Aber auch der nicht zu stillende Durst erscheint ihnen als eine Strafe Gottes. Eine Erlösung von ihrem Durst scheint es nicht zu geben. Gončarov setzt einen zweiten Vergleich, um die existentielle Bedrohung der Oblomover zu zeigen, wenn sie an irgendetwas Mangel haben, das sie in ihrem archaischen Wohlbefinden stört.

(...); все мечутся, все томятся, точно караван путешественников в аравийской степи, не находящий нигде ключа воды.

(alle drehen und wenden sich, alle schmachten wie eine Reisekarawane in der arabischen Wüste, die nirgendwo eine Quelle Wasser findet. (IV,118))

1) Im russischen Volksglauben galt der Prophet Elias als der Urheber von Blitz und Donner.

2) Vgl. S. 198, 199

Die Lebensweise der Oblomover besteht in einer "bunten Prozession" von frohen und traurigen Feiertagen.

Тут вся их жизнь и наука, тут все их скорби и радости: оттого они и гонят от себя всякую другую заботу и печаль и не знают других радостей; жизнь их кишела исключительно этими коренными и неизбежными событиями, которые и задавали бесконечную пищу их уму и сердцу.

(Das ist ihr ganzes Leben und ihre Wissenschaft, hier sind alle ihre Leiden und Freuden: deshalb jagen sie auch jede andere Sorge und jeden anderen Kummer von sich und kennen keine anderen Freuden. Ihr Leben wimmelte ausschließlich von solchen grundlegenden und unvermeidlichen Ereignissen, die ihrem Verstand und Herzen unaufhörliche Nahrung geben. (IV,127))

Die Oblomover lassen nur diejenigen Sorgen zu, die dazu dienen, jeden anderen Kummer und alle weiteren Sorgen auszuschließen. Ihre Sorge ist es, Sorgen zu vermeiden. Allen anderen Sorgen begegnen die Oblomover mit stoischer Unbeweglichkeit.

Навязывались им, правда, порой и другие заботы, но обломовцы встречали их по большей части с стоической неподвижностью, и заботы, покружившись над головами их, мчались мимо, как птицы, которые прилетят к гладкой стене и, не найдя местечка приютиться, потрепешут напрасно крыльями около твердого камня и летят далее.

(Es drängten sich ihnen zwar zuweilen auch andere Sorgen auf, aber die Oblomover begegneten ihnen zum größten Teil mit stoischer Unbeweglichkeit und die Sorgen kreisten über ihren Köpfen und eilten vorbei wie Vögel, die gegen eine glatte Wand fliegen und kein Plätzchen finden um unterzukommen, die vergeblich mit den Flügeln den harten Stein umflattern und weiterfliegen. (IV,128))

Die Oblomover sind in ihrer Lebensweise psychisch und physisch gesund. Ihr ländlicher Humor, ihr Lachen "wie die olympischen Götter" über den Sturz beim Schlittenfahren des Luka Savič und die Abwesenheit von Krankheiten beweisen dies. Abgesehen von einigen Unfällen grassiert dort nur eine "Epidemie" (IV,117), die der Müdigkeit und Schlafsucht.

Это был какой-то всепоглощающий, ничем непобедимый сон, истинное подобие смерти. Все мертво, (...).

(Das war ein alles verschlingender, durch nichts besiegbarer Schlaf. Ein wahres Ebenbild des Todes. Alles ist tot... (IV, 116))

Wenn die Oblomover gegessen, getrunken und geschlafen haben und keine Vorbereitungen zu treffen sind, diesen Kreislauf ihres Lebens zu wiederholen, werden sie zu Beobachtern des Lebens: der eine geht still am Wasser spazieren, der andere sitzt am Fenster und betrachtet die Landschaft. Gončarov vergleicht diese Lebensweise mit derjenigen der Hunde, die am Fenster sitzen, den Kopf in die Sonne halten und jeden Vorübergehenden beobachten. (IV,119) Für die Beobachtung des Lebens setzt Gončarov einen weiteren Vergleich;

(...): жизнь, как покойная река, текла мимо их; им оставалось только сидеть на берегу этой реки и наблюдать неизбежные явления, которые по очереди, без зова, представляли пред каждого из них.

(das Leben floß wie ein ruhiger Fluß an ihnen vorüber; es blieb ihnen nur, am Ufer dieses Flusses zu sitzen und die unvermeidlichen Erscheinungen zu beobachten, die ungerufen, der Reihe nach, vor jedem von ihnen erschienen. (IV,126))

Um den Rhythmus, den ewigen Kreislauf des Oblomover Lebens zu verbildlichen, verwendet Gončarov weiterhin akustische Leit-motive. Das Klopfen der Stiefel des alten Oblomov beim Hin- und Hergehen im Zimmer, das Schwingen des Uhrenpendels und das leichte Knistern des abgebissenen Fadens bei der Näharbeit sind Laute, die die Zeit und Stille in Oblomovka hörbar werden lassen. Diese Norm und diesen Lebensrhythmus lernt der kleine Il'ja Il'ič Oblomov und formt nach diesen Erfahrungen seinen Lebensplan. Dem Jungen werden selbst die Sorgen abgenommen, die den Oblomovern sonst dazu dienen, keinen Kummer an sich herankommen zu lassen. Oblomov lernt die Rolle des barin (Herr, Gutsherr). Selbst die Strümpfe und das Hemd darf er sich morgens beim Aufstehen nicht allein anziehen, ein Leitmotiv, das sich durch den ganzen Roman zieht und zum Symbol seiner Unselbständigkeit wird. Il'ja Il'ič wird verwöhnt.

(...), как экзотический цветок в теплице, и так же, как последний под стеклом, он рос медленно и вяло. Ищущие проявления силы обращались внутрь и никли, увядая.

(..., wie eine exotische Blume im Treibhaus, und so wie letztere unter dem Glas, wuchs er langsam und träge auf. Die zur Entfaltung drängenden Kräfte wandten sich nach innen und verblühten und welkten. (IV,146))

Aus dem "Himmel, der sich wie ein väterliches Dach eng an die Erde schmiegt", am Anfang des neunten Kapitels wird am Ende ein Treibhausdach, dessen Glas Oblomov vor der Außenwelt schützt, aber ihn auch daran hindert, Kontakt mit der Außenwelt aufzunehmen. Oblomov kann sich nicht entfalten, seine Kräfte wenden sich nach innen, wo sie sich unabhängig von der Außenwelt eine eigene Realität schaffen und implodieren.

Doch Oblomovs Lebensweise in der ihr eigenen Introvertiertheit wird durch die Fahrten nach Verchljovo unterbrochen.

Früher bildeten Oblomovka, bestehend aus Sosnovka, das Kiefern-, Föhrendorf, Vavilovka, abgeleitet von Vavil(a), spätgr. Βαβύλας in der Bedeutung von Πηλός (Lehm, Schlamm), und Verchljovo, das Oberdorf einen Besitz. Dann war Verchljovo in fremde Hände übergegangen und wurde von einem Deutschen namens Štol'c verwaltet. Dadurch, daß Oblomov nun in Verchljovo von dem Deutschen Štol'c unterrichtet wird, treten beide Dörfer, Oblomovka und Verchljovo, wieder miteinander in Beziehung. Doch den Eltern Oblomovs fällt die Trennung von ihrem Kind schwer. Sie versuchen mit allen möglichen Gründen, diese Trennung zu vermeiden. Durch diese Vermeidung verwöhnen sie nicht nur ihr Kind, sondern auch sich selbst. Die Feiertage Oblomovkas durften nicht verletzt werden. Verchljovo erscheint den Eltern als ein Krankenhaus, ein Lernender als ein Kranker, der die Ruhe Oblomovkas braucht, um zu genesen (IV,143). Die Besorgtheit um die Gesundheit des Kindes wird zu der Besorgtheit um die eigene Lebensnorm. Aufgrund dieser Art von Lebensbedrohung darf Oblomov die Norm seines Lebens nicht verändern, und so kommt es, daß es Oblomov nicht möglich sein kann, etwas zu lernen. Oblomovka wird, ebenso wie Verchljovo, zu einem System. Beide Systeme sind einander entgegengesetzt. Gončarov schildert den dynamischen Gegensatz dieser beiden Systeme als einen Kampf, in dem der Sieg nie entschieden wurde. (IV,145)

1.2. Verchljovo und Štol'c

Wie sieht das 'System Verchljovo' aus?

Während Oblomovka die Geschichte einer Verwöhnung erzählt, steht Verchljovo für die Geschichte einer Entwöhnung. Nicht der Feiertag wird geschildert, sondern der Werktag. Die Leit motive "das gefederte Wägelchen", mit dem Andrej Ivanyč Štol'c zur Arbeit

fährt und dessen fahrende Bewegung später den Gegensatz zu der liegenden Lebensweise Oblomovs bildet, der "Wachstuchmantel", der zum Gegensatz des Oblomovschen Chalat wird und die "grünen Wildlederhandschuhe" sind die Attribute der Arbeit, die die eine Seite der Lebensweise Andrej Štol'cens versinnbildlichen. Die andere Seite ist die Poesie, der Einfluß der Mutter, ihr Flügel, auf dem sie Andrej französische Salonmusik vorspielt. Diese Leit-motive "ressornaja teležka, kleenčatyj plašč, zamševye zelenye perčatki, der mit Gold und Intarsien verzierte Erard-Flügel" (IV,160) begleiten Štol'c durch sein ganzes Leben. Dennoch ist der Einfluß der Mutter¹⁾ auf Štol'c verhältnismäßig gering. Auch sie stellt sich für ihren Sohn die Rolle des barin (Herr, Guts-herr) vor. Sie fürchtet sich vor der Selbstgerechtigkeit der Deutschen.

(...), не любила грубости, самостоятельности и кичливости, с какими немецкая масса предъявляет везде свои тысячелетним выработанные бюргерские права, как корова носит свои рога, не умея кстати их спрятать.

(... Sie liebte nicht die Grobheit, die Selbständigkeit und den Hochmut, mit dem die deutsche Masse überall ihre im Laufe eines Jahrtausends ausgearbeiteten Bürgerrechte vorstellten, wie eine Kuh ihre Hörner trägt, unfähig, sie zur rechten Zeit zu verstecken. (IV,160))

Das Motiv des gerechtfertigten Lebens taucht hier wieder auf²⁾, das durch die Kuhhörner als Verteidigungswaffe und Bild des Hochmutes wiedergegeben wird. Doch Andrej Štol'c bleibt auch nicht unbeeinflußt von dem fünf Werst entfernten Oblomovka und der Geschichte Verchljovos, die in der Gestalt des alten Fürsten, der Ahnengalerie und des alten Fürstenhauses dargestellt wird. Diese Elemente verändern das deutsche Element in Štol'c und damit auch die Tradition der Deutschen, die nach den Gesetzen der einfachen Geometrie zu leben versuchen; die deutsche Lebensweise vergleicht Gončarov mit einem Gleis, das wie mit dem Lineal gezogen von dem Großvater über den Vater zum Sohn schnurgerade verlaufen soll.

1) Ihr sozialer Abstieg durch eine Heirat mit einem Deutschen ist in der Sekundärliteratur weit weniger beachtet worden als der soziale Aufstieg der Agaf'ja Matveevna.

2) Siehe S. 19.

(IV,164) Auch bei den Deutschen darf, wie bei den Oblomovern, die Norm des Lebens nicht verletzt werden. Doch während die Oblomover allen Unannehmlichkeiten des Lebens ausweichen, führt der Deutsche sein Leben, ohne nach links oder rechts zu schauen, in der Art eines meščanin (Kleinbürger). Die Vermischung der Elemente, die Štol'cens Kindheit beeinflussen, verwandeln jedoch das enge Gleis in eine breite Bahn

(...) обратят узенькую немецкую колею в такую широкую дорогу,какая не снилась ни деду его,ни отцу,ни ему самому.

(... sie verwandeln das enge deutsche Gleis in einen solch breiten Weg wie weder sein Großvater, sein Vater, noch er selbst sich träumen ließ. (IV,164))

Gončarov wertet hier die traditionelle Metaphorik anscheinend entgegen der herkömmlichen Wertvorstellung. Das enge Gleis war bisher immer ein Bild für mühsames und schweres Erringen des Heils gewesen, der breite Weg ein Bild für das Verderben des Menschen.¹⁾ Wenn Gončarov die Umkehrung der bisher vertrauten Wertvorstellung vollzieht, dann ist das dadurch begründet, daß Gončarov dem Leser zunächst einen 'positiven Štol'c' vor Augen führen möchte, der jedoch am Ende des Romans, wie noch zu zeigen ist, in das Negative abgleitet oder besser, sich einer positiven oder negativen Bewertung vollends entzieht. Tatsächlich wird Štol'c zunächst positiv gesehen. Sein Abschied vom Vater symbolisiert, ebenso wie Aleksanders Abschied in der "Gewöhnlichen Geschichte" den Aufbruch in eine neue Zeit. Der Inhalt seines Reisegepäcks zeigt die Rolle, die er zukünftig in der Arbeitswelt und in der Gesellschaft spielen wird. Mit dem Abschied von seinem Vater und in der Gestalt einer alten Dorfbewohnerin auch von seiner Mutter ist Andrej Štol'c erwachsen geworden. Er hat über sich Verantwortung übernommen. Das Federwägelchen wird zum Symbol seiner Lebensgestaltung. "Er (Štol'c) ist unaufhörlich in Bewegung" (IV,167) Ihn selbst vergleicht Gončarov mit einem englischen Vollblutpferd.

Он весь составлен из костей,мускулов и нервов,как кровная английская лошадь.

1) Siehe dazu auch: Bruno Snell, Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Hamburg 1955, S.326f

(Er ist ganz aus Knochen, Muskeln und Nerven gebaut wie ein englisches Vollblutpferd. (IV,167))

Damit wird Štol'c zu einem Gegensatz zu den Oblomovern, deren "Seele in ihren Bäuchen erstickt".

Es folgen nun die großen Vergleichsparabeln, die Štol'cens Lebensführung ins Bild setzen. Vorbild ist ihm - trotz Oblomovka, der Poesie der Mutter und trotz des alten Fürstenadels - der gerade Weg, das deutsche Gleis geblieben.

(...)и был внутренно горд и счастлив всякий раз, когда ему случалось заметить кривизну на своем пути и сделать прямой шаг.

(... und er (Štol'c) war innerlich jedesmal stolz und glücklich, wenn es ihm gelang, eine Krümmung auf seinem Weg zu bemerken und einen geraden Schritt zu tun. (IV,168))

Parallel zu dem alten Symbol des Weges setzt Gončarov ein nicht minder traditionelles Bild, das Bild des Lebensfadens. Auch hier ist Štol'c darauf bedacht, jeden Knoten in dem Faden zu vermeiden.

(...)и торопливыми взглядами смотрел, где криво, где косо, где шнурка жизни начинает закручиваться в неправильный, сложный узел.

(... und er schaute mit eiligem Blick, wo etwas schief, etwas krumm war, wo der Lebensfaden sich in einen unregelmäßigen, komplizierten Knoten zu verheddern begann. (IV,168))

Um die Bemühungen Štol'cens um eine sittliche Lebensführung darzustellen, mischt Gončarov diese beiden Bilder.

Как в организме нет у него ничего лишнего, так и в нравственных отправлениях своей жизни он искал равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа. Две стороны шли параллельно, перекрещиваясь и перевиваясь на пути, но никогда не запутываясь в тяжелые, неразрешаемые узлы.

(Wie es in seinem Organismus nichts Überflüssiges gab, so suchte er auch in den sittlichen Funktionen seines Lebens das Gleichgewicht der praktischen Seiten mit den feinen Bedürfnissen des Geistes. Die beiden Seiten gingen parallel, überkreuzten sich und verflochten sich auf dem Weg, aber niemals verwirrten sie sich in schwere, unlösbare Knoten. (IV,167))

Štol'c versucht, die Komplikationen des Lebens zu meiden. Er nimmt 'sein Leben selbst in die Hand'. Er beginnt sein Leben, seine Sorgen und Freuden zu leiten wie die "Bewegungen der Hände,

wie die Schritte der Füße" oder er geht mit seinen Sorgen und Freuden um "wie mit schlechtem oder gutem Wetter".

Он распускал зонтик, пока шел дождь, то есть страдал, пока длилась скорбь, да и страдал без робкой покорности, а больше с досадой, с гордостью, и переносил терпеливо только потому, что причину всякого страдания приписывал самому себе, а не вешал, как кафтан, на чужой гвоздь.

(Er spannte den Schirm auf, solange es regnete, d.h. er litt, solange der Kummer andauerte, aber er litt auch ohne ängstliche Demut, sondern mehr mit Ärger, mit Stolz, und er trug es nur deshalb geduldig, weil er den Grund jedes Leids sich selbst zuschrieb und es nicht wie einen Kaftan an einen fremden Nagel hingete. (IV,168))

Štol'c versucht sich nicht nur vor dem Kummer zu schützen, er vermeidet sogar die Bitterkeit, die als Folge eines zu lange in Anspruch genommenen Genießens auftritt.

(...), не допивая чаши никогда до той капельки горечи, которая лежит в конце всякого наслаждения.

(... und er leerte den Becher niemals bis zu jenem Tropfen der Bitterkeit, der auf dem Grund jedes Genießens liegt. (IV,168))

Aber nicht nur die Bitterkeit und den Kummer versucht Štol'c von sich fernzuhalten, sondern auch ihre Ursachen. Er fürchtet die Phantasie, die Träume und alles Rätselhafte, Geheimnisvolle. Gončarov stellt die Phantasie in ihrer ganzen Paradoxie dar. Sie tritt personifiziert als Weggefährtin (sputnik) auf; sie ist doppelgesichtig und daher gefährlich, ein Freund, je weniger man ihr glaubt und ein Feind, wenn man vertrauensvoll unter "ihrem süßen Geflüster schläft". In gleicher Weise fürchtet Štol'c auch den Wachtraum. Der Traum wird mit einer Grotte verglichen, die Einsamkeit, Wohnlichkeit und Ruhe verspricht. Štol'c kennt aber die Zeit genau, wann er diese Grotte wieder zu verlassen hat, wann ein Traum zur Träumerei und damit zur Verführung werden könnte. (IV,168) Štol'c gleicht damit dem Engländer, wie ihn Gončarov in der "Fregatte Pallada" beschrieben hat, der fortwährend seinen Tagesablauf mit Hilfe seiner Taschenuhr kontrolliert. (II,66 ff) Štol'c hat sich in seiner Lebensführung ganz in der Gewalt.

Он упрямо останавливался у порога тайны, не обнаруживая ни веры ребенка, ни сомнения фата, а ожидал появления закона, а с ним и ключа к ней.

(Er machte hartnäckig an der Schwelle des Geheimnisses halt und äußerte weder den Glauben eines Kindes, noch die Zweifel eines Gecken, sondern wartete die Erscheinungen des Gesetzes ab und damit auch den Schlüssel dazu. (IV,169))

Er hat den Glauben eines Kindes verloren. Auch für den Aberglauben ist in seiner Seele kein Platz. (IV,166) "Er schaut gleichsam in die Ferne", ein Vergleich, der bei Gončarov in einem Austausch von Raum und Zeit immer ein Ideal ankündigt. Štol'c schaut in die Zukunft und versucht dort sein Lebensideal zu sehen.

(...), а все хотел видеть идеал бытия и стремлений человека в строгом понимании и отпращивании жизни.

(..., und immer wollte er das Ideal des Seins und des menschlichen Strebens im strengen Verstehen und der Verrichtung des Lebens sehen. (IV,170))

Dem Oblomovschen Ideal der Ruhe steht das Štol'csche Ideal einer strengen Lebensführung entgegen. Štol'c sagt selbst, daß es die normale Bestimmung des Menschen sei, das Gefäß des Lebens bis zum letzten Tag zu tragen, ohne auch nur irgendeinen Tropfen vergeblich zu verschütten. (IV,170) Štol'c wird damit zu einem Ökonomen des Lebens. Wie sein Vater das Gut Verchljovo leitet und verwaltet, so wird Štol'c zu einem Verwalter seines Lebens. Das Mittel dieser Lebensverwaltung ist die Analyse.

Что ни встречалось, он сейчас употреблял тот прием, какой был нужен для этого явления, как ключница сразу выберет из кучи висевших на поясе тот именно, который нужен для той или другой двери.

(Was ihm auch begegnete, er wandte sofort jenes Verfahren an, das für diese Erscheinung notwendig war, wie eine Beschließerin sogleich gerade jenen Schlüssel aus ihrem am Gürtel hängenden Band auswählt, der für diese oder jene Tür notwendig ist. (IV,170))

Štol'c wird dem Leser als ein Mensch vorgestellt, der sich bewahren will. Gončarov bietet dem Leser an, Štol'c positiv zu beurteilen, wenn er den "unüberschreitbaren Abgrund" (neprochodimaja bezdna) meidet. Damit legitimiert Gončarov Štol'cens Rolle als Vorbild, die er später gegenüber Oblomov spielt oder spielen muß.

Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!

(Wieviel Štol'ce müßten unter russischem Namen erscheinen! (IV, 171))

Schon im vorhergehenden Teil dieser Arbeit ist deutlich geworden, daß Gončarov das Prinzip des Rollentausches wie in seiner "Gewöhnlichen Geschichte" auch in seinem zweiten Roman beibehält. In welcher Weise dies geschieht, kann erst später deutlich werden. Tatsächlich sind die Grundlagen der Lebensführung eines Štol'c und eines Oblomov gar nicht so verschieden.

Beide versuchen, ein möglichst einfaches Leben zu führen, Verwicklungen und Enttäuschungen zu vermeiden, beide werden zu Beobachtern des Lebens, sei es der eigenen oder fremden Lebenserscheinungen, doch beide versuchen in einer Art und Weise zu leben, die der anderen extrem entgegengesetzt ist. Oblomov mit "seiner hellen und kindlichen Seele" (IV,171) und Štol'c, der gegenüber Oblomov die Rolle des Stärkeren spielt (IV,171), das Kind und der Erwachsene, derjenige, der nur nach seinen eigenen Wünschen handeln kann und jeden Tag in einen Feiertag zu verwandeln versucht gegenüber demjenigen, für den es kein Ausruhen geben kann, beide Personen bedingen einander und brauchen einander. Dieser Polarität entspringt die Freundschaft Oblomovs zu Štol'c und umgekehrt. Gončarov setzt Štol'cens Gefühl gegenüber Oblomov in einen Vergleich: wenn sich Štol'c von seinen Geschäften und von der Gesellschaft ausruhen möchte, begibt er sich zu Oblomov, und er erfährt dort jenes beruhigende Gefühl, das derjenige spürt, der aus einem prächtigen Saal unter das eigene, bescheidene Dach kommt oder von den Schönheiten der südlichen Natur in das Birkenwäldchen zurückkehrt, wo er schon als Kind spazieren ging. (IV,171,172)

(...) и всегда испытывал то успокоительное чувство, какое испытывает человек, приходя из великолепных зал под собственный скромный кров или возвратясь от красот южной природы в березовую рощу, где гулял еще ребенком.

Noch eindringlicher faßt Gončarov die Aufhebung dieser Polarität "Štol'c - Oblomov", "Oblomovka - Verchljovo" in dem Symbol der Schneeballschlacht am Ende des berühmten neunten Kapitels zusammen.

А иногда он проснется такой бодрый, свежий, веселый; он чувствует: в нем играет что-то, кипит, точно поселился бесенок какой-нибудь, который так и поддразнивает его (...).

(Aber manchmal erwacht er [Oblomov] so mutig, frisch, fröhlich;

er fühlt: in ihm spielt etwas, schäumt, als ob sich ein Teufelchen niedergelassen hätte, das ihn ein wenig neckt... (IV,146))

Das Teufelchen läßt Oblomov keine Ruhe (besenok tak i podmyvaet). Es treibt ihn in die Kälte, an die frische Luft; der Frost zwickt ihn in die Ohren. Die Verwöhnung hat ein Ende. Oblomov bekommt Kontakt mit den anderen Jungen aus dem Dorf, er kämpft mit ihnen und freut sich¹⁾. Doch fehlt ihm die Übung. Oblomov fällt; und während er noch im Schnee liegt, empfindet er Schmerz und zugleich Fröhlichkeit, er lacht und zugleich stehen ihm die Tränen in den Augen. Das ist Oblomovs Lebensbeginn.

In dieser kleinen Szene zeigt Gončarov die Integration des kleinen Oblomov: Il'ja Il'ič verläßt seine Lebensgewohnheiten, er fällt und steht wieder auf, er erlebt Freude und Schmerz zugleich, er ist bei sich und zugleich mit seiner ganzen Aufmerksamkeit bei den anderen, er spielt und kämpft zugleich. Doch lange ist ihm der Beginn seiner Vitalität nicht vergönnt. Die Eltern haben Angst, ihrem Kind könnte etwas zustoßen. Sie greifen nach ihrem Sohn, packen ihn in Decken und Pelze und legen ihn ins Bett, als ob er krank sei. Die Eltern handeln zur Probe; sie haben Angst, daß ihr Sohn krank werden könnte. Vielleicht sind sie sogar überzeugt, daß ihr Sohn krank ist, dennoch handeln sie, "als ob". Sie spielen eine Rolle und zwingen ihr Kind, ebenfalls eine Rolle zu spielen. In diesem Rollenverhalten und in diesem Zustand des Probehandelns begegnet der Leser Oblomov in St. Petersburg wieder.

Daß Gončarov nun nicht einfach einen Menschen in These und Antithese aufgespalten hat, um dann in einem dialektischen Prozeß die Synthese beider Momente zu finden, also - wie D. Gerhardt sagt - Gončarovs "Aufspaltung in Trauer und Freude" und, auf Gončarovs ersten Roman bezogen, "Neffe und Onkel, Künstler und Tatmensch und in mehrere Autoren-Iche schwerlich dem systematischen Kalkül entsprungen"²⁾ ist, zeigt schon die Anlage der

1) Die Interjektionen, die Gončarov in der Beschreibung der Schneeballschlacht verwendet "bac" und "pryg" sind ausführlich von Hartwig Wilde in einer noch unveröffentlichten Dissertation "Die Interjektionen in der russischen Literatur" behandelt worden. In dieser Arbeit ist der Gegensatz zwischen den jeweiligen Systemen "Oblomovka und Verchljovo" allein an den jeweiligen Interjektionen deutlich herausgearbeitet worden.

2) Dietrich Gerhardt, a.a.O., S.119

Figuren Oblomov und Štol'c. Oblomov ist nicht nur reine Verwöhnung, sondern er hat bereits Lernerfahrung, wenn auch eine sehr geringe. Štol'c ist nicht nur der reine Tatmensch, auch er hat die poetische Seite des Lebens kennengelernt. Dennoch überwiegt bei weitem das Tatkräftige in dieser Gestalt. Es handelt sich hier also nicht um eine reine Aufspaltung, sondern um zwei Menschen mit jeweiligem 'Übergewicht' in ihren Veranlagungen, wobei der eine dem anderen zu einer Lebensnotwendigkeit für die eigene Integrität wird. Die Freundschaft wird nicht nur als ein Genuß gesehen - wie es Aleksander in der "Gewöhnlichen Geschichte" nur vermag - sondern sie wird zu einer Lebensnotwendigkeit.

2. Stadtleben

2.1. Oblomov in St. Petersburg

Oblomov kann sich St. Petersburg nur als ein Oblomovka in veränderter Gestalt vorstellen. Das Amt, in dem er dient, sieht er als eine freundschaftliche, enge Familie, die gegenseitig um ihre Ruhe und um ihr Vergnügen besorgt sein sollte. (IV,58) Jedoch wird Oblomov von der Realität enttäuscht. Der Dienst bereitet ihm nur Angst und Langeweile. Eine Unaufmerksamkeit vergrößert seine Angst. Wegen einer fehlgeleiteten Akte muß Oblomov eine Rüge erwarten, ja nicht einmal eine Rüge, sondern nur eine Bemerkung, einen gelinden Verweis (zamečanie). Doch Realität und angstvolle Erwartung klaffen bei Oblomov weit auseinander.

(...); но собственная совесть была гораздо строже выговора.

(Aber das eigene Gewissen war bei weitem strenger als der Vorwurf. (IV,60))

Durch sein Gewissen manipuliert sich Oblomov selbst. Er billigt sich ein fehlerhaftes Verhalten nicht zu; dadurch vergrößert sich seine Angst. Mit der Erfahrung, daß sich hinter der Enttäuschung Angst und Langeweile verbergen, erfährt die Lebensnorm der Oblomover als die einzig mögliche ihre Bestätigung. Um diesem feindlichen Prinzip der Oblomovka-Lebensweise, der Angst und Langeweile, zu begegnen, übernimmt Oblomov das erlernte Probehandeln, die Vermeidungsstrategie seiner Eltern und spielt die Rolle eines Kranken. Die Krankheit dient der Entschuldigung. (IV, 61) Sie wird zu der 'Rettung seines Lebens'. Es gelingt Oblomov

auf diesem Wege, den Dienst 'schuldlos' zu quittieren. Oblomovs Lebensbeginn in St. Petersburg stellt sich als Wiederholung des Oblomovka-Lebens heraus.

"Die Rolle in der Gesellschaft wäre ihm fast besser gelungen", (IV,61) fährt Gončarov fort. Doch auch Oblomovs Rolle in der Gesellschaft bleibt nur ein kurzes Zwischenspiel. Er lebt zwar angesichts der Damenwelt auf:

(...), глаза подолгу сияли огнем жизни, из них лились лучи света, надежды, силы.

(... die Augen leuchteten lange vom Feuer des Lebens, aus ihnen flossen Strahlen des Lichts, der Hoffnung, der Kraft. (IV,61)), doch seine Verliebtheiten bleiben kindlich und auf Abstand gehalten. (IV,61) In ihrer "Unschuld, Einfachheit und Reinheit standen sie den **Liebesgeschichten einer Pensionsschülerin im Entwicklungsalter nicht nach**". (IV,62) Oblomov erhält sich diese Unschuld und Reinheit durch den Rückzug aus der Gesellschaft und rettet damit sein Ideal der Ruhe, des 'leidenschaftslosen Oblomovka'. Oblomov hat die Lebensweise seines Heimatdorfes in St. Petersburg nicht gefunden, und er versucht auch kaum, die St. Petersburger zur Oblomovschen Lebensweise zu bekehren. Er zieht sich zurück.

(...)и он с каждым днем все крепче и постоянное водворялся в своей квартире.

(... mit jedem Tag ließ er sich immer fester und beständiger in seiner Wohnung nieder. (IV,62))

Somit verstärkt sich seine "kindliche Schüchternheit, die Erwartung der Gefahr und des Bösen von allem, was nicht im Bereich seines täglichen Daseins lag - eine Folge der **Entwöhnung von verschiedenartigen äußeren Eindrücken**". (IV,62,63)

Oblomovs Konzept der Angstvermeidung durch die Vermeidungen von Enttäuschungen hat seine Lebensangst nur noch größer werden lassen. Nachdem Oblomov die Rolle als Staatsdiener und die Rolle in der Gesellschaft ablegen mußte, um die Oblomover Lebensweise nicht zu verletzen, mußte er wie Aleksander in der "Gewöhnlichen Geschichte" aufs Land zurückfahren. Und "zwei Unglücke" (dva nesčast'ja, IV,47) wie Oblomov es nennt, der Brief seines Verwalters in Oblomovka, der über Mißernten berichtet, und die Kündigung seiner Wohnung in St. Petersburg, zwingen ihn geradezu, nach

Oblomovka zurückzufahren. Doch Oblomov will sich nicht verändern. "Die Sorgenwolke aus seiner Seele (tuča zaboty), das Spiel der Zweifel, des Kummers und Schreckens" (IV,8) zeigen, daß er das Vermögen der Oblomover, ein sorgenfreies Leben zu besorgen, verloren hat. Obwohl "seine Seele so offen und klar aus den Augen, dem Lächeln, aus jeder Bewegung des Kopfes und der Hände leuchtete" (IV,7), haben sich seine Gedanken verselbständigt.

Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах, садилась на полуотворенные губы, пыталась в складках лба, потом совсем пропадала, (...).

(Ein Gedanke spazierte wie ein freier Vogel über sein Gesicht, flatterte in den Augen, setzte sich auf die halb geöffneten Lippen, versteckte sich in den Falten der Stirn, um dann vollständig zu verschwinden... (IV,7))

Die Gedanken und Sorgen, die Gončarov mit dem Bild der Vögel wiedergibt, haben Zugang zu Oblomov gefunden. Die stoische Unbeweglichkeit der Oblomover (IV,128)¹⁾ ist geschwunden. Oblomov ist beweglich geworden. Aber wie sieht seine Beweglichkeit aus? Je karger seine äußeren Bewegungen sind, desto heftiger sind seine inneren Empfindungen, die Bewegungen seiner Seele. Gončarov spricht von der "inneren vulkanischen Arbeit eines hitzigen Kopfes, eines humanen Herzen" (IV,70). Das Gleichgewicht zwischen Empfinden und Handeln ist erschüttert. Oblomov ist seiner seelischen Unordnung ausgeliefert. Diese Unordnung spiegelt sich in seiner Umgebung wider. Der Staub, die Spinnweben und das Ungeziefer²⁾ sind das Spiegelbild der Zerrüttung des Oblomovschen seelischen Zustandes. Der Chalatsch, eines der großen Symbole und Leitmotive in dem Roman, ist zu einem Surrogat Oblomovkas geworden. Es sind nicht mehr die Landschaft, die Menschen, die Oblomov verwöhnen, sondern der weiche Stoff, in den sich Oblomov zweimal hineinwickeln kann, und der geräumige Schnitt nach der unwandelbaren asiatischen Mode. (IV,8) Oblomov hat den Kontakt zu seinem Chalatsch und zu seinem Bett, den Kontakt zu seiner Um-

1) Vgl. S. 33

2) Es sei darauf hingewiesen, daß das Ungeziefer in der Art von Wanzen, Läusen, Fliegen, Fröschen etc. im Aberglauben für nicht durch Zeugung entstandene Lebewesen gehalten wurde und damit eine Beziehung zu den höllischen Mächten erhielt. Kurt Seeligmann, Das Weltreich der Magie. 5000 Jahre geheime Kunst, Stuttgart 1958, S.33

welt hat er verloren. Immer nur Oblomovka als Maßstab des Lebens vor seinen Augen, muß er die Arbeit und das gesellschaftliche Leben, seine Modeerscheinungen und Gepflogenheiten als eine Zersplitterung auffassen.

(...) и радовался, что лежит он, беззаботен, как новорожденный младенец, что не разбрасывается, (...).

(... und er freute sich, daß er sorglos wie ein neugeborener Säugling daliegt, daß er sich nicht zersplittert ... (IV,31))

Er will keine Unterschiede zu sich und Oblomovka anerkennen. Das alleinige Anerkennen des ewig Gleichen läßt ihn kontaktarm werden. In seiner Isolation muß er zu dem Schluß kommen, daß "der Horizont seiner Tätigkeit und seiner Lebensweise in ihm selbst liegt". (IV,66) Er kann nicht das tun, was alle St. Petersburger am ersten Mai, noch dazu an einem Feiertag, tun, nämlich nach Ekatarinengof fahren. Er ist ein Oblomover geblieben. Zwar tun die St. Petersburger auch nichts anderes als die Oblomover, nämlich den anderen beim Spazierengehen und 'beim Leben' zuzusehen, aber in Oblomovka beobachtet man die gewohnten Erscheinungen des Lebens, in St. Petersburg die bekannten und die fremden. Der Anblick des Fremden hat für Oblomov zwar das Gefährliche verloren, aber auch keinen Reiz erhalten. Die Reise nach Ekatarinengof und die Reise nach Oblomovka sind für Oblomov keine Alternative. Sein Name sagt schon, daß er den Bruch (oblom) mit Oblomovka vollzogen hat und sich entscheiden muß, wie er diesen 'Bruch' wieder schließen kann: Oblomovka, das Sinnbild seiner Verwöhnung zu überwinden, ein St. Petersburger zu werden wie Onkel Aduiev in der "Gewöhnlichen Geschichte" oder aufs Land, an die asiatische Grenze wieder zurückzufahren. Oblomov will nach Oblomovka zurück.

Он и собирался сделать это, но все откладывал, отчасти и потому, что поездка была для него подвигом, почти новым и неизвестным.

(Er bereitete sich vor, dies zu tun, aber immer schob er es auf, teilweise auch deshalb, weil die Reise für ihn wie eine fast neue und unbekanntere Heldentat war. (IV,67))

Aber Oblomov ist kein Held, weder ein positiver, noch ein negativer, wie noch deutlicher werden soll. Wenn Oblomovka zum Maßstab des Lebens für Oblomov wurde, dann kann Oblomov diese "Heldentat" nicht vollbringen. Er darf ja, wenn er die Oblomover

Lebensform nicht verletzen will, nichts Neues und Unbekanntes tun. Er darf, wenn er seinem Oblomovka-Ideal treu bleiben will, nicht nach Oblomovka fahren. Allerdings sieht Oblomov nicht hinter die Kulissen seines Lebens. Er spürt nur, daß er nicht unvorbereitet nach Oblomovka fahren darf. Er fühlt sich durch den Brief seines Verwalters aufgefordert, Maßnahmen gegen das vom Verfall bedrohte Oblomovka zu ergreifen. Folglich arbeitet Oblomov an einem Plan. Schon im ersten Kapitel führt Gončarov das Leitmotiv des Plans ironisch ein. Er rechtfertigt Oblomov.

Впрочем, надо отдать справедливость заботливости Ильи Ильича о своих делах. Он по первому неприятному письму старосты, полученному несколько лет назад, уже стал создавать в уме план разных перемен и улучшений в порядке управления своим имением.

(Übrigens muß man der Sorgfalt Il'ja Il'ičs in seinen Angelegenheiten Gerechtigkeit widerfahren lassen. Gleich nach dem ersten unangenehmen Brief des Dorfältesten, den er vor einigen Jahren erhalten hatte, begann er in seinem Kopf einen Plan über verschiedene Veränderungen und Verbesserungen in der Ordnung der Bewirtschaftung seines Gutes aufzustellen. (IV,10))

Der fertig ausgearbeitete Plan wird für Oblomov zur Bedingung der Reise nach Oblomovka. (IV,52) Da Oblomovka aber für Il'ja Il'ič zum Ideal geworden ist, darf der Plan nicht unvollkommen sein. Unter diesem Aspekt der Vollkommenheit wird aber Oblomov nichts befriedigen können. Der Plan wird immer unvollendet bleiben müssen, die Reise nie stattfinden können. Der Plan, der dem Aufbau von Oblomovka dienen soll, dient in Wirklichkeit der Vermeidung von Oblomovka. Oblomovs Handeln ist Probehandeln.

Но он все собирался и готовился начать жизнь, все рисовал в уме узор своей будущности;

(... und er bereitete sich immer noch auf seinen Lebensbeginn vor und zeichnete im Kopf das Muster seiner Zukunft. (IV,58))

Oblomov handelt im voraus, aus der Sicherheit heraus, um die Ungewißheit seiner Zukunft leichter ertragen zu können. Sein Lebensprogramm, seine Absichten, Vorsätze, sein Planen dienen im Grunde seiner eigenen Versicherung, dem Vermeiden einer ungewissen Zukunft.

В горькие минуты он страдает от забот, перевертывается с боку на бок, ляжет лицом вниз, иногда даже совсем потеряется; тогда он встанет с постели на колени и начнет молиться жарко, усердно, умоляя небо отвлечь как-нибудь угрожающую бурю.

(In bitteren Minuten leidet er unter Sorgen, dreht sich von einer Seite auf die andere, liegt mit dem Gesicht nach unten, manchmal weiß er sich gar nicht zu helfen; dann steht er auf und kniet nieder und beginnt heiß, eifrig zu beten und bittet den Himmel, irgendwie den drohenden Sturm abzuwenden. (IV,69))

Das Planen bedeutet für Oblomov Arbeit, das Träumen Erholung von der Arbeit. Zeitweilig sind die Grenzen fließend. Der Gedanke an die verführerischen Früchte in dem zukünftigen Obstgarten Oblomovkas lenken Oblomov vom Planen zum Träumen ab. (IV,78) Dabei ist der Unterschied nur der, daß Oblomov in Gedanken von einem werdenden zu einem gewordenen Oblomovka übergeht. Mag es sich nun um das Planen oder Träumen handeln, Oblomov nimmt sich seine Zukunft vorweg, weil er den Gedanken an eine offene und unsichere Zukunft nicht ertragen kann, weil er keine Zukunft haben will. Hier vollzieht sich die Paradoxie in Oblomovs Leben, daß er durch den Einsatz seiner Kräfte das vermeidet, was er sich ersehnt. Das ist der Grund seines ständigen Lebensbeginns. Aus den Symbolen "der Plan" und "die Reise nach Oblomovka" werden Leit motive, die den Zirkel des Oblomovschen Lebens in St. Petersburg aufzeigen.

(...), а он ни на шаг не подвинулся ни на каком поприще и все еще стоял у порога своей арены, там же, где был десять лет назад.

(... und keinen Schritt war er auf irgendeiner Lebensbahn vorgeückt, und immer noch stand er an der Schwelle seiner Arena, dort nämlich, wo er vor zehn Jahren gestanden hatte. (IV,58))

Die Gegenwart langweilt Oblomov. Er hat den Kontakt zu seiner Umwelt, zu den St. Petersburgern, zu dem Geschehen um ihn herum verloren.

(...), потом погрузился в неотвязчивую думу "о двух несчастиях". - Какая скука! - шептал он, то вытягивая, то поджимая ноги.

(... dann vertiefte er sich in den zudringlichen Gedanken "an seine zwei Unglücke". - Welch Langeweile! - flüsterte er, während er die Beine bald weit ausstreckte, bald anzog. (IV,78))

Da Oblomov Kontakt mit etwas aufnehmen müßte, was er nicht liebt, und das ist alles, was seiner Verwöhnung zuwiderläuft, langweilt er sich. Er erlebt immer wieder das Gleiche im Gleichen. Man könnte meinen, daß Oblomov mit seiner Lebensart einen Teil Oblomovkas gerettet hätte. Aber das Leben in Oblomovka ist gesund. Die Menschen dort spüren ihre Umgebung und ihr eigenes Wohlbefinden. Landschaft und Menschen haben dort Kontakt miteinander, die Sonne ist eine Freundin, sie wärmt, sie schützt und liebt das Leben. Die Sonne ist zwar für Oblomov das "Lieblingslicht" (ljubimoe svetlo) geblieben, aber sie scheint in St. Petersburg mit blendendem Glanz nur auf eine gekalkte Hauswand, hinter der sie am Abend aus der Sicht Oblomovs entschwindet. Die Sonne wird zu dem Symbol Oblomovscher Kontaktarmut und des Kreislaufes seines Lebens in St. Petersburg.

И сколько, сколько раз он провожал так солнечный закат!

(Und wie viele, wie viele Male verfolgte er in dieser Weise den Sonnenuntergang! (IV,69))

Da nun Oblomov der Zukunft vorschreibt, wie sie zu sein hat um zu vermeiden, daß die Zukunft so werden könnte, wie er nicht will, sind seine Sinne von der Realität abgelenkt und voll beschäftigt. Natürlich muß der immer wieder vollzogene Versuch Oblomovs, Bücher und Zeitungen zu lesen, scheitern. Oblomov ist, wenn man diesen Ausdruck in unserem Zusammenhang richtig versteht, 'überarbeitet'. Seine Sinne sind mit der Zukunfts- und Gegenwartsvermeidung so beschäftigt, daß er keinen Umgang mit der Welt haben kann. Deshalb wird das Liegen zu einem weiteren großen Symbol und Leitmotiv für die Oblomovsche Lebensweise. Das Liegen ist, um es vielleicht überspitzt zu sagen, nicht eine Folge der Oblomovschen Faulheit, wie es immer wieder gerne gesehen wurde, sondern eine Folge seiner 'Überarbeitung'.

Леганье у Ильи Ильича не было ни необходимостью, как у больного или как у человека, который хочет спать, ни случайностью, как у того, кто устал, ни наслаждением, как у лентяя: это было его нормальным состоянием.

(Das Liegen war für Il'ja Il'ič weder eine Notwendigkeit wie bei einem Kranken oder einem Menschen, der schlafen will, weder ein Zufall wie bei jemandem, der müde ist, noch ein Genuß wie bei einem Faulen: es war sein normaler Zustand. (IV,8))

Faulheit setzt Genuß voraus. Aber von der "süßen Faulheit" kann Oblomov nur träumen. (IV,80) Sie liegt in der Zukunft. Um diese "süße Faulheit, den ewigen Sommer, die ewige Fröhlichkeit" Wirklichkeit werden zu lassen, arbeitet Il'ja Il'ič an seinem Plan.

Da Oblomov damit vollständig in Anspruch genommen ist, dieses diffizile seelische Gleichgewicht aufrechtzuerhalten, schöne Träume zuzulassen und schreckliche abzuwehren, und er schließlich alle Kräfte dafür einsetzt, um sein Leben ein "Märchen" werden zu lassen, muß ihm jedes unerbetene Ereignis wie ein wirkliches Unglück vorkommen. Auch davor will er sich absichern. Er schließt die Tür ab, zieht die Vorhänge zu und die Bettdecke über den Kopf. (IV,98) Seine Frage, ob die menschlichen Kräfte für eine solche Tat, wie es ein Umzug darstellt, ausreichen (IV,91), ist durchaus ehrlich gemeint. Denn ein Umzug stellt eine Bewegung dar, die zu einer Veränderung zwingt. Oblomov schiebt den Umzug von sich.

Er hofft, daß sich der Umzug von selbst regeln werde. Er setzt seine ganze Hoffnung auf die Wörter "vielleicht" und "irgendwie" (avos', možet byt', kak-nibud').

Так он попеременно волновался и успокоивался, и, наконец, в этих примирительных и успокоительных словах авось, может быть и как-нибудь Обломов нашел и на этот раз, как находил всегда, целый ковчег надежд и утешений, как в ковчеге завета отцов наших, и в настоящую минуту он успел оградить себя ими от двух несчастий.

(So erregte er sich abwechselnd und beruhigte sich und schließlich fand Oblomov, wie er es immer getan hatte, so auch diesmal in den befriedigenden und beruhigenden Wörtern "vielleicht, kann sein, irgendwie" eine ganze Ladung voll Hoffnung und Trost wie in der Bundeslade unserer Väter, und in dem gegenwärtigen Augenblick gelang es ihm, sich durch sie vor seinen zwei Unglücken zu verschanzen. (IV,99))

Gončarov weist ironisch darauf hin, daß das Prinzip der Vermeidung und Verdrängung so alt ist wie die Bundeslade, so alt wie das Vielleicht und Irgendwie und zugleich das Allerheiligste im Leben der Menschen. Oblomov hat das Erbe seiner Väter angetreten, ohne daß er es wußte oder wollte.

2.2. Tarant'ev und Oblomov

Wenn jemand die Möglichkeit der Integration verloren hat wie Oblomov - und Oblomov liegt ja auch deshalb, weil er es verlernt hat, seine FüÙe zu gebrauchen -, gleich gibt es jemanden, der diesen Mangel ergänzt, das Fehlende zu ersetzen versucht und auf seine Kosten lebt. Dieser Schmarotzer, der ab und zu eine Zigarre oder eine Flasche Wein von Oblomov mehr oder weniger erpreÙt oder gegen RatschläÙe einhandelt, heiÙt Tarant'ev; sein Name wird von tarantit' = schwätzen, plappern, abgeleitet. Ein Schmarotzer, schreibt Gončarov, ist ein Mensch "ohne Brot, ohne Handwerk, ohne Hände für die Produktivität und nur mit einem Bauch für den Verbrauch, aber fast immer mit Rang und Titel". (IV,43)

Есть еще сибариты, которым необходимы такие дополнения в жизни:(...). (Es gibt noch Sybariten, die solche Ergänzungen im Leben nötig haben... (IV,43))

Oblomov, der nicht gehen kann, aber geben, Tarant'ev, der nicht geben kann, aber gehen, beide bilden eine Lebensgemeinschaft. Auch Tarant'ev wird mit einem Kind verglichen (IV,41) oder, entsprechend seiner Rolle, mit einem Wachhund.

(...)он в кругу своих знакомых играл роль большой сторожевой собаки, которая лает на всех, не дает никому пошевелиться, но которая в то же время непременно схватит на лету кусок мяса, откуда и куда бы он ни летел.

(... er spielte im Kreis seiner Bekannten die Rolle eines großen Wachhundes, der alle anbellt, keinem gestattet, sich zu bewegen, der aber zu gleicher Zeit unbedingt jedes Stück Fleisch im Flug erhascht, von wo und wohin es auch immer geflogen käme. (IV,42))

Seine zottige Hand (mochnataja ruka), ein Leitmotiv, bringt dem Leser immer wieder Tarant'evs Rolle eines Wachhundes in Erinnerung.

2.3. Zachar und Oblomov

Ist Tarant'ev als Helfer ein Betrüger, weil er verhindert, daß Oblomov wieder auf eigenen Füßen zu stehen lernt, so hat Oblomov noch einen, wenn auch kleineren und liebenswerteren Betrüger an seiner Seite, dessen Aufgabe es ist, ihm zu helfen – seinen Diener Zachar. Daß Tarant'ev und Zachar sich nicht leiden können, geht aus ihrem ähnlichen Rollenspiel hervor. Gončarov vergleicht Zachars Knurren als Ausdruck seines Unmutes über die Befehle seines Herrn mit dem Knurren eines Kettenhundes (IV,11). Obwohl auch der Diener aus alter Zeit, den Gončarov in einer Entlehnung aus den Romanen Walter Scotts und William Godwins "Caleb" nennt, mit einem Hund verglichen wird, vergleicht ihn Gončarov doch mit einem "gut dressierten Wachhund, der lieber über dem Essen sterben würde, das man ihm anvertraut, als es zu berühren". (IV, 71) Zachar dagegen ist naschhaft und stiehlt das Kupfergeld seines Herrn. Dagegen wäre Zachar für seinen Herrn gestorben, wenn es die Umstände verlangt hätten, "so wie ein Hund, der bei einer Begegnung mit einem Tier im Wald sich auf es gestürzt hätte ohne zu urteilen, weshalb es seine Pflicht sei und nicht die seines Herrn". (IV,74)

Aber nicht nur mit Tarant'ev ist Zachar innerlich verwandt, sondern auch mit Oblomov. Wie Oblomovs Chalat eine Erinnerung an Oblomovka darstellt, so ist der graue Rock und die Weste "die einzige Repräsentation der Würde des Hauses Oblomov" für Zachar geblieben. (IV,11) Auch Zachar betrachtet Oblomovka immer noch als sein eigentliches Zuhause. Er liebt Oblomovka "wie eine Katze ihren Dachboden, ein Pferd den Stall, ein Hund seine Hütte". (IV,75) Wie Oblomov Oblomovka heilig geworden ist, so hält auch Zachar die Erinnerung an Oblomovka so teuer "wie ein Heiligtum". (IV,12) Zachar und Oblomov haben noch mehr Gemeinsamkeiten. Der eine wärmt sich im Bett, der andere auf der Ofenbank.¹⁾ Der seelischen Unordnung Oblomovs entspricht die körperliche Ungepflegtheit Zachars.

(...), а барину видна была только одна необъятная бакенбарда, из которой, так и ждешь, что вылетят две-три птицы.

1) Hier schon zeigt sich der Versuch Oblomovs und Zachars, die Wärme Oblomovkas in dem St. Petersburger Alltag zu bewahren.

(..., und dem Herrn war nur ein unermeßlicher Backenbart sichtbar, aus dem man hätte erwarten können, zwei bis drei Vögel fliegen zu sehen. (IV,13))

Das gleiche Bild der Vögel gilt auch für Oblomov, wenn die ihn bedrängenden Lebensfragen ins Bild gesetzt werden.

(...) в голове просыпались, одни за другим, и беспорядочно, пугливо носились, как птицы, пробужденные внезапным лучом солнца в дремлющей развалине, разные жизненные вопросы.

(... in seinem Kopf erwachten eine nach der anderen die verschiedenen Lebensfragen und flogen ohne Ordnung, erschreckt dahin wie Vögel, die durch einen plötzlichen Sonnenstrahl in einer schlummernden Ruine geweckt worden sind. (IV,100))

Trotz dieser Parallelen, so vieler Gemeinsamkeit sind die Beziehungen zwischen Zachar und Oblomov getrübt. Gončarov schildert diese gestörte Beziehung in einer groß angelegten Vergleichsfabel, die das Thema des Asiatischen wieder aufgreift und auch durch die Vermittlung magisch-religiöser Vorstellungen in die Nähe Oblomovkas rückt.

Он обращался фамильярно и грубо с Обломовым, точно как же, как шаман грубо и фамильярно обходится с своим идолом: он и обметает его, и уронит, иногда, может быть, и ударит с досадой, но все-таки в душе его постоянно присутствует сознание превосходства природы этого идола над своей.

(Er [Zachar] ging familiär und grob mit Oblomov um wie ein Schamane grob und familiär mit seinem Götzen umgeht: er staubt ihn ab, läßt ihn fallen, manchmal versetzt er ihm wohl auch ärgerlich einen Stoß, aber dennoch ist in seiner Seele fortwährend das Bewußtsein von der Überlegenheit der Natur dieses Idols über ihn anwesend. (IV,75))

Wie Zachar mit Oblomov umgeht, so geht er auch mit seiner Umgebung um. Die gestörte Beziehung von Herr und Diener wird durch Zachars Körperhaltung ins Bildhafte gesetzt. Es ist das Mißtrauen des scheelen Blicks, das Zachar seinem Herrn entgegenbringt. Da sich Zachars Haltung Oblomov gegenüber im Laufe des Romans nie ändert, wird die Körperhaltung zu einem Leitmotiv.

(...), в знак неблаговоления, до того стороной, что ему приходилось видеть барина вполглаза (...).

(... er schaute Oblomov zum Zeichen seines Unwillens so von der Seite an, daß es ihm gerade gelang, seinen Herrn mit halbem Auge zu sehen... (IV,13))

Doch wie auch immer ihre Beziehung zueinander aussieht, beide haben Oblomovka noch so frisch in der Erinnerung, daß sie mit der St. Petersburger Welt, Oblomov mit den Menschen, Zachar mit den zuhandenen Dingen, dem Geschirr etc., nicht umgehen können. Und beide können ohne einander nicht existieren, beide bilden eine Art Notgemeinschaft, eine Symbiose.

Bisher wurden die 'Krankheiten' Oblomovs als ein Rollenspiel, das Planen als ein Probehandeln und damit ebenfalls als ein Rollenspiel gesehen. Wenn aber ein Mensch mit sich selbst in Übereinstimmung lebt, dann wird er keine Rollenspiele nötig haben. Er muß sich vor sich selbst und vor anderen nicht größer oder kleiner machen als er ist. Da aber Oblomovka als die Bedingung für Oblomovs Übereinstimmung mit sich selbst gesetzt ist, befindet sich Oblomov in der Lage, seine Welt und sein Leben als vorläufig, als ein 'als ob' anzusehen. Jetzt kehrt dieses Vergleichsspiel in anderer Form wieder. Es ist der Vergleich mit den anderen, der in vielfältiger Variation zu einem der häufigsten Leitmotive in diesem Roman wird. Der Vergleich mit den anderen stellt das personifizierte 'Anders sein wollen' oder 'Man selbst sein wollen', ohne aber man selbst sein zu können, dar.

Die Art, wie Gončarov dieses Leitmotiv einführt, ist typisch für Oblomovs Lebensweise. Obwohl Oblomov den "im Kopf frei herumspazierenden oder müßig schlummernden Gedanken keine Richtung geben konnte", (IV,66) obwohl seine Gedanken "im Kopf spazieren gehen wie Meereswellen" (IV,69) oder das Lernen Oblomovs keine Ergebnisse brachte: "aber die Blüte des Lebens ging auf und brachte keine Früchte" (IV,65), hat Oblomov mit geradezu philologischem Scharfblick gelernt, das herauszuhören, was nicht nur ihm selbst, sondern auch seinem Ideal 'Oblomovka' gefährlich werden könnte.

- Я думал, что другие, мол, не хуже нас, да переезжают, так и нам можно... - сказал Захар.

- Что? Что? - вдруг с изумлением спросил Илья Ильич, приподнимаясь с кресел(...).

- Другие не хуже! - с ужасом повторил Илья Ильич.

(- Ich dachte, daß die anderen wohl nicht schlechter sind als wir und auch umziehen, so könnten auch wir ... - sagte Zachar.

- Was? Was? fragte Il'ja Il'ič plötzlich erstaunt und erhob sich vom Sessel (...)

- Die anderen sind nicht schlechter! - wiederholte Il'ja Il'ič mit Schrecken. (IV,91))

Den Vergleich, den Zachar hier arglos vorbringt, faßt Oblomov als einen Angriff auf seine Persönlichkeit auf. Als der gnädige und gebietende Herr (barin) hat er für Zachar der größte, beste und einzige zu sein. Durch die Gleichstellung mit den anderen ist Oblomov aufgerufen, seine Rolle des barins zu überprüfen. Denn durch diese Rolle sind die Befehle Oblomovs Zachar gegenüber gerechtfertigt. Zum zweiten darf Oblomov nicht zugeben, daß es 'den anderen' leicht fiele, umzuziehen. Denn dann müßte er für kurze Zeit die Unabänderlichkeit seines Oblomovka-Ideals aufgeben. Aber wenn er das könnte, dann könnte er auch nach Ekatarinengof fahren oder nach Oblomovka, nach Amerika oder Ägypten, wie es ihm der St. Petersburger Arzt, den Gončarov durch die Beschreibung seines Äußeren ironisiert (IV,86), verschrieben hat. Zachars argloser Vergleich hat eine breit angelegte Inszenierung von Richter und Angeklagtem, Gerechtem und Sich-Rechtfertigendem oder 'Herr und Hund' zur Folge.

(...); он медленно сполз с печки и пошел, (...), тихо, нехотя, как собака, которая по голосу господина чувствует, что проказа ее открыта и что зовут ее на расправу.

(Er [Zachar] kroch langsam vom Ofen und kam (...) still, ungerne wie ein Hund, der an der Stimme seines Herrn spürt, daß sein Streich entdeckt ist und daß man ihn zur Rechenschaft ruft. (IV, 92))

Oblomovs Spiel beruht darin, Zachar zur Rechenschaft zu ziehen, mit dem Ziel, Zachars Rechtschaffenheit wieder herzustellen, damit seine eigene nicht wieder in Frage gestellt werden wird. Zachar, der genauso wenig Einblick in Oblomovs Planspiele haben kann wie Oblomov selbst, wehrt sich auf seine Art. In seiner schwerfälligen Verlegenheit versucht er, der "pathetischen Szene" aus dem Wege zu gehen.

Захар повернулся, как медведь в берлоге, и вздохнул на всю комнату.

(...); патетическая сцена гремела, как туча, над головой его.

(Zachar drehte sich wie ein Bär in der Höhle und erfüllte das ganze Zimmer mit Seufzern. (IV,95))

(...; eine pathetische Szene donnerte wie ein Gewitter über seinem Kopf. (IV,96))

Zachar, dem die pathetischen Szenen "schlimmer als bitterer Rettich" sind (IV,89), versucht ihnen durch Weinen auszuweichen. Er tut damit nichts anderes, als der Lebensweise Oblomovs zu folgen: aus Angst vor einer ungewissen Strafe nimmt Zachar seine Zukunft vorweg; er tut so, als ob er schon bestraft worden sei und signalisiert Oblomov durch sein Heulen Reue. Er versucht, Oblomov dahin zu bewegen, die pathetische Szene abzuschließen.

(...); силенье и хрипенье слились в этот раз в одну, невозможную ни для какого инструмента ноту, разве только для какого-нибудь китайского гонга или индийского там-там.

(... das Krächzen und Röcheln verschmolz diesmal zu einem Ton, den kein Instrument wiedergeben kann, es sei denn vielleicht ein chinesischer Gong oder ein indisches Tam-Tam. (IV,97))

(...), и так приударил плачем, как будто десятка два жуков влетели и зажужали в комнате.

(... und er lamentierte so heftig, als ob zwei Dutzend Käfer aufflögen und im Zimmer lossummten. (IV,97))

Durch die Hyperbolik und die 'Oblomovka-Nähe' der beiden akustischen Vergleiche teilt Gončarov noch einmal dem Leser mit, daß Zachar hier seinem Herrn und sich zu Gefallen heult, aber nicht weint, weil er über irgendetwas traurig ist.

Als Oblomov seine alte Würde wieder hergestellt zu haben glaubt, prüft er weiter den Vergleich mit den anderen. Glaubt er, Zachar gegenüber seine Rolle als barin wieder legitimiert zu haben, versucht er nun, 'ehrlich' zu sich selbst zu sein. Er tauscht die Rolle, definiert sich die Bestimmung des Menschen, vergleicht diese Bestimmung mit seinem Leben und stellt die Diskrepanz fest. Nachdem auf diese Weise die Spielregeln gesetzt sind, beginnt Oblomov, diesen Zwiespalt selbstquälerisch zu erleben. Er manipuliert nun nicht mehr Zachar, sondern sich selbst. Dabei kommt er zu dem Ergebnis, 'die anderen' beneiden zu müssen. Während Štol'c auf dem "breiten Weg" seines Lebens geht, beneidet Oblomov diejenigen, "die so voll und breit leben, während bei ihm gleich-

sam ein schwerer Stein auf dem engen und kläglichen Pfad seiner Existenz liegt". (IV,100)

In den folgenden Vergleichen läßt Gončarov Oblomovs Selbstquälerei und Selbsterkenntnis zusammenfallen.

А между тем он болезненно чувствовал, что в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало, может быть, теперь уже умершее, или лежит оно, как золото в недрах горы, и давно бы пора этому золоту быть ходячей монетой.

Но глубоко и тяжело завален клад дранью, наносным сором. Кто-то будто украл и закопал в собственной его душе принесенные ему в дар миром и жизнью сокровища. Что-то помешало ему ринуться на попроще жизни и лететь по нему на всех парусах ума и воли. Какой-то тайный враг наложил на него тяжелую руку в начале пути и далеко отбросил от прямого человеческого назначения...

Oblomov wird zum Opfer seiner Vorstellungen und Gedanken.

События его жизни уменьшились до микроскопических размеров, но и с тем событиями не справится он; он не переходит от одного к другому, а перебрасывается ими, как с волны на волну;

Бесплодные сожаления о минувшем, мучные упреки совести язвили его, как иглы, и он всеми силами старался свергнуть с себя бремя этих упреков, найти виноватого вне себя и на него обратить жало их.

(Aber unterdessen fühlte er schmerzhaft, daß in ihm wie in einem Grab ein gutes, helles Element verschüttet ist, das vielleicht jetzt schon abgestorben war oder das wie Gold in den Adern eines Berges liegt, und längst wäre es Zeit gewesen, daß dieses Gold zur gängigen Münze geworden wäre. (IV,100))

(Aber tief und schwer war der Schatz von schmutzigem und angeschwemmtem Kehrlicht verschüttet. Es war, als hätte irgendjemand ihm die von der Welt und vom Leben dargebotenen Schätze gestohlen und in seiner eigenen Seele vergraben. Irgendjemand störte ihn, sich auf das Arbeitsfeld des Lebens zu stürzen und darin mit allen Segeln des Geistes und Willens darüber hinzufliegen. Irgendein geheimer Feind hatte auf ihn am Anfang des Weges seine schwere Hand gelegt und ihn weit von der eigentlichen menschlichen Bestimmung fortgestoßen. (IV,101))

(Die Ereignisse seines Lebens verkleinerten sich bis zu mikroskopischen Ausmaßen, aber auch mit diesen Ereignissen kam er nicht zurecht; er ging nicht von einem zum anderen, sondern wurde von ihnen hin und hergeworfen wie von Welle zu Welle. (IV,101))

(Fruchtlöse Reue über die Vergangenheit, brennende Vorwürfe des Gewissens stachen ihn wie Nadeln, und mit allen Kräften bemühte er sich, die Last dieser Vorwürfe von sich abzuwerfen, einen Schuldigen außerhalb von sich zu finden und auf ihn ihren Stachel zu richten. (IV,101))

Hier beginnt wieder Oblomovs Spiel der Selbstquälerei. Er will sich mittels einer Projektion entlasten, will einen Schuldigen finden, aber er findet keinen. Lieber hält Oblomov die "Nadelstiche" aus, als daß er sich in seiner Realität sieht. Er tröstet sich mit dem anonymen Begriff des Schicksals und schiebt wieder die Verantwortung über sein Leben von sich. Die Selbsterkenntnis, die Oblomov verschläft, weil nicht einmal sein 'Schicksal' ihn mehr erregen kann, kehrt im Traum wieder. Der Traum wird zu einem verdichteten Spiegelbild seiner Existenz und läßt ihn die große, nicht abgeschlossene Situation in seinem Leben, seine Vergangenheit erleben: das feindliche Prinzip seines Lebens und sein Ideal 'Oblomovka'. Damit beginnt wieder der Zirkel des ersten Teils dieses Romans: denn, wenn Oblomovka für Oblomov nicht ein Traum bleiben soll, dann muß er eine reale Beziehung zu St. Petersburg gewinnen. Erst dann kann Oblomovs Abreise möglich werden. Aber durch diesen realen Bezug wäre die Norm der Lebensweise in Oblomovka schon verletzt. Wenn Oblomov sein unverletztes Ideal erhalten will, dann wird er keinen realen Bezug zu St. Petersburg haben können. Oblomov darf gerade das nicht tun, was er zur Erfüllung seines Lebens am notwendigsten hält.

3. Stol'c, Ol'ga, Oblomov

3.1. Stol'c und Oblomov

Oblomovka ist die unbewältigte und unverstandene Vergangenheit in Oblomovs Leben. Die Gegenwart von St. Petersburg mußte Oblomov enttäuschen. Anstatt sich nun in seinem neuen Lebenskreis zu orientieren, flieht Oblomov in seine Vergangenheit und vergegenwärtigt sie sich in Form von Erwartungen, guten Vorsätzen und Plänen. Das ist der Grund, warum sich Oblomov von der Zukunft ganz in Anspruch nehmen läßt und Oblomovka zu seinem Ideal wird. Wenn Oblomov zurücksieht in seine Vergangenheit, sieht er gleichzeitig voraus in seine Zukunft. Oblomov hat sein Leben in der Gegenwart, in der Realität St. Petersburgs aufgegeben, zugunsten einer besseren Zukunft. Das hindert ihn, Erfahrungen mit der Welt zu machen. Er beginnt in seiner Phantasie zu leben, in einer Traumwelt, die sich zwischen ihn und die Realität St. Petersburg schiebt. Hier liegt der Keim des Oblomovschen Lebenszirkels, in dem er gefangen ist. Allerdings kann Oblomov in den Augenblicken der Ernüchterung seine Gegenwart, die Unordnung, in der er lebt, die Spinnweben und das Ungeziefer nicht übersehen. Er spürt die Diskrepanz seiner Gegenwart und der geträumten Zukunft. Das macht ihm Angst und bestätigt zugleich sein Ideal. Deshalb versucht er, um dieser Angst zu entgehen, die zeitliche Lücke von Vergangenheit und erträumter Zukunft auszufüllen. Er beginnt, Rollen zu spielen, d.h. er versucht sich selbst und seine Umgebung zu manipulieren, um ein Leben nach seinen Vorstellungen führen zu können. Weil sich Oblomov damit in die Situation gebracht hat, ständig aus 'dem Kopf heraus' zu leben, muß er fortwährend auf der Hut sein, sich absichern und rechtfertigen.

So dienen die Leitmotive "das Gerstenkorn" und "das Sodbrennen" Oblomov immer wieder dazu, seine Hilflosigkeit dem Leben gegenüber darzustellen. Er klagt, daß "das Leben seinen Kopf nicht streichelt, sondern ihm zu Leibe rückt".

Если б она все по голове гладила, а то пристаёт, как, бывало, в школе к смиренному ученику пристаёт забияки: то ущипнет исподтишка, то вдруг натянет прямо со лба и обсыплет песком... мочи нет!

(Wenn es [das Leben] immer den Kopf streicheln würde, aber es rückt einem zu Leibe wie in der Schule die Raufbolde einen friedlichen Schüler bedrängen: bald wird man heimlich gezwickt, bald kommt einer unverhofft von vorne und schmeißt mit Sand ... es ist unerträglich! (IV,173))

Oblomov möchte das Leben immer noch als eine Mutter ansehen und sich selbst in der Rolle eines hilflosen Kindes, das beschützt werden muß.

Die Hoffnung, daß Štol'c Oblomov aus dem Zirkel seines Lebens und von seinen Rollenspielen befreit, erfüllt sich nicht. Štol'c macht Oblomov Vorwürfe; er versucht, mit Hilfe von Imperativen, Oblomov aufzurütteln und zur Bewegung zu bringen.

(...), - чудак! однако послушай: не шутя, тебе надо самому побывать в деревне в этом году. (...). - И не нужно никакого! (...). - Ты только поезжай: (...). - Ах братец! (...). - Вот избаловался-то человек: с квартиры съехать! (...). - Ах вы обломовцы! - упрекнул он. (IV,174)
- Помилуй, Илья! (...). - Сам-то ты ж делаешь? (...). - Надо же выйти из этого сна. (...). Поезжай и ты... (...). - Так садись, пиши просьбу, (...). Нужна и телесная, и душевная гимнастика. (...). -Тебе, кажется, и жить-то лень? - (IV,176)

Wenn ein Imperativ Erfolg haben soll, muß er immer den Anschein von Rechtschaffenheit haben. Wenn Štol'c nun der Rechtschaffene ist, dann braucht er sich nicht mehr zu verändern. Er ist schon 'ideal'. Jetzt gilt es nur noch, den anderen zu verändern, denjenigen, der noch Angst haben und sich rechtfertigen muß. Štol'cens Bestimmung fremder Ängste ist ein Spiel der Selbstvermeidung. Darin mag nun ein gewisser Genuß liegen, mit der Angst eines anderen umzugehen, ohne die Folgen tragen zu müssen. All dies ist Štol'c natürlich nicht bewußt. Gončarov weist immer wieder darauf hin, daß die Rollenspiele der Angstvermeidung eine Aktivität sind, die dem 'Spieler' nicht bewußt wird. Er weist darauf hin, daß es sich im Gegensatz zu den "Werkzeugen" Sonečkas, ihrem bewußten Spiel von List, Schelmerei und Koketterie (IV,239), hier um ein unbewußtes Geschehen handelt, um ein Spiel, das der Mensch mit sich selbst treibt, um sein Ideal, sein 'Oblomovka'

zu schützen und zu erhalten.¹⁾

Durch den Imperativ versucht Štol'c, zum Gesetzgeber des Oblomovschen Lebens zu werden. Und er hat auch schon für das Wohl Oblomovs einen "Plan" mit allen Einzelheiten ausgearbeitet (IV, 177). Das heißt nichts anderes, als daß Štol'c ebenfalls nur mit den Mitteln arbeitet, die bei Oblomov schon genügend versagt haben: die Pläne, die Absichten, die Selbstvorwürfe. Doch unterscheidet sich das Planen Štol'cens von dem Oblomovschen Planen dadurch, daß Štol'c keine unerfüllbaren Bedingungen vor seine Pläne setzt und sich damit den Weg zum Handeln verstellt.

Es liegt in der Rolle des Rechtschaffenen, daß er seine Umwelt dazu gebraucht, sich seine Rechtschaffenheit immer wieder beweisen zu lassen. Štol'c ist, solange er seine Rolle spielt, von Oblomov abhängig. Die Rolle, die vor kurzem noch Oblomov als barin Zachar gegenüber gespielt hat, hat in ähnlicher Form Štol'c übernommen.

Dabei stellt Štol'c Oblomov eine Falle. Er fordert Oblomov auf, ihm das Ideal seines Lebens darzulegen. Und Oblomov antwortet ihm, nachdem er einleitend die Verwirklichung seiner Reise von der Vollendung seines Planes und dem Finden eines Lebensgefährten abhängig gemacht hat, mit der Darstellung und Aufzählung seiner insgeheim erträumten Bilder.

Он извлекал из воображения готовые, давно уже нарисованные им картины и оттого говорил с одушевлением, не останавливаясь.

(Er entnahm seiner Phantasie fertige, schon längst gezeichnete Bilder und sprach deshalb mit Begeisterung, ohne anzuhalten. (IV, 184))

Er beginnt mit der Darstellung seines Oblomovka-Ideals, des Landlebens, der Ruhe und Stille mit dem blauen Himmel, an dem keine Wolken zu sehen sind - ein Symbol der Sorglosigkeit -, er zeichnet das Bild einer Kahnfahrt - ein traditionelles Liebessymbol -, er

1) Auch von Ol'ga sagt Gončarov ausdrücklich, daß bei ihr weder "Ziererei, noch Koketterie, weder Lüge und Flitter, noch Absicht" zu finden sei. Das unterscheidet Ol'ga von Sonečka: die Absicht des ehrlichen Bemühens um den anderen (IV, 196). Dieses Bemühen und die Ehrlichkeit schließen aber Rollenspiele nicht aus. Das Rollenspiel zeigt lediglich, daß der Ursprung und die Art des eigenen Handelns dem Handelnden verborgen bleiben muß.

erwähnt sogar die Leitmotive des poetischen Lebens seines Freundes: die Noten, die Bücher, den Flügel, er führt das Casta Diva-Motiv ein und endet schließlich mit dem Bild des bloßen Herumsitzens, um das Landleben zu genießen.

Es ist nicht einmal wichtig, welche Bilder hier Oblomov aufzählt, sondern was sich in dieser Szene zwischen Oblomov und Štol'c abspielt. Die Frage, die bei den Rollenspielen gestellt werden muß, ist weniger eine Frage nach dem Inhalt oder nach der Bedeutung des Gesagten, sondern sie lautet: was will und muß 'der Spieler' für sich erreichen, was verschafft ihm Lust und Verwöhnung, was sichert seine Existenz.

Die Symbole Oblomovkas, Oblomovs Ideal, sind dem Leser bereits hinlänglich bekannt. Ebenso kennt der Leser Štol'cens Arbeitseinstellung. Doch während sich Oblomov in seiner Erzählung persönlich dargestellt hat, ist er anfechtbar und kritisierbar geworden. Und Štol'c kritisiert ihn. Er stellt nicht nur den breit angelegten poetischen Bildern des Oblomovka-Landlebens sein prägnantes und unpersönliches Lebensideal der Arbeit gegenüber, er beurteilt Oblomovs Ideal mit einer leicht degradierenden Ableitung seines Familiennamens: "oblomovščina". Dabei ist dieses Wort "Oblomoverei", das sich im Sinne von Štol'cens Beurteilung und einer, wie mir scheint, doch recht zweifelhaften Auslegung¹⁾ durchsetzen konnte, nur ein Bestandteil des Štol'c-Oblomov Spieles, des Spieles einer Rechtfertigung, des Spieles von 'Herr und Hund'.

Štol'c erinnert Oblomov an seine, wie er meint, bessere Vergangenheit und beschwört eine bessere Zukunft. Mit Vorwurf erinnert er Oblomov an seine vergessene Absicht: arbeiten, um süßer auszurufen. Allein, das genügt ihm nicht. Wenn Oblomov seine Bedin-

1) I.J. Pavlovskij übersetzt die 'oblomovščina' mit: 1. die Trägheit und Gleichgültigkeit, Teilnahmslosigkeit, Stumpfheit, der Mangel an Energie, die Fahrlässigkeit, das unbekümmerte Wesen, die Sorglosigkeit (für öffentliche, allgemeine Angelegenheiten); 2. coll. teilnahmslose, faule Leute.

I.J. Pavlovskij, *Russko-Nemeckij Slovar'*, SPbg 1911 (Neudruck Leipzig 1972³⁾)

Der Slovar' sovr. russ. lit. jaz. (1959), Bd.VIII, S.224 versteht unter oblomovščina: bezvolie, bezdejatel'nost' sowie len' kak obščestvennoe javlenie.

Was es mit der Willenlosigkeit und Untätigkeit Oblomovs auf sich hat, ist schon angedeutet worden. Der Hintergrund der "Faulheit als eine gesellschaftliche Erscheinung" wird erst im Laufe der Arbeit, besonders in Teil III klarer werden. Siehe dazu auch: Friedrich Wilhelm Neumann, *Gončarovs Roman "Oblomov"*, Wiesbaden 1974, S.12

gungen vor die Arbeit setzt, dann setzt Štol'c seine Bedingung und vor allem seine Definition vor die Muße:

"(...); работать, чтоб слаще отдыхать, а отдыхать - значит жить другой, артистической, изящной стороной жизни, жизни художников, поэтов".

(...; arbeiten, um süßer auszuruhen, aber ausruhen - das heißt die andere, künstlerische, ästhetische Seite des Lebens zu leben, das Leben der Künstler und Poeten. (IV,187))

Wie Oblomov seine Arbeit plant, so plant Štol'c seine Mußestunden. Oblomov wollte Štol'c mit seiner breit angelegten Aufzählung von Bildern und Vorstellungen von seinem Lebensideal begeistern; Štol'c dagegen fordert den Lebenswandel, wenn nicht zur Arbeit, so doch zur Beweglichkeit, zu der Reise ins Ausland. Und er droht mit der Katastrophe.

Если ты и после этого будешь сидеть вот тут, с Тарантьевыми и Алексеевыми, то совсем пропадешь, станешь в тягость даже себе. Теперь или никогда!-

(Wenn du danach noch hier sitzen wirst mit den Tarant'evs und Alekseevs, dann wirst du ganz zugrunde gehen, du wirst sogar dir zur Last werden. Jetzt oder nie!¹⁾. (IV,189))

Štol'c hat die Rolle des St. Petersburger Arztes übernommen.²⁾ Dabei ist Štol'cens Parole: "Jetzt oder nie!" das Mittel, das Oblomov aus seiner zirkelhaften Lebensweise, von seinem Planen befreien könnte. Denn, was jetzt nicht geschieht, geschieht nie. Štol'cens Plan beruht nun darin, Oblomov mit auf eine seiner Reisen ins Ausland zu nehmen. (IV,191) Doch Oblomovs Realität, die Überwindung des Oblomovka-Traumes, beginnt nicht im Ausland, sondern dort, wo sich Oblomov im Augenblick befindet: in seinem Zimmer in St. Petersburg. Teper' ili nikogda - pomni! wird zu einem Motiv, das sich ständig wiederholen muß, weil es nicht aus der eigenen Kraft Oblomovs gewachsen ist, sondern als eine Vorschrift letztlich nur dem Rollenspiel Štol'cens dient.³⁾

1) Das Leitmotiv wird von Zachar vorbereitet, wenn auch nicht in der alternativen Fassung und nicht als Imperativ, sondern als Konjunktiv. Zachar fordert Oblomov zum Briefschreiben auf:
- vot by teper' i napisali. (IV,83)

2) S. IV,87

3) Die Szene ist so angelegt, daß die Frage einer positiven oder negativen Einschätzung der Figur Štol'c zu einer Projektion des Lesers werden muß. Beurteilt er Štol'c positiv, dann spielt er das Spiel des Rechtschaffenen mit. Beurteilt er Štol'c aber

Das Ergebnis dieses Spiels von Rechtschaffenheit und Rechtfertigung ist die Angst Oblomovs und die Wiederholung seines Vergleichs mit den anderen. Hat er noch vor kurzem die St. Petersburger Gesellschaft für tote, schlafende Menschen erklärt, so sieht er sich jetzt selbst als 'tote Seele'.

- Знаешь ли, Андрей, в жизни моей никогда не загоралось никакого, ни спасительного, ни разрушительного огня? Она не была похожа на утро, на которое постепенно падают краски, огонь, которое потом превращается в день, как у других, и пылает жарко, и все кипит, движется в ярком полудне, и потом все тише и тише, все бледнее, и все естественно и постепенно гаснет к вечеру. Нет, жизнь моя началась с погасания. Странно, а это так!

(- Weißt du, Andrej, daß in meinem Leben niemals irgendein weder rettendes, noch zerstörendes Feuer aufflammte? Es [das Leben] gleicht nicht einem Morgen, auf den allmählich Farben und Licht fallen, der sich dann in einen Tag verwandelt, wie bei den anderen, und heiß lodert, und alles kocht, bewegt sich auf einen grellen Mittag hin und dann immer stiller und stiller, immer blasser und ganz natürlich und allmählich gegen Abend hin verlischt. Nein, mein Leben begann mit dem Erlöschen. Es ist merkwürdig, aber es ist so. (IV,190))

Oblomov läßt nun eine lange Aufzählung seiner bisherigen Lebensstationen folgen, die durch die metaphorische Anapher "gasnul" eine immer stärker werdende Intensität erhält, und er endet mit einem Vergleich, der Štol'c nicht nur in seiner ganzen Rechtschaffenheit bestätigt, sondern ihn darüber hinaus in das Kosmische erhebt.

Ты появлялся и исчезал, как комета, ярко, быстро, и я забывал все это и гаснул...

(Du bist erschienen und verschwunden wie ein Komet, grell, schnell, und ich habe all dies vergessen und bin erloschen... (IV,190))

Oblomov beendet seinen Monolog mit einem Schuldbekenntnis oder, um in dem Rahmen des Rollenspiels zu bleiben, mit dem Spiel der Selbstquälerei.

Fortsetzung der Anm.3) Seite 63

negativ, dann spielt er die Rolle Štol'cens nun nicht Oblomov, sondern Štol'c gegenüber. Der Leser bleibt in der Rolle des Rechtschaffenen.

(...) - да, я дряблый, ветхий, изношенный кафтан, но не от климата, не от трудов, а от того, что двенадцать лет во мне был заперт свет, который искал выхода, но только жег свою тюрьму, не вырвался на волю и угас.

(- ja, ich bin ein zerknitterter, alter, abgetragener Kaftan, aber nicht wegen des Klimas, der Arbeit, sondern deshalb, weil in mir zwölf Jahre das Licht eingesperrt war, das einen Ausgang suchte, aber nur sein Gefängnis verbrannte, nicht zur Freiheit kam und erlosch. (IV,190))

Ob sich Oblomov hier mit seinem Chalat identifiziert und sein Leben mit Hilfe einer gnostischen Lichtmetaphorik darstellt, sei dahingestellt. Aber mit dieser Metaphorik ist Oblomov genauso unerreichbar für Štol'c geworden, wie Štol'c für Oblomov in der Verbildlichung des Kometen.

Gončarov hat hier die eigentliche Arbeit Štol'cens, sein Rollenspiel deutlich charakterisiert. Von seiner beruflichen Arbeit berichtet der Autor nur die Reisen und Besichtigungen, dagegen so gut wie nichts von seiner geschäftlichen Tätigkeit. Die wichtigste 'Arbeit' Oblomovs und Štol'cens scheinen ihre Rollenspiele zu sein.

3.2. Oblomov und Štol'c

Štol'c und Oblomov haben keinen Kontakt zueinander aufgenommen. Jeder von ihnen hat sich von dem anderen gemäß seiner Rolle beurteilen und bestätigen lassen. Dabei ist deutlich geworden, daß Štol'c den früheren Einfluß Oblomovkas und Oblomov den früheren Einfluß Verchljovos verdrängt haben. Oblomov hat noch nicht gelernt - und dadurch zeichnet sich der Verwöhnte aus -, mit Imperativen umzugehen. Er ist die "exotische Blume im Treibhaus" geblieben. (IV,146) Selbst im Traum erscheint ihm das von Štol'c geprägte Substantiv "oblomovščina" mit Feuer an die Wände geschrieben wie auf dem Festmahl Belsazars. (IV,192)

Это слово снилось ему ночью, написанное огнем на стенах, как Бальтазару на пиру.

Der Begriff "oblomovščina" ist zu der Androhung einer Katastrophe,¹ zu einem Ausdruck der Manipulation als ein fester Bestandteil eines unbewußten 'Erpresser-Spiels' geworden und zu einem Aus-

1) Vgl. S.47,48 (IV,69)

druck derjenigen Lebensangst, die Oblomov gerade mit der Oblomovka-Lebensweise vermeiden wollte.¹⁾

Die Antwort Oblomovs auf das bedrohliche Substantiv "oblomovščina" ist eine erneute Flucht, die sich in dem Abwägen der Vor- und Nachteile einer neuen Lebensweise niederschlägt. Doch wo eine Kraft auftritt, die eine Veränderung fordert, wird auch eine Gegenkraft erzeugt, die von der Veränderung abhält. Das Abwägen der Vor- und Nachteile belegt Gončarov mit den Leitmotiven des Chalats, des Staubes und der Spinnweben gegenüber den Strümpfen und Stiefeln und der Lektüre von Zeitungen und Büchern.

Schon Štol'c hat den Unterschied zwischen einem englischen Gentleman und einem russischen barin dahingehend erklärt, daß ein Gentleman fähig sei, sich die Strümpfe selbst anzuziehen und die Schuhe selbst auszuziehen. (IV,183) England wird zum Vorbild einer zukünftigen Lebensweise Oblomovs.²⁾ Aber die Nachahmung einer solchen Lebensweise hieße "plötzlich den weiten Chalats nicht nur von den Schultern, sondern auch von der Seele, von dem Geist zu werfen, zusammen mit dem Staub und den Spinnweben von den Wänden, die Spinnweben von den Augen zu kehren, um wieder von der Sehkraft Gebrauch machen zu können". (IV,193)

Итти вперед - это значит вдруг сбросить широкий халат не только с плеч, но и с души, с ума; вместе с пылью и паутиной со стен смести паутину с глаз и позреть!

Aber "Vorwärtsgen" bedeutet für Oblomov, sein poetisches Lebensideal aufgeben. Ein Leben ohne Poesie erscheint ihm aber wie eine Schmiede.

Прощая, поэтический идеал жизни! Это какая-то кузница, не жизнь; тут вечно пламя, трескотня, жар, шум...

(Das ist eine Art von Schmiede, aber kein Leben; hier sind ewig Flammen, Knistern, Hitze und Lärm. (IV,193))

Diese Metapher der Angst klingt schon fast wie eine volkstümliche Höllenbeschreibung. Oblomov wird nicht zum 'Schmied seines Glücks'. Eine Mücke sticht ihn in die Lippe und enthebt ihn der Entscheidung.

Накануне отъезда у него ночью раздулась губа. "Муха укусила, нельзя же с такой губой в море!" - сказал он и стал ждать другого парохода.

1) Siehe dazu auch S. 122

2) Vgl. S. 39 (II,66 ff)

(Am Vorabend der Abfahrt schwoll in der Nacht die Lippe an. "Eine Mücke hat mich gestochen, mit solch einer Lippe kann man nicht auf See gehen!" - sagte er und begann, den nächsten Dampfer abzuwarten. (IV,194))

Oblomovs "Hamletfrage" in der Umwandlung des "Jetzt oder nie!"-Leitmotivs: "sein oder nicht sein!" - Gončarov behält auch hier die imperative Form bei - bleibt unbeantwortet, obwohl sie gerade dadurch entschieden wird. (IV,193)

3.3. Štol'c und Ol'ga

Štol'c spielt vor Ol'ga die Rolle eines Spaßmachers, zuweilen auf Kosten Oblomovs. (IV,205) Und Štol'c bleibt auch weiterhin seiner Rolle des Erwachsenen treu. In seinen Augen ist Ol'ga ein "reizendes Kind" (očarovatel'noe ditja (IV,186), prelestnyj ditja (IV,196)); und Ol'ga liebt Štol'c, weil er sie - nach ihren Worten - mehr als die anderen liebt, wie eine Tochter. (IV,207) Doch gleichzeitig fürchtet sie seine Überlegenheit und fühlt sich zu sehr als Kind vor ihm. Deshalb versucht sie sich anzupassen, um mit ihm 'Schritt' halten zu können. Diese Rollenverteilung, die Gončarov hier vornimmt, um das Liebesverhältnis Ol'ga-Oblomov einzuleiten, nimmt die spätere Konstellation der Štol'c-Ol'ga Beziehung schon vorweg. Ol'ga und Oblomov fühlen sich als Kinder im Vergleich zu Štol'c. Doch Oblomov sieht sich kindlicher als Ol'ga, Ol'ga kindlicher als Štol'c. Als Štol'c nun ins Ausland reist, reizt es Ol'ga, die Verantwortung über Oblomov zu übernehmen. Sie übernimmt die Rolle Štol'cens gegenüber Oblomov und erfüllt sich auf diesem Wege ihren Wunsch, sich Štol'c anzupassen. Aber nicht nur das. Wenn Štol'c Oblomov gegenüber ein 'Arzt' gewesen ist, dann will Ol'ga darüber hinaus die Seele Oblomovs retten.

Он будет жить, действовать, благословлять жизнь и ее. Возвратить человека к жизни - сколько славы доктору, когда он спасет безнадежного больного! А спасти нравственно погибающий ум, душу?..

(Er [Oblomov] wird leben, handeln, das Leben und sie preisen. Einen Menschen zum Leben zurückführen - wieviel Ruhm für einen Arzt, wenn er einen hoffnungslosen Kranken rettet! Aber einen sittlich zugrunde gehenden Geist, eine Seele retten?.. (IV,212))

Mit dieser Absicht Ol'gas beginnt die Liebesbeziehung Ol'ga-Oblomov. Gončarov genügt es, den detaillierten Plan Ol'gas zu erwähnen, der einen zukünftigen Oblomov schaffen soll, um das Scheitern dieser Liebe vorwegzunehmen. Ol'gas Plan, so ehrlich und liebevoll auch ihre Absicht sein mag, dient in Wirklichkeit nur dazu, einer Begegnung mit sich selbst auszuweichen und dabei noch 'Gutes' zu tun. In ähnlicher Weise hat auch Štol'c gehandelt. Er vermittelte die Bekanntschaft zwischen Oblomov und Ol'ga mit der Absicht, Oblomov durch gesellschaftlichen Umgang zu vitalisieren.

Потом Штольц думал, что если внести в сонную жизнь Обломова присутствие молодой, симпатичной, умной, живой и отчасти насмешливой женщины - это все равно, что внести в мрачную комнату лампу, от которой по всем темным углам разольется ровный свет, несколько градусов тепла, и комната повеселеет.

(Dann dachte Štol'c, daß, wenn er in das verschlafene Leben Oblomovs die Anwesenheit einer jungen, sympathischen, klugen, lebhaften und teilweise spottlustigen Frau brächte, wäre dies das gleiche, wie eine Lampe in ein finsternes Zimmer zu stellen, von der sich in alle dunklen Ecken ein gleichmäßiges Licht ergießt, einige Wärmegrade abgibt und das Zimmer erheitert. (IV,231))

Doch mit einem "Feuerwerk" zwischen Oblomov und Ol'ga hatte Štol'c nicht rechnen können. (IV,231)

3.4. Oblomov und Ol'ga

Das "Feuerwerk" der Ol'ga-Oblomov Liebe beginnt mit dem Casta diva-Motiv. Schon der Ort, an dem Oblomov diese Arie hört, die Terrasse mit dem Efeugitter, die Erwähnung dieser immergrünen Pflanze als Symbol einer Idylle, ist - ebenso wie die Arie selbst - ein Bestandteil der von Oblomov geträumten Oblomovka-Idylle. (IV,186) Zum ersten Mal wird ein Teil Oblomovkas wieder Wirklichkeit. Schon Ol'gas Frage, ob Oblomov Musik liebt, beantwortet er ganz aus sich selbst heraus.

- Трудно отвечать на этот вопрос! всякая! Иногда я с удовольствием слушаю сильную шарманку, какой-нибудь мотив, который заронился мне в память, в другой раз уйду на половине оперы; там Мейербер зашевелит меня; даже песня с барки: смотря по настроению! Иногда и от Моцарта уши зажмешь...

(- Es ist schwer, auf diese Frage zu antworten! Jede! Manchmal höre ich mit Vergnügen eine krächzende Drehorgel, irgendein Motiv, das sich mir eingeprägt hat, ein anderes Mal gehe ich inmitten einer Oper fort; dort bewegt mich Meyerbeer; sogar das Lied von einer Barke her: je nach Stimmung! Manchmal hält man sich auch vor Mozart die Ohren zu. (IV,201,202))

Oblomov liebt die Musik nach seiner jeweiligen Gestimmtheit, so wie ihm zu Mute ist. Deshalb kann er auch in dem Gesang Ol'gas, die Kraft Oblomovkas, seinen Lebensmut spüren, der "vom Grund der Seele emporsteigt". (IV,203)

Ol'ga wird als "keusche Göttin" zu einem Teil des Oblomovka-Traumes. Ihr Blick steht "wie die Sonne über Oblomov", brennt ihn und erweckt ihn zum Leben. (IV,200) Aber der Gesang weckt auch die Leidenschaft, die Oblomov wie die "Explosion eines Pulverfäßchens" fürchtet. (IV,211) Die Leidenschaft wird, wie so oft und besonders in Gončarovs drittem Roman mit dem Bild des Gewitters wiedergegeben.

В заключение она запела Casta diva: все восторги, молнией несущиеся мысли в голове, трепет, как иглы, пробегающий по телу, - все это уничтожило Обломова: он изнемог.

(Zum Abschluß sang sie [Ol'ga] Casta diva: alle Begeisterung, wie Blitze im Kopf jagende Gedanken, ein Schauer, der wie mit Nadeln über seinen Körper läuft - all dies vernichtete Oblomov: er war erschöpft. (IV,203))

Nach dem Gewitter der Leidenschaft werden, wie die Luft und die Atmosphäre, die Seelen Ol'gas und Oblomovs wieder klar.

Боже мой, что слышалось в этом пении! Надежды, неясная боязнь гроз, самые грозы, порывы счастья (...).

Щеки и уши рдели у нее от волнения; иногда на свежем лице ее вдруг сверкала игра сердечных молний, вспыхивал луч такой зрелой страсти, как будто она сердцем переживала далекую будущую пору жизни, и вдруг опять потухал этот мгновенный луч, опять голос звучал свежо и серебристо.

(Mein Gott, was war in diesem Gesang zu hören! Hoffnungen, unklare Furcht vor Gewitter, die Gewitter selbst, Ausbrüche des Glücks... (IV,208))

(Ihre Wangen und Ohren glühten vor Erregung; manchmal leuchtete auf ihrem frischen Gesicht plötzlich das Spiel der Herzensblitze, flammte ein Strahl einer solch reifen Leidenschaft auf, als ob sie mit dem Herzen einen weiten, zukünftigen Lebensabschnitt erlebte, und plötzlich erlosch dieser Strahl wieder, die Stimme klang wieder frisch und silbern. (IV,208))

In Oblomovs Gesicht spiegelt sich das Glück, das Gončarov mit dem Morgenrot verbildlicht.

У него на лице сияла заря пробужденного, со дна души восставшего счастья; наполненный слезами взгляд устремлен был на нее.

(Auf seinem [Oblomovs] Gesicht leuchtete das Morgenrot, eines vom Grund aufsteigenden Glücks; sein tränenvoller Blick war auf sie gerichtet. (IV,209))

Die Sonne, die eben noch als Blick Ol'gas über Oblomov wachte und wie in Oblomovka die Natur, Oblomovs verschlafene Seele weckt, kündigt jetzt als Morgenrot den Tag nach der Finsternis der Nacht an. Der Widerspruch der Leidenschaft als "vulkanisches Feuer" mit der Ruhe und Poesie des Landlebens, der Widerspruch des Inhaltes der Casta diva-Arie mit der hervorgerufenen Wirkung des Vortrags, die Musik als Poesie, aber gleichzeitig als eine elementare Kraft des Lebens kann nur durch die Überwindung der Finsternis gelöst werden. Die Erfüllung des Oblomovka-Ideals führt über den gefährlichen Weg der Leidenschaft.

Наконец, если и постигнет такое несчастье - страсть, так это все равно, как случается попасть на избитую, гористую, несносную дорогу, по которой и лошади падают и седок изнемогает, а уж родное село в виду: не надо выпускать из глаз и скорей, скорей выбираться из опасного места...

(Schließlich, wenn ein solches Unglück, wie es die Leidenschaft ist, jemanden trifft, dann kommt das dem gleich, als wäre er auf einen zerschlagenen, bergigen und unerträglichen Weg geraten, auf dem sowohl die Pferde fallen, als auch der Reiter sich erschöpft, aber schon ist auch das heimatliche Dort in Sicht: man darf es nicht aus den Augen lassen und muß sich so schnell wie möglich von diesem gefährlichen Ort losreißen... (IV,211))

Bellinis Arie "Casta diva" und Ol'gas Gesang werden für Oblomov zu einem neuen Lebensbeginn, der Oblomov unwillkürlich zu einem

Liebesgeständnis hinreißt. Oblomov projiziert seine Liebe zu Oblomovka auf Ol'ga. Dabei fordert aber sein Liebes'geständnis': " - Nein, ich fühle ... nicht die Musik ... sondern ... Liebe!" Verantwortung, nicht so sehr Ol'ga, sondern den eigenen Gefühlen gegenüber. Oblomov müßte seiner Leidenschaft Gestalt und Ausdruck geben; dagegen versteckt er sich "wie ein Schuljunge" vor Ol'ga. Er hat Angst vor ihr, weil das Gefühl der Liebe und Leidenschaft mit seiner Vorstellung von Oblomovka und Ol'ga als 'keusche Göttin' unvereinbar erscheint. Dadurch, daß Oblomov einen Teil seines zukünftigen Oblomovka-Traumes in der Gegenwart erlebt, erhält das Leben Oblomovs einen neuen Akzent, wenn er auch die Konflikte, die seinen neuen Lebensweg gestalten, als Angst erlebt.

Ни от линейку учителя, ни от бровей директора никогда в жизни не стучало так сердце Обломова, как теперь.

(Nie in seinem Leben, weder vor dem Lineal des Lehrers, noch vor den Brauen des Direktors klopfte das Herz Oblomovs so wie jetzt. (IV,215))

Schuldgefühle entstehen. Doch diese Schuldgefühle sind nichts anderes als Angst vor Strafe.

Das gleiche Paradoxon, das sich Oblomov in der Gegenüberstellung von St. Petersburg und Oblomovka gezeigt hat, tritt hier in anderer Gestalt wieder auf. Wenn Ol'ga als eine Projektion des Oblomovka-Lebens zum Ziel des Oblomovschen Lebens wird, dann muß aufgrund der Unvereinbarkeit von Leidenschaft und Keuschheit Oblomov die Liebe zu Ol'ga vermeiden, wenn er Ol'ga lieben will.

Auch Ol'ga hat Schuldgefühle, das heißt Angst vor den Konsequenzen der Oblomovschen Liebeserklärung. Welchen Maßstab für ihr Verhalten soll sie wählen? Ihre Bedürfnisse, die mit Angst belastet sind, gesellschaftliches Wohlverhalten und damit die Zurückweisung Oblomovs? Ol'ga wählt als Maßstab ihres Handelns eine Schulfreundin namens Sonečka als Autorität, ein Mädchen, das nur in einer kurzen Szene real in dem Roman auftaucht, aber im Sinne dieses Maßstabs zum Leitmotiv wird. Ol'gas Angst vor Strafe ist die Angst davor, daß ihr gestörtes Verhältnis von Rechtfertigung und Rechtschaffenheit von außen wiederhergestellt werden könnte. Sie nimmt sich Sonečka als Vorbild, mißt an diesem Vorbild ihre Schuld und nimmt ihre 'Strafe' vorweg, indem sie sich quält.¹⁾

1) Vgl. S.56

"Ах, Сонечка сейчас бы что-нибудь выдумала, а я такая глупая! ничего не умею... мучительно!" - думала она.

("Ach, Sonečka, sofort hättest du dir irgendetwas einfallen lassen, aber ich bin so dumm! Ich kann nichts ... ist das quälend!" dachte sie. (IV,216))

An dieser Stelle führt Gončarov nun das Leitmotiv und Symbol des Fliederzweiges ein, der ähnlich wie die Nachtigall bei Vikent'ev und Marfen'ka im "Obryv" die Liebenden zusammenführt und den aufgebrochenen Konflikt wieder schließt.

Das Casta diva-Motiv findet in seiner Paradoxie sein Pendant in dem Symbol des Fliederzweiges.

Der Geruch des Flieders ist eine Kindheitserinnerung Oblomovs. (IV,111) In dem Fliederzweig erkennen Oblomov und Ol'ga ihre Liebe. Oblomovs Liebeserklärung erhält dadurch symbolisch seine Antwort. Ol'gas Erkennen dieses Symbols, ihre 'Erleuchtung' vergleicht Gončarov mit dem Hervortreten der Sonne hinter einer Wolke.

Солнце так же иногда, выходя из-за облака, понемногу освещает один куст, другой, кровлю и вдруг обольет светом целый пейзаж.

(So kommt auch manchmal die Sonne hinter den Wolken hervor, beleuchtet ein wenig einen Strauch, einen zweiten, ein Dach, und plötzlich übergießt sie mit ihrem Licht die ganze Landschaft. (IV,226))

Das Licht der Erkenntnis erinnert an die Sonne, die ihr Licht über die Landschaft Oblomovkas gießt und mit ihrem Licht und ihrer Wärme zu einer lebensspendenden Kraft wird.

Es ist Ol'ga, die das Symbol des Fliederzweiges aus der Verborgenheit hervorholt, um damit Oblomovs Lebenszweifel zu beantworten. "Für was und wen werde ich leben? sagte er [Oblomov] und ging hinter ihr. - Was soll ich suchen, auf was meinen Sinn, meine Absichten lenken? Die Blüte des Lebens ist abgefallen, geblieben sind nur die Dornen." (IV,242) Und damit meint er nicht nur Oblomovka, sein verlorenes Lebensideal, sondern auch seine vergeblichen Anstrengungen, dieses Ideal zu verwirklichen. Ol'ga beantwortet Oblomovs Metapher der abgefallenen Blüte buchstäblich. Sie reißt einen Fliederzweig vom Strauch und gibt ihn Oblomov. Der Zweig bedeutet die Blüte des Lebens; und Ol'ga fügt ehrlich und bewußt hinzu - "die Wolke der Undurchdringlichkeit flog von

ihr", - "meinen Ärger" (moju dosadu, IV,254).

Wenn nun ein wenig später Ol'ga sich als Ziel des Oblomovschen Lebens sieht (IV,254), dann wird der Fliederzweig ein Symbol, das Ol'ga darstellt. Ol'ga ist aber nicht nur Poesie, die "Blüte des Lebens", die Sonne Oblomovkas, eine keusche Göttin, sondern ebenfalls der Ärger, den sie in Anbetracht der mutlosen Seele Oblomovs empfindet. Ol'ga hat das Symbol des Fliederzweiges einfach in zwei Hälften aufgeteilt und ihre Bedeutungen festgelegt, eine Bedingung, die Oblomov ohne weiteres annimmt. Schon allein dadurch bleibt der Ärger Ol'gas über Oblomov erhalten. Ihr Ärger aber kann nur der emotionale Ausdruck dessen sein, daß Oblomov nicht die Forderungen, die das alltägliche Leben an ihn stellt, annimmt, daß er sich nicht selbst Ziele setzen kann, um diese dann zu erfüllen. Ol'gas Ärger bezieht sich darauf, daß Oblomov nicht wenigstens zu einem Teil Štol'c ist. Da beide, Ol'ga und Oblomov, sich im Vergleich mit Štol'c als Kinder fühlen, erweist sich Ol'gas Ärger lediglich als eine Projektion, um dem Ärger über sich selbst auszuweichen. Die Liebesbeziehung Ol'ga-Oblomov ist schon von vornherein eine Dreierbeziehung. Die Projektion Ol'gas auf Oblomov muß aber als eine Negation der Poesie angesehen werden. Poesie und Ärger schließen sich gegenseitig aus. Der eigentliche Symbolgehalt des Fliederzweiges liegt daher nicht so sehr in der Gestalt der Blüten, sondern in der Handlung des Abreißen. Die Blüten dienen nur noch der Schönheit, aber sie können ihre Aufgabe, Frucht zu bringen, nicht mehr erfüllen.¹⁾

Auch in diesem Symbol nimmt Gončarov das Scheitern zumindest der Oblomov-Ol'ga Liebe vorweg. Er zeigt es aber auch noch in anderer Weise:

Das Leben ist ein Weg. Gončarov verwendet oft dieses Bild in verschiedenen Abwandlungen. Das Ziel des Lebensweges kann nur das Ende des Weges sein: der Tod. Wenn Ol'ga sich nun in dem Fliederzweig als Ziel des Oblomovschen Lebens symbolisiert, dann spricht sie damit ihren eigenen Tod und den Tod Oblomovs aus. Der abgerissene Fliederzweig wird zu einem Symbol des ungelebten Lebens.

Ol'gassymbolische Auslegung des Fliedersymbols ist, wie oben schon gesagt wurde, ein Rollenspiel, das ihr hilft, sich in ihrer Liebe zu Oblomov zu vermeiden. Sie kann, und das wird sich immer

1) Vgl. hierzu Gončarovs Aussage über Oblomovs Leben: "No cvet žizni raspustilsja i ne dal plodov." (IV,65)

deutlicher herausstellen, Oblomov gar nicht zum Leben verhelfen, weil sie selbst noch nicht zum Leben gekommen ist.

4. Ol'ga und Oblomov. Dača-Leben

4.1. Oblomov

Oblomov hat dadurch, daß er seine Wohnung mit den Doppelfenstern und den zugezogenen Vorhängen verlassen hat, es gewagt, enttäuscht zu werden. Als Ol'gas Verhalten Oblomovs Erwartungen nicht entspricht, wird er enttäuscht. Der Grund der Enttäuschung Oblomovs ist hier unwichtig. Viel wesentlicher sind die Antworten auf die Frage: wie hat Oblomov die Enttäuschung aufgenommen und wie hat er sie verarbeiten können? Daß die Enttäuschung ein notwendiger und nicht zu umgehender Teil des Lebens ist und gleichzeitig sich als ein Zugang zur Realität darstellt, wurde schon in dem Kapitel "Oblomovs Traum" deutlich. Die Frage, wie Oblomov seine Enttäuschung annehmen kann, kommt der Fragestellung gleich, wie weit es Oblomov möglich ist, sich in seine Realität einzulassen.

Das Gefühl der Enttäuschung vergleicht Gončarov mit feuchtem, regnerischem Wetter, einem Herbsttag und dem biblischen Bild der Schlange.

(...), а теперь [ему было] тяжело, неловко, холодно, уныло на сердце, как в сырую, дождливую погоду.

(...), - она впадала в тягостную задумчивость: что-то холодное, как змея, вползало в сердце, отрезвляло ее от мечты, и теплый, сказочный мир любви превращался в какой-то осенний день, когда все предметы кажутся в сером свете.

(..., aber jetzt [war es ihm] schwer, peinlich, kalt, verzagt ums Herz wie bei feuchtem, regnerischem Wetter. (IV,232))

(..., - sie [Ol'ga] fiel in bedrückte Nachdenklichkeit: etwas Kaltes, wie eine Schlange kroch in ihr Herz, ernüchterte sie vom Traum, und die warme Märchenwelt der Liebe verwandelte sich in einen Herbsttag, wo alle Gegenstände im grauen Licht erscheinen. (IV,282))

Zwar hat Oblomov begonnen, in der Gegenwart zu leben, aber er quält sich, daß die Äußerungen seiner Liebe Ol'ga gegenüber zu einem unpassenden Zeitpunkt erfolgt sein könnten. Die erneute Flucht aus der Gegenwart bringt ihn zu folgender Projektion:

Он мог спугнуть чувство, которое стучится в молодое, девственное, сердце робко, садится осторожно и легко, как птичка на ветку: посторонний звук, шорох - и оно улетит.

(Er könnte das Gefühl verscheuchen, das schüchtern an das junge, jungfräuliche Herz klopft und sich vorsichtig und leicht wie ein Vögelchen auf einen Zweig setzt: ein fremder Laut, ein Rascheln - und es fliegt fort. (IV,232))

Oblomov fürchtet, Ol'ga durch etwas Plötzliches, für Ol'ga Unerwartetes und Unbekanntes zu erschrecken und zu enttäuschen. Dieser zukünftigen, vorgestellten Enttäuschung will er zuvor-kommen. Er gibt sich Mühe, behutsam, vorsichtig mit Ol'ga umzu-gehen, um seiner Angst entgegenzuwirken; er beginnt, sich wieder mit den Strategien zu beschäftigen, die ein mögliches Ende ihrer Liebe verhindern sollen. Damit begibt er sich wieder in die Angst, die als Spannung zwischen Gegenwart und vorgestellter Zukunft erzeugt wird und verliert die Beziehung zu sich selbst.

Daß es sich um Oblomovs eigene Angst vor der Liebe handelt, wird zusätzlich deutlich, wenn Gončarov das gleiche Bild, die Vogelmetapher, in Anspruch nimmt, um die Gegenwart Ol'gas zu beschreiben.

4.2. Ol'ga

Dem Symbol der Schneeballschlacht als ein Symbol für die Inte-gration des kleinen Oblomov tritt nun ein weiteres Symbol zur Seite. Diesmal ist es Ol'ga, die sich wenigstens für einige Augen-blicke in ihrer Gesamtheit erleben darf. Die seelische Bewegung Ol'gas, hervorgerufen durch die Liebe zu Oblomov, wird nach außen projiziert und verbildlicht.

Она как будто слушала курс жизни не по дням, а по часам. И каждый час малейшего, едва заметного опыта, случая, который мелькнет, как птица, мимо носа мужчины, схватывается неизъяснимо быстро девушкой: она следит за его полетом вдаль, и кривая, описанная полетом линия остается у ней в памяти неизгладимым знаком, указанием, уроком.

Там, где для мужчины надо поставить поверстный столб с надписью, ей довольно прошумевшего ветерка, трепетного, едва уловимого ухом сотрясения воздуха.

(Sie hörte gleichsam das Kolleg des Lebens nicht in Tagen, sondern in Stunden. Und jede Stunde der kleinsten, kaum wahrnehmbaren Erfahrung, die wie ein Vogel an der Nase des Mannes vorbeihuscht, wird von dem Mädchen auf unerklärliche Art schnell ergriffen: sie folgt dessen Flug in die Ferne, und die krumme, im Flug beschriebene Linie bleibt ihr als ein unauslöschliches Zeichen, als Hinweis und Lehre im Gedächtnis.

Dort, wo man für den Mann einen Wegweiser (Werstpfehl mit einer Aufschrift) aufstellen muß, genügt ihr ein säuselnder Windhauch, eine zitternde, für das Ohr kaum faßbare Erschütterung der Luft. (IV,234))

Ol'ga kann nur den "Kursus des Lebens" hören, wenn sie ihre Sinne für die Gegenwart offenhält: das Hören, das Sehen und das Fühlen. Es handelt sich aber nicht um das Fühlen im romantischen Sinne als eine seelische Bewegung, sondern zuerst einmal um das physische Erleben eines Hautreizes. Die Haut als Grenze von Körper und Außenwelt bleibt selbst dort, wo das Gehör kaum etwas vernehmen kann, durchlässig für die Bewegung der Umwelt. Der "Kursus des Lebens" setzt eine innere Wachheit und das Offensein voraus für das, was in Ol'ga und um sie herum geschieht. Das ist das angstfreie Leben, das nicht nur Erfahrung zuläßt, sondern in dem die Veränderungen von selbst, ohne Hilfe des Willens und des analytischen Verstandes geschehen. "Sie [Ol'ga] hörte gleichsam den Kursus des Lebens nicht in Tagen, sondern in Stunden." Und sie verfolgt die "krumme Fluglinie des Vogels". Diese Bewegung des Erlebens scheint unvereinbar mit dem Kreislauf des Oblomovka-Lebens und des geraden Gleises der Lebensführung Štol'cens zu sein. Mittels dieser geometrischen Bilder, dem Kreis und der Geraden¹⁾ und der Krümmung zeigt Gončarov, daß Štol'c und Oblomov in ihrer Lebensführung immer nur das gleiche schaffen und erhalten wollen und daß sie, wollen sie nicht enttäuscht werden, nicht nur die eigenen Erfahrungen, sondern auch diejenigen der anderen verhindern müssen. Oder anders gesagt: beide sind ständig dem Wechselverhältnis von Angst und Langeweile unterworfen.

1) Der Kreis und die Gerade werden in der Geometrie als mathematische Ideale begriffen.

4.3. Oblomov und Ol'ga

Oblomov verstellt sich durch seine Projektion den Zugang zu der Realität Ol'gas. Der Vogelmetapher fügt Gončarov die Metapher des Funkens der Anteilnahme hinzu, die sich hier mit Oblomovs Vermeidung der Schuld gegenüber Ol'ga, sowie mit seiner Angst vor Strafe verbindet.

Но он чувствовал, что малейший намек на это вызовет у ней взгляд удивления, потом прибавит холодности в обращении, может быть и совсем пропадет та искра участия, которую он так неосторожно погасил в самом начале. Надо ее раздуть опять, тихо и осторожно, но как - он решительно не знал.

(Aber er [Oblomov] fühlte, daß die geringste Anspielung auf all das einen Blick der Verwunderung bei ihr hervorrufen, sich dann Kälte im Umgang hinzufügen würde, und vielleicht würde auch jener Funken der Anteilnahme ganz verschwinden, den er gleich zu Anfang so unvorsichtig gelöscht hatte. Man mußte ihn wieder anfachen, still und vorsichtig, aber wie - das wußte er wirklich nicht. (IV,239))

Zudem flößt Oblomov die Unzugänglichkeit Ol'gas, "ihre Konzentration, mit der sie sich wie mit einer Wolke umgab, als ob sie in sich selbst geflohen sei," Angst ein. (IV,239) Das Glück Oblomovs scheint "auf dem anderen Ufer des Rubikons" zu liegen. (IV,239)

Он смутно понимал, что она выросла (...), что перед ними Рубикон и утраченное счастье уже на другом берегу: надо перешагнуть.

Den unterschiedlichen Prozeß des Erkennens, den weiblichen Instinkt als Vernunft des Organismus und die rationale Vernunft des Mannes, dargestellt am Bild des Wegweisers, konzentriert Gončarov auf den Vorgang des Sehens. Ol'ga folgt dem Vogelflug in die Ferne. Oblomov dagegen wird durch ein Gerstenkorn am Sehen gehindert. Die Blindheit, sowie die Sehbehinderung wird später noch deutlich zu einem Symbol des Schicksals werden. Vorläufig jedoch zeigt das Leitmotiv des Gerstenkorns nur Oblomovs Wandlungen, seinen zunehmenden oder abnehmenden Kontakt zu sich selbst, der Gesellschaft, zu seiner Außenwelt an.¹⁾

1) Bei einem Gerstenkorn handelt es sich um eine Drüsenverstopfung am Lidrand, die bakteriell entzündet zu eitern beginnt und anschwillt. Allerdings ist nicht einzusehen, so sorgfältig

Wer das Immer-Gleiche will, muß seine Sinne verschlossen halten. Er begibt sich damit in eine Isolation, die für ihn selbst nicht mehr erfahrbar ist. Die Aufrechterhaltung des Lebens mit all seinen Versicherungen und Rollenspielen wird zu einer Illusion, weil das Leben nicht mehr zugelassen wird.

Ol'ga will ihre Erfahrung, "den Kursus des Lebens" ganz für sich behalten. Sie will nicht zeigen, daß sie sich in ihrer Liebe zu Oblomov verändert hat. Sie versucht, sich so zu verhalten wie alle anderen. (IV,233) Sie spielt ihr früheres Leben. Dadurch wird ihre Erfahrung wieder negiert.

4.4. Ol'ga und Oblomov

Die Rolle des Erwachsenen, die Ol'ga dem 'Kind' Oblomov gegenüber spielen möchte, wurde schon oben dargestellt. Jetzt verbildlicht Gončarov diese Rolle.

Она мигом взвесила свою власть над ним, и ей нравилась эта роль путеводной звезды, луча света, который она разольет над стоячим озером и отразится в нем.

(Sie erwog augenblicklich ihre Macht über ihn, und ihr gefiel diese Rolle des Leitsterns, des Lichtstrahls, den sie über einen stehenden See ergießt und sich darin spiegelt. (IV,239))

Mit dem Bild des Leitsterns rückt Ol'ga in die Nähe des "Kometen" Štol'c.¹⁾ Aber Ol'ga ist nun nicht der Leitstern, der den Schiffen auf dem Meer zur Orientierung dient; er spiegelt sich nur in einem stehenden See, ein Symbol, das in der "Gewöhnlichen Geschichte" das stille Landleben darstellt. Ol'ga ist auf ihre Spiegelung 'in dem See' Oblomov angewiesen. Zwar erhält Ol'ga wenig später die Gelegenheit, Einblick in ihr Rollenverhalten zu

Fortsetzung der Anm. 1), S.77

tig Gončarov mit der Übersetzung seines Stoffes in Bildern umgeht, daß die größeren Kontaktmöglichkeiten Oblomovs seine Gerstenkörner zu heilen vermögen. Eher scheint mir, abgesehen von seinem symbolischen Gehalt, dieses Leitmotiv dem Bereich des Aberglaubens entnommen worden zu sein, demzufolge Gerstenkörner durch "den Augenzwurm" oder "die fressenden Würmer" entstanden sind. Diesem Bild entspricht auch die Verbildlichung der Langeweile als Krankheit am Ende des Buches: "... skuka v'elas' v ego glaza i vygljadyvala ottuda, kak nemoč' kakaj-nibud'." (IV,436)

Hanns Bächthold-Stäubli (Hrsg.), Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin-Leipzig 1927, Bd.1, Spalte 714-715.

1) Siehe S. 64

gewinnen. Ol'ga und Oblomov kommen auf die Doppelsterne zu sprechen¹⁾: das sind Sternpaare, die durch die Massenanziehung zusammengehalten werden und um ihren gemeinsamen Schwerpunkt schwingen. Wenn Ol'ga sich als Leitstern präsentiert, dann muß der gemeinsame Schwerpunkt der Beziehung in Ol'ga liegen. Das heißt: Ol'ga dreht sich um sich selbst, Oblomov um Ol'ga. Doch zu solch einer Selbsterkenntnis kann es nicht kommen. Das Lernen, die Erfahrung von Welt, hat für Ol'ga lediglich das Ziel, Oblomov nach ihren Erwartungen leben zu lassen. Oblomov spielt noch immer die Rolle des Schuljungen.

Die Rolle des Leitsterns, die Ol'ga zu ihrer Befriedigung der Eitelkeit dient, wird erweitert durch die bildhafte Wiedergabe einer weiteren Rolle, die in der Art eines Katz-und-Maus-Spieles Ol'ga ihre Macht über Oblomov zeigt. Aber ihre Hauptrolle liegt in ihrer Fürsorge für Oblomov. Da sie weiß, daß Oblomov keinen einzigen Schritt von alleine tun wird, hat sie die Rolle des Bewegers übernommen. Während Oblomovs Eltern noch ihren Sohn dadurch verwöhnt haben, ihm jeden Weg und jede Handlung abzunehmen, verwöhnt nun Ol'ga Oblomov dadurch, daß sie ihm die eigene Motivation seines Handelns abzunehmen versucht.

Ольга, как всякая женщина в переувенствующей роли, то есть в роли мучительницы, конечно, менее других и бессознательно, но не могла отказать себе в удовольствии немного поиграть им по-кошачьи; иногда у ней вырвется, как молния, как неожиданный каприз, проблеск чувства, а потом, вдруг, опять она сосредоточится, уйдет в себя; но больше и чаще всего она толкала его вперед, дальше, зная, что он сам не сделает ни шагу и останется неподвижен там, где она оставит его.

(Wie jede Frau in der beherrschenden Rolle, das heißt in der Rolle der Peinigerin, natürlich weniger als die anderen und unbewußt, konnte sich Ol'ga doch nicht das Vergnügen versagen, ein wenig mit ihm [Oblomov] nach Katzenart zu spielen; manchmal reißt sich bei ihr wie ein Blitz, wie eine unerwartete Laune, ein Schimmer des Gefühls los, aber dann konzentriert sie sich plötzlich wieder und zieht sich in sich selbst zurück; doch vor allem und sehr oft drängte sie ihn vorwärts weiter, da sie wußte, daß er

1) Die physische Natur der Doppelsterne wurde 1803 von dem Astronomen William Herschel entdeckt.

selbst keinen Schritt tun würde und unbeweglich dort stehen bliebe, wo sie ihn hinstellte. (IV,239,240))

4.5. Ol'ga

Wenn Gončarov in dem neunten Kapitel des zweiten Teils eine weitere Darstellung der Integration Ol'gas nach der Szene, in der sie den Vogelflug beobachtet, folgen läßt, so heißt das nicht, daß Ol'ga nach steter Anstrengung 'als Belohnung' das Ziel erreicht hat, sie selbst zu sein. Die Integration ist kein Dauerzustand, sondern eine Arbeit des Menschen, die immer neu geschieht, solange Fremdes in der Welt angeeignet werden soll. So ist der Mensch dauernd in Bewegung, das anzunehmen und zu verarbeiten, was er in seiner Umwelt vorfindet. Dagegen zeigen die Rollenspiele nur denjenigen Prozeß auf, der diese Bewegung vertritt, der dann zur Geltung kommt, wenn der Mensch unfähig wird, etwas ihm Unangenehmes oder vielleicht Gefährliches anzunehmen und zu seinem Eigenen zu machen.

Wenn sich Ol'ga nun den vor ihr liegenden "Phasen", den Wandlungen und Erscheinungen des Lebens öffnet, wird sie frei für ihre Zukunft und hat sich tief in ihre Gegenwart eingelassen.

По мере того, как раскрывались перед ней фазисы жизни, то есть чувства, она зорко наблюдала явления, чутко прислушивалась к голосу своего инстинкта и слегка поверяла с немногими, бывшими у ней в запасе наблюдениями, и шла осторожно, пытая ногой почву, на которую предстояло ступить. (IV,243)

Auch hier ermöglicht das Beobachten, das Hinhören und das Fühlen erst, sich mit sich selbst einzulassen und schafft damit eine Veränderung, die als Entwicklung Schritt für Schritt nach dem aristotelischen Satz "natura non facit saltus"¹⁾ geschieht. Die Voraussetzung dafür ist, daß Ol'ga für sich selbst da ist. Sie versucht nun nicht mehr, nach den Erwartungen der anderen zu leben. Sie beruft sich nicht mehr auf die Autorität Sonečkas und vergleicht sich weder mit der Tante, noch mit Štol'c oder Oblomov, den Gončarov an dieser Stelle mit der Antonomasie "Galatea" belegt²⁾. (IV,243) Im Gegensatz zu ihrem früheren Rollenspiel

1) Dieser Satz wird Aristoteles zugesprochen, stammt in der jetzigen Formulierung aber von Fourier.

2) Gončarov greift hier auf den Pygmalion-Mythos zurück. Dieses Motiv wird erst in dem Roman "Obryv" zu einem Leitmotiv werden.

ändern sich ihre Lebensgewohnheiten nicht, sondern das Erleben ihrer Lebensformen. Die Polarität von Rechtfertigung und Rechtschaffenheit, die des Kindes und des Erwachsenen ist aufgehoben. Die Aufhebung dieser Polarität, des Kindes, das keine Verantwortung tragen kann und des verantwortungsvollen Erwachsenen ermöglicht Ol'ga das Antworten. Wer antworten kann, kann hören. In dieser Weise zeigt sich Ol'gas Korrespondenz mit der sie umgebenden Natur.

В лесу те же деревья, но в шуме их явился особенный смысл: между ними и ею водворилось живое согласие. Птицы не просто трещат и щебечут, а все что-то говорят между собой; и все говорит вокруг, все отвечает ее настроению; цветок распускается, и она слышит будто его дыхание.

(Im Wald waren dieselben Bäume, aber in ihrem Rauschen erschien ein besonderer Sinn: zwischen ihnen und ihr trat ein lebendiger Einklang ein. Die Vögel tschilpen und zwitschern nicht einfach, sondern alle sagen sich etwas untereinander; und alles redet um sie herum, alles antwortet ihrer Stimmung; die Blüte entfaltet sich und sie hört gleichsam ihr Atmen. (IV,244))

Aber noch etwas Wichtiges begreift Ol'ga. Sie lernt die Bilder ihrer Träume als einen Teil ihres Lebens verstehen, und sie versucht, mit ihnen zu reden. "Auch in ihren Träumen offenbarte sich ein eigenes Leben; sie ließen sich in der Art von irgendwelchen Visionen und Bildern nieder, mit denen sie manchmal laut sprach... sie erzählten ihr etwas, aber so unklar, daß sie es nicht verstand, sie bemühte sich mit ihnen zu reden, zu fragen und sagte gleichfalls etwas Unverständliches." (IV,244) Es geht also bei Gončarov nicht darum, die verschiedenen Traumsymbole zu interpretieren¹⁾. Die Träume der Gončarovschen Romanpersonen haben nicht die Funktion, Vergangenes oder Zukünftiges noch einmal dem Leser in anderer Gestalt vor Augen zu führen, sondern sie verdeutlichen ein Prinzip, das sich in Gončarovs Werken immer wiederholt: nicht durchlebte, durchgearbeitete, sondern offengebliebene Situationen, Bilder und Ereignisse tauchen im

1) Vsevolod Setchkarev stellt mit Recht fest, daß der schlichte Traum der Großtante nicht den geringsten Hinweis auf ihre zukünftige Abgrunderfahrung liefert. V. Setchkarev, Ivan Goncharov, his life and his works, colloquium slavicum 4, Würzburg 1974, S.229.
Der Name Setschkareff wurde dem Titelblatt entsprechend zitiert.

Leben eines Menschen immer wieder auf. Das gewaltigste Beispiel dieses Vorganges ist Oblomovka selbst. So ist auch der Traum der Großtante in Gončarovs letztem Roman: das Schneefeld und der Span, der auf diesem Schneefeld liegt, ein nicht integrierter Teil der Großtante selbst¹⁾.

Die Träume haben Rufcharakter und warten auf Antwort. Ebenso wenig wie die Großtante ihrem Traum antworten kann, etwa auf die Fragen: wie fühlt es sich an, wenn ich mit der Schneedecke in Berührung komme, unter der die Natur schläft? Was erlebe ich dabei? Wo ist die Sonne oder das Feuer, das den Schnee zum Schmelzen bringen kann? - ebensowenig versteht es Oblomov, mit seinem Belsazar-Alptraum umzugehen. Er kommt mit seiner Angst nicht in Berührung: wer will meinen Tod? Was ist das, das mich gewogen und zu leicht befunden hat?

Oblomov flieht lieber in ein Eingeständnis seiner 'Schuld' und erhält sich somit seine Alpträume.

4.6. Oblomov und Ol'ga

Die Integration des Menschen kann nur solange dauern, wie die Gegenwart durch seine Sinne erfahrbar ist, im Gegensatz zu der Ferne, dem Ausland, der Zukunft oder der Gegenwart, die nur als Vorstellung, Phantasie, Vorahnung oder Erinnerung 'erfahrbar' wird.

Oblomov hat es zwar gelernt, durch Ol'ga in der Gegenwart zu leben, aber gleichzeitig wird die Anwesenheit seiner Geliebten zum Maße seiner neuen Zeiteinteilung.

1) Georg Christoph Lichtenberg schreibt schon in seinen Aphorismen: "Die Träume können dazu nützen, daß sie das unbefangene Resultat ohne den Zwang der oft erkünstelten Überlegung von unserem ganzen Wesen darstellen. Dieser Gedanke verdient sehr beherzigt zu werden."

Obwohl Gončarov uns durch seine klare Aussage über die 'Interpretation' von Träumen, das Vernehmen ihrer existentiellen Botschaft, von der Suche nach einer möglichen Sekundärliteratur befreit, die mit dem Denken Gončarovs konform gehen könnte, so sei doch hier auf den "Inneren Monolog" C.G. Jungs hingewiesen, den Jung als eine Art Zwiesprache des Träumenden mit seinem Traum in der Schrift "Symbolik des Geistes" entwickelt hat. C.G. Jung, Symbolik des Geistes, Zürich 1953.

Теперь и день и ночь, всякий час утра и вечера принимал свой образ и был или исполнен радужного сияния или бесцветен и сумрачен, смотря по тому, наполнялся ли этот час присутствием Ольги, или протекал без нее и, следовательно, протекал вяло и скучно.

(Jetzt nahm der Tag wie die Nacht, jede Morgen- und Abendstunde eine eigene Form an und war entweder vom Glanz der Regenbogenfarben angefüllt oder farblos und dunkel, je nachdem, ob diese Stunde durch die Anwesenheit Ol'gas erfüllt war oder ohne sie vorüberfloß und folglich auch träge und langweilig vorüberfloß. (IV,245))

Ol'gas Anwesenheit schenkt Oblomov Glück. Gončarov verbildlicht das Glück, wie schon aufgeführt wurde, mit dem Morgenrot oder wie hier mit den Regenbogenfarben. Doch das Morgenrot oder die Regenbogenfarben setzen die Verbildlichung der Verzagtheit und Traurigkeit, die Nacht und den Regen voraus und haben die Sonne zur Bedingung, um diese Naturphänomene zustande kommen zu lassen. Die letzten Spuren des Regens und das Aufleuchten der Sonne schaffen die Lichtbrechungen.¹⁾

Eine derartige Ausrichtung Oblomovs auf Ol'ga ruft ein erneutes Rollenspiel ihrerseits hervor. "Sie stach ihn immer mit leichten Sarkasmen wegen der müßig vergeudeteten Jahre, sprach ein strenges Urteil, richtete seine Apathie tiefer und wirksamer als Štol'c;" (IV,247). Mit der Rolle des Richters gegenüber dem 'Angeklagten' Oblomov verfällt Ol'ga wieder dem Planen und Programmieren. Sie setzt Oblomov ein Ziel und fordert Bewegung. Ol'ga will, um es einmal in der Bildersprache Gončarovs im Sinne einer "Komödie" zu sagen, durch Anschieben einen See in einen Fluß verwandeln oder im Sinne einer "Tragödie"²⁾: sie versucht, Oblomovs Leben

1) Das gleiche Bild ist in der Landschaftsbeschreibung Oblomovkas zu finden, nur daß der Regen nicht als ein Bild der Trauer gesehen wird, sondern als Tränen eines erfreuten Menschen (IV, 105), ebenso auch in der Gegenüberstellung der Blicke Ol'gas und Oblomovs. Während Ol'gas Blicke als Sonne gesehen werden, beschreibt Gončarov die Tränen in den Augen Oblomovs. (IV, 208,209)

2) Der Begriff 'Komödie' oder 'Tragödie' bezeichnet hier keine Gattung, sondern die Ambivalenz der Gefühle, die ein außenstehender Beobachter den Rollenspielen gegenüber empfinden kann. Diese Interpretation bezieht sich auf das folgende Zitat:

В этой комедии или трагедии, смотря по обстоятельствам, оба действующие лица являются почти всегда с одинаковым характером: мучителя или мучительницы и жертвы.

zu leben, um die idealen Lebensbedingungen für ihr eigenes Leben zu schaffen. Wenn Ol'ga aber die Veränderung Oblomovs zur Bedingung ihres eigenen Lebensbeginns macht, wird sich nichts verändern können. Für diesen Vorgang, das Aufstellen eines Lebenszieles und das Ausführen der daraus resultierenden Vorschriften findet Gončarov das schlichte Symbol der Straminstickerei. Mit jedem Stich vervollständigt Ol'ga das "Muster des Lebens", bis das vorgezeichnete Bild ausgefüllt ist.¹⁾ Gončarov verbindet die Symbolik der Straminstickerei mit der des Fliederzweiges und faßt noch einmal die Ambivalenz von Tod und Poesie als "höchste Wonne" in der Reaktion Oblomovs zusammen. Die Hin- und Her-Bewegung der Arme während des Stickens erinnern Oblomov an das Auf- und Abgehen des Vaters im Zimmer und an das Pendel der Standuhr in Oblomovka. Oblomov selbst betrachtet unbeweglich die sich vor ihm vollziehende, immer gleichbleibende Bewegung des Lebens. "Er richtete auf sie den Blick wie ein Brennglas und konnte nicht antworten. (...) - dies alles wirkte auf ihn so stark, daß er langsam und schwer atmete wie man vor einer Hinrichtung atmet und im Augenblick der höchsten Geisteswonne." (IV,247) Tod und Leidenschaft stehen dicht nebeneinander. Die Szene, in der Oblomov Ol'gas Hand festhalten, Ol'ga aber sich in ihrer Stickarbeit nicht unterbrechen lassen will, erhält symbolischen Charakter. (IV,250) Anstatt sich anzufassen, reden beide lieber über ihre Liebe und definieren sie. Oblomov setzt vor seine Liebe die Bedingung der Verliebtheit. Da aber die Verliebtheit, wie Gončarov in der "Gewöhnlichen Geschichte" darlegt, die Geliebte als ein Ideal sieht, führt die Bedingung der Verliebtheit wieder in den schon bekannten 'St.Petersburg-Oblomovka Zirkel'.

Ol'ga verdeckt ihre eigenen Gefühle mit den fremden der Cordelia aus "König Lear" und definiert ihre Liebe als Pflicht, als eine Vorschrift also und als Schuld. Die Pflicht setzt ein Ziel voraus. Das Ziel bedingt die Rollenspiele.

Fortsetzung der Anm. 2), S.83

(In dieser Komödie oder Tragödie, je nach den Umständen gesehen, erscheinen beide handelnden Personen fast immer als gleiche Charaktere: Peiniger oder Peinigerinnen und Opfer. (IV,239))

- 1) Dieser Programmierung des Lebens setzt Gončarov die bewußte Täuschung der List gegenüber, die er in ihrer Beschränktheit und Kleinlichkeit mit dem Häkeln von Spitzen, dem Kleingeld und mit dem Herumlaufen einer Maus vergleicht. (IV,270)
Vgl. dazu auch S.47 (IV,58)

Wenn aber der Begriff 'Liebe als Schuld' hier nicht als sittlicher Imperativ verstanden werden soll, sondern im Sinne des oben entwickelten Schuldbegriffes 'Angst vor Strafe', dann bestätigt sich die Art von Liebe, wie sie Oblomov Ol'ga gegenüber in allen ihren Erscheinungsformen erlebt. Der Verlust der Integrität des Menschen kann auf die Dauer nur Erschöpfung, aber keine Befriedigung oder Zufriedenheit schaffen.¹⁾

Wieder verbildlicht Gončarov die Identität von Ol'ga und Oblomovka mit der sommerlichen Sonne, unerreichbar für Oblomov, wenn sie ihn nicht verbrennen soll, aber sie wärmt ihn aus sicherer Entfernung. Er genießt das Abendrot, und wenn die kalte und dunkle Nacht kommt, denkt er nur an die Wärme und an das Licht des nächsten Tages.

Обломов был в том состоянии, когда человек только что проводил глазами закатившееся летнее солнце и наслаждается его румяными следами, не отрывая взгляда от зари, не оборачиваясь назад, откуда выходит ночь, думая только о возвращении на завтра тепла и света.

(Oblomov war wie ein Mensch, der eben der untergehenden Sonne nachgeblickt hat und ihre rötlichen Spuren genießt, den Blick nicht vom Abendrot losreißt und nicht zurückschaut, von wo die Nacht hervortritt und nur an die Rückkehr der Wärme und des Lichts am anderen Morgen denkt. (IV,254))

Ol'gas Spiel der Cordelia-Rolle, daß das Leben und die Liebe nicht als Genuß, sondern als Pflicht und Schuld angesehen werden muß, wird für Oblomov zur Sorge, einem Faktum, das wiederum der Oblomovka-Idylle widerspricht.

Часто случается заснуть летом в тихий, безоблачный вечер, с мерцающими звездами, и думать, как завтра будет хорошо поле при утренних светлых красках! Как весело углубиться в чащу леса и прятаться от жара!.. И вдруг просыпаетесь от скуки дождя, от серых печальных облаков; холодно, сыро...

(Oft geschieht es, daß man im Sommer an einem stillen, wolkenlosen Abend bei blinkenden Sternen einschläft und daran denkt, wie morgen das Feld in den hellen, morgendlichen Farben schön sein wird. Wie lustig es sein wird, in das Gehölz des Waldes

1) Von Oblomov heißt es: "Aber noch öfter war er erschöpft, legte sich ihr zu Füßen, legte die Hand aufs Herz und hörte zu, wie es schlug (...). (IV,248)

einzudringen und sich vor der Hitze zu verbergen! ... Und plötzlich erwacht man von der Langeweile des Regens, von grauen, düsteren Wolken; es ist kalt, feucht... (IV,256))

"Man darf nicht leben, wie man will," übernimmt Oblomov die Manipulation Ol'gas und gibt dabei ihren Forderungen recht, indem er seine eigenen Lebensansprüche verleugnet. "Er schaute wieder in den Spiegel. 'So jemand liebt man nicht!' - sagte er." (étakich ne ljubjat!) Da Oblomov sich nach Ol'gas Imperativen der Pflicht und Schuld zu richten versucht, er aber gleichzeitig in seiner Angst das Schuldigwerden als Negation des Lebens empfindet, muß er, um leben zu können, das Leben verneinen. In diesem Paradoxon gefangen, steht Oblomov wieder am Anfang seines St. Petersburger Daseins. In Oblomovs Leben ist alles gleich geblieben.

Um dieses Paradoxon, die Lebensverneinung ist die Bedingung des Lebens, diesen "gordischen Knoten" aufzulösen, schreibt Oblomov einen Liebesbrief an Ol'ga. (IV,258ff) Doch das Verfahren, seinen Konflikt zu entwirren, besteht in der alten Scheinlösung, der Flucht. Natürlich kann Oblomov in den einzelnen Fällen seine Handlungsweise sehr gut begründen; aber diese Begründungen bedeuten nur eine Ebene mehr in diesem dichten Relationsgefüge. Dieses sorgfältig zu entwirren, wäre eine Aufgabe, der hier nicht nachgegangen werden kann. Es scheint mir aber eine Ironie Gončarovs zu sein, daß Oblomov Einblick in das Ende seiner Liebe zu Ol'ga gewinnen konnte, daß aber gerade die Art und Weise dieser Einsicht die Ursache für das Ende dieser Liebe werden wird. Jedenfalls kommt Oblomov zu dem gleichen Ergebnis, das er doch entwirren wollte: er muß, um lieben zu können, die Liebe vermeiden, mit anderen Worten: er kann sich nur noch opfern. "Kogda - to eščo drugoj pridet, ja poka sčastliv." Damit ist Oblomov wieder bei dem Vergleich mit einem fiktiven anderen angelangt. Seine Angst, daß er auf dem Boden des Abgrunds liegen und Ol'ga "wie ein reiner Engel hoch über ihm fliegen wird", zeigt sich als ein Parallelvergleich des 'Kometen-Štol'c' mit dem 'Kaftan-Oblomov'. Das Bild des seelischen Gangräs (antonov ogon')¹⁾, das Absterben

1) Siehe dazu auch: Veit Harold Bauer, Das Antonius-Feuer in Kunst und Medizin (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse. Supplement zum Jahrgang 1973), Berlin, Heidelberg, New York 1973.

der Seele mangels 'Ernährung', wird zu einem Bild der Katastrophenerwartung wie das im Traum mit Feuer an die Wand geschriebene Wort "oblomovščina". Der Brief schließt mit dem Vögelchen-Ol'ga Vergleich, der schon oben als eine Projektion Oblomovs erkannt werden konnte.

Der Brief dient Oblomov zur Befreiung seiner Angst und kann demnach nur an den Schreiber selbst adressiert sein. Dagegen schickt Oblomov den Brief Ol'ga. Aufgrund der Projektionen und der Analyse Ol'gas wird aus diesem Brief der Angst ein Liebesbrief.

(IV,271)

Damit ist eine Legitimation für eine Berührung, diesmal in Form eines Kusses, wieder gegeben. Doch dieser Gedanke erfüllt Ol'ga mit Schrecken. Aus dem Leitmotiv "Jetzt oder Nie!" wird das kategorisch "Nie!" Ol'gas. Aus der "sanften Ol'ga" wird die "beleidigte Göttin des Stolzes und des Zorns mit zusammengepreßten Lippen und Blitzen in den Augen". Ol'ga fühlt sich in ihrer Weiblichkeit durch den Wunsch Oblomovs nach einem Kuß verletzt. Sie ist zwar mit ihrer Rolle Oblomov gegenüber vertraut, aber nicht mit Oblomov selbst.

Die Katastrophenerwartung, die Oblomov in seinem Brief dargelegt hat, führt die 'Handlung' weiter. Oblomov versucht seiner Angst vorzubeugen, daß sein Ideal 'Oblomovka und Ol'ga' verletzt werde. Er sagt zu Ol'ga:

- Ты молода и не знаешь всех опасностей, Ольга. Иногда человек не властен в себе; в него вселяется какая-то адская сила, на сердце падает мрак, а в глазах блещут молнии. Ясность ума меркнет: уважение к чистоте, к невинности - все уносит вихрь; человек не помнит себя; на него дышит страсть; он перестает владеть собой - и тогда под ногами открывается бездна.

(- Du bist jung und kennst nicht alle Gefahren, Ol'ga. Manchmal beherrscht sich der Mensch nicht selbst; in ihm siedelt sich eine höllische Kraft an, Finsternis befällt das Herz, und in den Augen leuchten Blitze auf. Die Klarheit des Verstandes erlischt: die Achtung vor der Reinheit, vor der Unschuld - alles trägt der Wirbelsturm fort; der Mensch ist seiner nicht selbst bewußt; Leidenschaft weht ihn an; er hört auf, sich selbst zu beherrschen, - und dann öffnet sich unter seinen Füßen der Abgrund. (IV,289))

Die verschiedene Lesbarkeit dieser Metaphorik wird deutlich. Es entspricht unseren traditionellen Denkgewohnheiten, den Verlust der Selbstbeherrschung, die höllische Kraft, die Finsternis des Herzens, den Verlust der Achtung vor der Reinheit und Unschuld beängstigend, als etwas Böses, das von irgendwoher kommt und auf das wir keinen Einfluß nehmen können, zu empfinden. Für Oblomov wäre aber der von ihm geschilderte Abgrund die einzige Arznei: durch die eigene Angst hindurchzugehen, um für die Erfahrung der Wirklichkeit frei zu werden von den eigenen Projektionen. Schon in dem Symbol der Schneeballschlacht war die "höllische Kraft" in Gestalt eines Teufelchens der Beginn des Lebens für den kleinen Oblomov. Die 'Arznei des Abgrundes' bedeutet aber keine Aufforderung zur Unsittlichkeit. Es geht hier nicht um die Leidenschaft, sondern um die Angst vor der Leidenschaft. Gončarov verteidigt selbst das "Wort des Guten, der Wahrheit und der Reinheit, das in den Strom der menschlichen Rede geworfen, (...), nicht in der gemeinen Schreierei der gesellschaftlichen Satire untergeht, sondern wie eine Perle im Strudel des gesellschaftlichen Lebens versinkt und immer eine Muschel findet." (IV,281)

Oblomov, dessen Gedanken nicht ohne Hilfe reif werden und abgerissen werden müssen wie ein "reifer Apfel", (IV,291) kann sich jedoch weder für die Sittlichkeit, noch für die Leidenschaft entscheiden. Die Sittlichkeit als ein Programm läßt Ol'ga unerreichbar erscheinen, die Leidenschaft sieht er als eine Verletzung Ol'gas an. Die Antinomie von Wirklichkeit und Ideal wird hier wieder deutlich. Oblomovs Lösung: "ich liebe dich bis zur Selbstverleugnung; wenn ein anderer kommt, dann werde ich mich opfern", kann nur eine Scheinlösung sein, die den Gegensatz von Ol'ga als "Engel" und Oblomov als "Verbrecher am Rande des Abgrundes" nur noch vergrößert. Ol'ga wird zu der Inkarnation der Reinheit, zu einem Retter, Beschützer und Helfer und zu einem Schicksal, auf das Oblomov keinen Einfluß mehr zu nehmen braucht. Damit hat sie gleichzeitig die Aufgabe übernommen, das Unangenehme in Oblomovs Leben in Angenehmes zu verwandeln.

Если ему и снятся тяжелые сны и стучатся в сердце сомнения, Ольга, как ангел, стоит на страже; она взглянет ему своими светлыми глазами в лицо, добудет, что у него на сердце, - и все опять тихо, и опять чувство течет плавно, как река, с отражением новых узоров неба.

(Wenn ihn schwere Träume plagen und Zweifel an das Herz klopfen, steht Ol'ga wie ein Engel auf der Wacht; sie schaut ihm mit ihren hellen Augen ins Gesicht, nimmt weg, was ihm auf dem Herzen liegt - und alles ist wieder still, und wieder fließt das Gefühl gleichmäßig wie ein Fluß, in dem sich neue Muster des Himmels spiegeln. (IV,275))

Ol'ga ist als Ziel des Lebens und als "Leitstern" für Oblomov unerreichbar geworden. Damit ist auch Ol'ga in das Oblomovsche Paradoxon: 'die Bedingung der Liebe ist die Vermeidung der Liebe' geraten.

Ebenso wie Oblomov nach der Rechtfertigung seiner Liebe sucht, sucht Ol'ga nach der Rechtfertigung ihrer Liebe. Auch Ol'ga sammelt Beweise für ihr schuldloses Handeln.

(...), и скинуть с себя любовь по произволу, как платье, нельзя. "Не любят два раза в жизни, - думала она, - это, говорят, безнравственно..."

(..., und willkürlich die Liebe wie ein Kleid abwerfen ist unmöglich. "Man liebt nicht zweimal im Leben - dachte sie -, das ist, so sagt man, unsittlich..." (IV,282))

Oblomov dagegen verfällt wieder dem Vergleich mit den anderen. Diesmal ist es die Gesellschaft, die als Gradmesser seiner Rechtschaffenheit dienen soll. Das Gerede, das der Gesellschaft gerade dazu dienlich ist, ihre Rechtschaffenheit aufrechtzuerhalten, soll zum Maßstab der eigenen Rechtschaffenheit werden. In dieser Art von Abhängigkeit wird die Gesellschaft zu einer feindlichen Macht, vor der Oblomov besonders Ol'ga beschützen muß. Das ist eine Verantwortung, die sich hier Oblomov auferlegt, die er im Grunde gar nicht tragen kann oder will und letzten Endes auch gar nicht zu tragen braucht. Auch hier wird Oblomov wieder zu einem Opfer seiner Liebe. Die Lösung dieses Konflikts sucht Oblomov in einem Heiratsantrag. Doch auch diese Lösung muß als Scheinlösung angesehen werden, da das Bedürfnis Oblomovs, sich zu verheiraten, nicht seiner Gegenwärtigkeit entspringt, sondern seinen Ängsten. Die Heirat als Flucht wird nur neue Ängste entstehen lassen.

5. Oblomov und Ol'ga in St. Petersburg

5.1. Oblomov

Nicht nur die Formen der Landschaft spiegeln die seelische Erregung und Ruhe, die Gemütsbewegungen der Gončarovschen Romanfiguren wider, sondern auch die Jahreszeiten. Während der Spätsommer den Höhepunkt der Ol'ga-Oblomov-'Liebe' anzeigt, beginnt mit dem Herbst das Absterben ihrer 'Liebe'.

И вся это летняя, цветущая поэма любви как будто остановилась, пошла ленивее, как будто нехватало в ней содержания.

(Und dieses ganze sommerliche, blühende Poem blieb gleichsam stehen, ging träger vonstatten, als ob es ihm an Inhalt fehlte. (IV,311))

Das "seelische Gangrän", das Oblomov in seinem Brief an Ol'ga fürchtete, scheint tatsächlich Wirklichkeit zu werden, aber nicht infolge einer reichen Inhaltsfülle der Liebe oder Leidenschaft, sondern infolge ihres Mangels.

Он чувствовал, что светлый, безоблачный праздник любви отошел, что любовь в самом деле становилась долгом, что она мешалась со всею жизнью, входила в состав ее обычных отправления и начинала линять, терять радужные краски.

(Er fühlte, daß der helle, wolkenlose Feiertag der Liebe vorbei war, daß die Liebe tatsächlich zur Pflicht geworden war, daß sie sich mit dem ganzen Leben vermischte, in den Zustand seiner gewöhnlichen Verrichtungen einging, zu verblassen begann und die Regenbogenfarben verlor. (IV,301))

Oblomov beginnt sein Leben als Pflicht zu empfinden. Auf der einen Seite lockt ihn die poetische Vorstellung der Heirat, die Verklärung des Lebens, "zwei Leben in eins zu verschmelzen", auf der anderen Seite bedrohen ihn die Pflichten, die mit einer Heirat verbunden sind. Auch für Oblomov zerfällt nun die Liebe in Poesie und Ärger, wie Ol'ga ihre Liebe zu Oblomov einst in dem Symbol des Fliederzweiges veranschaulichte. Oblomov, der spontan seine poetische Heiratsvorstellung verwirklichen und sich der Tante Ol'gas erklären will, wird von Ol'ga gemäß ihrer imperativen Rolle in seiner Spontaneität gehindert. Die Bedingung der Möglichkeit einer Heirat setzt für Ol'ga einen 'geretteten' Oblomov

voraus. Dadurch rückt Ol'ga als Ziel des Oblomovschen Lebens immer weiter in die Zukunft. Im Mittelpunkt des Oblomovschen Lebens steht nun nicht mehr Ol'ga, sondern die Heirat. Vor die Heirat wird aber als Bedingung die Reise nach Oblomovka, der Aufbau des Landgutes gesetzt. Auch durch diese Bedingung wird der dritte Teil des Romans zur Wiederholung des ersten Teils. Die nicht durchlebte und unbewältigte Vergangenheit Oblomovs taucht in allen ihren Erscheinungen in Form von Leitmotiven wieder auf:

die Wohnungssuche, die Angst vor den Ämtern in St. Petersburg, der Brief aus Oblomovka, der Plan zum Wiederaufbau des Landgutes, die Abhängigkeit von dem Schmarotzer - dieses Mal in der Gestalt Muchojarovs -, Oblomovs Krankheitsspiel, um Unannehmlichkeiten auszuweichen, der Vergleich mit den anderen, die kläglichen Worte Zachars, die pathetischen Szenen - alles kehrt unverändert in Oblomovs Leben wieder.

Die Liebe zu Ol'ga soll durch die Heirat gerechtfertigt werden, die Heirat durch den Aufbau Oblomovkas, da die Neuordnung des verkommenen Gutes Sicherheit in der Zukunft bedeutet. Aber dies ist nur die Legitimation. Der Aufbau Oblomovkas soll der Beweis für das tüchtige und nützliche Leben Oblomovs werden. Dieser Aufbau setzt die Reise nach Oblomovka voraus. Die Reise nach Oblomovka verlangt dagegen Oblomovs Akzeptierung der Realität St. Petersburgs. Eines wird Bedingung für das andere. Die Heirat wird so zu einem Ziel in Oblomovs Leben, das mittels der verschiedenen Bedingungen, die sich vor dieses Ziel stellen, immer weiter in die Ferne rückt. Die Heirat wird zu einem Ideal. Sie wird als Ideal unerreichbar bleiben. Das Ziel wird nur weitere Rollenspiele hervorrufen, da ein wichtiger Zugang zur Realität zunichte geworden ist, nämlich die Unmittelbarkeit, die ebenfalls als ein wichtiges Element in der Enttäuschung, so wie in dem Bild der krummen Vogelfluglinie, der Flußkrümmung und in dem zeitlichen und örtlichen Aspekt des Augenblicks mit enthalten ist. Es ist diesmal Ol'ga, die Oblomov ohne es zu wissen den Zugang zur Realität versperrt.

Ol'ga ist von der Dača nach St. Petersburg gezogen, Oblomov nach der Vyborger Seite, einer ländlichen Gegend, die aber dennoch als Vorstadt St. Petersburgs angesehen werden muß. Getrennt wer-

den diese beiden Stadtbezirke von der Neva. Die Neva als ein Symbol des Lebens trennt Ol'ga und Oblomov voneinander. Beide befinden sich am jeweilig anderen Ufer.¹⁾ Ol'ga ist schon durch ihren Wohnort zu einem Teil der St. Petersburger Gesellschaft geworden. Daß Oblomov nun Ol'ga vor der Gesellschaft bewahren will, Verantwortung und Pflichten über sie übernimmt, hat von vornherein etwas Widersprüchliches. Oblomov sieht ja Ol'ga immer noch als Engel an (IV,273,275,284,285,343,364), eine Metapher, die in ihrer Bedeutung weit über eine Formel der Verliebtheit und einen geläufigen Kosenamen für eine Frau hinausweist. Die Metapher gibt die Vorstellung Oblomovs wieder, die in seinem Denken und in seinem Gefühl fest verankert ist. Ol'ga ist zu der Inkarnation der Unschuld und Reinheit geworden, die den Ewigkeitscharakter Oblomovkas und dessen Angstfreiheit in sich birgt.²⁾ Hier wird deutlich, daß der Wunsch Oblomovs, Ol'ga vor dem 'verderblichen' Einfluß der St. Petersburger Gesellschaft zu schützen, das Ideal Oblomovka meint und damit Oblomov selbst. Die Gesellschaft forderte schon zu Beginn dieses Romans die Bekehrung Oblomovs zu ihrer Lebensweise. Doch von Anfang an schon hatte Oblomov gespürt, daß dieses Spiel der Bekehrung: 'lebe du nach unseren Erwartungen, damit wir keine Angst zu haben brauchen!' die alten Ängste, denen er schon zu Beginn seines St. Petersburger Daseins ausgeliefert war, wieder hervorrufen würde.³⁾ Die Realität St. Petersburgs ist für Oblomov untrennbar mit diesen Ängsten verbunden.

In dieser Korrelation - Ol'ga als Engel und Oblomovka als das reine, lichte Leben - scheint es Oblomov nur zu natürlich, daß Ol'ga die Unmittelbarkeit seiner Heiratspläne stört, daß die Mitteilung dieser Heiratspläne an die Tante zum letzten Glied einer Planungskette wird und die Realisierung Oblomovkas an deren erste Stelle tritt. Die Heirat wird nicht nur vom gesellschaftlichen Standpunkt aus zu einer Pflicht, sondern auch vom indivi-

1) Vgl. dazu S. 34 (IV,126), 77 (IV,239).

2) Milton Ehre sieht 'den Engel' zudem als eine Lichtgestalt an und setzt Ol'ga damit wieder in Beziehung zu der Sonne Oblomovkas.

Milton Ehre, Oblomov and his Creator, The Life and Art of Ivan Goncharov, Princeton, New Jersey 1973, S.189.

3) Siehe S.43.

duellen Standpunkt, da die Feierlichkeit und die Ruhe Oblomovkas das sind, was Ol'ga entsprechen, was ihr zukommen muß, um sie in ihrer engelhaften Art zu erhalten. Während nun die Angst vor dem gesellschaftlichen Gerede die Heirat unmittelbar notwendig und dadurch die poetische Erscheinung Ol'gas für kurze Zeit real und faßbar werden ließ, bewegen sich die Pflichten und das Planen wieder in dem Bereich des Idealen. Aus der Liebe ist über die Pflicht der Plan geworden, aber gleichzeitig verdichtet sich Oblomovs Angst vor Ol'gas Ärger, das ihr Zustehende, die Idylle Oblomovka nicht erfüllen zu können. In dieser Weise ist die Liebe tatsächlich zur Schuld geworden.

5.2. Ol'ga

Auch Ol'ga fühlt sich schuldig, wenn sie Verantwortung über Oblomovs Leben übernimmt. Während Oblomovs Verantwortung darin besteht, die Liebesbeziehung der St. Petersburger Gesellschaft zu verheimlichen, um ihr persönliches Erleben vor dem üblichen Gerede unantastbar zu halten, und er sich dabei immer mehr vor der Gesellschaft auf die Vyborger Seite zurückzieht, versucht Ol'ga, Oblomov immer mehr an dem gesellschaftlichen Leben teilnehmen zu lassen. Beide merken nicht, daß sie sich gegenseitig entmündigen; beide spielen ein Verstellungsspiel gegenüber der Öffentlichkeit. Sie spielen, als ob 'zwischen ihnen nichts sei'. Sie spielen die Lieblosigkeit. Der einzige Kontakt, der ihnen geblieben ist, ist der Austausch von Blicken. Aber das eigentliche Geheimnis Oblomovs und Ol'gas gegenüber der Gesellschaft scheint nicht ihre Heirat und ihre Liebe zu sein, sondern das vernachlässigte Gut Oblomovka, dessen Beurteilung durch die Öffentlichkeit ihnen Geringschätzung einbringen könnte. Die Gefahr des öffentlichen Urteils, das über Wert und Unwert eines Menschen bestimmt, läßt die beiden ihr Verstellungsspiel spielen. Allein, dieses gemeinsame Spiel kann die beiden nicht verbinden.

Ihr früheres Rollenverhalten, das seit Ol'gas Gesang der *Casta diva*-Arie charakteristisch geworden ist, konnten Ol'ga und Oblomov nicht überwinden. Die Distanz zwischen "Himmel" und "Sumpf", (IV,297) zwischen "Leitstern" und "See" (IV,239) behält Ol'ga in der Oper bei. Ol'ga sitzt in der Loge und schaut auf Oblomov im Parkett herab.

- Теперь в кресле, а потом, когда ты кончишь дела, - прибавила Ольга, - ты уж займешь по праву место в нашей ложе.

(Jetzt [sitzt du noch] im Parkett, aber dann, wenn du deine Angelegenheiten erledigt hast - fügte Ol'ga hinzu -, wirst du mit Recht in unserer Loge Platz nehmen. (IV,321))

Doch diesmal ist Ol'ga nicht der Leitstern, der sich in dem "See" Oblomov spiegeln will. Sie beobachtet vielmehr sein Wohlverhalten und seine fortgeschrittene Anpassung an die Gesellschaft.

Die Oper stellt eine Erweiterung des Casta diva-Symbols dar. Aber die Begeisterung und Leidenschaft, die diese Arie vormals bei Oblomov auslöste (IV,203), verwandelt sich in der Oper in Schrecken und Langeweile. Was Aleksander in der "Gewöhnlichen Geschichte" zu einer ersten seelischen Wiedergeburt führen konnte, weil er sein eigenes Leben in der Musik wiedererkannte, bringt Oblomov zur Abstumpfung.

(...), но вдруг снова проснулись, полились crescendo, потоком, потом раздробились на тысячу каскадов и запрыгали, тесня и подавляя друг друга. Они гремели, будто упреками ревности, кипели бешенством страсти; ухо не успевало ловить их - и вдруг прервались, как точно у инструмента не стало более ни сил, ни голоса. Из-под смычка стал вырываться то глухой, отрывистый стон, то слышались плачущие, умоляющие звуки, и все окончилось болезненным, продолжительным вздохом. Сердце надрывалось: звуки как будто пели об обманутой любви и безнадежной тоске. Все страдания, вся скорбь души человеческой слышались в них.

(... , aber plötzlich erwachten sie [die Töne] aufs neue, ergossen sich wie ein Strom crescendo, dann zerschellten sie in tausend Kaskaden, fingen an zu springen, stießen und bedrängten einander. Sie donnerten wie Vorwürfe der Eifersucht, kochten vor Wut der Leidenschaft; dem Ohr gelang es nicht, sie zu fangen - und plötzlich brachen sie ab, als ob das Instrument keine Kraft, keine Stimme mehr hätte. Unter dem Bogen begann sich bald ein dumpfes, abgerissenes Stöhnen loszureißen, bald waren weinende, flehende Töne zu vernehmen, und alles endete mit einem schmerzhaften, lang anhaltenden Seufzer. Das Herz begann zu zerreißen: die Töne sangen gleichsam von betrogener Liebe und hoffnungsloser Schwermut (toska). Alles Leiden, jeder Kummer der menschlichen Seele war in ihnen zu hören. (I,253))

Wenn Gončarov hier ausführlich die Musik mit der Metaphorik des Lebens und der Leidenschaft schildert und die Seele Aleksanders unter der elementaren Macht der Musik bis an die Grenze ihrer Erlebnisfähigkeit gebracht wird, spart Gončarov eine Beschreibung der Musik in der Opernszene aus. Die Musik der Oper wird später nur noch als Metonymie "Rubini" von Ol'ga erwähnt. Das vergangene Opernerlebnis ist nur noch als Name eines berühmten Interpreten gegenwärtig.

Um Oblomovs Verhalten in der Oper zu verstehen, müssen wir uns noch einmal die Antwort Oblomovs auf die Frage Ol'gas, welche Art von Musik ihm denn am besten gefalle, vergegenwärtigen. Es handelt sich hier um eine der wenigen Antworten in dem Roman 'Oblomov', die ohne ein Rollenspiel auskommt. Oblomov antwortet ganz aus sich heraus, ohne Verstellung, ohne etwas Bestimmtes erreichen zu wollen:

- Трудно отвечать на этот вопрос! всякая! Иногда я с удовольствием слушаю силовую шарманку, какой-нибудь мотив, который заронился мне в память, в другой раз уйду на половине оперы; там Мейербер зашевелит меня; даже песня с барки: смотря по настроению! Иногда и от Моцарта уши зажмешь...

Und Ol'ga antwortet ihm: - Das heißt, daß sie die Musik aufrichtig lieben. (IV, 201, 202)¹⁾

Damals war noch die Umgebung der Gestimmtheit Oblomovs angemessen. Die Lampe schimmerte "wie der Mond" durch das Gitterwerk von Efeu. Die Dämmerung bedeckte Ol'ga "wie ein Schleier" und ließ ihre Gesichtszüge und ihre Gestalt sanfter und geheimnisvoll erscheinen. Dagegen sitzt jetzt Ol'ga als ein Person gewordener Imperativ in der Loge und schaut auf Oblomov herab.

Die Oper ist der Ort, wo Gesellschaft und Poesie sich miteinander verbinden. Die poetischen Erscheinungen auf der Bühne werden zu einem gesellschaftlichen Ereignis. Gemessen an der unkonventionellen Einstellung Oblomovs zur Musik muß ihm die Oper wie eine Pflicht erscheinen, zumal er schon zum sechsten Mal die gleiche Oper anhören muß. Es ist keine Frage, daß die Gesellschaft, die sich hier zusammenfindet, immer wieder das gleiche will, einmal das Geschehen auf der Bühne, zum anderen die Begegnungen im Foyer in der Art eines Ausfluges nach Ekatarinengof,

1) Vgl. S. 68, 69.

Oblomov dagegen hier Langeweile und im Vergleich mit der früheren poetischen Erscheinung Ol'gas Bedrohung empfinden muß.

Нечего делать, он ехал в театр, зевал, как будто хотел вдруг проглотить сцену, чесал затылок и прекладывал ногу на ногу.

(Es war nichts zu machen, er fuhr ins Theater, gähnte, als wollte er plötzlich die Bühne verschlingen, kratzte sich den Nacken und schlug ein Bein über das andere. (IV,327))

Durch diesen hyperbolischen Vergleich, der Gegenüberstellung von Mund und Bühne, ironisiert Gončarov Oblomovs Langeweile; aber gleichzeitig gibt er dem Willen Oblomovs Ausdruck, die Bühne zu verschlingen, um dem Ganzen ein Ende zu machen.

In dieser Umgebung muß Oblomov sich angesprochen fühlen, wenn über ihn geredet wird. Die Frage eines Stutzers: 'wer ist das denn, was tut der denn hier?' dient lediglich der gesellschaftlichen Orientierung und Einordnung der Person Oblomovs. Dagegen fühlt sich Oblomov durch die unfreiwillig mit angehörte und belanglose Unterhaltung in Frage gestellt. Er hat keine Möglichkeit, wenigstens sich selbst den Umständen entsprechend zu antworten: 'ich bin hier in der Oper, um Musik zu hören und mir eine Aufführung anzusehen.' Er verfällt sofort der Rolle desjenigen, der sich rechtfertigen muß: Čto ja tut delaju? Kak čto? Ljublju Ol'gu; (Was ich hier tue? Was wohl? Ich liebe Ol'ga; IV,327)

Eigentlich müßte die Antwort lauten: 'ich bin in der Oper, weil ich Ol'gas Programm erfülle, weil ich Ol'ga Sergeevna heiraten will.' Aber diese Absurdität kann sich Oblomov nicht eingestehen.¹⁾

1) Eine ähnliche Szene ist schon in 'Oblomovs Traum' zu finden. Eine nicht näher bezeichnete Person unterbricht die Stille einer gemütlichen Versammlung im Hause Oblomovs mit der Angst ihrer apokalyptischen Vorstellungen und Ahnungen. Inogda kotoraja-nibud' i zaplačet: (...). Pognevali my gospoda boga, okajannye. Ne byvat' dobru. (...). Prišli poslednie dni ... nastupit svetoprestavlenie! - Der Unwille Gottes wird mit apokalyptischem Schrecken das poetische Oblomovka heimsuchen. Auch hier muß die Antwort auf die Realität Oblomovkas als absurd angesehen werden. Der Zorn Gottes und die Poesie Oblomovkas stehen natürlich nicht wie in den bereits aufgeführten Symbolen in einem realen Gegensatz zueinander, sondern sind nur im Absurden miteinander verbunden. Milton Ehre weist mit an dieser Stelle die zeitlose Qualität der Unterhaltung in Oblomovka nach. a.a.O., S.172.

Die Oper ist der Ort, wo die Schauspieler und Sänger auf der Bühne ihre Rollen spielen und das Publikum im Foyer die ihrigen. Wie das Symbol des Fliederzweiges hat auch das Symbol der Oper Poesie und Ärger zum Inhalt.

6. Land und Stadt

6.1. Agaf'ja und Ol'ga

Eine ganz andere Art von 'Vorstellung' erlebt Oblomov auf der Vyborger Seite. Durch die halbgeöffnete Tür sieht er von seinem gemieteten Zimmer in den Bereich der Hausfrau und Witwe des Kollegiensekretärs Agaf'ja Matveevna. Durch den Spalt der Tür kann er nur bestimmte Teile ihres Körpers und dessen Bewegungen beobachten. Das läßt die Reize Agaf'ja Matveevnas geheimnisvoll werden. Aber im Gegensatz zu der romantischen Verschleierung Ol'gas durch die Dämmerung sieht Oblomov deutlich in den harten Konturen des Alltags Agaf'jas Rücken, der sich auf und niederbeugt und ihre Ellenbogen, deren Hin- und Her-Bewegung er schon bei Ol'ga so sehr bewundert hat. Aber abgesehen von dieser Bewegung, werden nicht nur in der Wahrnehmung Oblomovs Ol'ga und Agaf'ja in ihrem Äußeren als Gegensätze beschrieben. Wie Gončarov mit der Negation die Beschreibung des "Winkels" Oblomovka beginnt, indem er erst schildert, was in Oblomovka nicht anzutreffen ist: das wilde Meer, die steilen Berge etc., so führt er auch mit dem gleichen Stilprinzip Ol'ga in den Roman ein. "Ol'ga war im strengen Sinn keine Schönheit, weder war sie bleich, noch hatten ihre Wangen und Lippen helles Kolorit, und ihre Augen brannten nicht mit den Strahlen eines inneren Feuers; (...)" . Dabei ist die Ironie des Autors nicht zu überhören, wenn er sich der abgegriffenen Metaphern einer Rokoko-Literatur bedient. "(...); weder hatte sie Korallen auf den Lippen oder Perlen im Mund, noch die Miniaturhändchen wie bei einem fünfjährigen Kind mit Fingern in der Art von Weinbeeren." (IV,198)

Dann fährt Gončarov mit der Beschreibung der eigentlichen Schönheit Ol'gas fort. "Aber wenn man sie in eine Statue verwandelt hätte, dann wäre sie eine Statue der Grazie und Harmonie gewesen." (IV,198) Ol'gas Schönheit liegt in ihrer Eigenwilligkeit, in ihrem lebendigen und individuellen Gesichtsausdruck. Ihre zu-

sammengepreßten Lippen als ein Zeichen ihrer Konzentration und Beharrlichkeit und ihre selten symmetrisch liegenden Augenbrauen als Ausdruck ihrer Wachsamkeit und Klugheit¹⁾, die zwei rosa Flecken in ihrem Gesicht, die immer dann erscheinen, wenn sie aufgeregt ist, werden zu Charakteristika Ol'gas, die in Form von Leitmotiven immer wieder die Träumereien Oblomovs stören müssen.

Dagegen ist das Gesicht Agaf'jas weiß und voll, so daß ihre erotische Ausstrahlung auf Oblomov schon bei ihrem gutmütigen Gesicht beginnt, um später noch intensiver durch ihre vollen nackten Schultern, Arme, Hals und Beine zu werden. Die fehlenden Brauen unterstützen noch den gutmütigen Ausdruck ihres Gesichts; ihre einfache Kleidung entspricht ihrem einfachen Gemüt. Weiterhin trägt Agaf'ja einen langen Schal, den Gončarov mit einer "popona" vergleicht, ein Wort, das in seiner Doppelbedeutung das Bild einer Pferddecke und eines großen Brautschleiers vermittelt.²⁾ Die Kleidung nimmt symbolisch die zukünftige Stellung Agaf'jas in dem späteren Leben Oblomovs vorweg.

Auch Agaf'ja verfügt über Schönheit und Poesie. Während Ol'gas Poesie in ihrer Grazie und Harmonie liegt, so daß man sie sich auch als Statue vorstellen könnte, löst Agaf'jas gesunde und feste Brust einen solch ästhetischen Reiz aus, daß sie Modell für einen Maler oder Bildhauer sein könnte, ohne die Sittsamkeit (skromnost') zu stören. (IV,306) Das Bild der Statue und der Büste verleihen Ol'ga und Agaf'ja wiederum etwas Zeitloses, das dem Ewigkeitscharakter Oblomovkas gleichkommt.³⁾

1) "(...) nad brov'ju ležala malen'kaja skladka, v kotoroj kak budto čto-to govorilo, budto tam pokoilas' mysl'." (IV,199)

2) Die zweite Bedeutung ist wohl zu archaisch-folkloristisch, so daß es zweifelhaft ist, ob Gončarov diese zusätzlich im Sinn gehabt hatte.

3) S. Kierkegaard führt in seiner Schrift "Begriff der Angst" aus: "Die Wirkung des Plastischen beruht darauf, daß der ewige Ausdruck eben ewig ausgedrückt ist"; Sören Kierkegaard, Begriff der Angst, rowohlts klassiker Bd.71, 1964, S.82.

Zu dem Ewigkeitscharakter des Plastischen gehört auch die Metapher der Zeichnung, mit der meistens ein Ideal oder eine Idylle beschrieben wird. Vergleiche dazu den Beginn der Landschaftsbeschreibung Oblomovkas: die Landschaft stellt eine Reihe zeichnerischer Studien dar oder wurde meisterhaft gezeichnet. (IV,104) Vergleiche ebenfalls die Begeisterung Oblomovs über die vollen, runden Ellenbogen Agaf'jas: "možno čot' sejčas narisovat'." (IV,325)

6.2. Vyborger Seite

Nach der objektiven Darstellung Agaf'ja Matveevnas schildert Gončarov die Vyborger Seite ganz nach dem 'Point of View' Oblomovs. In dieser Weise beobachtet der Leser Agaf'ja bei der Arbeit und bekommt ab und zu, wie es der Tätigkeit der Hausfrau entspricht, den einen oder anderen Körperteil zu sehen. In seiner Beobachtung erinnert Oblomov an den Oblomover, der "wie ein Hund" am Fenster sitzt, um immer wieder die gleichen Lebenserscheinungen zu beobachten.

Die ideale Stille auf der Vyborger Seite erinnert Oblomov an sein Oblomovka-Ideal, in der die akustischen und rhythmischen Leit-motive des Oblomovka-Landlebens wieder hörbar werden. Das Ticken der Pendeluhr, die fortwährende Hin- und Her-Bewegung des Pendels selbst, das die Bewegung nach vorne sofort wieder zurücknimmt, um immer wieder auf der einen Stelle die gleichen Bewegungen auszuführen, war schon in Oblomovs Traum ein Symbol des idyllischen Landlebens. Das Klopfen der Messer, das den Eifer der Essenzubereitung verrät, das trockene Husten der Großmutter¹⁾, das Weinen der Kinder, das Oblomov seine Einsamkeit nicht spüren läßt und das Gackern der Hühner lassen die Stille durch ihre akustische Untermalung erst ideal werden. Auch die Kreisbewegung entdeckt Oblomov wieder. Die "ewig sich bewegenden Ellenbogen" beschreiben beim Kaffeemahlen solch flinke Kreise, daß es "Oblomov vor den Augen flimmert". (IV,324) Wieder wird das Essen und darunter auch das Abendessen, das den Gebräuchen und Gewohnheiten des Stadtlebens widerspricht, zum Mittelpunkt des Oblomovschen Lebens. Die Art, wie Agaf'ja ihr Leben besorgt, gleicht der Oblomovka-Lebensweise. Ebenso taucht die Piroge wieder als die Speise auf, die einem barin zukommt. (IV,314) Die Speisen sind nicht nur das Abbild des Wohllebens und Genießens, sondern spiegeln auch die soziale Rangordnung wider. In Oblomovka wandert die riesige Piroge (ispolinskij pirog) innerhalb einer Woche von der Herrschaft über das Gesinde bis zu Antip, dessen Genuß mehr in dem Bewußtsein liegt, daß diese "interessante Versteinerung" eine herrschaftliche Piroge sei als an der Piroge selbst, "wie ein Archäologe mit Genuß einen schlechten Wein aus einer Jahrtausende alten Scherbe trinkt." (IV,115)

1) Vgl. IV,107

Ist deshalb die Vyborger Seite schon Oblomovka? Die Vyborger Seite kann nur mit sich selbst identisch sein. Die hier genannten Leitmotive sind von solch allgemeiner Art, daß sie jedem beliebigen Landleben entsprechen könnten. Es handelt sich hier, genau genommen, um die Projektionen Oblomovs, daß diese Leitmotive wieder wahrgenommen werden. Weiterhin nimmt Gončarov Elemente der Idylle Ivan Gerasimyčs in die Beschreibung der Vyborger Seite mit auf.¹⁾ Während Ol'gas Bild in Oblomovs Gedanken beim Einzug in das Haus der Witwe Pšenicyna²⁾ noch vorherrschend ist, so daß er kaum seine Umgebung bemerkt (IV,317), rücken später Agaf'ja und Ol'ga in seinem Bewußtsein immer mehr zusammen. (IV, 325) Daß die Vyborger Seite für Oblomov eine Verschmelzung von Oblomovka, der Idylle Ivan Gerasimyčs und Ol'ga ist, läßt sich auch an den wenigen Vergleichen mit Agaf'ja festmachen: Oblomov schaut auf Agaf'ja mit dem gleichen Vergnügen wie auf heiße Quarkkuchen (IV,347), ihre Brust gleicht einem Sofakissen (IV, 307) und ihre Ellenbogen kommen ihm fast wie die einer Gräfin vor (IV,314). Aber Oblomovs Projektion der Idylle Oblomovkas überwiegt bei weitem. Er braucht vor Agaf'ja, die "ewig auf den Beinen, ewig besorgt und in Bewegung ist", keine Angst zu haben. Er darf sie sogar am Ellenbogen anfassen, wenn sie seine Strümpfe stopft.³⁾ Die Bedingungen, deren Erfüllung erst das 'wahre Leben' schaffen sollen, sind hier weggefallen. Die ideale Ruhe läßt keine Angst mehr zu. Der Kreislauf des Oblomovka-Lebens scheint wiederhergestellt zu sein; aber die Erneuerung und Instandsetzung des alten Chalats durch Agaf'ja verrät, daß die Vyborger Seite doch nur ein Surrogat Oblomovkas sein kann.

6.3. St. Petersburg

Mit Oblomovs Vorstellung der Liebe als Schuld ist auch die poetische Vorstellung von Oblomovka zur Pflicht und Schuld geworden. Die Ambivalenz von Poesie und Schuld, mit der Gončarov Oblomovka bisher geschildert hat, wird immer eindeutiger zu einer Frage der Schuld.

1) Oblomov beschreibt diese Idylle Štol'c, deren Bestandteile unter anderem wiederum der Efeu, Bilder mit Familienszenen, das tiefe Sofa und weiterhin die Kanarienvögel in den Käfigen sind. (IV,177,178)

2) Der Name ist von pšenica = Weizen abgeleitet.

3) Vgl. dazu das Symbol der Stramin-Stickerei, S. 84.

Der erste Teil des Romans schildert noch die Angst Oblomovs, mit der er alleine nicht umgehen konnte. Der zweite Teil bezieht Ol'ga mit in Oblomovs Angst ein. Der dritte Teil schafft die Erweiterung durch die St. Petersburger Gesellschaft, obwohl diese Gesellschaft fast immer nur in seinen Vorstellungen, in seinen Projektionen eine Rolle spielt. Der Zirkel der Oblomovschen Lebensangst ist durch den Bezug zu den anderen nicht unterbrochen worden, sondern hat sich überdimensional ausgeweitet.¹⁾

Dieser Lebensangst setzte Oblomov als Ausgleich die poetischen Träume eines Oblomovka-Lebens und der Hochzeit mit Ol'ga entgegen, die ihn mit den metonymischen Bildern des "langen Schleiers, der Pomeranzenblüten, des Festesglanzes und des bewundernden Geflüsters der Menge" erfreuten. Oblomovs Hochzeitstraum bezieht die Gesellschaft als bewundernden Teilhaber an seinem Leben mit ein. Doch während für Oblomov noch die Heirat mit Ol'ga die Bedingung eines zukünftigen Oblomovka-Lebens ist, ist für Ol'ga die Wiederherstellung des Gutes Bedingung für die Heirat geworden. Während die Heirat für Oblomov ein Beweis der Kraft seiner Oblomovka-Liebe werden soll, ist für Ol'ga Oblomovka ein Beweis der Kraft ihrer Liebe zu Oblomov. In dieser gegenteiligen Korrelation liegt die Auflösung der Identität von Ol'ga und Oblomovka. Oblomovs Vorstellung von seiner zukünftigen Hochzeit löst sich langsam von seinen Oblomovka-Träumen und wird auf die St. Petersburger Gesellschaft projiziert. In der Form eines Chiasmus, ähnlich der Vertauschung des Rollenspiels in Gončarovs erstem Roman, beginnt nun Oblomov allmählich, auf der Vyborger Seite die poetischen Lebenserscheinungen einer Oblomovka-Idylle wahrzunehmen, die ohne seine Besorgnis auskommt. Dagegen werden seine poetischen Vorstellungen von einer Hochzeit zur Pflicht und Schuld und damit zum Ärgernis. Hat Oblomov früher Angst gehabt, schuldig zu werden, so überfällt ihn jetzt mit der Einbeziehung der Gesellschaft die Angst, für schuldig angesehen zu werden.

Welche Möglichkeiten hat Oblomov, mit dieser Angst umzugehen? Die Anpassung an die Gesellschaft - für die 'anderen' eine beliebte Strategie der Angstvermeidung - würde sein Oblomovka-Ideal

1) Der vierte Teil des Romans schildert Oblomovs notwendigen Rückzug in die 'Poesie der Vyborger Seite' aufgrund seiner unerträglich gewordenen und überdimensionalen Lebensangst und seiner Schuldgefühle der St. Petersburger Gesellschaft und seinem Oblomovka-Ideal gegenüber.

zerstören. Die bevorstehende Hochzeit würde ihn aber, da er die Fähigkeit zum selbständigen Handeln verloren hat, zu solch einer Anpassung verpflichten. Daß Ol'ga mit Oblomov nicht nach Oblomovka fahren kann, versteht sich, wenn sie sich in der 'Rettung' der Oblomov-Seele beweisen will. Allein kann Oblomov Oblomovka aufgrund seiner zirkelhaften Lebensweise nicht erreichen. Ein Leben mit Ol'ga auf der Vyborger Seite kommt wegen ihrer gesellschaftlichen Stellung nicht in Frage. Der Widerspruch der verschiedenen Bedingungen Oblomovs und Ol'gas, die mit ihrer Hochzeit verbunden sind, scheint unlösbar zu sein. Auch Oblomovs übliches Verhalten, das sein Heil in der Flucht sucht, versagt jetzt. Das Gerede über eine Hochzeit und damit die stillschweigende Erwartung der Gesellschaft auf die Erfüllung ihrer Gerüchte - die Heirat als Pflicht und Schuld - dringt selbst zu Oblomov auf die Vyborger Seite vor. Zachar redet in seiner Arglosigkeit von den Gerüchten. Dadurch wird er kurzzeitig für Oblomov zu der Inkarnation der Gesellschaft. Selbst Anis'ja kann mit weiblicher List Oblomov nur schwer beruhigen. Oblomov sieht keinen anderen Ausweg als seinem Wunsch Ausdruck zu geben, daß dies alles hätte nicht geschehen dürfen. Er spielt, als ob nichts gewesen sei. Aus der bisher unbewußten Rechtfertigung wird als eine bewußte Strategie der Angstvermeidung die Lüge und die Verleugnung seiner Heiratsabsichten. Das Gerede über eine Heirat will Oblomov Zachar mit Gewalt aus dem Kopf schlagen und den Gerüchten in der gleichen Weise begegnen wie zuvor der Leidenschaft.

Нет, надо выбить прежде из головы Захара эту мысль, затушить слухи, как пламя, чтоб оно не распространилось, чтоб не была огня и дыма...

(Nein, man muß zuerst diesen Gedanken Zachar aus dem Kopf schlagen, die Gerüchte ersticken wie eine Flamme, damit sie sich nicht ausbreitet, damit es kein Feuer und Rauch gibt... (IV,330))

Damit verleugnet Oblomov Ol'ga.

6.4. Oblomov

Durch die Verleugnung Ol'gas ist das Symbol des abgebrochenen Fliederzweiges tatsächlich in Erfüllung gegangen. Die "Blüte des Lebens", das damalige "Zittern des Glücks", Ol'gas leidenschaftlicher Kuß, all dies ist "verwelkt und abgefallen". (IV,336)

Wieder steht die Wirklichkeit vor der Realisierung des Ideals, während das Ideal die Realität in Oblomovs Leben nicht zuläßt. Noch immer befindet sich Oblomov in dem gleichen Zirkel wie in seinem früheren St. Petersburger Dasein. Noch immer befindet er sich an dem gleichen Punkt, unfähig sich vorwärts zu bewegen. Noch immer liegt der "schwere Stein", sein Oblomovka-Ideal, die unbewältigte Kindheit, auf dem engen und schmalen Pfad seiner Existenz (IV,100), und der "geheime Feind" hat noch immer "seine schwere Hand auf ihn am Anfang seines Lebensweges" gelegt (IV, 101). Oblomov beschuldigt schließlich Štol'c, daß er ihm und Ol'ga "die Liebe wie die Pocken eingeimpft hätte." (IV,348) Die Liebe als Schuld, seine Schuld, die in der Weigerung verankert ist, erwachsen zu werden, seine ethische Schuld, das Sittliche nicht in der Gesellschaft verteidigen zu können, sind für Oblomov untragbar geworden. Dazu kommt noch die ökonomische Schuld, die Verpfändung des Dorfes, die notwendig wäre, um Ol'ga standesgemäß zu heiraten. All das erfüllt Oblomov mit Entsetzen. Er kommt zu dem Schluß, daß die Schuld ein Dämon sei, ein Teufel, der durch nichts zu vertreiben sei als mit Geld; oder daß die Schuld entweder einer endlosen Arbeit wie der Arbeit in der Katorga oder der Ehrlosigkeit gleichkomme. (IV,368) Das einzige, was ihm noch geblieben ist, ist der Name Oblomov, sein guter Ruf, den es noch zu verteidigen gilt. Das heimliche Treffen im Sommergarten, die Kahnfahrt auf der Neva und Ol'gas Besuch auf der Vyborger Seite sind letzte verzweifelte Versuche, die Vergangenheit wieder Gegenwart werden zu lassen. Aber Oblomov spielt in Gedanken schon wieder seine Zukunft durch, aber diesmal die des 'Ärgers', den die Sorge mit sich bringt. Die Spannung, die zwischen Gegenwart und Zukunft liegt, versucht er durch Phantasie auszufüllen, um die leere Ungewißheit seines zukünftigen Lebens nicht ertragen zu müssen.

Но лишь только он затрепещет от любви, тотчас же, как камень, сваливается на него тяжелая мысль: как быть, что делать, как приступить к вопросу о свадьбе, где взять денег, чем потом жить?..

(Aber kaum erzittert er vor Liebe, sogleich fällt auf ihn wie ein Stein der schwere Gedanke: wie soll ich existieren, was tun, wie die Frage der Heirat angehen, woher Geld nehmen, von was dann leben? .. (IV,352))

Wieder verhindert er durch die Vermeidung der Gegenwart, daß sein Leben Zukunft haben kann oder bildlich gesprochen, daß sein Leben in Fluß kommt, daß er auf dem Weg seines Lebens weitergehen kann. Die Neva, die im Spätherbst vereist, wird nicht nur zum Symbol seiner abgestorbenen Liebe zu Ol'ga, sondern auch für sein abgestorbenes Leben. Die Unordnung in seinem Zimmer, der Staub, die vertrocknete Tinte, das zerknitterte Kissen werden wieder zum Spiegel der inneren Verzweiflung, in der sich Oblomov befindet. (IV,361)

6.5. Ol'ga

Die Trennung, einst von Oblomov als Mittel der Angstvermeidung gedacht: 'wenn ein anderer kommt, dann werde ich mich opfern!', mußte für Ol'ga zur Angstquelle werden. Ihr war, "als ob ihr ganzer Organismus von Feuer und Eis erfüllt sei." (IV,355) Um ihrer Angst zu begegnen, fordert sie noch einmal Rechenschaft von Oblomov über seine Lebensweise. In ihrer Forderung wird Ol'ga gegenüber Oblomov die Gerechtfertigte, Oblomov Ol'ga gegenüber ein "Schuljunge". (IV,358) Vor diesem Hintergrund des Rollenspiels muß auch der folgende metaphorische Kontext gesehen werden. Die Szene gleicht der Rechtfertigungsstrategie Oblomovs gegenüber Štol'c, kurz bevor er ins Ausland fuhr. Damals sagte Oblomov zu seinem Freund: " - Weißt du, Andrej, daß in meinem Leben niemals weder ein rettendes, noch ein zerstörendes Feuer aufflammte?" (IV,190) Und er sieht am Ende seines Gesprächs im Gegensatz zu sich selbst Štol'c als einen Kometen. Jetzt bezeichnet sich Oblomov Ol'ga gegenüber als eine Maschine, deren Feuer und Kraft Ol'ga ist. Er sieht sich - und das immer innerhalb seiner Rechtfertigung, die als Ziel den Beweis seiner Schuldlosigkeit hat - als totes Werkzeug, Ol'ga hingegen als die treibende Kraft, den Mittelpunkt in seinem Leben, ja als sein Leben selbst. (IV,362) Damit hätte Ol'ga nun ihren Willen, in ihrem Sinne "Ziel seines Lebens" zu sein, erreicht. Aber Ol'ga will mehr. Sie will unterlegen sein. Sie will Geborgenheit und Schutz, in dem ebenfalls der Wunsch nach einer idealen Ruhe, die Sehnsucht nach der Kindheit sich verbergen mag. Die Überlegenheit eines Oblomov zu fordern: "du mußt höher stehen als ich. Ich erwarte das von dir!" (IV,362,363), muß aber zur Unmöglichkeit werden, wenn Ol'ga

nicht auf ihre 'Rolle des Leitsterns' verzichten kann.

Wenn Oblomov in diesem Augenblick Ol'ga als Antrieb und Kraft seines eigenen Lebens betrachtet, dann wird sein Wunsch verständlich, daß "das Leben beider (obe žizni) wie zwei Flüsse zusammenfließen sollen: er will ihr Führer, ihr Leiter werden." (IV,364) Ist die Verschmelzung als eine Form innerer Bildlichkeit ein Stilprinzip der Romantik, die den Gesetzen des Realismus widerspricht,¹⁾ so haben wir uns nur das Bild konkret vorzustellen, um diese Erkenntnis hier bestätigt zu finden. Der Fluß setzt ein Leben in das Bildhafte, wir sehen aber zwei Personen. Selbst wenn Oblomovs Leben sich in ein 'stehendes Gewässer', in einen 'See' verwandelt hat, oder wie er selbstbezüglich sich einen "Sumpf" gegenüber dem "Engel" Ol'ga nennt, ist eine solch erträumte Verschmelzung im Sinne Oblomovs ebenso unmöglich wie der 'Führer eines Flusses' zu sein. Ebenso wie ein Fluß immer von selbst fließt, 'fließt' auch das Leben von selbst, wenn man es nur zuläßt. Das von Oblomov nicht zugelassene Leben ist mehrmals mit dem Bild der Flamme und des Feuers belegt worden. Das Feuer darf sich nicht, wie die Sonne Oblomovkas, außerhalb des Menschen als Quelle der Kraft und des Lebens befinden, es muß, wie es bei Oblomov in den ersten St. Petersburger Jahren der Fall war, in dem Menschen selbst wohnen.

в первые годы пребывания в Петербурге, в его ранние, молодые годы, покойные черты лица его оживлялись чаще, глаза подолгу сияли огнем жизни, из них лились лучи света, надежды, силы.

(In den ersten Jahren des Aufenthaltes in Petersburg, in seinen früheren und jungen Jahren belebten sich seine ruhigen Gesichtszüge öfter, die Augen leuchteten lange vom Feuer des Lebens, aus ihnen flossen Strahlen des Lichts, der Hoffnung, der Kraft. (IV, 61))

So sind auch die Augen der Njanja beim Märchenerzählen vom Feuer erfüllt.

Mit dieser Metapher wird der Mut verbildlicht, (IV,254) ebenso die Gefühle, (IV,244,279,294) die Leidenschaft und das Aufflammen der schlafenden Lebenskräfte, (IV,208) und natürlich auch die Liebe (IV,259,271).

1) Weitere Stilmittel der Romantik, die wir auch bei Gončarov wiederfinden, z.B. die Metapher, Hyperbel, Grotteske etc., können in einem ersten Überblick der Realismuseinleitung D.Tschizewskijs entnommen werden. Dmitrij Tschizewskij, Russische Literaturgeschichte des 19.Jahrhunderts II, Der Realismus, München 1967, S.60,61.

Ol'ga aber als Feuer und Kraft der "Maschine" Oblomov kann nur ein kurzes "Fieber" der Leidenschaft, eine Mischung aus Angst und Glück in ihm hervorrufen. Dieses Gefühl, diesen inneren kurzfristigen Zustand verbildlicht Gončarov durch die Gangart Oblomovs. Oblomov geht nun nicht mehr im Zimmer auf und ab oder liegt, sondern "er geht gleichsam ein Viertel über dem Boden". (IV,363) "Er geht, als ob er flöge; (...) als ob ihn jemand durchs Zimmer trage." (IV,364) Entgegen der in der Romantik beliebten Flugmetapher, läßt Gončarov das Bild im Vergleich stehen und trennt damit die Wirklichkeit und die Beeinflussung Oblomovs durch sein Ideal. Wenn Gončarov, wie den Bildern "bezdna, propast', obryv..." zu entnehmen ist, unter der Metapher 'festen Boden unter den Füßen haben' den Kontakt des Menschen mit sich selbst versteht, dann wird einsichtig, wie wenig Oblomov in diesem Augenblick weder bei sich selbst, noch bei Ol'ga ist. Wenig später überfällt Oblomov wieder die kindliche Angst der Oblomover, die in dem nächtlichen Wald "in jedem Baum und Strauch einen Räuber, einen Toten oder zumindest ein Tier sehen." (IV,119,368)

Auch diese Angst kann Oblomov nicht zulassen. Er beauftragt Muchojarov, der ihm schon einmal den Gang auf das Gericht abgenommen hat, seine Angelegenheiten in Oblomovka zu besorgen. Auch hier bestätigt sich, daß die Bitte um Hilfe nichts anderes beinhaltet, als daß ein 'anderer' das Unangenehme in Oblomovs Leben in etwas Angenehmes verwandeln möge. Miteinher geht Oblomovs Beichte, daß er nur ein 'barin' sei, aber ansonsten nichts könne. Diese Beichte geht der letzten 'Entkleidung' vor Ol'ga voraus. Ol'ga muß einsehen, daß Oblomovs verzweifelter Versuch, Oblomovka mit den Mitteln in sein Leben zu integrieren, die ihm Oblomovka zur Verfügung stellte, scheitern muß, und sie muß weiterhin einsehen, daß ihre Mittel nicht ausreichen, Oblomov zu einem 'lebendigen Menschen' zu machen.

6.6. Ol'ga und Oblomov

Die Geschichte des Abgrunds beginnt. Ol'ga verliert ihre Kräfte und fällt in Ohnmacht. (IV,377) Anstatt nun Ol'ga in ihrer Schwäche beizustehen, verliert sich Oblomov wie so oft im Planen, wenn auch der zeitliche Raum von einem Jahr auf das Heute zusammenschmolzen ist. Es ist klar, daß Oblomov nicht das erfüllen kann,

was der Augenblick erfordert. Er läßt Ol'ga alleine, die noch einmal ihre ganzen Kräfte sammelt und in ihrer konzentrierten Ruhe und Erstarrung einer steinernen Statue gleicht. Die Identität der Person Ol'gas mit ihrem Ideal zeigt der folgende Vergleich. Wenn das Ideal zerstört wird, stirbt mit dem Ideal auch der Idealist.

Она походила на раненого, который зажал рану рукой, чтоб досказать, что нужно, и потом умереть.

(Sie glich einem Verwundeten, der mit der Hand die Wunde zuhält, der das noch sagt, was notwendig ist und dann stirbt. (IV,379))

Oblomov und Ol'ga, die sich noch im Spätsommer gegenseitig opfern wollten, um ihre Liebe zu erhalten, sind ein Opfer ihrer Liebe geworden. Auch Ol'ga kann nun keinen Schritt mehr weitergehen.

- Теперь не сделаю ничего, ни шагу, даже не пойду в Летний сад: все бесполезно - ты умер!

(Jetzt tue ich keinen Schritt mehr, ich gehe nicht einmal in den Sommergarten: es ist alles nutzlos - du bist gestorben! (IV,379))

"Es war, als hätte man ihr die Waffe aus der Hand gerissen. Die Kluge war gefallen - es erschien einfach eine Frau, die schutzlos gegen ihren Kummer war." (IV,381) Und ihre Tränen "ergießen sich in trostlosen kalten Strömen wie ein Herbstregen, der unbarmherzig die Felder begießt." (IV,381) Ol'ga ist enttäuscht. Die Rolle des Leitsterns ist von ihr abgefallen. Sie wäre somit frei für die Realität; sie könnte sie so sehen wie sie ist: als Krümmungen, die sich weder berechnen noch manipulieren lassen, sondern das Erleben des Augenblicks erfordern. Aber ihr verlorener Kampf wird als Schicksal erlebt, das den Menschen seinen unmittelbaren seelischen Einwirkungen, Veränderungen und Regungen unterwirft. Ihren Kampf erlebt Ol'ga immer noch als einen Kampf mit dem 'anderen', mit Oblomov und nicht als Kampf mit sich selbst. Wie sehr sich Ol'ga selbst noch ausweicht, wird man daran ermessen können, wie Ol'ga mit Oblomov umgeht.¹⁾ Der Leser wird die Ironie Gončarovs nicht überhören können, wenn Ol'ga sagt: "Einen Stein

1) Vgl. S.67,68

hätte ich lebendig machen können, mit dem, was ich getan habe" (IV,379), wenn er an den Stein denkt, der Oblomovs Lebensweg versperrt. Auf Oblomovs Bitte: "Nimm mich so, wie ich bin", schüttelt Ol'ga den Kopf. Sie will immer noch einen 'geretteten Oblomov' oder lieber verzichten. Sie setzt immer noch ihre Erwartungen auf Oblomov und nicht auf sich selbst: "Wirst du für mich das sein, was ich brauche?" (IV,380) Sie vergleicht sich mit den anderen und wieder mit Sonečka. Sie fragt nicht: 'Was hat mich zugrunde gerichtet', sondern fragt Oblomov: "Wer hat dich verflucht?" (IV,382). Sie kommt in eine Bitterkeit, die selbst die Zärtlichkeit eines Oblomovs wenigstens vorübergehend nicht mehr achtet.

Ты кроток, честен, Илья; ты нежен...голубь; ты прячешь голову под крыло - и ничего не хочешь больше; ты готов всю жизнь проворковать под кровлей... да я не такая: мне мало этого, мне нужно чего-то еще, а чего - не знаю! Можешь ли научить меня, сказать, что это такое, чего мне недостает, дать это все, чтоб я... А нежность... где ее нет!

(Du bist sanft, zärtlich, Il'ja; du bist zärtlich ... ein Täuberrich; du steckst den Kopf unter den Flügel - und willst nichts mehr; du bist bereit, das ganze Leben unter dem Dach zu girren ... aber ich bin nicht so: das ist mir zuwenig, ich brauche noch etwas anderes, aber was - das weiß ich nicht! Kannst du mich das lehren, kannst du mir sagen, was das ist, was mir fehlt, mir das alles geben, damit ich ... Aber Zärtlichkeit ... wo gibt es sie nicht! (IV,382))

Oblomov spürt diese Verletzung in einer Mischung von Hitze und Kälte. Er fühlt sich elend, bettelarm, "wie ein Bettler, dem man seine Nacktheit vorwirft."

(...); потухший взгляд его ясно говорил: "Да, я скуден, жалок, нищ... бейте, бейте меня!.."

((...); sein erloschener Blick sagte klar: "Ja, ich bin kläglich, elend, bettelarm ... schlägt mich, schlägt mich!.." (IV, 382))

Oblomov sieht seine Schuld immer noch als eine Negation, als eine Verneinung des Lebens an. Hat er früher seine Schuld als Angst vor Strafe erlebt, so soll jetzt die Strafe die Angst vor seiner Schuld ersetzen. Wenn Oblomov als Grund seines Unterganges Ol'ga

die "oblomovščina" nennt, dann greift er wieder auf die Manipulation Štol'cens zurück, auf ein Schicksal, dem er hilflos unterworfen ist und hat dennoch mit dieser Entschuldigung nur einen Namen verloren.

7. Oblomov und Agaf'ja. Landleben

7.1. Oblomov

Die Trennung von Ol'ga endet für Oblomov mit einem Starrkrampf. Wie Ol'ga ihre Ohnmacht als totale Gefühllosigkeit 'erlebt', so versinkt Oblomov in Traum und Finsternis. Er ist nicht mehr Herr seiner Gedanken, vielmehr beherrschen die Gedanken ihn. Oblomov befindet sich in dem gleichen Stadium, wie ihn der Leser am Anfang des Romans kennengelernt hat, nur daß diesmal seine Gedanken nicht mit den Vögeln als einem Bild der Sorge belegt werden, sondern mit dem Bild der Wolken.¹⁾

Все погрузилось в сон и мрак около него. Он сидел, опершись на руку, не замечал мрака, не слышал боя часов. Ум его утонул в хаосе безобразных, неясных мыслей; они неслись, как облака в небе, без цели и без связи, - он не ловил ни одной.

(Alles versank um ihn in Schlaf und Finsternis. Er saß da, stützte [den Kopf] in die Hand, bemerkte nicht die Finsternis, hört nicht das Schlagen der Uhr. Sein Geist ertrank in einem Chaos unförmiger, unklarer Gedanken; sie jagten ohne Ziel und Zusammenhang wie Wolken am Himmel - er konnte nicht einen fangen. (IV, 383))

Seine Wahrnehmung und Motorik sind gelähmt. Anstatt den Stein, der ihm den Zugang zu seinem Leben verspernte, lebendig zu machen, ihn durch den Kontakt mit seiner Angst zu überwinden, ist Oblomov nun selbst zum Stein geworden und zu einer Maschine.

Прилив был очень жесток, и Обломов не чувствовал тела на себе, не чувствовал ни усталости, никакой потребности. Он мог лежать, как камень, целые сутки или целые сутки идти, ехать, двигаться, как машина.

1) Der Unterschied besteht vom inhaltlichen Gesichtspunkt darin, daß das Bild der Vögel der Oblomovka-Idylle zugeordnet werden muß, das Bild der Wolken dagegen nur in der Beschreibung des Stadt- und Dača-Lebens seine Verwendung findet.

(Die Flut [das Chaos] war sehr grausam, und Oblomov spürte sich selbst nicht, er fühlte weder Müdigkeit, noch irgendwelche Bedürfnisse. Er konnte ganze Tage wie ein Stein daliegen oder ganze Tage wie eine Maschine gehen, fahren, sich bewegen. (IV, 383))

Der Schnee, der draußen die Erde bedeckt, wird zu einem Abbild des seelischen Todes Oblomovs. Doch langsam, so langsam wie die "geographischen Veränderungen unseres Planeten" erholt sich Oblomov wieder von seiner Krankheit. (IV,385) Gončarov schildert die Genesung Oblomovs als ein Paradoxon: während Oblomov langsam die Fähigkeit, sich zu bewegen und die Umwelt zu beobachten zurückgewinnt, verwandelt sich sein "lebendiger Kummer in stumme Gleichgültigkeit."

Потом мало-помалу место живого горя заступило немое равнодушие. Илья Ильич по целым часам смотрел, как падал снег (...), как все умерло и окуталось в саван.

(Dann trat nach und nach stumme Gleichgültigkeit an die Stelle des lebendigen Kummers. Il'ja Il'ič schaute ganze Stunden zu, wie der Schnee fiel (...), wie alles erstarb und sich in ein Leichentuch hüllte. (IV,386))

Dem Genesen seines Körpers geht analog das Absterben seiner Seele. Der Abgrund, den Oblomov in der Trennung von Ol'ga und später als Starrkrampf erlebt, wird von ihm aber nicht als Tiefpunkt und Höhepunkt seines Lebens zugleich wahrgenommen, so daß er sich selbst, jenseits aller Projektionen, ohne Oblomovka-Ideal und ohne Planen sehen könnte, sondern Oblomov nimmt den Abgrund, die Berührung mit seiner eigenen Angst, mit sich selbst "als Bettler" nur als Tiefpunkt seines Lebens wahr. Den Abgrund erlebt Oblomov als eine Krankheit, als ein Schicksal, ebenso wie er seine Liebe zu Ol'ga wie "Pocken, Masern oder Fieber" in Erinnerung behält. (IV,394) So kehrt er ohne große Veränderungen allmählich wieder zu seinem "früheren, normalen Leben" zurück. Die Leitmotive Oblomovkas, die alle im sinnlichen Wahrnehmungsbereich angesiedelt sind, drängen sich ihm wieder auf.

Der Gedanke liegt nahe, daß durch diese sinnliche Wahrnehmung: Hören, Sehen, Fühlen, Riechen und Schmecken, noch dazu durch die Erfahrung der Enttäuschung und durch Oblomovs unmittelbare Be-

ziehung zu Agaf'ja, Oblomov zur Realität gekommen ist, noch dazu, wo Gončarov das Leitmotiv 'der Ausflug nach Ekatarinengof' mit dem Leitmotiv 'Oblomovs Ausflüge zu den Pulverfabriken' ersetzt. Das alles sind ja wichtige Merkmale der Realität. Das alles sind Ergebnisse, die Ol'ga nur mit Mühe bei Oblomov erreichen konnte. Er liest sogar Zeitschriften und Bücher, wenn man seiner Aussage Glauben schenken darf. (IV,399) Auch hält er Agaf'ja am Ellenbogen fest und küßt sie leicht auf den Hals. (IV,396) Er tritt damit in den von ihm gefürchteten Bereich der Leidenschaft ein.

Aber die Vyborger Seite ist nicht Oblomovka. Gončarov hat auf jede Personifizierung in der Beschreibung dieses ländlichen St. Petersburgs verzichtet. Kein Lachen wie das der "olympischen Götter" (IV,135) ist im Haus zu hören. Nur ab und zu das Weinen der Kinder und statt der Gesundheit der Oblomover treffen wir die Krankheit Oblomovs an. Das sind nur einige Gegensätze, die den Leitmotiven Oblomovkas entgegenstehen. Die Leitmotive, die die Lebensweise in Oblomovka symbolisieren, entsprechen den Gewohnheiten Oblomovs. Es sind Kindheitserinnerungen. Sie befestigen die Sicherheit seiner Existenz. In den "sich ewig bewegendem Ellenbogen", dem Hin- und Herlaufen Agaf'jas von Küche zu Speisekammer und Keller sieht Oblomov das "Ideal der unübersehbaren ... und unzerstörbaren Ruhe des Lebens", die Gončarov mit einem Ozean vergleicht, deren Bild "unauslöschlich seit seiner Kindheit unter dem väterlichen Dach auf dem Grund seiner Seele lag." (IV,394) Oblomov braucht nun nicht mehr das Kind oder den Erwachsenen zu spielen, er ist, unbemerkt von allen anderen, wieder Kind geworden. Er braucht keine Angst mehr zu haben, hat er doch eine Njanja oder Mutter in Gestalt von Agaf'ja gefunden, die während seiner Krankheit Wache an seinem Krankenbett hält, ihn versorgt und für ihn in der Kirche beten läßt. Diese Fakten aber entsprechen mehr der Erfüllung des Oblomovschen Ideals als der der Wirklichkeit. Agaf'ja richtet sich ganz nach Oblomovs Gewohnheiten, sie verwöhnt und verhätschelt ihn und arbeitet, wie Walter Rehm sagt, "durch ihre freilich gutgemeinte Sorge um sein irdisches Wohl, seine Ruhe und friedliches Lehnstuhldasein an seinem Untergang mit."¹⁾ Oblomov wird wie am Ende seines Traums die exotische Blume im Gewächshaus.

1) Walter Rehm, a.a.O., S.35.

Его как будто невидимая рука посадила, как драгоценное растение, в тень от жара, под кров от дождя, и ухаживает за ним, лелеет.

(Als hätte eine unsichtbare Hand ihn wie eine kostbare Pflanze vor der Hitze in den Schatten, vor dem Regen unter das Dach gestellt und ihn umsorgt, verhätschelt. (IV,395))

Das Bild der Pflanze steht hier wieder für das Leben, dessen Bewegungen nicht mehr wahrgenommen werden können. Es ist die Seele Oblomovs, mit der Agaf'ja hier umgeht. Die Seele Oblomovs dient nur noch der Freude Agaf'jas, aber die Einseitigkeit der Beziehung von Mensch und 'Pflanze' läßt keine ausgeglichene Beziehung zwischen den beiden Menschen zu. Die Verwöhnung verurteilt Oblomov wieder zur Passivität. Da Oblomov in seinem Leben nichts Neues zulassen darf und kann, einmal um sein Ideal nicht zu verletzen, zum anderen, weil sein Planen ihm jede Zukunft unmöglich macht, kann Oblomov nur Gewohntes wahrnehmen. Gewohnheit aber kommt einem Versagen der Wahrnehmung gleich.¹⁾ Die Ursprünglichkeit seines Oblomovka-Lebens ist Oblomov verlorengegangen.²⁾ Er, der den Bruch mit Oblomovka vollzogen hat, steht außerhalb des 'Lebenskreises der Ewigkeit', wie Agaf'ja ihn Oblomov immer wieder vor Augen führt. Er wird zu einem reinen Beobachter des Lebens, wie der Oblomover, der am Ufer des Fließchens in seinem Heimatdörfchen sitzt und dem Fließen dieses kleinen Fließchens zuschaut.

Oblomov ist nicht bei sich selbst. Er ist ganz auf Agaf'ja konzentriert. Diese erfüllt still, ohne es zu wissen, sein Ideal. Dennoch muß ein Ungenügen in dieser Erfüllung bleiben. Schon Gončarovs ambivalente Darstellung Oblomovs zeigt dies auf. Andererseits kann keine Realität der Vollkommenheit eines Ideals entsprechen. Oblomov träumt immer noch von der Reise nach Oblomovka. (IV,386,396) In diesem Zusammenhang erhält das Symbol 'die Reise nach Oblomovka' einen neuen Inhalt.

-
- 1) René Wellek, Austin Warren, Theorie der Literatur, Frankfurt/Main, 1972, S.264.
 - 2) Sören Kierkegaard sagt über die Gewohnheit: "(...) und Gewohnheit entsteht, sobald das Ewige aus der Wiederholung entschwindet. Wenn die Ursprünglichkeit im Ernst erworben und bewahrt wird, besteht eine Sukzession und Wiederholung, sobald aber die Ursprünglichkeit in der Wiederholung ausbleibt, ist die Gewohnheit da." a.a.O., S.135.

Nachdem Oblomovs Sehnsucht nach seiner Kindheit und Verwöhnung gestillt ist, und nachdem Oblomovka nach der Trennung von Ol'ga kein Begriff der Pflicht und Schuld mehr sein kann, wird Oblomovs Sehnsucht nach Oblomovka zu der Suche nach seiner eigenen Ursprünglichkeit. Die Entdeckung der eigenen Ursprünglichkeit und ihr Erleben kann aber kein Ideal leisten. Das Ideal wird damit zu einem Ersatz der Metaphysik, dessen Eigenschaft es ist, weder die Realität, noch die Metaphysik, noch seine eigene Erfüllung zuzulassen. Das Ideal drängt den Menschen wie Oblomov in die Isolation, in seine eigene Verslossenheit, die nach S. Kierkegaard der Inhaltslosigkeit gleichkommt¹⁾ und hält ihn in der Kontinuität des Nichts. Diese Form des Nihilismus führt schließlich zu dem geistigen, seelischen und körperlichen Verfall Oblomovs.

7.2. Agaf'ja

Die gleiche Ambivalenz von Gesundheit und Krankheit, Realem und Idealem, mit der Oblomov geschildert wird, finden wir auch in der Beschreibung Agaf'jas. Doch während das Bild der geologischen Veränderungen der Erde noch als Maßstab und Vergleich Oblomovs seelischer und geistiger Entwicklung entspricht, wird der gleiche Maßstab bei der Bediensteten Anis'ja, der Frau Zachars, und Agaf'ja zum Paradoxon.

Постепенная осадка или выступление дна морского и осыпка горы совершались над всем и, между прочим, над Анисьей: взаимное влечение Анисьи и хозяйки превратилось в неразрывную связь, в одно существование.

(Die allmähliche Senkung oder das Hervortreten des Meeresbodens und das Abbröckeln des Berges vollzog sich über allem und unter anderem auch an Anis'ja. Die gegenseitige Zuneigung zwischen Anis'ja und der Hausfrau verwandelte sich in eine unverbrüchliche Verbindung, in eine Existenz. (IV,388))

Anis'ja und Agaf'ja befreunden sich, sie werden zu einer Existenz, und in dieser Verschmelzung wächst Agaf'ja empor (vyrosla), während "Anis'ja, wie ein Adler seine Flügel, ihre Hände ausstreckte, und das Leben begann zu kochen und floß wie ein Strom". (IV,388)

1) a.a.O., S.123.

Aber was kann diese Verschmelzung anderes bedeuten als die Aufgabe der eigenen Persönlichkeit? Anis'ja wurde schon durch ihre riesenhafte Nase charakterisiert, die ihre ganze Erscheinung grotesk werden läßt. Es ist das einzige und hervorstechendste Körpermerkmal an ihr, und zwar so sehr, daß ihre Nase den übrigen Körper als etwas Sekundäres, Belangloses und Entpersönlichtes verdeckt,¹⁾ während alle ihre Eigenschaften und ihre Seele sich 'in der Nase' zu befinden scheinen. Die Beseelung der Nase entspricht hier der Entseelung der Person.

Die gleiche Seelenlosigkeit finden wir bei Agaf'ja, bevor sie Oblomov begegnet: "(...), sie bewegte sich den ganzen Tag über wie eine gut gebaute Maschine, regelmäßig, gleichmäßig (...)"²⁾, und in demselben Gleichmaß "wie ein Uhrzeiger" führt die Nadel die Bewegungen aus, wenn Agaf'ja näht. (IV,390) Das Seelenlose liegt, wie in dem Symbol des Uhrenpendels, in dem unentwegten Gleichmaß der ausgeführten Bewegungen. Es können hier nur diejenigen Menschen eine Verschmelzung eingehen, die ihre Identität noch nicht gefunden bzw. verloren haben und die sich noch in dem Feld des 'unerlebten Lebens' befinden.

Damit wird auch das Paradoxon von Langsamkeit und Geschwindigkeit, Unter- und Übertreibung einsehbar, und zwar insofern, daß trotz allen Eifers und "Feuers" sich kein Leben entwickeln kann. (IV, 388,391)

Während Oblomov in Ol'ga die Sonne Oblomovkas sah, wird Agaf'ja in ihrer Gutmütigkeit und mit ihrem vollen und weißen Gesicht (IV,306) mit dem Mond Oblomovkas in Beziehung gebracht.

Она как-то добродушно, во все глаза смотрела на деревни и поле и очень походила на медный вычищенный таз. Напрасно поэт стал бы глядеть восторженными глазами на нее: она так же бы простодушно глядела и на поэта, как круголицая деревенская красавица глядит в ответ на страстные и красноречивые взгляды городского волокиты.

(Er [der Mond] schaute gutmütig und mit vollem Blick auf Dörfer und Feld und glich auffallend einer gescheuerten Kupferschüssel.

Vergeblich würde ein Dichter mit begeisterten Blicken auf ihn schauen: er würde genauso einfältig auf den Dichter schauen wie

1) Michail Bachtin, Literatur und Karneval, Zur Romantheorie und Lachkultur, Reihe Hanser Bd.31, 1969, S.17. Das von A.Kaempfe übersetzte Original Tvorčestvo Fran ua Rabele i narodnaja kul'tura i renessansa, Moskva 1965 war mir leider nicht zugänglich.

2) Vgl. S.172 (I,144)

eine rundgesichtige Dorfschönheit als Antwort den leidenschaftlichen und beredten Blick eines Stadtgecken begegnet. (IV,106))

Und von Agaf'ja heißt es:

Сама Агафья Матвеевна не в силах была не только покетничать с Обломовым, (...).

(Agaf'ja Matveevna war nicht imstande, mit Oblomov zu kokettieren, (...) (IV,393))

Глаза серовато-простодушные, как и все выражение лица;

(Die Augen waren gräulich-gutmütig, wie auch ihr ganzer Gesichtsausdruck. (IV,306))

Aber auch in anderer Weise haben sich die Beziehungen Oblomovs zu Ol'ga und Agaf'ja verschoben. War früher Ol'ga "das Feuer und die Kraft" für die "Maschine" Oblomov, so ist es nun Oblomov, der das Feuer und die Kraft für die "Maschine" Agaf'ja wird. Ihr Tun erhält einen neuen, lebendigen Sinn, nämlich die Ruhe und die Bequemlichkeit des Il'ja Il'ič. (IV,391) Wenn früher in der Oblomov-Ol'ga Beziehung Liebe als Poesie, sowie Pflicht und Schuld als Ärger voneinander unüberbrückbar getrennt waren, so gelingt Agaf'ja die Aufhebung dieser Polarität.

Прежде она видела в этом обязанность, теперь это стало ее наслаждением. Она стала жить по-своему полно и разнообразно.

(Früher sah sie in diesem [die Hauswirtschaft] Pflicht, jetzt wurde diese ihr zum Genuß. Sie begann in ihrer Art voll und abwechslungsreich zu leben. (IV,391))

Die Pflicht der Hauswirtschaft wird Agaf'ja aus Liebe zu Oblomov zum Genuß, zur Neigung. Allerdings, Gončarov weist wiederholt darauf hin, dringt Agaf'ja ihre Liebe nicht zum Bewußtsein vor; sie bleibt im Unbewußten. Das ist aber keine Einschränkung. Im Gegenteil. Käme ihr zum Bewußtsein, daß es ihr gelungen ist, Pflicht Genuß und Genuß Pflicht werden zu lassen, dann würde gerade durch die rationale Einsicht diese Einheit beider Befindlichkeiten aufs Neue gestört. Gerade durch ihre Gutmütigkeit, ihre Einfalt und ihren praktischen Lebenssinn wird Agaf'ja davor bewahrt.

Gončarov setzt hier ein Zeichen der Integrität Agaf'jas. Ebenso zeigt er die Bedingungslosigkeit ihrer Liebe (bezuslovno, bez

soprotivlenij), ihre Sorge für Il'ja Il'ič (Éto kak-to leglo na nee samo soboj, i ona podošla točno pod tuču (...)) und ihre Gegenwartsbezogenheit ((...) ne pjatjas' nazad i ne zabegaja vpered.). (IV,391) Aber in demselben Satz noch gibt er dieser Beziehung zur Realität den Charakter der Unfreiheit und des Mangels an gesunder Lebenstätigkeit durch die Metaphern "das süße Joch" (sladostnoe igo), "ohne Spiel und Musik der Nerven" (bez igry i muzyki nerv), "blind gehorchen" (slepo povinujas') und "die Erkältung mit unheilbarem Fieber" (a poljubila Oblomova prosto, kak budto prostudilas' i schvatila neizlečimuju lichoradku). (IV,391)

Die Liebe ist, wie die Metaphorik beweist, das Schicksal Agaf'jas. Die Liebe ist ihr unentrinnbare Notwendigkeit. Sie entbehrt jede andere Art von Möglichkeit. In dem darauf folgenden Abschnitt (IV,392) erläutert Gončarov die Liebe generell als Schicksal und Notwendigkeit. Er schildert die Liebe, die noch nichts von einem Abgrund, von der Begegnung mit der Angst in der Welt weiß. Dann stellt sie sich als launisches, unberechenbares Gefühl dar, das wie eine Krankheit entsteht, wie mit "Schlaf die Gefühle fesselt", "die Augen erblinden", das Herz stärker schlagen läßt;¹⁾ das Verlangen, sich zu opfern, wird spürbar, "allmählich verschwindet das Ich und geht in ein Er oder Sie über", und der Geist wird bald ungewöhnlich stumpf, bald ungewöhnlich scharf... (IV,392)

Gončarov beschreibt hier nicht die Liebe, sondern Verliebtheit.

Während Agaf'ja für Oblomov die Eigenschaften eines Dieners aus alter Zeit, die des Caleb besitzt - Gončarov vergleicht ihn mit einem ausgezeichnet dressierten Jagdhund -, drängt sich Agaf'ja der Vergleich mit ihrem früheren Ehemann gegenüber Oblomov auf. Obwohl beide nur den Rang eines Kollegiensekretärs erreichten und beide im Amt die gleiche Angst ausstanden, sieht Agaf'ja in Oblomov den barin. Seine Hände scheinen ihr wie Samt zu sein, so weich, zärtlich und klein sind sie im Gegensatz zu den ihrigen, die sie immer unter einem Schal versteckt. "Er [Oblomov] ist ein Herr, er leuchtet, glänzt". (IV,392) Solche Menschen hatte Agaf'ja

1) Das stärker schlagende Herz wurde zum Leitmotiv für Oblomov während seines Dača-Aufenthaltes. Damals war er glücklich über dieses Zeichen des Lebens und legte sich die Hand auf die Brust, um es zu spüren.

bisher nur aus der Ferne gesehen. (IV,392) Die Verklärung, die früher Ol'ga durch Oblomov erfahren hatte, erfährt nun Oblomov durch Agaf'ja. Agaf'ja richtet sich ganz nach seinen Gewohnheiten; sie ist ganz bei dem 'anderen', bei Oblomov, der ihr - ohne daß sie einen Einblick bekäme - ihr Ideal erfüllt. Oblomov ist zum Lebensinhalt, zum 'Ziel ihres Lebens' geworden.

Oblomov erfüllt das Ideal Agaf'jas und Agaf'ja erfüllt das Ideal Oblomovs, ohne daß beide Einblick in die Eigenschaften ihrer Beziehung gewinnen.

Oblomov wird das "Feuer für die Maschine" Agaf'ja, Agaf'ja wird zum "Feuer der Leidenschaft" für Oblomov.

Итак, он подвигался к ней, как к теплему огню, и однажды подвинулся очень близко, почти до пожара, по крайней мере до вспышки.

(Also rückte er näher zu ihr wie an ein warmes Feuer, und einmal bewegte er sich sehr nahe heran, fast bis zum Brand, zumindest bis zum Aufflammen. (IV,396))

Als er sie leicht auf den Hals küßt, zeigt sie sich nicht wie Ol'ga damals als "eine beleidigte Göttin des Zorns", sondern "sie stand gerade und unbeweglich wie ein Pferd, dem man ein Kummet anlegt." (IV,396)¹⁾

Das Bild des braven Pferdes erinnert an das Symbol des galoppierenden Pferdes. Welch ein Unterschied ergibt sich, wenn wir dieses Bild der Liebe und Leidenschaft Agaf'jas mit der breit angelegten Vergleichsfabel in Gončarovs erstem Roman vergleichen! Von Julija heißt es dort:

Пять лет провела она в этом скучном сне, как она называла замужество без любви, и вдруг явились свобода и любовь. Она улыбнулась, простерла к ним горячие объятия и предалась своей страсти, как человек предается быстрому бегу на коне. Он несется с могучим животным, забывая пространство. Дух замирает, предметы бегут назад; в лицо веет свежесть; грудь едва выносит ощущение неги... или как человек, предающийся беспечно в челноке течению волн: солнце греет его, зеленые берега мелькают в глазах, игривая волна ласкает корму и так сладко шепчет, забегает вперед и манит все дальше, дальше, показывая путь бесконечной струей... И он влечется. Некогда смотреть и думать тогда, чем кончится путь: мчит ли конь в пропасть, влечет ли волна на скалу?... Мысли уносит ветер, глаза закрываются, обаяние непреодолимо...

1) Vgl. S. 98

(Fünf Jahre verbrachte sie in diesem langweiligen Schlaf, wie sie ihre Ehe ohne Liebe nannte, und plötzlich erschienen Freiheit und Liebe. Sie lächelte, breitete ihnen heiße Umarmungen entgegen und überließ sich ihrer Leidenschaft, wie ein Mensch sich dem Galopp zu Pferde überläßt. Er rast mit dem mächtigen Tier und vergißt den Raum. Der Atem stockt, die Gegenstände fliegen vorbei; in das Gesicht weht Frische; die Brust erträgt kaum das Gefühl der Wonne ... oder wie ein Mensch, der sich bedenkenlos im Kahn dem Fließen der Wellen überläßt: die Sonne wärmt ihn, die grünen Ufer huschen an den Augen vorüber, die spielerische Welle liebkost das Heck und flüstert so süß, eilt nach vorne und lockt immer weiter, weiter und zeigt den Weg der unendlichen Strömung. ... Und er folgt. Da bleibt keine Zeit zu schauen und dann zu denken, womit der Weg endet: ob das Pferd in den Abgrund rast, ob die Welle zu einem Felsen zieht? .. Die Gedanken trägt der Wind fort, die Augen schließen sich, die Bezauberung ist unüberwindlich... (I,205))

Schon in der "Gewöhnlichen Geschichte" verbildlichen das Pferd und der Kahn die Leidenschaft. Aber im Gegensatz zu der Oblomovschen Ruhe liegt hier die Lust in der freien und ungebundenen Bewegung, die dem Menschen Selbstvergessenheit schenkt. Der Leidenschaftliche kann sich gehen lassen. Er kann sich so sein lassen, wie er sich empfindet. Alle Selbstmanipulation, jedes Rollenspiel ist unnötig geworden. Aber es ist eine fremde Bewegung, die des Pferdes und des Kahns, der sich der Leidenschaftliche anvertraut. Es ist nicht die eigene Bewegung, in der er sich selbst spürt und die ihn Schritt für Schritt seinen Weg gehen läßt, so daß er selbst geht, aber zugleich durch seinen Gang bewegt wird. So muß der Leidenschaftliche, der nur durch das Bewegt-Werden fasziniert wird, auch auf die nachfolgende Enttäuschung, auf den Abgrund gefaßt sein, obwohl er in dem Augenblick der Faszination wohl am wenigsten daran denkt. Wie auch Wolfgang Kayser sagt, sind die Leidenschaft und die Musik "Elementarkräfte des Lebens".¹⁾

Nun wird deutlich, warum Oblomov und Štol'c die Leidenschaft fürchten. Sie fürchten nicht nur die Leidenschaft selbst, sondern auch die mögliche Enttäuschung, die einer Leidenschaft folgen

1) Wolfgang Kayser, Das Grotteske in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1960 (Rowohld rde, Bd.107), S.85.

könnte. Solche 'Elementarkräfte des Lebens' könnten mit ihrer Gewalt die Ideale eines Štol'c und eines Oblomov zerstören. Beide fürchten die Gefahren des Lebens. Beide haben Angst, lebendig zu werden, weil sie als lebendige Menschen Angst haben könnten. Von Oblomov heißt es:

Он глядел на нее с легким волнением, но глаза не блистали у него, не наполнялись слезами, не рвался дух на высоту, на подвигу. Ему только хотелось сесть на диван и не спускать глаз с ее локтей.

(Er schaute auf sie [Agaf'ja] mit leichter Erregung, aber seine Augen strahlten nicht, füllten sich nicht mit Tränen, sein Geist strebte nicht in die Höhe, zur Tat.¹⁾ Er wollte nur auf dem Sofa sitzen und die Augen nicht von ihren Ellenbogen lassen. (IV,397))

Oblomovs Leidenschaft ist eine Oblomovka-Leidenschaft.

8. Štol'c, Tartant'ev, Muchojarov, Oblomov

8.1. Štol'c und Oblomov

Die zweite Begegnung von Štol'c und Oblomov gestaltet sich hauptsächlich als eine Wiederholung ihrer ersten Begegnung. Štol'c, von dem es am Ende seiner ersten Charakteristik hieß, daß er Oblomov besucht, um sich auszuruhen, der sich wie ein Mensch fühlt, der "aus einem prächtigen Saal unter das eigene, bescheidene Dach kommt oder von den Schönheiten der südlichen Natur in das Birkenwäldchen zurückkehrt, wo er noch als Kind spazieren-ging" (IV,172), hat keine Kraft, sich der Muße eines Oblomovs zu überlassen. Er spielt wieder die Rolle vom 'richtigen Leben', die Rolle des Arztes und des Retters. Seine Arzneimittel sind Imperative, die Manipulation der Gefühle Oblomovs und die Drohung mit der Katastrophe: Nu, Il'ja! Ty v samom dele umer, pogib! (IV,402) Das ist ein Spiel mit der Angst Oblomovs, das Štol'c hier treibt, um aus ihm einen 'besseren Menschen' zu machen. Aber wie soll Oblomov ein 'besserer Mensch' werden, wenn seine Liebe zu Ol'ga nicht nur von ihm selbst, sondern auch von Štol'c als "Irrtum" (ošibka) betrachtet wird. Der Irrtum setzt den Akzent auf den Anfang, die Erfahrung dagegen auf das Ende einer Entwick-

1) podvig ist eine Substantivierung des Verbums dvigat' = bewegen.

lung. Ein Irrtum kann keine Erfahrungen ermöglichen. Aber nur Erfahrungen können Veränderungen schaffen, und Veränderung heißt Bewegung. Der Irrtum wird wieder zu dem gleichen Schicksalsbegriff und zu der gleichen Strategie der Angstvermeidung, wie sie Oblomov schon früher für sich in Anspruch nahm.

Oblomov begreift seine Schuld erneut als Negation, die das Leben in ihm verhindert. Wieder vergleicht er sich mit Štol'c: "du lebst nicht, sondern du fliegst (...)." Und Štol'c nimmt den Vergleich an. Er sagt zu Oblomov: "Du hast Flügel gehabt, und du hast sie dir abgebunden." (IV,403) Im Sinne der Gončarovschen Metaphorik aber heißt das, daß Štol'c keinen "Boden unter den Füßen", keinen Kontakt zu sich selbst haben kann; und da Štol'c die unterschiedliche Lebensführung eines Oblomovs nicht billigt, kann er ebenfalls keinen Kontakt zu Oblomov haben. Er kann Oblomov nicht verstehen. Es geht in diesem Gespräch also gar nicht um 'das richtige Leben', sondern um das gegenseitige Verstehen der beiden Freunde.

Aber Štol'c bleibt mit der ihm eigenen Konsequenz bei seinem Rollenspiel. Er fordert Oblomov auf, sich ein strenges und ernstes Ziel zu suchen und versucht, den 'Irrtum' der Oblomov-Ol'ga Liebe wieder zu korrigieren.

**ТЫ ЗАМЕТЬ, ЧТО САМА ЖИЗНЬ И ТРУД ЕСТЬ ЦЕЛЬ ЖИЗНИ, А НЕ ЖЕНЩИНА:
В ЭТОМ ВЫ ОШИБАЛИСЬ ОБА.**

(Merke, daß das Leben selbst und die Arbeit das Ziel des Lebens ist und nicht die Frau: darin habt ihr beide geirrt. (IV,404))

Wenn mit dem "Ziel des Lebens" nicht das Ende des Lebens, der Tod gemeint ist, kann das Leben an sich kein Ziel haben. Es müßte ja dann auch die Absicht haben, durch die Erfüllung des Zieles erst zum Leben zu kommen. Das Leben kann nur mit sich selbst identisch sein. Wenn Štol'c Oblomov ein Ziel des Lebens setzen will, dann kann es sich nur um ein Ideal handeln. Was Štol'c hier propagiert, ist nur eine Vertauschung der Werte, indem er das Ideal Oblomovs, das der behaglichen Ruhe, gegen sein eigenes, das der Pflicht einzutauschen versucht.¹⁾

1) Dabei darf nicht vergessen werden, daß die Rollenspiele die eigene Ruhe und Unantastbarkeit des Ich zum Ziel haben, gleichgültig in welcher Gestalt sie sich zeigen.

8.2. Tarant'ev und Muchojarov

Die Gemeinsamkeit dieser beiden Personen zeigt Gončarov nicht nur an ihrer abgetragenen Kleidung (IV,42,387) und ihrer Vorliebe für das gute Essen.

(...) Иван Матвеевич Мухоморов был, в гастрономическом отношении, великий эпикурец.

(Ivan Matveevič Muchojarov war in gastronomischer Beziehung ein großer Epikureer. (IV,387))

Beide, Tarant'ev und Muchojarov, besitzen die Eigenschaften eines Hundes, spielen die Rolle eines Hundes und besitzen die körperlichen Merkmale von Hunden. Bei Tarant'ev ist es die "zottige Hand", bei Muchojarov der Haarschopf, der an Hundehoren mittlerer Größe erinnert. (IV,316) Tarant'ev spielt die Rolle eines Wachhundes, (IV,42) Muchojarov wird mit einem Vorsteh- oder Wachtelhund (legavaja sobaka) verglichen, wenn er den Markt nach Spezialitäten absucht. (IV,387) Daß die Wachteln ebenfalls zu seinen bevorzugten Genüssen gehören - sie stehen auf dem Speiseplan anlässlich seines Namensfestes -, läßt Muchojarov zu einem 'feindlichen Prinzip' Oblomovkas werden.¹⁾ Die Leit motive, die Muchojarov, dem Bruder Agaf'jas, zugeordnet wurden, sind einmal seine großen, groben, roten Hände, deren er sich schämt und sie entweder hinter dem Rücken oder in den Ärmeln zu verstecken sucht,²⁾ zum anderen das große Aktenpaket, das ihn zuweilen als eine pars pro toto bei der Beschreibung seines Arbeitsweges vertritt, der große Spazierstock und seine Gummigaloschen. (IV,310) Aber auch hier wird das große Aktenpaket aus der Sicht Oblomovs durch das Fenster und den Zaun gesehen und wird so zu einem Bestandteil des Gleichmaßes, der Hin- und Her-Bewegung in Oblomovs Leben auf der Vyborger Seite.

1) Vgl. dazu: IV,106

Да не подумают, однако, чтоб перепела составляли там предмет гастрономической роскоши, - нет, такое развращение не проникло в нравы жителей того края: перепел - птица, уставом в пищу не показанная. Она там услаждает людской слух пеннем: оттого почти в каждом доме под кровлей в нитяной клетке висит перепел.

2) Diese Geste der Scham hat Muchojarov mit seiner Schwester gemeinsam. Vgl. S. 116

Doch trotz aller Gemeinsamkeiten zwischen Tarant'ev und Muchojarov ist Tarant'ev der Theoretiker, ein Stratege im Planen von für ihn vorteilhaften, fast kriminellen Handlungen, Muchojarov der Praktiker, der für die Ausführung der Pläne sorgt. Wie früher Tarant'ev und Oblomov, so bilden jetzt, wenn auch in anderer Art, Tarant'ev und Muchojarov eine Lebens- und Nutzgemeinschaft, eine Symbiose.

Diesen Menschen schenkt Oblomov sein Vertrauen.

Waren Tarant'ev und Muchojarov noch jeder für sich alleine Schmarotzer, so werden jetzt beide vereint zu Betrügern, die in einer beständigen Leistungssteigerung bis zur Erpressung Oblomovs gehen.

Erpressung ist ein Spiel mit der Angst eines anderen um des eigenen Vorteils willen. Diese Art von Manipulation, in der der Erpreßte plötzlich nur noch in seiner Angst, in seiner Vergangenheit lebt und dabei Gegenwart und Zukunft verloren hat, haben wir schon in der Štol'c-Oblomov Beziehung beobachten können.¹⁾

Doch nun geht es nicht um die Rettung Oblomovs - denn Štol'cens Absicht ist ja lauter, nur seine Mittel entsprechen etwa denjenigen der Tarant'evs und Muchojarovs: die Drohung mit der Katastrophe -, jetzt geht es um die Paradiesvorstellung der beiden Betrüger, die für sie nur durch materielle Werte zu verwirklichen ist. Sie treffen Oblomov natürlich an seiner schwächsten Stelle, dort, wo Oblomov am verängstigsten ist, wo er am stärksten enttäuscht werden kann: seine Leidenschaft zu Agaf'ja, die vor der Gesellschaft nicht veröffentlicht werden darf, obwohl oder gerade weil es sich um eine Oblomovka-Leidenschaft handelt.

Die Not auf der Vyborger Seite, die dieser Erpressung konsequent folgt, bringt Oblomov um sein epikureisches Wohllleben. Verlieft schon vorher sein Leben in dem Gleichmaß eines Uhrenpendels, so ist ihm jetzt der Mittelpunkt, das genußvolle üppige Essen genommen worden. Die Langeweile wird jetzt offensichtlich. Sie wird als Blindheit, als das eigenmächtige Leben des im Aberglauben angesiedelten Augenzurms angesehen.²⁾

И сам Илья Ильич обрюзг, скука въелась в его глаза и выглядывала оттуда, как немочь какая-нибудь.

1) Vgl. dazu S. 63, 65

2) Vgl. dazu S. 78

(Und II'ja Il'ič selbst war aufgedunsen, die Langeweile hatte sich in seine Augen hineingefressen und schaute von dort wie eine Krankheit heraus. (IV,436))¹⁾

Auch der abgetragene, aus den Nähten gehende Chalat spiegelt die Not Oblomovs wider. Aber nicht die Schuld hat Oblomov so weit gebracht, sondern seine Einstellung zu seiner Schuld. Aus der ethischen, der seelischen und ökonomischen Schuld, die noch ganz in Oblomovs Planen angesiedelt war, ist jetzt eine sittliche, seelische und finanzielle Not geworden. Das ist die dritte Enttäuschung nach St. Petersburg und dem 'Irrtum' seiner Liebe, die Oblomov erleben muß.

Wie antwortet Oblomov auf diese Enttäuschung? Er versucht sie zu vergessen und vermeidet ein Zusammentreffen mit Muchojarov. Er bemüht sich, sich noch stärker zu isolieren. Aber auch hier bewährt sich Agaf'ja, die in dieser Not ihre Sorge und Pflicht Oblomov gegenüber als Neigung erlebt.

Как вдруг глубоко окунулась она в треволнения жизни и как познала ее счастливые и несчастные дни! Но она любила эту жизнь: несмотря на всю горечь своих слез и забот, она не променяла бы ее на прежнее, тихое течение, когда она не знала Обломова, (...).

(Wie tief war sie plötzlich in die Widerwärtigkeiten des Lebens getaucht und wie hatte sie seine glücklichen und unglücklichen Tage kennengelernt! Aber sie liebte dieses Leben: ungeachtet der ganzen Bitterkeit ihrer Tränen und Sorgen hätte sie es nicht mit dem früheren, stillen Fließen vertauscht, als sie Oblomov nicht kannte, (...). (IV,441))

Während Oblomov zu verstehen beginnt, in welche "Presse" er geraten ist, opfert Agaf'ja ohne zu überlegen die wenigen Wert-sachen, die sie besitzt: Perlen, Silber, Pelzwerk, um Oblomov seine Not nicht spüren zu lassen, um ihm noch die Speisen zukommen zu lassen, die eines barin würdig sind. Gleichzeitig, obwohl ihr das nicht bewußt wird, versucht sie - wie einst Oblomovs Eltern - mit der Verwöhnung Oblomovs, ihr Ideal zu erhalten.

Es ist schließlich Štol'c, der Oblomov 'rettet', der ihn von seiner Not befreit, indem er diese "gesetzliche Sache", wie Mucho-

1) Über die Augen des Menschen sagt Michail Bachtin: "Sie drücken das rein individuelle, das eigengesetzliche innere Leben des Menschen aus, (...). a.a.O., S.16.

jarov die Erpressung nennt, aufdeckt und rückgängig machen kann. Und er will noch ein weiteres tun: Oblomov wieder der "lebendigen Welt", wie er es nennt, zuzuführen. (IV,444) Er will Oblomov zu sich nehmen. Aber Oblomov, dessen Erinnerungen an Ol'ga ihm höchste Poesie, seine Gegenwart aber im Vergleich zu dieser poetischen Vergangenheit brennenden Schmerz bedeutet, lehnt ab. Diese Aufteilung von Paradies und Poesie (IV,444,447) und Schmerz oder wie früher die Polarität aussah: Poesie und Ärger, verrät, daß die Vyborger Seite Oblomov doch nicht sein Ideal vollständig erfüllen konnte. Und sie zeigt weiterhin an, daß Oblomov seine vergangene Liebe zu Ol'ga nicht verarbeiten, nicht in seine Gegenwart integrieren konnte. Oblomov sagt zu Štol'c:

- Боюсь зависти: ваше счастье будет для меня зеркалом, где я все буду видеть свою горькую и убитую жизнь; а ведь уж я иначе жить не стану, не могу.

(- Ich fürchte den Neid: euer Glück wird für mich ein Spiegel sein, wo ich immer mein bitteres und vergeudetes Leben sehen werde; aber ich werde und kann nicht mehr anders leben. (IV, 447))

Štol'c antwortet mit Warnung und Verachtung:

- Смотри, Илья, не упаду в яму. Простая баба; грязный быт, удушливая сфера тупоумия, грубость - фи!..

Er warnt vor dem Abgrund.

(Schau, Il'ja, fall nicht in die Grube. Ein einfaches Weib; ein schmutziges Dasein, eine stickige Sphäre des Stumpfsinns - pfui!.. (IV,457))

Wenn wir aber daran festhalten, daß die Enttäuschung der wesentliche Zugang zu einem Wachstums- und Reifeprozess darstellt, dann sind zwar Tarant'ev und Muchojarov im juristischen Sinne Betrüger, aber im existentiellen Sinne die wirklichen Helfer Oblomovs. Sie haben ihn in seine eigene Angst, wieder in sein Leben gestellt, während Agaf'ja und Štol'c, sowie auch Ol'ga, Oblomov um sein Leben betrogen haben, weil sie helfen wollten und versuchten, die Enttäuschungen in seinem Leben aufzuheben. Sie haben ihn dadurch - zumindest was Štol'c und Ol'ga angeht - mit ihrem Versuch, Oblomovs 'Oblomovka-Dasein' zu verhindern, wieder in das Oblomovka-Ideal hineingestellt.

Oblomov scheint diese Ambivalenz verstanden zu haben. Als Tarant'ev ihn besucht, um sich zu rächen, und Oblomov und besonders Štol'c beleidigt, durchbricht Oblomov sein Lebensideal, sich selbst und niemand anderem weh zu tun. Sein "innerer Vulkan" (IV,70) explodiert. Die fortwährenden Implosionen der Rollenspiele, der Angst und des Ärgers wenden sich nach außen und verwandeln sich in Wut. Er ohrfeigt Tarant'ev und wirft ihn aus dem Haus. Der Anlaß aber dieser seelischen Befreiung ist weniger Oblomov selbst, als sein Freund Štol'c, der von Tarant'ev weder abhängig war, noch je einer Verteidigung bedurfte. Damit ist alles wieder beim Alten geblieben.

9. Ol'ga und Štol'c in Paris

9.1. Štol'c

Die Begegnung zwischen Štol'c und Ol'ga in Paris geschieht zufällig. Štol'c erkennt Ol'ga und erkennt sie gleichzeitig wieder nicht. Ol'ga hat sich verändert.

Die Beschreibung der Veränderung Ol'gas konzentriert sich ganz auf ihr Gesicht. Ol'gas kindliches Lächeln ist verschwunden, über ihren Brauen nistet teils ein wichtiger, teils ein trauriger Gedanke. Ihre Augen "reden" in anderer Weise, der offene, klare und ruhige Blick ist verschwunden; "auf dem ganzen Gesicht liegt eine Wolke entweder der Sorge oder des Nebels". Ol'gas Wiedersehensfreude spiegelt sich in ihren Augenbrauen und in ihren Augen wider.

(...): брови раздвинулись и легли симметрично, глаза блеснули светом тихой, не стремительной, но глубокой радости. Всякий брат был бы счастлив, если б ему так обрадовалась любимая сестра.

(Die Brauen hatten sich emporgezogen und lagen symmetrisch, die Augen glänzten vom Licht einer stillen, nicht heftigen, aber tiefen Freude! Jeder Bruder wäre glücklich gewesen, wenn sich seine geliebte Schwester so gefreut hätte. (IV,410))

Obwohl hier Gončarov die Beziehung von Ol'ga und Štol'c ins Geschwisterliche transponiert, findet sich Štol'c in seiner früheren Rolle gegenüber Ol'ga nicht mehr zurecht. Das "Spiel" in ihrem Gesicht, das wie ein Blitz hervorbricht und sich wieder

versteckt, verunsichert Štol'c. Das Erkennen der Elementarkräfte, die in Ol'ga seit dem Bruch mit Oblomov ihre seelische Unordnung hervorriefen, ist Štol'c unmöglich geworden. Štol'c, der auf seine Rolle des Imperativs in seinen persönlichen Beziehungen zu anderen Menschen festgelegt ist, ist auf die kindliche Rolle einer Ol'ga genauso angewiesen wie auf die kindliche Rolle eines Oblomovs. Der Verlust ihres lauten, kindlichen, silbernen Lachens (IV,412) als Belohnung seiner Scherze macht Štol'c zuerst ärgerlich, bis sich sein Ärger in Hilflosigkeit verwandelt. Hier wird deutlich, daß Štol'c Ol'ga - und auch Oblomov - nur 'verstehen' kann, wenn beide die Spielregeln ihres Rollenverhaltens nicht verlassen. Die Bruder-Schwester Beziehung von Štol'c und Ol'ga wird zu einem Kampf der Über- und Unterlegenheit mit dem Ziel, die frühere Ordnung wiederherzustellen. Die Waffe, die Štol'c dazu benutzt, ist sein Verstand, ja sogar die List und die Erfahrung, die er bei anderen Frauen gewinnen konnte. Er ist stolz, wenn er aus diesem Kampf "wie ein Sieger" hervorgeht, wenn "das Morgenrot eines zufriedenen Gedankens auf ihrem Gesicht liegt." (IV,413)¹⁾ Štol'c will der Urheber des Glücks von Ol'ga sein.

Он, с огнем опытности в руках, пускался в лабиринт ее ума, характера и каждый день открывал и изучал все новые черты и факты, и все не видел дна, только с удивлением и тревогой следил, как ее ум требует ежедневно насущного хлеба, как душа ее не умолкает, все просит опыта и жизнь.

(Er ließ sich mit dem Feuer der Erfahrung in den Händen in das Labyrinth ihres Geistes, Charakters hinab, und jeden Tag entdeckte und lernte er immer neue Züge und Tatsachen und sah noch immer keinen Boden, nur mit Erstaunen und Erregung verfolgte er, wie ihr Geist das tägliche Brot verlangte, wie ihre Seele nicht schwieg und immer um Erfahrung und Leben bat. (IV,413))

Štol'c will seine Enttäuschung über Ol'gas Veränderung und Ol'ga ihre Enttäuschung über Oblomov überwinden. Doch beide versuchen, diese Sehnsucht nach dem Leben durch das Ergründen von Lebensfragen zu stillen.

(...): они входили глубже в основу, в ткань жизни; мысли, наблюдения, явления не складывались, молча и небрежно, в архив памяти, а придавали яркую краску каждому дню.

1) Siehe dazu auch S. 85 (IV,254)

(Sie drangen tiefer in den Grund, in das Gewebe des Lebens vor; Gedanken, Beobachtungen, Erscheinungen wurden nicht schweigend und nachlässig in das Archiv des Gedächtnisses abgelegt, sondern gaben jedem Tag eine helle Farbe. (IV,413,414))

Auch hier versucht Gončarov, das Tun seiner beiden 'Helden' positiv zu deuten, sie zu loben. Doch Ol'ga und Štol'c stehen dem Leben gegenüber. Sie werden, wenn auch in anderer Weise als Oblomov, zu Beobachtern des Lebens.

Anschließend ironisiert Gončarov sein soeben ausgesprochenes Lob in Gestalt einer positiven Anerkennung. Beide, Štol'c und Ol'ga, beobachten sich scharf: er, ob keine Frage in ihren Augen zurückgeblieben sei; sie, ob nichts Nebelhaftes, kein unzugänglicher Winkel geblieben sei, den er noch hätte erklären und deuten müssen. Doch diese Art von Beziehung, die sich auf die kausalanalytische Erfassbarkeit des Lebens verläßt, muß Štol'c auf die Dauer unbefriedigt lassen - nicht nur, weil Ol'gas Wißbegierde ihm Angst macht: "Dieses Kind, Ol'ga! - dachte er mit Erstaunen. - Sie wächst über mich hinaus!" (IV,414), sondern auch, weil die Abhängigkeit, die sich zwangsläufig aus dieser Art von Beziehung ergibt, sich für ihn in Liebe verwandelt hat, er aber keine Möglichkeit sieht, das 'Verwandtschaftsverhältnis von Bruder und Schwester' in eine Liebesbeziehung zu verwandeln. Er verstärkt daher seine Manipulation.

Gončarov entlehnt die Verbildlichung der Manipulation wiederum aus dem Bereich der weiblichen Handarbeit. Die Straminstickerei war während ihrer Sommerliebe ein Symbol der Lebensplanung Ol'gas gewesen.¹⁾ Jetzt verstärkt Gončarov dieses Bild. Derselbe Vergleich, der die List der "beschränkten Frauen" ins Bild setzte, wird jetzt für Štol'c gültig. Heißt es von den "beschränkten Frauen":

Они за недостатком прямого ума двигают пружинами ежедневной малкой жизни посредством хитрости, плетут, как кружево, свою домашнюю политику, не замечая, как вокруг них располагаются главные линии жизни, куда они направятся и где сойдутся.

dann sagt Gončarov jetzt über Štol'c:

Он только соберет все мельчайшие черты, только удастся ему соткать тончайшее кружево, остается закончить какую-нибудь петлю - вот ужó , вот сейчас...

1) Siehe S. 84

(Aus Mangel an echtem Geist bewegen sie [die beschränkten Frauen] die Sprungfedern des täglichen, kleinlichen Lebens mit Hilfe der List, häkeln wie Spitzen ihre häusliche Politik und bemerken nicht, wie um sie herum sich die Hauptlinien des Lebens anordnen, wohin sie ihre Richtung nehmen und wo sie zusammenkommen. (IV, 270))

(Kaum stellte er [Štol'c] auch die kleinsten Linien zusammen, kaum gelingt es ihm, die feinste Spitze zu weben, es bleibt nur eine Masche zu vollenden - gleich jetzt... (IV,415))

Die Bedingung für das Glück Štol'cens ist wieder die geometrische Idealform der Geraden (po rovnoj kolee) und zudem die "heiße Quelle" der Liebe Ol'gas.

(...); он не хотел бы порывистой страсти, как не хотел ее и Обломов, только по другим причинам. Но ему хотелось бы, однако, чтоб чувство потекло по ровной колее, вскипев сначала горячо у источника, чтоб черпнуть и упиться в нем и потом всю жизнь знать, откуда бьет этот ключ счастья...

((...); er wollte keine stürmische Leidenschaft, wie sie auch Oblomov nicht wollte, nur aus anderen Gründen. Aber er wollte dennoch, daß das Gefühl im geraden Gleis verlief, anfangs an der Quelle heiß aufkochte, damit er aus ihr schöpfe und sich be-rausche, um dann das ganze Leben zu wissen, woher diese Quelle des Glücks sprudelt... (IV,417))

Die Gedanken an Ol'ga beginnen Štol'c vollständig zu beherrschen. Sie werden zum Inhalt seines Lebens. Ol'ga wird, um es in der Gončarovschen Sprache auszudrücken, zum "Ziel seines Lebens".¹⁾ Ol'ga wird für Stol'c zum Schicksal.

"Любит или не любит?" - играли у него в голове два вопроса.

('Liebt sie oder liebt sie nicht?' spielten die zwei Fragen in seinem Kopf. (IV,416))

У него все более и более разгорался этот вопрос, охватывал его, как пламя, сковывал намерения: это был один главный вопрос уже не любви, а жизни. Ни для чего другого не было теперь места у него в душе.

1) Vgl. dazu S.120 (IV,404)

(Immer mehr und mehr loderte bei ihm diese Frage auf, erfaßte ihn wie eine Flamme, schmiedete seine Absichten: dies war nicht mehr eine Hauptfrage der Liebe, sondern des Lebens. Für nichts anderes war jetzt Platz in seiner Seele. (IV,418))

Dadurch, daß Ol'ga unerreichbar erscheint, hat sich die Liebe Štol'cens zu Ol'ga in Leidenschaft verwandelt.¹⁾ Ol'ga ist zu dem Ideal geworden, das Štol'c erreichen will. Seine Manipulation und seine Bemühung, dieses Ziel zu erreichen, heißt List. Dabei wird für ihn die Frage, ob Ol'ga ihn liebt oder nicht liebt, zu einem Schicksal, das Gončarov mit der Verbalmetapher "spielen" charakterisiert. Wie die ungeordneten Gedanken Oblomovs, die mit dem Bild der Vögel wiedergegeben werden, werden die 'zwei Fragen, die in Štol'cens Kopf spielen', zu einem Bild seiner Unfreiheit sich selbst und Ol'ga gegenüber. Der Kampf gegen das Schicksal verbraucht selbst die Kräfte eines Štol'c. Die schwierige Manipulation Ol'gas wird zur Krankheit.

Он понял, - что было чуждо ему доселе, - как тратятся силы в этих скрытых от глаз борьбах души со страстью, как ложатся на сердце неизлечимые раны без крови, но порождают стоны, как уходит и жизнь.

(Er verstand - was ihm bisher fremd gewesen war -, wie sich die Kräfte in diesen, vor den Augen verborgenen Kämpfen der Seele mit der Leidenschaft verbrauchen, wie sich auf das Herz unheilbare Wunden legen, die nicht bluten, aber Stöhnen machen, wie auch das Leben vergeht. (IV,418))

Zum ersten Mal schwankt Štol'c in seiner "hochmütigen Sicherheit" (spesivaja uverenost'), mit der er bisher seinen Kräften vertraut hat.

9.2. Ol'ga

Obwohl die Charakteristik Ol'gas in ihrem Konflikt mit Štol'c nahezu bildlos ist, bedarf sie doch einer Betrachtung, einmal, weil sie wiederholt auf engstem Raum die seelischen Vorgänge schildern, die die Leit motive in Oblomovs Leben schufen, zum anderen, weil die Charakteristik für eine kurze Gesamtschau des Oblomov-Romans noch notwendig sein wird.

1) Vgl. dazu die Parallele Tušin-Vera (VI,403ff).

Die Verehrung Štol'cens, wie Ol'ga seine Manipulation empfindet, hat ihre verletzte Eigenliebe wiederhergestellt. "Nach und nach stellte sie [die Verehrung] Ol'ga wieder auf jedes Piedestal, von dem sie gefallen war; nach und nach lebte ihr Stolz wieder auf." (IV,418) Ol'ga wird wieder als Statue gesehen¹⁾, ihr Abgrunderlebnis und ihre Ohnmacht als Fall eines Bildwerkes von seinem Sockel betrachtet. Mit der Wiederherstellung ihres Stolzes verbindet sich die Erhöhung ihrer Person. Sie hat, um es in der Bildlichkeit der Gončarovschen Metaphorik zu sagen, 'keinen Boden unter den Füßen'.

Wie sieht diese Kontaktlosigkeit Ol'gas zu sich selbst aus? Wie kommt sie zustande?

Ol'ga hat das Scheitern ihrer Liebe zu Oblomov nicht annehmen, sich nicht damit identifizieren können. Sie hat Angst, angesichts ihrer erlebten Enttäuschung kleiner und schwächer zu sein, als es ihr Stolz verträgt. Sie hat Angst, sich selbst verachten zu müssen. Um dieser Angst auszuweichen, projiziert Ol'ga diese auf Štol'c und - wie damals Oblomov - auf die Gesellschaft. Demnach braucht sie sich nicht mehr vor sich selbst zu rechtfertigen, sondern nur noch vor Štol'c und vor der Gesellschaft. Aber durch diese neue Abhängigkeit erscheint Ol'ga ihre Vergangenheit noch schrecklicher. Vor Štol'c plötzlich "nichtig, schwach und klein" zu erscheinen, ist Ol'ga ebenso unmöglich. Anstatt ihre Vergangenheit zu integrieren, wird Štol'c zu ihrem Gegner, dem sie entfliehen möchte. In ihrer Flucht vor der Autorität eines Štol'c sucht sie nach fremden Autoritäten, nach einem Maßstab, an dem sie ihr Handeln in der Vergangenheit messen und beurteilen kann, mittels dessen sie ihre Schuld oder Unschuld abwägen und daraus die Rechtfertigung einer neuen Liebe zu Štol'c ableiten kann. Ol'ga richtet sich nach dem Imperativ: ženščina istinno ljubit tol'ko odnaždy! (IV,419) (Eine Frau liebt nur einmal aufrichtig!), ein Leitmotiv, das Ol'ga schon während ihrer Liebe zu Oblomov beeinflusst hat. Diese Selbstmanipulation bringt sie zu dem Schluß, daß die "Blüte des Lebens für immer abgefallen sei" (IV,419), daß sie kein Recht habe, Štol'c zu lieben. So kommt Ol'ga zu dem Ausweg, daß sie nur Freundschaft, aber keine Liebe zu Štol'c empfinden dürfe. Denn 'befreundet sein' heißt

1) Vgl. IV,198 und 306

für Ol'ga: alle Rechte auf den anderen haben und eine reine, gerechtfertigte Liebe ohne Leidenschaft dem anderen entgegenbringen und von dem anderen empfangen zu dürfen.

Allein, das häufige Zusammentreffen von Štol'c und Ol'ga hat die Rollen schon geprägt und Rechte entstehen lassen, die eine reine Freundschaft unmöglich werden lassen und die sich nicht mehr in Ol'gas Abwägen des Für und Wider, in ihre Strategie der Rechtfertigung einfügen wollen. Štol'c war schon "unmerklich in die Rolle ihres Deuters von [Lebens-]Erscheinungen, in die Rolle ihres Führers übergegangen. Er war unsichtbar ihre Vernunft und ihr Gewissen geworden." (IV,420) Und Ol'gas Leben ist durch diese "geheimen Fesseln gebunden".

Auch Štol'c ist also für Ol'ga zu einem Schicksal geworden. Es hat Ol'ga nichts genützt, daß sie ihre Angst in ein Problem verwandelte, um auf rationalem Wege besser ihre Angst auflösen zu können. Und es hat ihr ebensowenig genützt, ihre noch nicht voll durchlebte Vergangenheit in die Zukunft zu projizieren, um sie in Gestalt von Probehandlungen gegenüber Štol'c in ihrer Vorstellung besser verarbeiten zu können. Oblomovs Ideal, sich selbst und anderen nicht weh tun zu wollen, sein Ideal einer reinen, unschuldigen Liebe ist nun auch für Ol'ga wieder gültig geworden. Schon hier wird deutlich, daß Štol'c, wie früher Ol'ga Oblomov gegenüber, die Rolle des Leitsterns übernommen hat, Ol'ga aber dem gleichen "stummen Spiel und Kampf der in ihrer Brust eingesperrten Gefühle" (IV,419) unterliegt wie damals Oblomov ihr gegenüber.

Oblomov ist nun der 'Stein' geworden, der Ol'gas Lebensweg versperrt, und der sie daran hindert weiterzugehen. Auch sie möchte am liebsten Oblomov verleugnen, wie Oblomov sie verleugnet hat. Auch sie möchte ihre Vergangenheit ungeschehen machen.

Тогда-то она обливалась слезами свое прошедшее и не могла смыть.

(Dann begoß sie ihre Vergangenheit mit Tränen und konnte sie nicht abwaschen. (IV,422))

Das Ideal, mit Štol'c inmitten "der weiten Arena eines allseitigen Lebens mit all seiner Tiefe, mit allem Reiz und Kummer zu leben" (IV,422), "ein Glück mit Štol'c", scheint Ol'ga infolge ihrer 'Schuld' unerreichbar zu sein. Auch für Ol'ga teilt sich das Leben wieder in Liebe und Pflicht, deren polare Kräfte sie

nicht freisetzen kann. Und wie Oblomov damals, hält sie sich für verbrecherisch, weil sie die Reinheit der Liebe verletzt zu haben glaubt. Ol'ga sieht zwar, nachdem sie einen langen Katalog aller möglichen Fluchtwege durchgegangen ist, daß sie ihrer Schuld nicht entfliehen kann, aber wie Oblomov gewinnt sie kein Verhältnis zu ihrer Schuld. Die Schuld bleibt auch hier eine Negation des Lebens.

9.3. Štol'c und Ol'ga

Der Konflikt zwischen Ol'ga und Štol'c führt zu einer Aussprache.

Die Leidenschaft, die Štol'c bisher immer fürchtete und derentwegen er sich vor Ol'ga 'kleiner machen' mußte als es ihm sein Wille gestattete und Ol'gas Angst, vor Štol'c 'kleiner und nichtiger' zu scheinen, als es ihr Stolz verträgt, lassen die beiden zu Gegnern werden. Das Gespräch wird zu einem Zweikampf; Štol'c wird zu einem gefährlichen Gegner, zu einem Feind, dessen "Übergewicht auf freiem Feld" liegt. (IV,424) Die Kriegsmetaphorik, die Gončarov am Anfang des Gesprächs verwendet, weist darauf hin, daß es beiden nicht um ein gegenseitiges Verstehen gehen kann, sondern um Sieg oder Niederlage, um das Recht auf Liebe und um Schuld oder Schuldlosigkeit.

В эту минуту, как молния, сверкнуло у ней в памяти прошедшее.
"Суд настал! Нельзя играть в жизнь, как в куклы! - слышался ей какой-то посторонний голос. - Не шути с ней - расплатись!"

(In diesem Augenblick leuchtete wie ein Blitz die Vergangenheit in ihrem Gedächtnis auf. 'Das Gericht hat begonnen! Man darf nicht mit dem Leben spielen wie mit Puppen! - war eine fremde Stimme in ihr zu hören. - Spaße nicht mit ihm - du wirst dafür bezahlen.' (IV,424))

Mit dem Vergleich des Blitzes ist nun nicht nur die Schnelligkeit verbildlicht, mit der Ol'ga ihre Vergangenheit vor Augen tritt, sondern auch die elementare Naturkraft, die unverarbeitet in ihrer Vergangenheit verborgen ist, die mit Ol'ga 'spielt' und sie selbst zu einer Puppe werden läßt. Wie stark Ol'gas Angst vor Strafe ist, zeigt die Personifizierung ihrer Schuld. Durch ihr Zurückgreifen auf die Mythologie, durch den Anruf der Rachegöttin "Nemesis" begibt sie sich in ein Schicksal, in eine Unfreiheit, die sie sich

selbst auferlegt hat. Da Ol'ga den Kontakt mit ihrer Gegenwart verloren hat, kann sie Štol'c nicht sagen, ob sie ihn liebt. "Die Scham über ihre Vergangenheit, die Folter der Eigenliebe angesichts der Gegenwart" hat Ol'ga für andere Gefühle verschlossen. Ol'ga wird in ihrer Hilflosigkeit zu einem Kind, wie es Oblomov früher ihr gegenüber war; sie sieht Štol'c als ihre "Mutter" an, der sie "blind" vertrauen darf.

Durch diese Verlagerung des Rollenspiels ist das Kriegsverhältnis wieder in ein verwandtschaftliches übergegangen, aber doch in einer Rollenverteilung, die beiden im Augenblick entspricht. Erst dieser Hintergrund ermöglicht es Ol'ga, Štol'cens Wunsch zu entsprechen: sie nennt Štol'c den Namen ihres früheren Liebhabers und Freundes. Dadurch ist sie nun Štol'c völlig ausgeliefert.¹⁾

Она с минуту колебалась, но делать было нечего: как человек, который в минуту крайней опасности, кидается с крутого берега или бросается в пламя, она вдруг выговорила: "Обломова!"

(Sie schwankte einen Augenblick, aber es war nichts zu machen: wie ein Mensch, der in dem Augenblick der höchsten Gefahr sich von einem steilen Ufer stürzt oder sich in die Flammen wirft, sprach sie plötzlich aus: 'Oblomov!' (IV,427))

Ol'gas Beichte ist zu einer Verzweiflungstat der Selbstbefreiung geworden.

Das Mutter-Kind Verhältnis geht durch die Preisgabe des Namens in ein Rollenspiel von Richter und Angeklagtem über. Wie wenig Štol'c die Rolle eines Richters zusteht, zeigt nicht nur, daß die Vergangenheit einer Ol'ga nicht seine Vergangenheit ist und ihn in dieser Weise nichts angeht, daß die Liebe keine Rechtsangelegenheit ist, sondern auch Štol'cens Antwort auf Ol'gas Namensgeständnis zeigt dies deutlich.

- Обломов! - повторил он вновь. - Не может быть! - прибавил опять уверительно. - Тут есть что-то: вы не поняли себя, Обломова или, наконец, любви.

(- Oblomov! - wiederholte er aufs neue. - Das kann nicht sein! - fügte er wieder überzeugt hinzu. - Da muß noch etwas sein:

1) Dieses Motiv: die Frage nach dem Namen des Liebhabers, wird besonders in Gončarovs drittem Roman zu einem wichtigen Leitmotiv.

sie haben entweder sich selbst, Oblomov oder letztlich die Liebe nicht verstanden. (IV,428))

Die intellektuelle Einsicht in sich selbst, in den Partner oder in die Liebe ist für Štol'c die Bedingung der Liebe. Damit zeigt Štol'c nicht, daß er die Liebe nicht versteht, denn diese entzieht sich letzten Endes jedem Versuch der rationalen Aufschlüsselung, sondern er zeigt damit, daß er unfähig ist zu lieben.

Es wäre aber falsch, die hier dargestellten Rollenspiele und ihre Rollenträger zu verurteilen. Dann wäre auch derjenige, der verurteilt, das, was er verurteilt: ein Richter. Er würde sich damit selbst verurteilen. Denn jede Rolle hat auch ihre Berechtigung. Wie die Enttäuschung, die einen Zugang zu der Realität schafft, gleichzeitig aber auch die Angst zuläßt und den Schmerz, wie die Gewohnheit, die eine notwendige Form der Sicherheit im Leben bietet, andererseits aber ein ursprüngliches Lebensgefühl verhindert, so haben auch die Rollenspiele ambivalenten Charakter. Sie verhindern zwar das Lebendige, bilden aber gleichzeitig einen notwendigen Schutz vor der übergroßen Angst.¹⁾ Jede Angst kann nur individuell erlebt werden. Ein Außenstehender wird daher schwerlich beurteilen können, wieviel Angst der andere ertragen kann. Gončarov läßt in seinem letzten Roman Rajskej die Schwierigkeit des moralischen Urteilens erfahren. (V,342)

Štol'c spricht als Richter die 'Angeklagte' Ol'ga schon deshalb frei, weil er Oblomov als einen Liebhaber nicht ernst nehmen kann. Und auch er verklärt Ol'ga, wie es Oblomov früher getan hatte. Ol'ga als "Engel" wird in den Augen Štol'cens wieder zu einem Symbol der Reinheit. Der Beweis dafür ist für Štol'c der Liebesbrief Oblomovs, der Oblomov ursprünglich dazu diente, mit seiner Angst vor der Liebe umzugehen. Wenn Ol'ga damals diesen Brief als einen Liebesbrief gedeutet hat, so legt ihn jetzt Štol'c zu seinem Vorteil aus. Die Angst Oblomovs vor einem möglichen 'Irrtum' seiner Liebe zu Ol'ga wird jetzt von Štol'c bestätigt. Štol'c greift das Motiv des Irrtums wieder auf und erklärt die vergangene Ol'ga-Oblomov Liebe unter diesem Gesichtspunkt. Das Motiv des Irrtums wird für Štol'c zu einem Mittel, Oblomovs vergangene Liebesbeziehung nicht mehr wahrnehmen zu

1) Siehe dazu S.34 (IV,146) und S.166 (I,229)

müssen. Denn selbstverständlich kann die Liebe als ein Gefühl nie ein Irrtum sein, sondern nur die Erzeugnisse des Willens, die Absichten, Pläne, Erwartungen und Zielvorstellungen, die mit der Liebe verknüpft wurden. Dadurch aber, daß die Enttäuschung der Erwartungen ein Irrtum genannt wird, ist es nicht mehr notwendig, die Enttäuschung als Enttäuschung zu erleben.

Auch Ol'ga wird hier - wie früher Oblomov - um die Erfahrung der eigenen Wirklichkeit betrogen. Durch Štol'cens 'Freispruch' ist zwar die Vergangenheit noch gegenwärtig, aber sie wird nicht mehr wahrgenommen.

Ol'ga ist nicht, wie Oblomov es in seinem Brief geschrieben hat, "erwacht", sondern ihre Gegenwart erscheint als Traum.

- Как сон, как будто ничего не было! - говорила она задумчиво, (...).

(- Wie ein Traum, als ob nichts gewesen sei! - sagte sie nachdenklich, (...). (IV,433))

Und während hier bereits der Keim ihrer späteren Schwermut liegt, fühlt sie sich gesund werden.¹⁾

- Ах, какое счастье... выздороветь, - медленно произнесла она, как будто расцветая, (...).

(- Ach, welch ein Glück ... gesund zu werden, - sprach sie langsam aus, als ob sie aufblühe, (...). (IV,432,433))

Aus der Richter-Angeklagten Rolle wird wieder eine 'Mutter-Kind' Beziehung, wie sie Oblomov und Agaf'ja zu etwa dem gleichen Zeitpunkt auf der Vyborger Seite erleben.

Wenn Štol'c daraufhin zu Ol'ga sagt: "Das Leben beginnt: geben Sie mir ihre Zukunft und denken Sie an nichts mehr - ich garantiere für alles (...)", dann bedeutet dieser Lebensbeginn nur die Fortsetzung des bisherigen ungelebten Lebens. Es gilt auch hier, wie damals für Oblomov und Ol'ga, daß das Ideal als eine Lebensverneinung zu der Bedingung des Lebens werden soll. Der See, auf den Ol'ga und Štol'c nach ihrem Gespräch schauen, wird zu dem Symbol ihres Lebensgefühls.

Štol'cens Ideal ist erfüllt. Seine Arbeitswelt ist "mit Glück umhüllt"; sein Vorbild des Adels, dem er immer nachstrebte, ist erreicht. Er ist durch das Erbgut Ol'gas ein barin geworden; die

1) Auch hier wird wie bei Oblomov Ol'gas Genesung als ein Paradoxon gesehen. Vgl. dazu S.110.

Poesie, der Gesang Ol'gas wird ihn an die Variationen Herzens, an seine Mutter erinnern. Štol'c kommt zu dem Schluß, daß er alles gefunden, nichts mehr zu suchen habe und auf seinem Lebensweg nicht mehr weitergehen könne. (IV,435)

Auch Ol'gas Ideal ist erfüllt. Konnte sie aus Oblomov keinen Štol'c machen, so ist sie jetzt die Braut Štol'cens geworden. Sie schaut in die Ferne und versinkt in Nachdenklichkeit, so tief, "als ob sie eingeschlafen sei". (IV,435) Eine stille blaue Nacht mit ihrem sanften Leuchten, ihrer Wärme und ihrem Duft, in die Ol'ga schaut, gibt ihr inneres Lebensgefühl wieder. "Die Phantasie des Glücks breitete die weiten Flügel aus und zog langsam wie eine Wolke am Himmel über ihren Kopf dahin..." (IV,436)¹⁾

Nachdem Ol'ga bisher allein "auf dem unscheinbaren Pfad" ihres Lebens gegangen war, "begegnete ihr auch auf dem Kreuzweg er, gab ihr die Hand und führte sie nicht in den Glanz der blendenden Strahlen, sondern gleichsam an die Überschwemmung eines breiten Flusses, zu den ausgedehnten Feldern und den freundlich lächelnden Hügeln." (IV,435) Die Metaphorik zeichnet den Charakter der Liebesbeziehung Ol'ga-Štol'c. Es ist die gleiche Metaphorik, die Gončarov für die Charakteristik der Agaf'ja-Oblomov Liebe auf der Vyborger Seite und schließlich für die Nacht Oblomovkas verwendet. Nur die Überschwemmung des breiten Flusses als eine Verbildlichung der Fülle des Lebens ist neu hinzugekommen. Doch die Fülle des Lebens, die Ol'ga sich in der Ehe mit Štol'c erträumt, ist eine Erwartungshaltung, die enttäuscht werden wird. Damit wird ihre Liebe nicht zu einem 'Irrtum' werden, aber Ol'gas Träume, die sich mit dieser Liebe verbunden haben.

10. Štol'c und Ol'ga auf der Krim

10.1. Štol'c

Die Ambivalenz, mit deren Hilfe Gončarov Oblomov und Agaf'ja auf der Vyborger Seite beschreibt, finden wir in der Beschreibung von Štol'c und Ol'ga an der Südküste der Krim wieder. Nur hier, im achten Kapitel des letzten Teiles, stellt sich der Autor wohl am deutlichsten auf die Seite des Ideals. Unter dieser Berücksichtigung

1) Vgl. dazu das Bild der Wolke als Sorge (IV,383) S.109.

sichtigung des Point of View kann dieses achte Kapitel als eine direkte Fortsetzung einmal des zweiten Kapitels des zweiten Teils, zum anderen des vierten Kapitels des letzten Teils angesehen werden.¹⁾ Schon in dem zweiten Kapitel des zweiten Teils war Štol'c ambivalent geschildert worden, wenn es auch am Anfang dieser Analyse nicht möglich war, diese Ambivalenz in ihrer ganzen Tragweite aufzudecken. Gončarov muß, wenn er den Anspruch der Vollkommenheit der Ideale aufrecht erhalten will - und ohne diesen Anspruch wäre ein Ideal kein Ideal -, die Position der Rechtfertigung einnehmen. Mit dieser Position stellt er sich auf die Seite der Rollenspiele, um die 'vollkommene Ehe' von Štol'c und Ol'ga zu beschreiben. Zugleich aber entlarvt der Autor die Ideale; er zeigt, obwohl er die Štol'c-Ol'ga Liebe aus einer idealen Sicht erzählt und ihre 'Vollkommenheit' rühmt, wie sehr die Ideale den Menschen um sein eigenes Leben, um seine Wirklichkeit und Transzendenz betrügen und dabei zusätzlich die vollkommene Erfüllung ihrer selbst verhindern.

Wie Oblomov seinen stillen Winkel auf der Vyborger Seite gefunden hat, so lassen sich Štol'c und Ol'ga in einem "stillen Winkel" an der Südküste der Krim nieder.

"Ihr Haus war bescheiden und klein." (IV,459) Der Blumengarten vor dem Haus, das Netz aus Reben, Efeu und Myrthen, das das Landhaus von oben bis unten verdeckt, verrät, daß hier an der Meeresküste eine Idylle vorzufinden ist wie auf der Vyborger Seite. Die Korrespondenz der inneren und äußeren Architektur des bescheidenen und kleinen Hauses mit der ganzen Ausstattung, die "den Stempel des Denkens und des persönlichen Geschmacks des Hausherrn trägt" (IV,459)²⁾ - von Ol'ga ist hier nicht die Rede -, ironisiert Štol'c. Wir wissen von der Bildlichkeit, durch die Štol'c im zweiten Kapitel des zweiten Teils beschrieben wird, welche zentrale Bedeutung das Denken und die Aufschlüsselung von Lebenserscheinungen in Štol'cens Leben hat.

Он упрямо останавливался у порога тайны, не обнаруживая ни веры ребенка, ни сомнения фата, а ожидал появления закона, а с ним и ключа к ней.

1) Das zweite Kapitel des zweiten Teils behandelt die Lebensführung Štol'cens, das vierte Kapitel des letzten Teils beschreibt Ol'ga und Štol'c in Paris und in der Schweiz.

2) Vgl. auch S. 128 (IV,270 und IV,415).

Что ни встречалось, он сейчас употреблял тот прием, какой был нужен для этого явления, как ключница сразу выберет из кучи висящих на поясе тот именно, который нужен для той или другой двери.

(Er blieb hartnäckig an der Schwelle des Geheimnisses stehen, zeigte weder den Glauben eines Kindes, noch die Zweifel eines Gecken, sondern erwartete die Erscheinungen des Gesetzes und damit auch den Schlüssel zu ihm. (IV,169))¹⁾

Die Ausstattung des Hauses, die Gončarov in Form eines Kataloges beschreibt, wie auch der größte Teil dieses achten Kapitels als ein Katalog der Liebe und des Lebens angesehen werden kann, erschöpft sich in musealen Ausstellungsstücken, die teilweise künstlerischen und antiquarischen Wert besitzen, teilweise aber auch den persönlichen Wert von lieben und teuren Erinnerungen.²⁾ Dabei sind auch der Wachstuchmantel und die Wildlederhandschuhe, die Leitmotive des arbeitsreichen Lebens Štol'cens, sowie der Erardflügel der Mutter zu Ausstellungsstücken geworden.³⁾ Das Federwägelchen, Symbol der unaufhörlichen Bewegung, wird hier bereits nicht mehr genannt. Diese Leitmotive eines arbeitsreichen Lebens sind bisher nur im Vergleich zu den Leitmotiven Oblomovs gesehen worden und erhielten so eine positive Bedeutung. Mittlerweile ist jedoch deutlich geworden, daß diese Leitmotive zugleich Schutzfunktionen besitzen, die einen wirklichen Kontakt Štol'cens zu seiner Umwelt und Arbeitswelt verhindern.⁴⁾ Das Federwägelchen läßt eigene Bewegungen unnötig werden. Štol'c sitzt, der Wagen ist in Bewegung. Der Kontakt der Füße mit dem Boden ist unmöglich geworden. Die Wildlederhandschuhe schützen die Hände. Der Wachstuchmantel wird zu dem Bild des Regenschirms, der den Körper vor dem Regen schützt, parallel gesetzt.

-
- 1) Die Übersetzung des zweiten Zitats siehe S.40 (IV,170).
 - 2) Man beachte nur die ausgestopften Vögel gegenüber den singenden Vögeln in den Käfigen auf der Vyborger Seite.
 - 3) Kein einziges Mal beschreibt Gončarov mehr den Gesang Ol'gas.
 - 4) Vgl. dazu die Ambivalenz der Rollenspiele (S.134) und das Bild der exotischen bzw. kostbaren Blume (IV,146,395) (S.34,35; 112,113).

Кажется, и печальми, и радостями он управлял как движением рук, как шагами ног или как обращался с дурной и хорошей погодой.

Он распускал зонтик, пока шел дождь, то есть страдал, пока длилась скорбь, да и страдал без робкой покорности, а больше досадой, с гордостью, (...).

(Es scheint, daß er sowohl die Sorgen wie auch die Freuden leitete wie die Bewegung der Hände, wie die Schritte der Füße oder mit ihnen umging wie mit schlechtem oder gutem Wetter.

Er spannte den Schirm auf, solange es regnete, das heißt, er litt, solange der Kummer dauerte, aber er litt ohne ängstliche Demut, sondern mehr mit Ärger, mit Stolz (...). (IV,168))

Gemessen an dem Bild des Regenbogens, das Gončarov für das Glück gesetzt hat, kann Štol'c kein Glück erfahren. Auch er begreift sowenig wie die Oblomover und Oblomov, daß die Sorgen etwas ihm Eigenes und Wesentliches sind. Die Sorgen, sowie dann auch die Freuden, werden als etwas Zufälliges und Schicksalhaftes angesehen. In dieser Sicht muß Štol'c das Leben als Schicksal und konsequenterweise als ein Gegner erscheinen, gegen den er kämpfen muß. Štol'c versucht, sich im voraus gegen die Sorgen zu wappnen; jede Sorge, die ihn trifft, bestätigt das Schicksalhafte seines Lebens, und der Zirkel ist geschlossen.

So schildert Gončarov nicht die Sorgen und Freuden Štol'cens, sondern seine Vorsorge. Was ist nun aus der Arbeit Štol'cens geworden? Sie dient der Legitimation seines Lebens und kann als nützlich betrachtet werden. Doch die Nützlichkeit deutet wieder auf ein Ideal einer fremden Erwartungshaltung hin, während das Leben keiner Legitimation bedarf.¹⁾ Daß Štol'c nicht ausruhen kann, ist schon erörtert worden. Daß er nicht arbeiten kann, zeigt sich schon darin, daß er die Arbeit zum Ideal erhoben hat.²⁾

Umgekehrt geht es Oblomov. Daß er nicht arbeiten kann, ist offensichtlich. Daß er sich nicht ausruhen kann, zeigt sich darin, daß er die Ruhe ein Ideal werden ließ. "Die ganze Existenz [Oblomovs] als ein schreiender Protest gegen das Leben von Štol'c" (IV,171) ist nur scheinbar ein so starker Gegensatz, wie Gončarov ihn am Anfang seines Romans gesehen haben möchte. Im Grunde sind beide gleich.

1) Oblomov in diesem Zusammenhang als einen 'unnützen Menschen' zu betrachten, sagt mehr über die enttäuschte Erwartungshaltung des Lesers aus als über Oblomov selbst.

2) Vgl. S. 62

Das 'ungelebte Leben' des Oblomov spiegelt sich auch in der Metaphorik wider, die die Lebensführung Štol'cens charakterisiert.

Он говорил, что "нормальное назначение человека - (...) донести сосуд жизни до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно," (...)

(Er [Štol'c] sagte, daß es die 'normale Bestimmung des Menschen sei - (...) das Gefäß des Lebens bis zum letzten Tag zu tragen, ohne einen Tropfen vergeblich zu verschütten (...). ' (IV,170))

Wenn Gončarov das Leben mit dem Bild des Flusses oder Fließens wiedergibt oder übersetzt als Gegenwart, in der ein Augenblick in den anderen übergeht,¹⁾ dann trägt Štol'c ein Trugbild des Lebens vor sich her und bewacht und behütet sorgfältig eine Fata Morgana.

Doch wie sieht die Lebensweise Štol'cens und Ol'gas auf der Krim aus? Die Erweiterung seines inneren Lebensgefühls schreibt Gončarov den russischen Einflüssen in Štol'cens Leben zu.

Как таблица на каменной скрижали, была начертана открыто всем и каждому жизнь старого Штольца, и под ней больше подразумевать было нечего. Но мать, своими песнями и нежным шопотом, потом княжеский разнохарактерный дом, далее университет, книги и свет - все это отводило Андрея от прямой, начертанной отцом колени; русская жизнь рисовала свои невидимые узоры и из бесцветной таблицы делала яркую, широкую картину.

(Wie eine Tabelle auf steinerner Gesetzestafel war allen und jedem das Leben des alten Štol'c offen aufgezeichnet, und mehr war darunter nicht zu verstehen. Aber die Mutter mit ihren Liedern und zärtlichem Geflüster, dann das anders geartete Fürstenhaus, weiter die Universität²⁾, die Bücher und die Welt - das

1) Die Gegenwart als ein Werdendes für eine Bestimmung der Realität zu sehen, in der das Vergangene beständig gegenwärtig ist als gewordene Möglichkeit eines neuen Werdens, finden wir ebenfalls in der Philosophie A.N. Whiteheads. Kann hier auf eine solche Auseinandersetzung nicht eingegangen werden, so sei doch wenigstens auf die Behandlung dieses Themas von Gerhard Hahn hingewiesen.

Gerhard Hahn, Die Rolle der Zeit bei der Theoretisierung des Verbalaspekts, Diss. Hamburg 1974, S.114ff.

2) Die Ironie des Autors wird hier schon deutlich, wenn wir diese Textstelle mit einem Zitat aus dem Brief Gončarovs vom 25. März 1874 an K.D. Kavelina vergleichen:

Вспомним то, что мы все, учившиеся в университетах, получаем там только, так сказать, напутственную программу для учения и развития, но программу более или менее правильную, систематическую, полную, чем так и дорого университетское образование, которое охотнику учиться помогает только не сбиваться с прямой дороги, не терять нити, а которая сама не учит. (VIII, 466)

alles führte Andrej von dem geraden, von dem Vater vorgezeichneten Gleis weg; das russische Leben zeichnete seine unsichtbaren Muster, und aus der farblosen Tabelle schuf es ein helles, weites Gemälde. (IV,460,461))

Aber durch das anschließende Lob Gončarovs, das sich besonders in dem "daže" (sogar) hervorhebt, negiert der Autor seine vorhergehende Behauptung.

Андрей не налагал педантических оков на чувства и даже давал законную свободу, стараясь только не терять "почвы из-под ног", (...).

(Andrej legte den Gefühlen keine pedantischen Fesseln an und gab ihnen sogar die gesetzliche Freiheit und bemühte sich nur, nicht den 'Boden unter den Füßen' zu verlieren (...). (IV,461))

Während Vater Štol'c sein Leben streng, vermutlich nach den zehn Geboten ausrichtete, versucht nun Andrej, nach seinen eigenen Gesetzen zu leben, die ihm lediglich den Abgrund verbieten. Dennoch ist der Unterschied hinsichtlich des eigenen Erlebens ihrer Gefühle nur geringfügig. Die Gefühle werden schließlich, sobald sie als gefährlich angesehen werden, nicht mehr zugelassen und verdrängt. Auf diese Art ist Štol'c gezwungen, seine Gefühle nach den Maßstäben seiner Gesetze rational zu bestimmen, um sie daraufhin manipulieren zu können. Die Vermeidung des Abgrundes und die "gesetzliche Freiheit" der Gefühle sind schon Ideale, die notwendig sind, Štol'cens ursprüngliche Ideale aufrechtzuerhalten. Diese sind: eine unverdorben Phantasie, ein reines Herz, Reinheit und Keuschheit - die einst von seiner Mutter scharfsichtig (zorko) behütet wurden, seine "gehärtete Seele", die eine "frische, fröhliche und mutige Männlichkeit" bildet - ein Ideal, das später für Ol'ga zu ihrem Lebensinhalt wird - und der "würdige" Kampf mit dem Leben, das heißt: das Leben zu meistern, aber nicht sein eigenes Leben zu leben. Vor diesem Hintergrund seiner Ideale muß Štol'c jedes ihm ungesetzlich erscheinende Gefühl als ein Verlust erscheinen und entweder Schuldgefühle oder Ärger auslösen. (IV, 461)

Wenn Štol'c zu der Überzeugung gelangt, "daß die Liebe mit der Kraft des archimedischen Hebels die Welt bewegt",¹⁾ die Liebe

1) Der archimedische Hebel wurde von Archimedes zur Verteidigung einer Küstenstadt gegen feindliche Schiffe erdacht.

also mit geringem Kraftaufwand große Wirkungen hervorbringen kann, dann denkt er an die Wirkung der Liebe, die gut oder böse, verlogen oder wahr sein kann. (IV,461) Er bekommt Angst vor dem Mißbrauch der Liebe. Auch hier ist implizit das Motiv der Liebe, die ein 'Irrtum' sein könnte, enthalten. Genausowenig wie Ol'ga "mit dem Leben spielen" (IV,424), Oblomov "sein Leben gegen etwas Besseres eintauschen" kann (IV,480), genauso unmöglich ist es, die Liebe zu mißbrauchen. Man kann nur lieben oder nicht lieben.¹⁾

In seiner Angst vor dem Verlust seiner Ideale wird für Štol'c die Liebe zu einem Wert, die zur Veredelung des Lebens beitragen soll. Die Liebe wird zu einem Ziel und zu einer Weltanschauung.

Štol'c liebt nicht, sondern er befindet sich wie vormals Oblomov auf der Suche nach der 'richtigen' Liebe. Er will das Optimum errechnen und läßt zu diesem Behufe "die bunten Masken der gegenwärtigen und vergangenen Zeit in seiner Phantasie an sich vorüberziehen". (IV,461) Der kleine Katalog der literarischen Helden und Heldinnen der Liebe soll ihm ein Vorbild liefern. Aber keines kann ihm genügen. Štol'c will auch hier wieder das "weite und helle Gemälde des russischen Lebens" in ein "gerades Gleis" verwandeln.

Štol'c sucht eine reine und unschuldige Liebe, die "vom Licht erleuchtet" ist. (IV,462) Er sucht die Liebe, die eine Enttäuschung und Verzweiflung nicht kennt. Die Liebe soll "tiefe Wurzeln in den Boden schlagen und zu einem Baum emporwachsen, der das ganze Leben überschatten würde." (IV,462) Auch hier greift Gončarov das Bild der Pflanze in der Gegenüberstellung zum Menschen wieder auf. Die Wurzeln des Baumes verbildlichen das Ideal der 'ewigen Liebe'. Aber die Baumkrone läßt die Sonne nicht mehr zu. Gleichzeitig schützt sie vor dem Regen. Der Baum, der traditionell ein Symbol des Lebens darstellt und zweifellos von Štol'c auch so angesehen wird, ist hier aber gleichzeitig als ein Symbol der Lebensverneinung anzusehen. Auch in diesem metaphorischen Kontext ist das Paradoxon des ungelebten Lebens: die Lebensver-

1) In einem Brief an S.A. Nikitenko schreibt Gončarov am 21. August 1866:

Да, в любви обман невозможен, (...).

В любви ничего не ищут, если не разуместь под любовью какую-нибудь абстрактную идею, а не человеческое, живое, органическое чувство и отправление этого чувства, совершающееся в нашем организме, а не выше облаков. (VIII,364)

neinung ist die Bedingung des Lebens, verborgen.

Štol'c sucht die Sympathie, die sich "kein Narrenkleid anzieht", ihren natürlichen Reiz nicht verliert, sich zwar verändert, aber nicht erlischt.

Какой естественный цвет и краски этого разлитого повсюду и всенаполняющего собой блага, этого сока жизни.

(Welches sind die natürliche Blüte und die Farben dieses Überall ausgegossenen und alles mit sich erfüllenden Heils, dieses Lebenssaftes? (IV,463))

Nachdem weder die literarischen Vorbilder, noch diejenigen seiner Umwelt Štol'c genügen konnten, erinnert er sich an Ol'ga. Daß er Ol'ga nur in der Vergangenheit und als Projektion in der Zukunft sehen kann, ist schon ein erster Hinweis auf die Inhaltlosigkeit dieser Liebesbeziehung.

Gemäß seinem Ideal, "daß ein gleichmäßiges und langsames Brennen des Feuers" im Leben und in der Liebe besser sei als "stürmische Feuersbrünste, welche Poesie auch in ihnen lodern mag" (IV,170), versucht Štol'c, Ol'ga umzuerziehen.

Сначала долго приходилось ему бороться с живостью ее природы, прерывать лихорадку молодости, укладывать порывы в определенные размеры, давать плавное течение жизни, и то на время: едва он закрывал доверчиво глаза, поднималась опять тревога, жизнь была ключом, слышался новый вопрос беспокойного ума, встревоженного сердца; там надо было успокаивать раздраженное воображение, унимать или будить самолюбие. Задумывалась она над явлением - он спешил вручить ей ключ к нему.

(Zuerst mußte er lange mit der Lebhaftigkeit ihrer Natur kämpfen, das Fieber der Jugend unterbrechen, die Ausbrüche in ein bestimmtes Maß bringen, das gleichmäßige Fließen des Lebens schaffen, und das [gelang nur] auf einige Zeit: kaum hatte er vertrauensvoll die Augen geschlossen, erhob sich wieder die Unruhe, das Leben sprudelte wie eine Quelle, eine neue Frage des unruhigen Geistes, des beunruhigten Herzens war zu hören. Da mußte er die gereizte Phantasie beruhigen, ihren Ehrgeiz mäßigen oder erwecken. Dachte sie über eine Erscheinung nach - beeilte er sich, ihr den Schlüssel zu dieser auszuhändigen. (IV,464,465))

Štol'c zwingt Ol'ga eindeutig, nach seinen Erwartungen zu leben. Die eigenen Erfahrungen und Beobachtungen kann Ol'ga nicht mehr zulassen, wenn sie dem Willen Štol'cens entsprechen will. Eine solche Beschränkung des Lebens und die rationale Aufschlüsselung von Lebenserscheinungen lassen keine Zufälligkeiten des Lebens, aber auch nicht mehr den "Nebel der Halluzinationen" zu. Doch was Gončarov hier als ein positives Resultat der Lebensmeisterei dem Leser vorstellt, entpuppt sich zugleich als eine Lebensart, die für Oblomovka charakteristisch ist. Ol'ga nimmt nicht mehr am Leben teil; sie ist zu einem Beobachter des Lebens geworden.

Вера в случайности, туман галлюцинации исчезали из жизни. Светла и свободна, открывалась перед ней даль, и она, как в прозрачной воде, видела в ней каждый камешек, рытвину и потом чистое дно.

(Der Glaube an das Zufällige, der Nebel der Halluzinationen waren aus dem Leben verschwunden. Hell und frei öffnete sich vor ihr die Ferne und sie sah wie im durchsichtigen Wasser in ihr jedes Steinchen, jede Furche und dann den reinen Grund. (IV,465))

Ol'gas Glück, das der Erfüllung ihres Ideals entspringt, "die blaue Nacht", ist zu einer Bedrohung ihres Lebens geworden.

(...), и видела, что сон этот, как тень, носится в жизни.

((...), und sie sah, daß dieser Traum wie ein Schatten im Leben schwebte. (IV,465))

Nachdem es Štol'c gelungen ist, die Unterschiede zwischen sich und Ol'ga zu nivellieren, steht einer Verschmelzung nichts mehr im Wege. Während eine Verschmelzung Oblomovs mit Ol'ga wegen der zu großen Gegensätzlichkeiten ihrer Ideale unmöglich gewesen war,¹⁾ haben sich jetzt die Projektionen von Ol'ga und Štol'c angeglichen.

(...); два существования, ее и Андрея, слились в одно русло; разгула диким страстям быть не могло: все было у них гармония и тишина.

((...); die zwei Existenzen, ihrer und Andrejs, flossen in ein Flußbett zusammen; eine Ausschweifung wilder Leidenschaft konnte es nicht geben: alles bei ihnen war Harmonie und Stille. (IV, 465))

1) Siehe S.104,105.

Ol'ga und Štol'c sind 'ein Herz und eine Seele' geworden. Aber mit dem Wegfall aller Unterschiede wird die Welt Ol'gas und Štol'cens grenzenlos. Da beide den Partner in seiner Begrenzung und in seiner Eigenheit nicht mehr wahrnehmen können, haben sie jeden Kontakt zueinander verloren. Eine Verschmelzung ist daher nicht als ein Maximum der Kontaktmöglichkeiten anzusehen, sondern als eine Isolation, die aber im Verborgenen bleiben muß, da der jeweilige Partner weder sich selbst, noch den anderen mehr spüren kann.

Часто погружались они в безмолвное удивление перед вечно новой и блестящей красотой природы. Их чуткие души не могли привыкнуть к этой красоте: земля, небо, море - (...).

(Oft vertieften sie sich in die lautlose Bewunderung der ewig neuen und blendenden Schönheit der Natur. Ihre feinen Seelen konnten sich nicht an diese Schönheit gewöhnen: die Erde, der Himmel, das Meer - (...). (IV,466))

Der Wegfall der Grenzen in ihrem Leben bedingt auch die unendliche Bewegung, die Geschwindigkeit, den Schein der überdimensionalen Lebensfülle und Möglichkeiten.

**Их будило вечное движение мысли, вечное раздражение души и потребность думать вдвоем, чувствовать, говорить!..
Но что же было предметом этих жарких споров, тихих бесед, чтений, далеких прогулок?
Да, все.**

А чтение, а ученье - вечное питание мысли, ее бесконечное развитие!

(Sie [Ol'ga und Štol'c] weckte die ewige Bewegung des Denkens, der ewige Anreiz der Seele und das Bedürfnis zu zweit zu denken, zu fühlen, zu sprechen!..

Aber was war denn der Gegenstand dieser heißen Auseinandersetzungen, stillen Gespräche, Lesungen, weiten Spaziergänge?
Einfach alles. (IV,466))

(Und erst das Lesen, das Lernen - die ewige Nahrung des Denkens, seine unendliche Entwicklung! (IV,466))

In diesem Prozeß der 'Welterfahrung' übernimmt Štol'c die Rolle des Leitsterns, Ol'ga wird zu dem See, in dem sich Štol'c spiegeln kann. Aber durch diese Lichtmetaphorik werden die Bilder, die

früher für Ol'ga und Oblomov gültig waren, ins Kosmische erhoben. Das Symbol der Doppelsterne könnte nun ebenfalls ein Symbol der Štol'c-Ol'ga Liebe werden. Auch hier finden wir wieder die Unendlichkeit, die die Inhaltlosigkeit der Ehe Štol'c-Ol'ga bedingt.¹⁾

(...): он как будто рисовал ей бесконечную, живую картину знания. После из памяти ее исчезали подробности, но никогда не сглаживался в восприимчивом уме рисунок, не пропадали краски и не потухал огонь, которым он освещал творимый ей космос. Он задрожит от гордости и счастья, когда заметит, как потом искра этого огня светится в ее глазах, как отголосок переданной ей мысли звучит в речи, (...) и выглядывает из ее слов, (...), и особенно если какая-нибудь плодотворная капля из всего говоренного, прочитанного, нарисованного опускалась, как жемчужина, на светлое дно ее жизни.

1) Dieser Gedanke ist in der späten Philosophie Schellings, seiner Religionsphilosophie wiederzufinden. Obwohl Gončarov in seinem Roman 'Oblomov' kein christliches Gedankengut verarbeitet - diese Erweiterung finden wir erst in seinem dritten Roman -, so soll doch hier auf diese Parallele hingewiesen werden.

Das Wesen des Satanischen sieht Schelling in der Unendlichkeit. Der Satan, abgeleitet aus dem Hebräischen: sātan = Anfeinden, durch Anklage verfolgen, erscheint als Fürst der diesseitigen Welt, als ein Vertreter des Heidentums, das der christlichen Lehre entgegensteht. Er erscheint als der Geist der Irreleitung und der Verblendung, dessen Mittel der Verführung die Selbstüberhebung des Menschen ist. Sein Wesen besteht daher nicht im Mangel oder in der Eingrenzung, sondern in der Schrankenlosigkeit. - Er ist nicht das limitierteste aller Wesen, sondern das illimitierteste. Da aber die Überwindung und die Einschränkung des schrankenlosen Wollens die Grundlage der Dinge und des Bewußtseins ausmachen, wird der Satan zum Feind der Schöpfung als ein Prinzip der Zerstörung. Das schrankenlose Seinkönnen, die unerschöpfliche Fülle der Möglichkeiten haben den Charakter des Nichtseins. Deshalb nennt Schelling den Satan "Belial", abgeleitet aus dem Hebräischen als Verneinung von 'hervorragend, hervorstechend'. Belial ist das, was seiner Natur nach in das Nichtseiende zurückgeht. (Friedrich Schelling, Werke Bd. 34, S. 274, 275)

Demgegenüber steht bei Schelling 'die andere Seite' des Satans, die als beständige Erregung und Reizung zum Handeln treibt. So beginnt auch das Symbol der Schneeballschlacht am Ende von Oblomovs Traum bei Gončarov mit dem Teufelchen: "Besenok tak i podmyvaet (...)." (IV, 146), wie auch Oblomov die Leidenschaft als eine höllische Kraft darstellt (IV, 289).

In Faust I, Prolog, bestätigt der HERR selbst den Satan als principium movens der Geschichte: Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschaffen, / Er liebt sich bald die unbedingte Ruh; / Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu, / Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.

(Er zeichnete ihr gleichsam das unendliche, lebendige Bild des Wissens. Nachher schwanden aus ihrem Gedächtnis die Einzelheiten, aber niemals ward in ihrem aufnahmebereiten Geist die Zeichnung verwischt, nie verschwanden die Farben und erlosch das Feuer, mit dem er ihr den geschaffenen Kosmos erleuchtete.

Er zittert vor Stolz und Glück, wenn er bemerkt, wie dann der Funke dieses Feuers in ihrem Auge leuchtet, wie der Widerhall eines ihr vermittelten Gedankens in ihrer Rede klingt, (...) und aus ihren Worten herauschaut, (...), und besonders, wenn ein fruchtbarer Tropfen von allem Gesagten, Gelesenen, Gezeichneten sich wie eine Perle auf dem hellen Grund ihres Lebens niederließ. (IV,467))

Der Verslossenheit des Lebens auf der Vyborger Seite steht die Unendlichkeit des Lebens an der Südküste der Krim gegenüber. Aber die Bewegung ohne Leben, die Kontinuität des Nichts sind hier wie dort anzutreffen. Štol'c und Ol'ga, Oblomov und Agaf'ja leben in einer Welt des Scheins, deren Unterschiedlichkeiten angesichts des zerstörenden Einflusses des Ideals irrelevant werden müssen.

10.2. Ol'ga

Das Leben und die Liebe sind für Ol'ga und Štol'c zum Ideal geworden. Das 'Ziel des Lebens und der Liebe' ist erreicht. Durch das Angleichen aller Projektionen, die Verschmelzung, durch die Legitimation der Schuldlosigkeit auf rationalem Wege und durch das Analysieren und Aufstellen der Gesetze des Lebens haben Ol'ga und Štol'c ihr großes Glück geschaffen. Beide glauben, daß sie jetzt zu lebendigen und liebenden Menschen geworden sind, weil sie ihre selbst erarbeiteten Gesetze des Lebens und der Liebe erfüllen können. Beide meinen, damit die Identität mit dem Leben hergestellt zu haben. Mit diesem Prozeß sind das Leben und die Liebe zu einer Fata Morgana geworden, die sich nur in der Phantasie Ol'gas und Štol'cens entfalten kann. Gončarov kann diese Lebensweise nur noch in Form eines Kataloges abbilden, der Ideal an Ideal reiht.

Doch das große Glück, das das Ideal schafft, ist von Anfang an in sich selbst brüchig. Als eine Strategie der Angstvermeidung, wie es das Ideal ursprünglich einmal war, hat das Ideal jetzt

jedes Handeln unmöglich werden lassen. Wie bei Oblomov, dessen Probehandeln immer dafür sorgte, nicht handeln zu müssen, hat auch bei Štol'c und Ol'ga das Ideal die Langeweile hervorgebracht. Der Erfüllung des Ideals entspricht das Ende des Lebensweges: Kuda že itti? Nekuda! Dal'še net dorogi... (IV,469). Die Welt wird nur noch als Gleiches im Gleichen wahrgenommen, in ihrer Unendlichkeit, die Ol'ga und Štol'c aber nicht ihre Begrenztheit zum Bewußtsein bringen, sondern sie beide sich unendlich fühlen lassen, nämlich als die Welt und den Kosmos selbst.

Doch Ol'gas Glück verwandelt sich in Nachdenklichkeit. Das Denken verliert seine Konzentration und damit sich selbst. Ebenso werden Ol'gas Gefühle grenzenlos. Die Angst, die das Ideal nicht zulassen wollte, findet nun auf einem anderen Weg wieder zu Ol'ga. Ol'gas Traum des Glücks, "die blaue Nacht", verwandelt sich in Schläfrigkeit. Augenblicke periodischer Erstarrung treten ein, die wieder durch Verwirrung, Angst, Sehnsucht, dumpfe Schwermut (gluchaja grust') und unklare, nebelhafte Fragen abgelöst werden. Der Verlust ihrer eigenen Identität läßt Ol'ga jede Spiegelung in der Natur unmöglich werden. Sie kann nicht begreifen, daß die Weite, Tiefe und Finsternis, die sie in der Natur sieht, sie selbst ist. Sie hat keinen Sinn mehr dafür, daß die Unendlichkeit der Natur ihre eigene Auflösung und finstere Verzweiflung widerspiegelt. (IV,469)

Ol'ga hat ihre Natürlichkeit verloren und ist zu einem Artefactum Štol'cens geworden. Sie hat sich das Erleben ihrer eigenen Ursprünglichkeit nehmen lassen, weil sie ihre Ursprünglichkeit in Štol'c gesucht hat. Ihre Schwermut, ihr seelischer Schmerz sind daher nicht nur als ein Identitätsverlust anzusehen; wie jeder körperliche Schmerz, der als ein Alarmsignal den Willen zur Genesung zum Ausdruck bringt, zeigt Ol'gas Schwermut die Sehnsucht nach ihrer eigenen Ursprünglichkeit, den Willen zur Genesung an. Dadurch aber, daß Ol'ga keinen Sinn mehr für sich selbst hat und in gleicher Weise ihren Sinn für Štol'c verlieren mußte, ist aus ihrer ursprünglichen Traurigkeit Depression und Schwermut geworden.

Ungeachtet der Schwermut, die Ol'ga auf den Verlust ihrer Identität hinweist, steht für sie die Angst vor ihrem Mann im Vordergrund. Ol'ga ist schließlich sein Abgott (kumir, IV,469), so daß ihre Traurigkeit mit dem Verlust verbunden wäre, weiterhin das

Idol ihres Mannes zu sein. Das Ideal läßt keine Traurigkeit zu.¹⁾ Die Angst, Štol'c nicht mehr zu genügen, ist größer als die Angst Ol'gas vor sich selbst. Dazu kommt die Angst, daß ihr Mann, der die Gesetze des Lebens und der Liebe für ihre Ehe entworfen hat, wie damals in Paris zum Richter über sie werden könnte. Gegenüber diesen Ängsten muß Ol'ga jede Art von äußeren Eindrücken ihres Lebens gleichgültig werden. Diese Gleichgültigkeit ihrem 'eigenen Leben' gegenüber bedeutet nun im Sinne der Verschmelzung auch die Gleichgültigkeit gegenüber Štol'c. Damit ist sein Stolz und sein Ideal verletzt. Die Depression wird zu einer Gefahr nicht nur für die ideale Ehe, sondern auch für das Leben Štol'cens. Štol'c muß sich wehren. Er will sich mit Ol'ga aussprechen.

10.3. Štol'c und Ol'ga

Die Aussprache zwischen Štol'c und Ol'ga findet in der Allee, dem Sinnbild der Angst statt. Aber die Allee führt zu keinem Abgrund wie in Gončarovs drittem Roman. Sie führt in das freie Feld, das vom Mond beschienen wird. Schon das Licht des Mondes symbolisiert die mangelnde Erkenntniskraft, die dem nun folgenden Gespräch zugrunde liegt. Štol'c hat ja auch keine andere Möglichkeit als seine Vernunft, um den Konflikt Ol'gas zu lösen. Der Intellekt wird als Heilmittel gegen das Empfinden, das Gefühl eingesetzt. Die Schwermut Ol'gas wird für Štol'c zu einer Aufgabe. Štol'c meint, wenn er den Grund der Schwermut (chandra) finden kann, dann würde sich das "verlorene Glück" wiederherstellen lassen. (IV,470) Wie wenig solch eine Methode zur seelischen Gesundheit beitragen kann, zeigt Gončarov in seinem dritten Roman an der Gestalt Rajskijs.

Он перебирал каждый ее шаг, как судебный следователь, и то дрожал от радости, то впадал в уныние и выходил из омыта этого анализа ни безнадежнее, ни увереннее, чем был прежде, а все той же мучительной неизвестностью, как купающийся человек, который, думая, что нырнул далеко, выныривает опять на прежнем месте.

(Er [Rajskij] sichtete jeden ihrer Schritte wie ein Untersuchungsrichter, und bald zitterte er vor Freude, bald fiel er in Betrüb-

1) Siehe dazu S.225 (VI,330)

nis und kam aus dem Strudel dieser Analyse weder hoffnungsvoller, noch überzeugter als er es gewesen war, sondern ganz mit der gleichen quälerischen Ungewißheit hervor wie ein Schwimmer, der meint, weit getaucht zu sein, und wieder an dem früheren Ort emportaucht. (VI,194))

Das Gespräch wird nichts in dem Leben Ol'gas und Štol'cens verändern können. Štol'c besitzt nicht die Möglichkeit, Ol'ga zu ermutigen, ihre Schwermut als etwas ihr eigenes zu durchleben, ihr nachzuspüren, um durch sie hindurchzugehen und zu sehen, was hinter dieser Schwermut verborgen ist.¹⁾ Stattdessen wird das Gefühl in ein Problem verwandelt; es wird abstrahiert, um sich genügend davon distanzieren zu können. Diese Distanz schafft mit der Aufgabe seiner selbst zugleich einen Reichtum an Intellekt. Štol'c kann Ol'gas Schwermut nur aus der Sicht des erfüllten Ideals interpretieren. Die Ironie, mit der Gončarov diesen Dialog geschrieben hat, liegt darin, daß Štol'c den Abgrund intellektuell erfaßt, ihn interpretiert, anstatt ihn zu erleben.²⁾ Damit wird der Abgrund für Štol'c zu einem Symbol der Strafe für das übermäßige Glück. - A! Èto rasplata za Prometeev ogon'! (IV,474) Diese Strafe zwingt den Menschen, mit großer Liebe auf das Leben zu schauen. Die Liebe zum Leben wird wieder als Angst vor Strafe, als Schuld und Pflicht empfunden, der Abgrund selbst wird zu einem Ideal. Die Demut, die das Abgrunderlebnis zur Folge hat, verwandelt sich in ein geduldiges Abwarten, bis das 'Schreckliche' im Leben vorüber ist.

-
- 1) In etwa gleicher Weise versucht Gončarov, sich selbst zu charakterisieren, wenn er an I.S. Turgenev schreibt:

Впрочем не знаю. Только знаю, что если меня что-нибудь приятно или неприятно взволнует, поразит etc., я глубоко проникаюсь мыслью или чувством, враждой ли (не ненавистью только: я не могу ненавидеть, тут у меня и упорства нет), намерением ли, и будто против воли несу свою ношу, упорно и непреклонно иду до цели, хотя бы пришлось и потерпеть. (VIII,310)

- 2) Gončarov schreibt 1858 an I.I. L'chovskij:

Анализ рассекает ложь, мрак, прогоняет туман и (так как все условно на свете) освещает за туманом - бездну. (VIII,300)

Мы не Титаны с тобой, - продолжал он, обнимая ее, - мы не пойдем, с Манфредами и Фаустами, на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова, склоним головы и смиренно переживем трудную минуту, и опять потом улыбнется жизнь, счастье и...

(Ich und du, wir sind keine Titanen, - fuhr er fort und umarmte sie, - wir gehen nicht mit den Manfreds und Fausts in den verwegenen Kampf mit rebellischen Fragen, wir nehmen ihre Herausforderung nicht an, mit gesenkten Köpfen ertragen wir demütig den schweren Augenblick, und dann lächelt das Leben wieder, das Glück und ... (IV,475))

Doch schließlich will Štol'c den 'Abgrund' in seinem Leben nicht haben. Er sieht plötzlich Ol'gas Schwermut als allgemeines Leiden der Menschheit an.

Это не твоя грусть; это общий недуг человечества. На тебя брызнула одна капля...

(Das ist nicht deine Schwermut; das ist ein allgemeines Leiden der Menschheit. Auf dich ist ein Tropfen gespritzt... (IV,475))

Damit hat Štol'c Ol'gas Schwermut zur Weltanschauung erhoben. Und Štol'c fährt fort, ohne sich selbst und Ol'ga in seinem Satz wiederzuerkennen:

Все это страшно, когда человек отрывается от жизни...когда нет опоры.

(Es ist immer schrecklich, wenn der Mensch sich vom Leben losgerissen hat... wenn es keine Stütze gibt. (IV,475))

Mit der Stütze kann nicht Gott gemeint sein. Die Stütze ist Štol'c selbst. Nachdem er sich und Ol'ga von dem Leben abgeschirmt hat, ist es ihm hier am Ende dieses Dialogs gelungen, sich selbst Ol'ga wieder als das darzustellen, was seinem Stolz entspricht: er ist es, dem Ol'ga ihr Leben verdankt und der es aufrechterhält. Damit ist die Schwermut Ol'gas in den Hintergrund gedrängt und das 'kosmische Leben' wiederhergestellt worden. Zudem ist auf Ol'ga nur "ein Tropfen des Leids der Menschheit gespritzt". Damit ist ihre Schwermut als ein Zufall deklariert worden. Und es bleibt Štol'c nur die Angst, daß es sich hier um eine körperliche Krankheit Ol'gas handeln könnte. Die körperliche Krankheit würde nämlich sein Ideal der "Mutter und Schöpferin und Mitbegründerin des sittlichen und gesellschaftlichen Lebens eines ganzen glücklichen

Geschlechts" (IV,468) in Bedrängnis bringen.¹⁾

Дай бог, чтоб эта грусть твоя была то, что я думаю, а не признак какой-нибудь болезни... то хуже. Вот горе, перед которым я упаду без защиты, без силы...

(Gebe Gott, daß diese deine Schwermut das war, was ich denke und nicht das Symptom irgendeiner Krankheit ... das wäre schlimmer. Das wäre ein Kummer, vor dem ich ohne Schutz, ohne Kraft fallen würde... (IV,475))

Die Zerstörung dieses Ideals wäre die große Enttäuschung seines Lebens, sein Abgrund und das Erleben der Inhaltlosigkeit seiner Ehe.

Das Gespräch hat Ol'ga und Štol'c wieder füreinander zum Ideal werden lassen, mit dem Ergebnis, daß die Angst, die Erwartungen des anderen nicht mehr erfüllen zu können, noch größer geworden ist. Diese Angst hat die Liebenden zu Gegnern werden lassen, die immer auf der Hut sein müssen, sich nicht gegenseitig zu enttäuschen. Das Ideal ist zum Tabu geworden. Daß dieses Ideal keine Zufriedenheit schaffen kann, zeigt schon das Vergleichsspiel Štol'cens, das Ol'ga zu einem Adlerweibchen, Oblomov zu einem schwachen Adler und ihn selbst zu einem scharfsichtigen und starken Adler werden läßt. (IV,478,479) Der eigenen Selbsterhöhung folgt das Mitleid mit dem anderen: "Armer Il'ja!" (IV,479). Aber hinter dieser Selbsterhöhung ist die Angst Štol'cens vor Oblomov zu spüren. Wie, wenn er Oblomov doch nicht retten kann, wenn seine Kräfte versagen und er sich seine Schwäche eingestehen muß? Dann würde er auf der gleichen Stufe stehen wie damals Ol'ga nach ihrer Trennung von Oblomov. Doch die Suggestion des idealen Glücks läßt einen solchen Gedanken nicht zu. Dieses ideale Glück, das "kristallene Leben" auf der Krim, das sich nicht "verfinstern" darf (IV,477), bringt die Illusion mit sich, daß der "arme Oblomov" an der Vollständigkeit des Glücks teilhaben könne, wenn er nur verstünde, nach den Erwartungen Ol'gas und Štol'cens zu leben. Denn er ist es ja wert. Seine "kristallene, durchsichtige Seele", wie ihn Štol'c unter anderem idealisiert, er, der trotz eines

1) Gončarov entlarvt auch dieses Ideal durch die Erwähnung der Krankheit der Kinder, der mühsamen Erholung Ol'gas von ihren Geburten und der Abgeschlossenheit des Wohnens an der Südküste.

"ganzen Ozeans von Schmutz und des Bösens", trotz einer ganzen Welt voller Gift "rein, hell und ehrlich" geblieben ist (IV,480, 481) paßt gut in die Idylle an der Südküste der Krim.

Ol'ga und Štol'c möchten zu einem günstigen Schicksal Oblomovs werden, aber nur unter der Bedingung, wie Štol'c sagt, daß sich "kein Abgrund unerwartet zwischen ihnen öffnet, daß sich keine Wand aufstellt", daß ihre Ideale nicht angetastet werden dürfen. Doch mit dieser Bedingung ist eine Trennung der beiden Freunde unvermeidlich geworden.

11. Oblomov und Agaf'ja. Der Zerfall der Idylle

Auch in den letzten Kapiteln des Romans setzt Gončarov die Ambivalenz in der Beschreibung seiner Romanfiguren fort. Dagegen verzichtet er in der Oblomov-Agaf'ja Schilderung auf die Ironie, die teilweise in der vorhergehenden Darstellung von Štol'c-Ol'ga ins Sarkastische übergang. Auch treten jetzt wieder verstärkt die Bilder auf, die Oblomovs Leben gestaltet haben. Schon in dieser unterschiedlichen Darstellungsweise, mit der Štol'c und Oblomov gesehen werden, zeigt es sich, daß Gončarovs Bildlichkeit keineswegs nur schmückendes Beiwerk ist, sondern eine geheime Sympathie des Autors zu Oblomov zum Ausdruck bringt. Die Bildlichkeit läßt die Vyborger Seite farbiger erscheinen. Sie ermöglicht die innere Anteilnahme des Lesers an der Oblomovschen Lebensweise. Sie schafft noch einmal dem Leser einen Zugang zu einer Welt, die im Gegensatz zu der abstrakten Darstellung der Lebensweise von Štol'c und Ol'ga auf der Krim sinnlich erfahrbar ist. Aber gleichzeitig entlarvt Gončarov mit Hilfe dieser Metaphorik und der Zeitlichkeit das ideale Leben Oblomovs und Agaf'jas. Die Bildlichkeit, die gerade durch diese sinnliche Wahrnehmung die Suggestion eines integrierten Lebens und erfüllten Glücks entstehen ließ, zerstört zugleich durch ihren inhaltlichen Bezug zu dem Romanganzen und durch ihren Inhalt selbst diese Suggestion. Diese Ambivalenz ändert aber nichts an der liebevollen Anteilnahme des Autors am Tod seines 'Helden' Oblomov.

Die Gleichheit beider Lebensformen von Štol'c und Oblomov, das ungelebte oder ideale Leben auf der Krim und der Vyborger Seite, arbeitet Gončarov mit Hilfe von Parallelisierungen heraus. Der

Abgelegenheit des "bescheidenen und kleinen Hauses" an der Südküste entspricht die "kleine Arche des häuslichen Lebens" auf der Vyborger Seite. Der Distanz zum Leben in der Verbildlichung des Meeres entspricht die Distanz zum Leben in der Verbildlichung der Neva. Dem "Ozean der Bücher und Noten" (IV,460) entspricht der "Ozean der unübersehbaren und unverletzlichen Ruhe des Lebens". (IV,394) Der "ewigen Nahrung des Denkens, seiner unendlichen Entwicklung" (IV,466) entspricht der Überfluß, die 'Unendlichkeit' des wirtschaftlichen Wohlstandes im Haus der Frau Pšenicyna, den Gončarov in Form eines ausgedehnten Kataloges darstellt. (IV,482ff)

Die Gleichheit der beiden Lebensformen wird erst durch den konträren Inhalt der Ideale, durch die unterschiedlichen Projektionen von Štol'c und Oblomov gegensätzlich. Diese Gegensätzlichkeit hat die beiden Jugendfreunde zu Gegnern werden lassen. Hat Gončarov Štol'c mit dem Blick der Vernunft, des Gesetzes und der Arbeit gesehen, so schildert er jetzt Oblomov aus der Sicht des Herzens, der Ruhe und der Muße.

Die Erfüllung des Oblomovschen Ideals und die Unveränderlichkeit des Lebens wird mit dem Vergleich eines Dioramas¹⁾, mit dem Leben in einem goldenen Rahmen verbildlicht.

Илья Ильич жил как будто в золотой рамке жизни, в которой, точно в диораме, только менялись обычные фазисы дня и ночи и времен года; других перемен, особенно кругных случайностей, возмущающих со дна жизни весь осадок, часто горький и мутный, не бывало.

(Il'ja Il'ič lebte gleichsam in einem goldenen Lebensrahmen, in dem, wie in einem Diorama, nur die gewöhnlichen Tages- und Nachtphasen und die Jahreszeiten wechselten; andere Veränderungen, besonders der groben Zufälligkeiten, die vom Grund des Lebens her

1) Das Diorama wurde 1822 von Louis Jacques Mandé Daguerre erfunden und kam 1851 nach St. Petersburg.

Bei einem Diorama handelt es sich um eine Art Durchscheinbild, das aus möglichst durchsichtigem Stoff bestehend auf beiden Seiten bemalt ist. Je nachdem nun die vordere Fläche mit auffallendem Licht beleuchtet oder von der Rückseite ein Lichtbündel durch das Bild gesendet wurde, erblickte man das vordere oder hintere Bild. Diese Lichteffekte ließen eine Verwandlung des Bildes, z.B. Sommerlandschaften in Winterlandschaften, Tagesbilder in Nachtbilder, ja sogar Bewegungen, z.B. fließendes Wasser, aufsteigender Rauch usw. möglich werden. - In der Weise, wie das Diorama die Suggestion der Bewegung und Veränderung schafft, ist auch die Bewegung und Veränderung im Leben Oblomovs zu sehen.

den ganzen Satz aufrühren, der oft bitter und trübe ist,¹⁾ gab es nicht. (IV,485))

Oblomov ist das "volle und natürliche Abbild der Ruhe, Zufriedenheit und friedlichen Stille" geworden. Auch hier entspricht die Erfüllung des Ideals dem Ende des Lebensweges.

(...), он, наконец, решил, что ему некуда больше идти, нечего искать, что идеал его жизни осуществился, хотя без поэзии, без тех лучей, которыми некогда воображение рисовало ему барское, широкое и беспечное течение жизни в родной деревне, среди крестьян, дворян.

((...), und schließlich entschied er, daß er nirgendwo mehr hinzugehen, nichts zu suchen habe, daß sein Lebensideal erfüllt sei, obwohl ohne Poesie, ohne jene Strahlen, mit denen einst die Phantasie ihm das herrschaftliche, breite und sorglose Fließen des Lebens im heimatlichen Dorf inmitten der Bauern und des Hofgesindes zeichnete. (IV,486)

Daß Oblomov weder Poesie, noch Ärger empfinden kann, kennzeichnet die Leere seines Lebens. Er ist zwar den "lästigen, quälenden Forderungen und Gewittern entkommen, unter deren Horizont die Blitze großer Freuden aufleuchten und die plötzlichen Donnerschläge der großen Kummernisse erschallen" (IV,487), aber dennoch dringt zuweilen die Leere seines Lebens in sein Bewußtsein. Dann weint er "die kalten Tränen der Hoffnungslosigkeit", "wie man einen teuren Entschlafenen beweint mit dem bitteren Gefühl des Bewußtseins, daß man zuwenig für ihn während seines Lebens getan hat". (IV,487) Oblomovs Leben ist Schicksal geblieben. Und er versucht, sich über den Verlust seines Lebens hinwegzutrusten, daß er nicht "als Gladiator für die Arena geboren und erzogen worden sei, sondern als ein friedlicher Zuschauer des Kampfes". Seine Unfähigkeit, den Zirkel seiner Lebensweise zu sprengen, den Stein auf seinem Lebensweg, sein Oblomovka, das ihm jede Beweglichkeit verbot, rechtfertigt er durch die Vorherbestimmung.

(...): у всякого свое назначение!
Вот такая философия выработалась у обломовского Платона (...).

((...): einem jeden seine Bestimmung!
Das war die Philosophie, die sich bei dem Oblomovschen Plato herausgearbeitet hatte (...). (IV,487))

1) Von Što.'c heißt es: "Und er genoß freudig, (...) und trank den Kelch niemals bis zu jenem Tropfen Bitterkeit zu Ende, der auf dem Grund jedes Vergnügens liegt." (IV,168)

Seinem Tod geht das 'Absterben' seiner Seele voraus.

(...), и он тихо и постепенно укладывался в простой и широкой гроб остального своего существования, сделанный собственными руками, как старцы пустынные, которые, отворачиваясь от жизни, копают себе могилу.

((...), und er legte sich still und allmählich in das einfache und weite Grab seines restlichen Daseins, das er sich mit eigenen Händen geschaffen hatte wie die Einsiedler, die sich vom Leben abwenden, sich das Grab schaufeln. (IV,488))

Das Übermaß der Lebensmittel und das Übermaß an Ruhe, sonst wichtigste Voraussetzung für die Heilung eines Kranken, bewirken bei Oblomov einen Gehirnschlag, eine Apoplexie. Die "ewige Ruhe" wird zu einem Synonym des Todes.

(...), но вечный покой, вечная тишина и ленивое переползание из дня в день тихо остановили машину жизни. Илья Ильич скончался, повидимому, без боли, без мучений, как будто остановились часы, которые забыли завести.

((...) die ewige Ruhe, die ewige Stille und das träge Kriechen aus einem Tag in den anderen hielten still die Maschine seines Lebens an. Il'ja Il'ič verschied offensichtlich ohne Schmerz und Qualen, als ob eine Uhr stehengeblieben wäre, die man vergessen hat aufzuziehen. (IV,499))

Das Perpendikel als ein Symbol der Oblomovschen Lebensart wird nun nach Oblomovs Tod zu dem Symbol der Lebensweise Agaf'jas. Sie ist das "lebendige Perpendikel" in ihrem Haus auf der Vyborger Seite. (IV,500) Erst nach dem Tod Oblomovs wird ihr das große Glück ihres erfüllten Ideals bewußt. Sie spürt den Verlust und beginnt in ihrer Vergangenheit zu leben. Daß sie ihre Gegenwart nicht mehr wahrnimmt, daß sie sich in der Erinnerung vergräbt, macht ihr den Verlust Oblomovs erträglich. Das 'Leben Oblomovs' ist auf Agaf'ja übergegangen.

Она поняла, что проиграла и просияла ее жизнь, что бог вложил в ее жизнь душу и вынул опять; что засветилось в ней солнце и померкло навсегда... Навсегда, правда; но зато навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь уж она знала, зачем она жила и что жила не напрасно.

(Sie verstand, daß ihr Leben aufgespielt und aufgeleuchtet hatte, daß Gott in ihr Leben eine Seele gelegt und wieder weggenommen hatte; daß in ihr die Sonne aufgeleuchtet und für immer erloschen

war... Für immer, das ist wahr; aber dafür hatte auch ihr Leben für immer einen Sinn erhalten: jetzt wußte sie erst, weshalb sie lebte, und daß sie nicht vergeblich gelebt hatte. (IV,502))

На всю жизнь ее разлились лучи, тихий свет от пролетевших, как одно мгновение, семи лет, и нечего было ей желать больше, некуда идти.

(Über ihr ganzes Leben ergossen sich die Strahlen, das stille Licht von den wie ein Augenblick vorübergeflogenen sieben Jahren, und nichts blieb ihr mehr zu wünschen, nirgendwo mehr hinzugehen. (IV,503))

Wie Ol'ga, die während Štol'cens Besuch bei Oblomov draußen auf dem Hof warten mußte und keinen Einfluß auf die Trennung der beiden Freunde nehmen konnte, hat Agaf'ja keine Möglichkeit, sich von Oblomov zu verabschieden. Nicht nur mit dieser unabgeschlossenen Vergangenheit schließt sich der Zirkel dieses Romans. Der kleine Sohn Oblomovs und Agaf'jas, Andrej Il'ič Oblomov, wird zur Erziehung in Štol'cens Familie gegeben wie einst der kleine Il'ja Il'ič nach Verchljovo. Den letzten Zirkel aber bildet der Roman 'Oblomov' selbst:

Es ist Štol'c, der Gončarov in der Gestalt eines anonymen Literaten das Leben Oblomovs erzählen will mit all seinen eigenen Projektionen, wie das Wort "oblomovščina" als Erklärung des "verdorbenen" Oblomovschen Lebens verrät, so daß - wie Dietrich Gerhardt sagt - der Roman "wie ein Canone perpetuo in sich selbst zurückführt".¹⁾ Štol'c sagt zu Gončarov: "Und du schreib es auf: vielleicht nützt es jemandem." Štol'c wird mit diesem letzten Wort zum Imperativ Gončarovs. Daß es sich hier um keine "nützliche", keine didaktische Literatur handeln kann,²⁾ wird klar, wenn wir durchschauen, welche Rolle Štol'c in diesem Roman spielt und welche Rolle er gern spielen möchte. Wenn es ihm gelingen sollte, Vorbild zu sein, dann werden wir um Lebensziele und Ideale nicht mehr verlegen sein können.

1) a.a.O., S.118.

2) Vgl. dazu S. 198 (VI,118)

12. Gončarov als Štol'c und Oblomov

Wenn nun aber alle Romanfiguren¹⁾ ungeachtet der Verschiedenheit ihrer Ideale gleich sind, wie ist es dann möglich, daß Štol'c und Oblomov den beiden Seiten des Lebens²⁾, der alltäglich-praktischen und der idealen Seite, ihren Ausdruck geben können, wie Milton Ehre schreibt?³⁾ Štol'c ist nur anscheinend ein Vertreter der alltäglich-praktischen Seite des Lebens, wie wohl deutlich geworden ist. Ebenfalls bietet es sich an, die Realität nicht als einen Gegensatz des Ideals zu sehen. Das Ideal berücksichtigt nur die 'eine Seite des Lebens', nämlich das Genießen, das paradiesisch Vollkommene, während 'die andere Seite des Lebens' die Sorge, die Angst und den Schmerz darstellt, so daß das Ideal den Gegensatz zu dem bildet, was es durchaus nicht haben will, nämlich die Angst und den Schmerz.

Štol'c und Oblomov, die beide gemäß ihrer eigenen Art ihren Idealen unterliegen, versuchen, ihrer Lebensangst zu entfliehen. Erst durch die Art ihrer Flucht, durch ihre Rollenspiele werden beide Romanfiguren zu den Repräsentanten der 'beiden Seiten des Lebens'. Die Rolle des Imperativs bildet den Gegensatz zu der Rolle desjenigen, der sich die Poesie des Lebens und seine Ruhe unverdorben erhalten will.

Am Ende des Oblomov-Romans tritt Gončarov als Freund Štol'cens auf; und Gončarov gehorcht dem Imperativ eines Štol'c, diesen Roman zu schreiben. Auf der anderen Seite finden wir die Gestalt des Oblomov, mit dem sich Gončarov in seinen Briefen mehrmals identifiziert. (VIII,248,254,292) Wir sehen Gončarov, der seine Ruhe haben will, der lieber die Idylle Oblomovka genießen möchte als einen Roman zu schreiben, der aber doch so handeln muß, wie

- 1) Die Nebenfiguren sind nur insoweit berücksichtigt worden, wie die Bildlichkeit ihre Darstellung zuließ.
 - 2) Im Sinne des Gončarovschen Denkens, wie es sich in dem Roman 'Oblomov' zeigt, ist dieser Ausdruck problematisch. Er ist nur dann zulässig, wenn das Leben als eine Theorie behandelt wird.
 - 3) a.a.O., S.227ff.
Siehe dazu auch Gončarovs frühen Aufsatz "Chorošo ili durno žit' na svete", den Milton Ehre in seinem Artikel "Goncharov's early prose fiction" zitiert.*) M. Ehre, Goncharov's early prose fiction, in: Slavonic and East European Review 50, 1972, S.371.
- *) Siehe dazu A.G. Cejtlin, I.A. Gončarov, Moskva 1950, S.443-449.

es sein Imperativ ihm befiehlt. In diesem Sinne sind die beiden Gestalten Štol'c und Oblomov Typen.

Ein Typ, schreibt Gončarov 1874 an F.M. Dostojevskij, ist dann ein Typ, wenn er sich viele Male wiederholt, viele Male wahrgenommen wird, wenn er ursprünglich und allen bekannt ist. (VIII,457,459) Štol'c und Oblomov sind Typisierungen, deren Rollenspiele sich für Schultz-Hencke als jene Antinomien darstellen, die sich aus einem den Menschen ständig vorwärtstreibenden Impuls zum Leben und seiner Sehnsucht nach verweilender Ruhe und Frieden, mithin "nach Erlöstheit vom Erlebenmüssen innerer antinomischer Konflikthaftigkeit" zusammensetzen.¹⁾

Štol'cens Imperativ kommt plötzlich und markant. Štol'c ist nicht zufällig ein Halbdeutscher. Der Imperativ erschreckt und gibt ein Ungenügen, ein 'Zuwenig' an. Wird der Imperativ als berechtigt empfunden, löst er Schuldgefühle aus, wird er als unberechtigt empfunden, muß er Ärger auslösen. Die Reaktion ist immer Schmerz, Angst oder Enttäuschung. Damit wird der Imperativ zu einer Gefahr für die Poesie und Ruhe, die sich erhalten und sich dem Zugriff des Imperativs entwinden will.

Mit dem letzten Zirkel des Romans wird der unaufhörliche Kampf zwischen dem Imperativ und der Poesie und das ewige Hin und Her der Positionen offenbar.²⁾ Der Kampf zwischen dem Beurteiler, der immer weiß, was zu tun ist, der immer rechtschaffen ist und durch Drohung und Forderung manipuliert und zwischen dem Beurteilten, der sich ständig rechtfertigen und sich entschuldigen muß, nimmt kein Ende. Die Flucht aus diesem Kampf bedingt die Ideale und damit auch die Inhaltlosigkeit des Lebens, das ungelebte Leben in all seinen Paradoxa, Verwicklungen und Zirkeln, das Labyrinth von Beziehungen der Menschen und Dinge untereinander und das Unverändert-Gleiche. Die einzige Entwicklung, die sich in dem Roman 'Oblomov' verfolgen läßt, ist die Entstehung der Ideale bis hin zu ihrer Erfüllung.

Die Integration des Menschen beginnt dann, wenn Štol'c und Oblomov sich wirklich anfreunden, voneinander lernen und nicht mehr beliebig hin und her wechseln können. Sie beginnt dann, wenn die

1) Harald Schultz-Hencke, Ein Lehrbuch der Traumanalyse, Stuttgart 1949, S.28.

2) Vgl. S. 35 (IV,145).

polaren Kräfte des Kindes und des Erwachsenen frei werden können und dem Menschen über seine Verantwortung hinaus die Möglichkeit zum Antworten geben; sie beginnt dann, wenn die Sonne sich im Regen spiegelt, das Sonnenlicht die Nacht ablöst, wenn Poesie und Ärger, Pflicht und Neigung miteinander in Harmonie auskommen können, wenn die Ewigkeit in der Zeitlichkeit erlebt werden kann, der Stadtmensch dem Landmenschen freundlich begegnet und welche Polaritäten auch immer in den Romanen Gončarovs gesetzt sein mögen.

Alle Erlebnisse, die nicht integriert werden können, müssen über die Verdrängung des Schmerzes zum Ideal und damit zum Schicksal und Aberglauben werden. Integration und Identität kann aber nicht dadurch erreicht werden, daß wir absichtlich die Integration schaffen wollen. Der Wille zur Integration wird schon durch die Zielsetzung zum Ideal. Das käme dem Ideal gleich, keine Ideale mehr zu haben. Ebensowenig kann das Selbst in seiner Ganzheit einen Wert darstellen, der erreicht werden will. Das hieße, das Selbst statisch aufzufassen, seine eigene Identität zum Ideal zu erheben, wie es Štol'c versuchte, ideal zu werden.

Die Integration eines Oblomov und eines Štol'c beginnt dann, wenn sie, wie Ol'ga bei der Beobachtung des Vogelfluges, sich sein lassen und ihre Sinne für das Gegenwärtige offenhalten können, wenn sie die Fragen in sich vernehmen, die laut werden,¹⁾ und ihnen antworten können, wenn sie bei sich und zugleich bei dem Fremden sind, dem 'Stein auf ihrem Lebensweg', bei dem, was noch nicht das Eigene geworden ist, aber doch zu ihnen selbst gehört. Dann wird es keine Ziele und Ideale mehr geben können, sondern nur noch die Notwendigkeit, die möglich geworden ist, und die Möglichkeit, die notwendig wurde. Wenn Štol'c und Oblomov ihre Projektionen durchlaufen, ihre Sinne sich wieder zu eigen machen können, dann wird der andere, der Fremde zu einem Spiegel ihrer selbst werden.

1) Vgl. dazu VI,206ff.

III. Leitmotive und Bilder in den Romanen 'Obyknovennaja Istorija' und 'Obryv'

Es ist hier nicht beabsichtigt, der Oblomov-Interpretation zwei weitere Interpretationen folgen zu lassen. In dem vorhergehenden Teil dieser Arbeit hat sich solch eine durchgehende Interpretation anhand der zahlreichen Leitmotive angeboten, so daß auch die wesentlichen Bilder und Bildelemente verarbeitet werden konnten. In den beiden anderen Romanen sind die Leitmotive spärlicher. Obwohl auch diese beiden Romane die Auseinandersetzung mit der Realität, der Phantasie und dem Ideal zum Inhalt haben, so sind die folgenden Ideale der Liebe, Freundschaft, Leidenschaft und deren Gegensätze in ihrer Konkretisierung variabler und nicht dogmatisch an ein Ideal wie Oblomovka oder Verchljovo gebunden. Andererseits sind auch hier die meisten Bilder fest in dem Kontext der einzelnen Romanszenen und in den einzelnen Rollenspielen verankert, so daß sie kaum ohne Verlust aus dem Kontext herausgelöst werden können. So sollen in dem folgenden Teil nur einige Hinweise unter Einbeziehung der Bildlichkeit folgen, um die psychologisch orientierte Anthropologie, die in der Oblomov-Interpretation breiter dargestellt werden konnte, abzuschließen. Dabei wird noch einmal auf das Abgrund-Symbol einzugehen sein, aber diesmal nicht als Einführung zum Verständnis der Romantrilogie, sondern als ein Versuch, die Konflikte der Romanfiguren zu lösen.

1. Obyknovennaja Istorija

Der Inhalt der 'Obyknovennaja Istorija' kann in drei Sätzen wiedergegeben werden, wie Dietrich Gerhardt gezeigt hat: "Ihr Sinn und Ergebnis ist ein Rollentausch zwischen einem unreifen, empfindsamen Jüngling vom Lande und einem älteren, lebenserfahrenen Geschäftsmann, seinem Onkel, der ihn in der Hauptstadt einer bitteren education antisentimentale unterzieht. Dem Jungen werden alle Flausen, darunter auch die poetischen, ausgetrieben, die Lektion schlägt an, wir verlassen ihn, nach manchen Krisen, als erfolgreichen Karrieremacher ohne Skrupel und mit der Aussicht auf eine profitliche Heirat, just in dem Alter, das Gončarov da-

mals selbst erreicht hatte: Mitte 30. Der Onkel merkt aber auf der Höhe seiner durch Ratio und kühle Disziplin bestimmten Karriere, daß er Schaden an seiner Seele zu nehmen droht, zumindest Schaden an der schönen Seele seiner jungen Frau angerichtet hat, und resigniert." ¹⁾

Entsprechend dem Rollentausch zwischen Onkel Aduev und Aleksander ist der Roman in Gegensätzen aufgebaut. Der fundamentale Gegensatz, der sich auch als Ausdruck der jeweiligen Vorstellungen der beiden Gegenspieler durch den Roman zieht, ist der Gegensatz von Stadt und Land. Aus diesem Gegensatz leiten sich auch die weiteren Gegenüberstellungen ab. Es seien hier nur die wichtigsten genannt.

Dem übersteigerten Gefühl Aleksanders, das sich in einer pathetisch überhöhten Sprache ausdrückt, steht die trockene rationale Sprache des Onkels in der Form eines analytischen Verstandes gegenüber. Dieser Zusammenstoß der "rosigen Träume mit der Wirklichkeit" (I,64) schmerzt Aleksander. Er vergleicht die Analyse des Onkels mit einem anatomischen Messer, das in die geheimsten Krümmungen seines Herzens gestoßen wird (I,73) und fühlt sich in der Obhut des Onkels wie ein Schüler, der unter der Leitung eines Professors einen Körper sezziert und anstatt Schönheit und Form, nur Muskeln und Nerven betrachtet. (I,261).

Es ist gewiß nicht originell, daß Gončarov das Ideal mit einer Rose und die Wirklichkeit mit Dornen vergleicht. Doch die Verarbeitung dieser Bilder in den einzelnen Szenen läßt die eigenwillige Ironie des Autors deutlich werden. In der Übertreibung Aleksanders erhalten diese Metaphern eine neue Färbung und charakterisieren die Angst Aleksanders vor der Analyse des Onkels. Aleksander befürchtet, daß in der Begegnung mit dem Onkel sein "rosiges Glück" zerstört wird, daß die "Rosen in Staub zerfallen oder sich in Schmutz verwandeln". (I,99) Oder Aleksander bedauert, nicht auf dem Lande geblieben zu sein. Dort "hätte er Rosen gepflückt, ohne die Dornen zu kennen". (I,232) Dieser Satz wird erst in der Übersetzung der Metaphorik logisch. Aber in dem bildlichen Kontext schildert dieser Satz einen Vorgang, der genauso unmöglich ist wie der Wunsch des Onkels, mit Hilfe einer leidenschaftlichen Sprache seine Frau zu neuer Vitalität zu wecken. Der Onkel verspricht sich von dieser Leidenschaft die be-

1) a.a.O., S.115.

lebende Wirkung, die der Galvanismus auf eine Leiche ausübt. (I, 305) Die Unstimmigkeit von Bildspender und Bildempfänger ist entlarvend und läßt die vergeblichen Wunschprojektionen der Romanfiguren deutlich werden.

Die Symbole des poetischen und friedlichen Landlebens, die gelben Blumen und der See, sind uns schon aus der Reisebeschreibung 'Fregatte Pallada' und in der Gestalt des Lieders bekannt.¹⁾

In der 'Obyknovennaja Istorija' dienen diese Symbole als Leit-motive, einmal um die Angst des Onkels vor dem sentimentalen Gefühl zu verbildlichen, zum anderen sind diese Symbole Bildelemente des Rollentausches am Ende des Romans.

Der Liebe und Freundschaft, die Hauptträger eines erfüllten Landlebens sind und auch den Typ des Schmarotzers miteinschließen, stehen die Lebensvorstellungen des Onkels von Karriere, Geldverdienen und komfortablem Stadtleben gegenüber. Entsprechend differieren auch die Vorstellungen des Onkels und Aleksanders über die Liebe. Während für Aleksander die Liebe eine übersteigerte Erlebnisform ist, die ihn von den gewöhnlichen Erscheinungen des alltäglichen Lebens befreien soll, ist für den Onkel die Liebe eine Gewohnheit, eine Theorie und Strategie, mit der es gilt, sorgfältig, berechnend und vernünftig umzugehen. Damit kann er die "Forderungen seines Zeitalters" erfüllen, das, wie der Onkel meint, Vernunft, Erfahrung, Ursächlichkeit und Folgerichtigkeit verlangt und damit unweigerlich den Menschen zum Erfolg führen muß. "Heilig, weil vernünftig", sagt Onkel Adujev. (I,264) Dagegen bedeutet ein Kuß von Naden'ka für Aleksander den höchsten himmlischen Lohn, während der Onkel den Kuß als einen Vorgang der Elektrizität betrachtet, so daß er zwei Verliebte mit zwei Leydener Flaschen gleichsetzt.²⁾ Für Aleksander ist seine Verliebtheit

1) S. II,68 und IV,254

In der Reisebeschreibung sind die gelben Blumen als Wasserblumen (vodjanye cvetki) aufgeführt. Wahrscheinlich handelt es sich hier um die 'gelbe Nixenblume' oder 'Seekandel' (nymphaeidea lutea; aus der Familie der Nymphaeaceae).

Richard Wettstein, Handbuch der systematischen Botanik, Leipzig und Wien 1935⁴.

Vgl. auch Gončarovs eigene Interpretation VIII,73.

2) Die Verbindung von einer Leydener Flasche (Elektriermaschine) mit einem Kuß ist eine geschichtlich belegbare Tatsache. Um 1760 entstand aus den wissenschaftlichen Versuchen zu den physiologischen Wirkungen der Elektrizität unter anderem das Spielexperiment des elektrischen Kusses und wurde zu einem Amusement der feinen Gesellschaft in den Rokoko-Salons. Da das Modellbild der in einer Flasche gespeicherten Elektrizität aus der Analogie zur Mechanik, und zwar zu der gespannten

der Inbegriff des Glücks, ein Apogäum¹⁾, wie Gončarov ironisch sagt. (I,99) Aleksander hat hier, wie er meint, die Identität seiner Ideale mit der Wirklichkeit erreicht. Daß es sich dabei aber nur um eine Einbildung handelt, zeigt Gončarov an den Symbolen, die er dieser Liebesgeschichte beifügt. Der Papagei in dem Käfig, der von Naden'ka gereizt und geneckt wird, der kleine Käfer, den Naden'ka mit Milch überschüttet und das zerzupfte Efeublatt, das sind Symbole, die dem Leser zeigen, wie brüchig diese Idylle auf der anderen Seite der Neva ist. Wenn nun Onkel Adujev, teils gespielt und teils aufrichtig, fortwährend im Verlauf seiner Gespräche mit Aleksander nach dem Namen 'Naden'ka' sucht,²⁾ dann zeigt er damit, daß die Liebesgeschichte seines Neffen für ihn unzugänglich sein muß. Zwar kann der Onkel die Liebesgeschichte Aleksanders von vornherein erzählen, weil - wie er sagt - sich die Bilder seit Adam und Eva gleichen, aber er vergißt, daß das Erleben der eigenen Verliebtheit nur individuell sein und nicht verallgemeinert werden kann.

Ein weiteres beliebtes Stilmittel ist das der Vertauschung von zwei gegensätzlichen oder miteinander verwandten Bereichen. Auffallend ist die Vertauschung von psychischem und physischem Schmerz. Dieses Moment der Verwechslung ist in allen Romanen zu finden, etwa, wenn Zachar Oblomovs Sorgen, sein Stöhnen und Umherwälzen für Blähungen vom Kvas hält oder wenn Tat'jana Markovna ihre Hausmittel gegen Angstträume verschreibt.

Auch den Austausch von Mensch und Maschine finden wir schon in der 'Obyknovennaja Istorija'. Die Behörde vergleicht Gončarov mit einer Maschine, die gleichmäßig und ununterbrochen mit ihren Rädern und Sprungfedern arbeitet, als ob es keine Menschen gäbe, während das Produkt der Bürokratie, die Akte, mit einer Gebühren-

Fortsetzung der Anm.2), S.163

ten Feder oder zu den komprimierten Gasen gewonnen wurde, fügt sich der andere Vergleich des Onkels: das zu schließende Ventil und der Dampf für das überschäumende Gefühl Aleksanders, in diesen Bildkontext ein (I,66,70).

- 1) Das Apogäum gibt in der Astronomie die Erdferne des Mondes oder eines anderen Planeten an. Obwohl das Apogäum auch als verblaßte Metapher der Alltagssprache entspricht, fügt sich diese Metapher in den Bildkontext ein, wie schon in dem Roman 'Oblomov' aufgezeigt werden konnte. Hier wird der Gegensatz von 'Himmlischem und Irdischem' wieder aufgegriffen.
- 2) Das Motiv, die Suche nach dem Namen des Liebhabers, ist damit in allen drei Romanen, und zwar jeweils mit einem anderen Hintergrund, vorzufinden. Vgl. S.133 und 208.

den verbildlicht wird, die eine ganze Generationenfolge hervorbringt und ihre Erzeuger (die Beamten) überlebt. (I,59,60)

Aleksander, der auch bald zu einer dieser "Sprungfedern" der Behörde wird, kann hier im Amt natürlich nur die Vorstellungen des Onkels erfüllen.¹⁾ Die Verwirklichung seiner Vorstellungen glaubt Aleksander dagegen jenseits der Neva bei Naden'ka zu finden. Wie in dem Roman 'Oblomov' trennt die Neva die Liebenden, Stadt und ländliche Gegend, Gesellschaft und poetische Einsamkeit.²⁾ Auch diese Liebe geschieht wie bei Oblomov und Rajskij zur Zeit des Hochsommers.

Gončarov spielt hier mit den Relationen von Wachen und Träumen. Einmal ist St. Petersburg die reale Welt im Gegensatz zu dem verträumten Landleben, dann wird wieder St. Petersburg als Märchenstadt und demgegenüber das Dača-Leben als Realität gesehen. Die starke Sonne verwandelt St. Petersburg in eine Provinzstadt.³⁾

Город походил на один из тех сказочных городов, где все, по мановению волшебника, вдруг окаменело. (...); маркизы, как опущенные веки у глаз, прикрывали окна; (...). Везде было скучно, сонно.

(Die Stadt glich einer jener Märchenstädte, wo alles auf einen Wink des Zauberers plötzlich erstarrt ist. (...); die Markisen bedeckten wie gesenkte Augenlider die Fenster; (...). Überall war es langweilig und schläfrig. (I,85))

Wie Malinovka ein Paradies genannt wird, glaubt hier Aleksander, auf der anderen Seite der Neva "das gelobte Land" (obetovannyj ugolok) gefunden zu haben. Die Neva, auch in der 'Obyknovennaja Istorija' ein Symbol des Lebens, wird mit einem einschlafenden Menschen verglichen, der im Wachtraum die Augen öffnet, um sie

1) Vgl. S. 172 (I,144).

2) Siehe S. 91.

3) Vgl. die Verbildlichung der Provinzstadt in 'Obryv' V,187.

Было за полдень давно. Над городом лежало оцепенение покоя, штиль на суше, какой бывает на море, штиль широкой, степной, сельской и городской русской жизни. Это не город, а кладбище, как все эти города.

Он не то умер, не то уснул или задумался. Растворенные окна зияли, как разверзтые, но не говорящие уста; нет дыхания, не бьется пульс. Куда же убегала жизнь? Где глаза и язык у этого лежащего тела? Все пестро, зелено, и все молчит.

gleich darauf wieder zu schließen. (I,94) Verzauberung und Traum lösen die wache Aufmerksamkeit des Menschen ab. Diese Vertauschung von Traum und Wachheit, Ideal und Realität ist besonders häufig in dem letzten Roman Gončarovs anzutreffen.

Das eigene Wunschbild für Realität zu halten, zu verwirklichen und von den anderen als Realität bestätigt zu sehen, ist ein Wunsch, der bei allen 'Helden' der Gončarovschen Romane immer wieder auftaucht. Daß das Ideal den Menschen vor einer allzu harten Begegnung mit der Wirklichkeit schützt, ist eine zusätzliche Tatsache, die in der 'Obyknovennaja Istorija' verbildlicht wurde:¹⁾

А как счастлив бывал он в этой комнате некогда! он был не один: около него присутствовал тогда прекрасный призрак и осенял его днем за заботливым трудом, ночью бодрствовал над его изголовьем. Там жили с ним тогда мечты, будущее было одето туманом, но не тяжелым, предвещающим ненастье, утренним, скрывающим светлую зарю. За тем туманом таилось что-то, вероятно - счастье...

(Und wie glücklich war er einst in diesem Zimmer gewesen! Er war nicht allein: um ihn herum war damals ein herrliches Trugbild und schützte ihn am Tage bei der sorgfältigen Arbeit und wachte nachts über seinem Kopfe. Dort lebten damals die Träume mit ihm, die Zukunft war mit Nebel bekleidet, aber nicht mit dem schweren Nebel, der ein Unwetter ankündigt, sondern mit dem morgendlichen, der das helle Morgenrot verbirgt. Hinter diesem Nebel war etwas verborgen, wahrscheinlich - das Glück... (I,229))

Im Gegensatz dazu steht die Enttäuschung.

Вглядываясь в жизнь, вопрошая сердце, голову, он с ужасом видел, что ни там, ни сям не осталось ни одной мечты, ни одной розовой надежды: все уже было назади; туман рассеялся; перед ним разостлалась, как степь, голая действительность. Боже! какое необозримое пространство! какой скучный, безотрадный вид! Прошлое погибло, будущее уничтожено, счастья нет: все химера - а живи!

(Betrachtete er das Leben, fragte er das Herz, den Kopf, dann sah er mit Schrecken, daß ihm weder hier noch dort ein einziger Traum, eine einzige rosige Hoffnung geblieben war: alles war schon hinter ihm zurückgeblieben; der Nebel hatte sich gelichtet;

1) Vgl. dazu die Ambivalenz der Rollenspiele S.134

vor ihm breitete sich wie eine Steppe die nackte Wirklichkeit aus. Mein Gott! Welch unübersehbarer Raum! Welch langweiliger, trostloser Anblick! Die Vergangenheit ist verloren, die Zukunft vernichtet, Glück gibt es nicht: alles eine Chimäre - und doch soll man leben! (I,229))

Mit diesem Lebensgefühl der Hoffnungslosigkeit ist Aleksander an den gleichen Punkt zurückgekehrt, wie er zum ersten Mal die "steinernen Kolosse" St. Petersburgs sah, die ihm wie kolossale Grabmäler erschienen. (I,36)¹⁾ Damals war er vor dem Standbild des Ehernen Reiters stehengeblieben und war vor seiner Traurigkeit und Schwermut (toska) in den Traum geflüchtet. Jetzt sind die Träume zerstört. Die "nackte Wirklichkeit" sieht Gončarov hier noch als Gegensatz zu dem Trugbild und Traum, die Enttäuschung als einen Vorgang, der Aleksander zum Leben in der Gegenwart zwingt.

In dem Roman 'Obryv' wird dieser Vorgang noch differenzierter gesehen. Die Enttäuschung vermittelt hier nicht den Zugang zu der Realität, wenn diese auch als hoffnungslos und langweilig begriffen wird, sondern sie zeigt lediglich die andere Seite des Ideals auf; nicht die Realität kann in der Enttäuschung erfahren werden, sondern nur, daß die Ideale in einer Begegnung mit der Wirklichkeit plötzlich fehlen und nichts anderes mehr wahrgenommen werden kann als dieser Verlust. Von Rajskij heißt es:

С отъездом Веры Райского охватил ужас одиночества. Он чувствовал сиротой, как будто целый мир опустел, и он очутился в какой-то бесплодной пустыне, не замечая, что эта пустыня вся в зелени, в цветах, не чувствуя, что его лелеет и греет природа, блистающая лучшей, жаркой порой лета.

(Mit der Abreise Veras ergriff Rajskij der Schrecken der Einsamkeit. Er fühlte sich als Waise, als ob die ganze Welt leer sei, und er war in eine unfruchtbare Wüste verschlagen, ohne zu bemerken, daß diese ganze Wüste voll von Grün und Blumen war, ohne zu fühlen, daß die Natur, die in der besten, heißen Zeit des Sommers glänzte, ihn verhätschelt und wärmt. (VI,75))

Der Verlust Veras wird hier von Rajskij so tief empfunden, daß er jeden anderen Sinn für die Wirklichkeit verloren hat.

1) Den gleichen Zirkel, der zum Ausgangspunkt einer angestrebten Entwicklung zurückführt, finden wir auch bei Oblomov. Siehe dazu S.109.

Aleksanders Leben in St. Petersburg, seine Hoffnungen und Enttäuschungen faßt Gončarov noch einmal symbolisch in der Anglerszene zusammen. Der Hecht, der sich von Aleksanders Angel losreißt, weil sich Aleksander von einem Mädchen namens Liza ablenken läßt, ist schon in dem Roman 'Oblomov' ein Symbol des Glücks und des Schicksals. Dort tritt innerhalb eines Märchens die gute Zauberin in Gestalt eines Hechtes auf und wird zum glücklichen Schicksal irgendeines Faulpelzes. (IV,120) In der 'Obyknovennaja Istorija' ist dieses Märchensymbol in einer alltäglichen Handlung realisiert worden. Doch das Angeln, das Gončarov zunächst als einen Gegensatz zur Arbeit, und zwar als Müßiggang schildert, erweist sich letztlich als ein Vorgang, der die gleichen Fähigkeiten verlangt, wie sie auch für die Arbeit notwendig sind, nämlich Konzentration, Geduld, ein schnelles Erfassen der Situation und Handeln.

Die Beziehung zwischen Aleksander und Liza ist ohne Berücksichtigung der Rollenspiele nicht zu verstehen. Die Art ihrer Beziehung zeigt einen Rollentausch von Onkel und Aleksander. Bisher stand die Rolle des Onkels im Vordergrund, der Aleksander belehrte und zweifellos auch neben aller Ironie und Verzerrung die Merkmale der Realität für sich in Anspruch nehmen konnte. Jetzt spielt Aleksander Liza gegenüber die Rolle des Lehrers.

- Зачем вам читать Байрона? - продолжал он, - может быть, жизнь ваша протечет тихо, как это ручей: видите, как он мал, мелок; он не отразит ни целого неба в себе, ни туч; на берегах его нет ни скал, ни пропастей; он бежит игриво; чуть - чуть лишь легкая зыбь рябит его поверхность; отражает он только зелень берегов, клочок неба да маленькие облака... так, вероятно, протекла бы и жизнь ваша, а вы напрашиваетесь на напрасные волнения, на буря; хотите взглянуть на жизнь и людей сквозь мрачное стекло... Оставьте, не читайте! глядите на все с улыбкой, не смотрите вдаль, живите день за днем, не разбирайте темных сторон в жизни и людях, а то...

(- Warum müssen Sie Bayron lesen? - fuhr er fort, - vielleicht fließt Ihr Leben still dahin wie dieser Bach: sehen Sie, wie klein und seicht er ist; er spiegelt weder den ganzen Himmel, noch Wolken wider; an seinen Ufern sind weder Felsen, noch Abgründe. Er eilt lustig dahin. Kaum ein leichtes Kräuseln bewegt die Oberfläche; sie spiegelt nur das Grün der Ufer, ein Stückchen Himmel

und kleine Wolken wider... so würde wahrscheinlich auch Ihr Leben dahinfließen, und Sie drängen sich nach vergeblichen Erregungen und Stürmen; Sie wollen das Leben und die Menschen durch ein finsternes Glas sehen... Lassen Sie das, lesen Sie es nicht! Schauen Sie auf alles mit einem Lächeln, sehen Sie nicht in die Ferne, leben Sie Tag für Tag, suchen Sie nicht die dunklen Seiten im Leben und bei den Menschen, sondern ... (I,242))

Schon die Länge dieses didaktischen Vortrages ironisiert Aleksander. Die Warnung vor dem Abgrund ist eigentlich eine Warnung für ihn selbst. Die Bilder des Abgrunds: die Brücke, die zerbricht und nicht mehr zum anderen Ufer führt, nimmt Gončarov später in Veras Traum wieder auf. Aleksanders Allegorie des Lebens, die Blume, in deren Kelch nur giftiger Saft zu finden ist, die Einteilung einer Blume in deren Bedeutungen von Poesie und Ärger, treffen wir in dem zweiten Roman wieder an.¹⁾ (I,243) Überhaupt scheint Liza in ihrem Rollenspiel des Helfens, Rettens und Heilens die Vorgängerin von Ol'ga zu sein und nicht Naden'ka, wie Gončarov in 'Lučše pozdno čem nikogda' schreibt.²⁾ Hier schon hat Gončarov das Trügerische und den Stolz, der mit dieser Rolle verbunden ist, geschildert, so daß der Helfende unweigerlich zum Opfer seines Rollenspiels werden muß. Liza, die Aleksander als einen Enttäuschten erkennt, will ihn vor dem Schicksal beschützen, seine Eigenliebe wiederherstellen und dabei ihre Kräfte an ihm erproben. In dieser Art der Selbsterhöhung will Liza Aleksander zu sich emporziehen, damit er wieder Zugang zum Leben finde. Gončarov kommentiert metaphorisch diese besondere Art, sich selbst zu genießen und den anderen zu betrügen.

Так думает большая часть женщин и большая часть обманывает тех, кто верит этому пению сирен.

(So denkt ein großer Teil der Frauen, und der große Teil betrügt diejenigen, die diesem Sirenengesang glauben. (I,241))

Weiterhin steht die Konstellation von Liza und Aleksander eng mit der Konstellation von Vera und Mark in Zusammenhang.

1) Siehe S. 72,73.

Diese Einteilung wird schon in der Haltung des Onkels und des Neffen zu den 'gelben Blumen' deutlich: was für den einen Poesie ist, ist für den anderen ein Ärgernis.

2) VIII,76

In der 'Obyknovennaja Istorija' ist auch die Quelle der Štol'c-Ol'ga Liebe zu finden. Die Abneigung Gončarovs gegen jedes System des Lebens und der Liebe und sein pragmatischer Umgang mit der Welt dürften Gončarov wohl kaum zu einem Anhänger weder des frühen Systems, noch der späten, teilweise mystischen Philosophie Schellings gemacht haben.¹⁾ Gončarov nimmt vielmehr eine von Aleksander zitierte Definition der Liebe aus dem französischen Trivialroman 'Le manuscrit vert' von Gustave Drouineau zum Vorbild.²⁾ Aleksander zitiert:

"Любить - значит не принадлежать себе, перестать жить для себя, перейти в существование другого, сосредоточить на одном предмете все человеческие чувства - надежду, страх, горесть, наслаждение; любить - значит жить в бесконечном..."

("Lieben - heißt, sich nicht selbst gehören, aufhören, für sich selbst zu leben, in die Existenz eines anderen überzugehen, auf ein Thema alle menschlichen Gefühle zu konzentrieren - Hoffnung, Angst, Kummer, Genuß; lieben - heißt im Unendlichen leben...")³⁾

1) Vgl. Anmerkung S.146.

2) André Mazon berichtet, daß Gončarov selbst Drouineau in frühen Jahren leidenschaftlich gelesen und sogar übersetzt habe. (Der Roman erschien 1831 in Paris.)

André Mazon, Un maître du roman russe, Ivan Gontcharov 1812-1891, Paris 1914, S.69.

Über Gončarovs Übernahme des Zitats siehe S.310ff, ebenda.

Das literarische 'Vorbild' Gončarovs dürfte um so einsichtiger sein, wenn Gončarovs Werke unter dem Aspekt einer breiten Sammlung von Idealen und Rollenspielen betrachtet und zudem die Funktion seiner eigenen Gedichte in der 'Obyknovennaja Istorija' untersucht wird. Siehe dazu Dietrich Gerhardt, a.a.O., S.113ff.

Ein zusätzlicher Hinweis scheint mir die Metapher des uferlosen Ozeans zu sein, die die Menge der damaligen französischen Trivialromane hyperbolisch ins Bild setzt. Auch in IV spricht Gončarov von dem Ozean der Bücher und Noten (IV,460). Vgl. dazu S. 140 und 154. Wenn Rajskij seinen geplanten Roman einen Ozean, "une mer à boire", nennt, so weist auch diese Metapher, abgesehen von der Ungenießbarkeit des Salzwassers, auf einen Trivialroman hin.

Mit der Aufnahme einer 'niederen' Gattung als Modell für eine literarische Gestaltung von hohem künstlerischem Rang steht Gončarov innerhalb der russischen Literatur nicht allein da. Siehe dazu Victor Ehrlich, a.a.O., S.291.

3) Vgl. dazu die Ergebnisse der Analyse S.144-149 und auch S.117. Auch in seinem dritten Roman hat Gončarov die 'unendliche Liebe' verarbeitet. Dort sagt Rajskij über sich selbst:

Onkel Aduiev antwortet darauf: " - Der Teufel weiß, was das bedeuten soll! - Was für ein Wust an Worten!", während seine Frau Lizaveta Aleksandrovna diese Worte "sehr gut" findet. Aleksander fährt daraufhin fort:

"Не знать предела чувству, посвятить себя одному существу, - (...), - и жить, мыслить только для его счастья, (...). Любить - значит жить в идеальном мире..."

("Keine Grenze des Gefühls kennen, sich einem Wesen widmen, - (...), - und nur für dessen Glück leben und denken, (...). Lieben - heißt in einer idealen Welt leben...")

Den weiteren Teil dieser Definition übernimmt Gončarov, um die Oblomov-Ol'ga Liebe zu charakterisieren, nur daß er die Jahreszeiten in dem französischen Zitat durch Tageszeiten ersetzt.¹⁾

"В идеальном мире (продолжал Александр), превосходящем блеском и великолепом всякий блеск и великолепе. В этом мире небо кажется чище, природа роскошнее; разделять жизнь и время на два разделения - присутствие и отсутствие, на два времени года - весну и зиму; первому соответствует весна, второму - зима, потому что, как ни были прекрасны цветы и чиста лазурь неба, но в отсутствии вся прелесть того и другого помрачается; в целом мире видеть только одно существо и в этом существе заключать вселенную... (...); волноваться в отсутствии его роем мыслей, а при нем не уметь высказать ни одной, стараться превзойти друг друга в жертвованиях..."

("In einer idealen Welt (fuhr Aleksander fort), die an Glanz und Pracht jeden Glanz und Pracht übertrifft. In dieser Welt scheint der Himmel reiner, die Natur üppiger zu sein; das Leben und die Zeit in zwei Einteilungen aufzuteilen - Anwesenheit und

Fortsetzung der Anm. 3), S.170

"(...) - а я все люблю, и как люблю! Не как "сорок тысяч братьев", - мало отпустил Шекспир, - а как все люди вместе. Все образы любви ушли в эту мою любовь. Я люблю, как Леонтий любит свою жену, простодушной, чистой, почти пастушеской любовью, люблю сосредоточенной страстью, как этот серьезный Савелий, люблю, как Викентьев, со всею веселостью и резвостью жизни, люблю, как любит, может быть, Тушин, удивляясь втайне, и люблю, как любит бабушка свою Веру - и, наконец, еще как никто не любит, люблю такую любовь, которая дана творцом и которая, как океан, омывает вселенную..."

1) Vgl. dazu S.70 (IV,209), 83 (IV,245), 85 (IV,254) und auch 107, 108.

Abwesenheit, in zwei Jahreszeiten - Frühling und Winter; der ersten entspricht der Frühling, der zweiten - der Winter, weil, wie auch immer die Blumen schön und der Asur des Himmels rein sein mögen, sich doch in der Abwesenheit der Reiz des einen wie des anderen verfinstert; in der ganzen Welt nur ein Wesen sehen und in diesem Wesen das Weltall einschließen... (...); sich in seiner Abwesenheit mit einem Schwarm von Gedanken erregen, und in seiner Abwesenheit keinen einzigen aussprechen können, einander in Aufopferung zu übertreffen..." (I,161,162))

Die Erweiterung dieser Definition der Liebe in zwei Liebesgeschichten zeigt nicht nur, wenn auch in einem anderen Sinn als der Trivialroman, die Einsicht Gončarovs in die Trivialität des Alltags.¹⁾ Der Autor charakterisiert vielmehr den Hochmut eines Štol'c, der gerade darin begründet ist, die Banalität des alltäglichen Lebens nicht annehmen zu wollen. Vor diesem Hintergrund des französischen Trivialromans wird das Leben Štol'cens paradox: daß Štol'c sich weigert, ein alltägliches Leben zu leben und sich als etwas Besonderes fühlt - wertvoller als die anderen -, gerade das bedingt die Trivialität der Lebensführung eines Štol'c.²⁾

Auch das Bild des geraden Gleises ist hier schon in einem Vergleich Aleksanders mit der Lebensführung des Onkels entwickelt.

(...), - вы мыслите, чувствуете и говорите точно как паравоз катится по рельсам: ровно, гладко, покойно.

((...), - Sie denken, fühlen und sprechen, wie eine Lokomotive auf den Gleisen rollt: gleichmäßig, glatt, ruhig. (I,144))³⁾

Nur noch einige der Parallelen der 'Obyknovennaja Istorija' zu den beiden anderen Romanen seien hier genannt: Aleksanders Angst vor dem Amt, die den Amtsvorsteher zu "Jupiter, dem Donnergott" werden läßt (I,60), die Topoi der ewigen Liebe (I,81), des Irrtums des Herzens, der Angst, nur einmal im Leben lieben zu können oder zu dürfen - Naden'kas Blick, der mit dem Leuchten des Mondes verglichen wird (I,86), - Aleksander, der zugrunde gehende Mensch (I,129), - Aleksander als Blume, die der Pflege bedarf (I,158), - die Rolle des Hundes (I,192), - die Hyperbolik in der Beschreibung der Kleidung (I,189), - die Ver-

1) Walter Rehm, a.a.O., S.85.

2) Siehe dazu S.142.

3) Siehe S.76.

schmelzung, die hier mit dem Bild des Doppelgängers belegt ist¹⁾ (I,199), - die Symbole des Schnees und der Standuhr (I,211), - der Wurm der Langeweile, der das Herz zerfrißt (I,214), - das Symbol des Liegens als Zustand der Enttäuschung und der Rückzug in eine eigene, selbst erschaffene Welt (I,223,225), - das mögen nur einige der Parallelen zu 'Oblomov' sein, die hier genannt werden können.

In gleicher Weise sind einige der Bilder aus der 'Obyknovennaja Istorija' in dem Roman 'Obryv' wiederzufinden.

Das Bild des Doppelgängers, das den einen zum Kontrolleur und den anderen zum Kontrollierten werden läßt (I,199), - das Motiv der Namenssuche, - das Bild des verwundeten Tieres (I,209), - das Bild des Einsiedlers, der um die 'Abtötung seines Fleisches' bemüht ist (I,233), - das Symbol der Sonnenstrahlen (I,286), - die Beschreibung des Gewitters (I,268f), - das Symbol der Statue (I,300), - diese Bilder werden in Gončarovs letztem Roman erweitert, dargestellt und ergänzt.

Diese kleine Aufzählung mag nur eine bescheidene Auswahl sein, aber dennoch zeigen, wie eng Gončarovs Romantrilogie miteinander verflochten ist.

Wie Oblomov und Štol'c sind auch Aleksander und sein Onkel Ergänzungen, die sich als Gegensätze begreifen.²⁾ Was dem Onkel an Hingabe fehlt, fehlt dem Neffen an Realitätsbewußtsein; dem einen fehlt für die Realität die Liebe, dem anderen für die Liebe die Realität. Dabei sind diese gegensätzlichen Haltungen so beschaffen, daß der eine des anderen Meinung nicht gelten lassen will und seine Anschauung an die Stelle der anderen setzen möchte, um sie aufzuheben, nicht aber von ihr zu lernen. Demzufolge steht das Lehrer-Schüler Verhältnis in dem ersten Roman von allen Rollenspielen wie Herr und Hund, Arzt-Patient, Richter-Angeklagter, Mutter und Kind im Vordergrund.

Die Hilflosigkeit des Onkels wird an seiner Strategie der Liebe, seiner Gewohnheit³⁾, offenkundig. Lizaveta Aleksandrovna findet

1) Siehe auch V,300

2) Vgl. S.154

3) Hier hat die Gewohnheit schon ihre ordnende und stabilisierende Kraft verloren. G.W.F. Hegels Gedanken finden auch hier ihre Bestätigung: wer nur Gewohnheiten hat, ist nicht lebendig, wer keine Gewohnheiten hat, bleibt im einzelnen stecken.

in der Anpassung an die Lebensweise ihres Mannes keine Erfüllung. Ein selbständiges Leben zu führen, ist ihr durch "den magischen Kreis" der Liebe, mit dem Onkel Adujev sie umgeben hat, nicht möglich. In dieser Ausweglosigkeit 'rettet' sie sich in die Apathie. Der Onkel, der nicht lieben kann, aber lieben will, opfert seine Karriere. Die Reise nach Italien soll Heilung bringen. Der Rollentausch am Ende des Romans zeigt die neue Strategie des Onkels. Die Liebe und Poesie, die gelben Blumen, die Umarmung und die frühere "wilde Sprache" Aleksanders entsprechen dem neuen Plan des Onkels, aus sich selbst einen liebenden Menschen zu machen. Aleksander versucht, weiteren Enttäuschungen in St. Petersburg durch das Vorbild des Onkels aus dem Wege zu gehen. Er macht Karriere, das Geld wird zum Beweis seiner Tüchtigkeit - was das Zeitalter sagt, gilt ihm als heilig und die Liebe ist zur Gewohnheit geworden, noch bevor er ein junges Mädchen mit reicher Mitgift geheiratet hat. Damit ist der Zirkel des Romans, wenn auch mit vertauschten Rollen, geschlossen.

Entgegen Belinskijs Meinung, der diesen Schluß als zu gesucht, künstlich und unrealistisch empfunden hat¹⁾, entspricht dieser Zirkel doch konsequent dem Denken Gončarovs. Auch dieser Zirkel ist, wie der Zirkel des Oblomov-Romans, von dem Symbol des Abgrunds her gedacht und empfunden worden; wenn auch dieser letzte Zirkel der 'Obyknovennaja Istorija' die Enttäuschung zu vermeiden sucht, so liegt doch die Betonung in diesem Werk deutlich auf dem Moment der Enttäuschung. Der Zirkel leitet aber auf den Oblomov-Roman über, der die nicht zugelassene Enttäuschung als Thema wieder aufnimmt und entfaltet, während Gončarovs letzter Roman die zugelassene und durchlebte Enttäuschung mit zum Inhalt wählt.

1) Vissarion Grigorevič Belinskij, Vzgljad na rusckuju literaturu 1847 goda, in: I.A. Gončarov v rusckoj kritike sbornik statej, Moskva 1958, S.50f.

2. Obryv

2.1. St. Petersburg

Gončarovs letzter Roman 'Obryv' muß wohl als das schwierigste und zugleich wichtigste Werk in dem Romanzyklus angesehen werden.¹⁾

Die Ironie des Autors ist hier versteckter als in den beiden anderen Romanen und der Humor hintergründiger. Die vielen Randfiguren und die epische Breite des Romans erschweren den Überblick über das Ganze, ohne den eine Beurteilung der einzelnen Stellen in dem Roman nicht auskommen kann. Waren in den beiden ersten Romanen noch die Polaritäten mehr oder weniger deutlich gesetzt, so ist der Leser jetzt dazu aufgerufen, wenigstens teilweise selbst das hinzuzudenken, was die 'andere Seite' der Romanfiguren ausmacht. Der Leser ist hier aufgerufen, beim Verfolgen der Charaktere selbst herauszufinden, was der Realität Gončarovscher 'Helden' entspricht, d.h. er muß wissen, was ist und was nicht ist, was sein kann oder was nicht sein kann. Für diesen Prozeß ist die Bildlichkeit eine wichtige Stütze, die uns auch hier wieder helfen mag, Zugang zu diesem Werk zu finden.

Rajskij ist einer der schwierigen Charaktere in dem gesamten Romanwerk. Gončarov selbst klagte darüber, wie schwer die Widersprüchlichkeit und Unstetigkeit dieser Romanfigur für ihn zu fassen sei.²⁾ Im vierten Kapitel, gleich zu Beginn des großen epischen Werkes, wird Rajskijs Werdegang dem Leser vorgestellt. Wie in der Beschreibung der Schwermut Ol'gas betont auch hier Gončarov das Rätselhafte dieses Charakters. Im Spiegel der Petersburger Gesellschaft wird Rajskij widersprüchlich gesehen, je nachdem, ob ihn seine Mitmenschen extrovertiert oder introvertiert erlebt haben. Demnach fühlen sich die einen von der Liebenswürdigkeit Rajskijs, von seinem offenen Charakter und seiner Gutherzigkeit angezogen, die anderen fühlen sich von seinem stumpfen und kalten Blick, von seiner Unzugänglichkeit abgestoßen. Dieser Widerspruch scheint unvereinbar zu sein. Durch dieses Rätsel der Gestalt Rajskijs wird die Phantasie des Lesers geweckt und seine Beobachtung geschärft. Der Leser wird zunächst gezwungen, nach

1) Dazu sagt Vsevolod Setchkarev: "Artistically and philosophically, The Precipice is doubtless Goncharov's most relevant work. Its artistry is obvious, but its ideological content does not lend itself to easy interpretation. a.a.O., S.203.

2) VIII,71

den Ursachen zu fragen, die die Wirklichkeit Rajskijs bedingen; er wird aufgerufen zu prüfen, ob seine Phantasie der Realität des Romans entspricht. Damit wird die Phantasie des Lesers nicht befriedigt, sondern zuerst einmal in Bewegung gesetzt.

Die Möglichkeit, Rajskij als einen Faulpelz einzuschätzen, obwohl er zwar beweglicher als Oblomov ist, aber im Grunde auch nicht mehr arbeitet, verneint Gončarov. (V,50)

Wir lernen Rajskij als jungen Schüler kennen, der schon in der Schule seine Fähigkeit voll entwickelt hat, photographisch genau zu beobachten, die Laute der gesprochenen Worte des Lehrers in ihrer Eigenart zu hören, ohne aber einen Zugang zu dem Gesprochenen oder Gesehenen erlangen zu können. All diese Sinneswahrnehmungen geschehen mechanisch, fast ohne sein Zutun, und erst, wenn er seine Phantasie zu Hilfe nehmen kann, wenn in der Rechenstunde die Ziffern wie Soldaten in seinem Kopf aufgebaut sind, in der Physiognomie bald ihm bekannten Menschen, bald verschiedenen Tieren gleichen (V,46), wird es ihm leicht, die geforderten Aufgaben zu lösen. So lernt Rajskij, bestärkt durch das Lob des Lehrers, daß seine Phantasie die Möglichkeit für ihn bildet, Zugang zu den ihm gestellten Anforderungen und damit Zugang zur Realität zu finden. Diese Erfahrung, daß seine Phantasie den Weg zur Realität erschließen kann und nicht umgekehrt die Realität der Wegbereiter seiner Phantasie ist, wird ihn im Laufe des Romans nie mehr verlassen.

Rajskij liest nun wahllos die Romane, die seiner Phantasie am stärksten entgegenkommen, so daß er die Beziehung zur Wirklichkeit immer mehr verliert.

И все это, не похожее на текущую жизнь около него, захватывало его в свою чудесную сферу, от которой он отрезвлялся, как от хмеля.

(Und all dies [die Romanliteratur], dem um ihn herum fließenden Leben gar nicht ähnlich, begann ihn in seine wundersame Sphäre mitzunehmen, von der er wieder nüchtern wurde wie von einem Rausch. (V,49))

Da Rajskij das Leben um ihn herum, seinen Alltag schon in dieser Gegenüberstellung als Ernüchterung und Enttäuschung begreift, wird seine Phantasie zur alleinigen Lebensmöglichkeit. Wenn die Phantasie dagegen keine neue Nahrung erhält, langweilt er sich, wird gallig, ungeduldig oder nachdenklich.

Луч, который падал на "чудо", уже померк, краски пропали, форма изнасилась, и он бросал и искал жадными глазами другого явления, другого чувства, зрелища, и если не было - скучал, был желчен, нетерпелив или задумчив.

(Der Strahl, der auf das "Wunder" fiel, war schon erloschen, die Farben verloren, die Form abgenutzt, und er eilte und suchte mit gierigen Augen eine andere Erscheinung, ein anderes Gefühl, ein Schauspiel, und wenn es keines gab - langweilte er sich, war gallig, ungeduldig oder melancholisch. (V,51))

Die Phantasie wird zum Motor seines Lebens. In gleicher Weise läßt die Phantasie Rajskij nervös und ungeduldig werden, da sie gegenüber dem Alltäglichen immer intensivere und farbigere Eindrücke versprechen kann. Die Phantasie treibt Rajskij zur Eile. Im Zeichenunterricht fügt Rajskij der gestellten Aufgabe, Pupillen zu zeichnen, gleich Nase und Schnurrbart hinzu, ohne daß ihm die beiden Punkte gelingen wollen, die das Auge lebendig erscheinen lassen. Und wenn ihm diese Übung nicht gelingen will, bietet sich wieder die Phantasie als Retter an, die gerade noch zuvor ihm durch die Ungeduld das Gelingen der Übung erschwert oder gar unmöglich gemacht hat. Wenn Rajskij verzagt, dann wirft er alles von sich und "sattelt sein Lieblingsroß, die Phantasie, oder das Pferd sattelt ihn und bringt ihn schnell in den Raum inmitten seiner Welten und Bilder". (V,55) Aber die Eindrücke der Phantasie nutzen sich schnell ab und verlangen Wiederholung oder Variation.

Он уже был утомлен, он шел дальше, глаза и воображение искали другого, и он летел на крыльях фантазии, через пропасти, горы, океаны, переходящие и переплываемые толпой мужественно и терпеливо.

(Er war schon erschöpft, er ging weiter, die Augen und die Phantasie suchten etwas anderes, und er flog auf den Flügeln der Phantasie über Abgründe, Berge, Ozeane, die von der Menge mutig und geduldig überschritten und durchschwommen wurden. (V,53))

In beiden Bildkontexten ist die Phantasie schon mit der Leidenschaft und zugleich mit der Angst verbunden. Der feste Boden unter den Füßen fehlt und wird durch die Leichtigkeit des Bewegtwerdens, durch den Rausch der Geschwindigkeit ersetzt, so daß

die Angst nicht mehr als Angst wahrgenommen wird, sondern als eine Illusion der Freiheit.¹⁾

Den Austausch von Realität und Phantasie deutet Gončarov durch die Metapher "prosnut'sja" (erwachen) an. (V,56) Vasjukov 'erwacht' während seines Geigenspiels 'in den Traum'. Die Musik bedeckt Vasjukovs Umgebung wie mit Nebel; in dem zuhörenden Rajskij entstehen Bilder aus seiner Kindheit. Die Volgalandschaft wird hier zum ersten Mal "in dem luftigen Raum" der Phantasie Rajskijs lebendig. Seine Nerven werden gereizt und übernehmen selbst die Musik Vasjukovs. Die daraus hervorgehende Überfülle des Lebens vergleicht Gončarov mit einem aufgewühlten Meer.

Нервы поют ему какие-то гимны, в нем плещется жизнь, как море, и мысли, чувства, как волны, переплываются, сталкиваются и несутся куда-то, бросают кругом брызги, пену.

(Die Nerven singen ihm Hymnen, in ihm plätschert wie das Meer das Leben, und die Gedanken, Gefühle schwimmen wie Wellen übereinander, stoßen zusammen und jagen irgendwohin, werfen Spritzer, Schaum um sich. (V,56,57))

Diese Überfülle des Lebens führt Rajskij seine Mutter vor Augen - zuerst schattenhaft und dann immer lebendiger, "als ob sie sich in diesem Augenblick aus dem Grabe erhoben hätte". (V,57)

Rajskij erfährt hier in seiner Erinnerung die Geborgenheit und Wärme der Mutter.²⁾ Er sitzt auf ihrem Schoß, lauscht ihrem Klavierspiel und hört deutlich ihr Herz schlagen. Das Klavierspiel der Mutter trägt ihn aufs neue durch den Luftraum. Musik, Lebensgefühl und Phantasie werden zu einer Einheit.³⁾

Das Gefühl Rajskijs schildert Gončarov als Paradoxon: Rajskij hat sich in seiner Existenz aufgelöst, er war irgendwohin verschwunden, und gleichzeitig fühlte er in sich eine Kraft, die ihn fähig werden ließ, das Gewölbe emporzuheben und zu stützen "wie jener, den Herkules vertrat".⁴⁾ (V,57)

Gončarov assimiliert hier die verschiedenen Ereignisse um zu zeigen, wie weit sich Rajskij in seinem traumhaften Zustand von der

1) Vgl. S.117,118.

2) Vgl. S.59,60(IV,173); auch Rajskij ist ein verabschiedeter Kollegiensekretär und ein "Nichterwachsener" in St. Petersburg geblieben (V,44).

3) Vgl. das Casta-diva Motiv S.69.

4) (...) tot, kotorogo Gerkules smenil. Mit "jener" ist Atlas gemeint.

ihn umgebenden Wirklichkeit entfernt. Das Geigenspiel Vasjukovs wurde zu der Musik der Nerven; das überschäumende 'unendliche' Leben hat nach den Bildern der Volgalandschaft die der Mutter hervorgerufen; sie haben Rajskij Geborgenheit und Wärme, das Leben der Mütter spüren lassen, und innerhalb dieser Erinnerung lebte die Klaviermusik der Mutter auf, die Rajskijs Existenz schließlich aufhob, um ihn überdimensionale Lebenskräfte erfahren zu lassen. Je weiter Rajskij seiner Wirklichkeit entrückt, desto mächtiger und stärker fühlt er sich.

Doch mit der Aufzählung der Möglichkeiten, die die Phantasie Rajskij bietet, ist das 'Rätsel Rajskij' noch nicht gelöst. Wir wissen bisher nur, daß Rajskij dann offen, freundlich und liebenswürdig ist, wenn seine Phantasie arbeitet, er dagegen verschlossen und mürrisch ist, wenn seine Phantasie versagt und er mit der ihm dürftig erscheinenden Realität umgehen muß. Allerdings bietet der Werdegang Rajskijs genügend Anhaltspunkte, die Ursachen dieser Unausgeglichenheit von Phantasie und Wirklichkeitsempfinden festzustellen:

Rajskij ist schon sehr früh eine Waise geworden. Der Verlust an Geborgenheit und das Bewußtsein, plötzlich 'allein auf der Welt zu sein', mag ihm in seiner Verlassenheit eine fremde und feindliche Welt gezeigt haben.¹⁾ In dieser feindlich empfundenen Welt ist Rajskij gezwungen, sich allein zu orientieren. Denn trotz der Obhut seines Vormundes, der sich kaum um den Jungen kümmert, und trotz der Obhut seiner Großtante, Tat'jana Markovna, fehlt ihm jemand, der ihn leitet und ihn mit seiner Umwelt vertraut macht. Dieses mangelnde Vertrauen entwickelt schon früh eine scharfe Beobachtungsgabe, die Rajskij allerdings keinen Kontakt zu seiner Umwelt schafft, sondern ihn im Gegenteil in sicherer Distanz hält. Er nimmt zwar die ihn umgebenden Erscheinungen wahr, aber eine lebendige Erfahrung, mit den Dingen umzugehen, muß ausbleiben. Die Bilder der Erscheinungen nutzen sich bald ab und werden zur Gewohnheit. Sie werden nicht mehr wahrgenommen. Andere Dinge, die beobachtenswert erscheinen, werden von Rajskij gesucht, um diese Lücken zu füllen. Er beginnt zu lesen, zu malen und Klavier zu spielen und die Dinge, die ihm begegnen, als erregende und langweilige, schöne und häßliche zu unterscheiden. Er beginnt,

1) Vgl. auch die Metaphern auf S. 167 (VI,75).

wie viele Romanfiguren Gončarovs, sich an eine vorsortierte Welt zu klammern. Dieses Festklammern kann eine lebendige Beziehung zur Realität nicht zulassen. Rajskij wird, solange er in dieser Einteilung von Welt verharret, immer nur das gleiche erleben, wenn auch die äußeren Erscheinungsformen seines Lebens sich ändern mögen.

Allerdings kann diese Lösung des 'Rätsels Rajskij' nur eine Spekulation sein und muß selbst als Hypothese problematisch bleiben. Die Frage, inwieweit es möglich ist, durch phantasievolle, wenn auch realitätsgebundene Konstruktion und Analyse Zugang zu einem anderen Menschen zu finden, stellt sich mit den Begegnungen von Rajskij und Sof'ja Belovodova, sowie von Rajskij und Vera, und wird schließlich mit der letzten Begegnung zu einem der prägnantesten Leitmotive des Romans.

Immerhin können wir aber den Gedanken, daß das ins Absolute erhobene ästhetische Empfinden eine Erscheinungsform der Angst ist, für den weiteren Verlauf des Romans im Gedächtnis behalten.

Als Rajskij Sof'ja Belovodova begegnet, kommt sie ihm in ihrer Schönheit wie eine "Erscheinung" und wie ein "prächtiges Gemälde" vor. (V,24) Wie Onkel Adujev es nicht liebt, sein Gesicht zum Spiegel seiner Seele zu machen (I,25), so bleibt auch Sof'ja "sich selbst in Glanz und Farben treu" und zeigt sich Rajskij "als das immer gleiche Bild" oder als "ausgezeichnete Museumsstatue". (V, 24)¹⁾ Wie Onkel Adujev von sich sagt, daß er immer in der gleichen Stimmung sei (I,130), und damit bekundet, daß er nur seine Gewohnheiten lebt, so zeigt auch das Bild der Statue Sof'jas Unfähigkeit, in dem Hause Pachotin ihren Alltag zu erleben.

Gončarov schildert das Haus Pachotin metaphorisch als ein Totenhaus. Die Schränke gleichen Sarkophagen, die schweren Vasen Graburnen; es wird dafür gesorgt, daß die Blumen symmetrisch in den Vasen zu stehen haben. Die Kleidung des Gesindes und die schwarze Kutsche erinnern an einen Beerdigungszug; und wenn ein Sonnenstrahl durch das Fenster fällt und sich im Kristall oder Silber spiegelt, werden sofort die schweren Vorhänge zugezogen. (V,20)

In dieser Abgeschlossenheit leben Nadežda Vasil'eva und Anna Vasil'eva Pachotina ausschließlich für die alte Tradition des

1) Vgl. Anmerkung 2), S.98

Familiennamens und für ihren guten Ruf. Dementsprechend ist Sof'ja Nikolaevna erzogen worden. Im Verlauf ihrer Bekanntschaft mit Rajskij erzählt sie ihm ruhig und mit großem Abstand eine kleine Episode aus ihrer Erziehung; sie erzählt von einer harmlosen jugendlichen Schwärmerei zu ihrem Musiklehrer und die darauf folgende, groß angelegte Inszenierung, in der die Mutter die Rolle des Richters und die Tochter die Rolle der Angeklagten übernommen haben. Die Frage der Mutter an ihre Tochter wäre ohne die Einbeziehung des Rollenspiels absurd, aber sie zeigt deutlich, wie Sof'jas Apathie sich infolge dieser Erziehung entwickelt hat. Sof'ja berichtet:

- "Позвольте вас спросить, кто вы и что вы?" - тихо спросило маман. "Ваша дочь", - чуть-чуть внятно ответила я. "Не похоже. Как вы ведете себя?"

(- "Erlauben Sie, Sie zu fragen, wer und was Sie sind?" - fragte leise Maman. "Ihre Tochter", - antwortete ich kaum vernehmlich. "Es kommt mir nicht so vor. Wie benehmen Sie sich?" (V,104))¹⁾

Nach dem Tode ihres Mannes kehrt Sof'ja wieder in das Haus Pachotin zurück und tritt "wie in ein Kloster" unter die Vormundschaft ihrer Tanten.

Die Metaphorik in der Beschreibung des vornehmen Petersburger Adelshauses ist neben aller Beschreibung zugleich Interpretation. Gončarov greift hier sein Thema des 'ungelebten Lebens' wieder auf.

Rajskij, dessen Faszination darin liegt, die Schönheit einer Frau so zu genießen, wie die einer Statue (V,13), wird durch "das immer gleiche Gesicht" Sof'jas (V,39) oder wie er sich ausdrückt, durch ihre "olympische, unbewegliche Glückseligkeit" (V,34) angezogen. Was Rajskij hier fasziniert, ist also etwas Totes, Unvitalles, das sich täglich gleichbleibt. Aber es ist nicht so sehr die ewig gleichbleibende Schönheit, die hier Rajskij in den Bann zieht, sondern seine Phantasie, die sich an dieser Erscheinung entzündet.

Gončarov sagt schon in der 'Obyknovennaja Istorija', daß die Schönheiten im Norden nicht den Schönheiten des Südens gleichen, daß sie keine Statuen sein können, da ihnen die ebenmäßigen For-

1) Die Rolle der Mutter übernimmt später die Gesellschaft; siehe dazu den Brief Ajanovs an seinen Freund Rajskij (VI,218-225).

men fehlen und der Kampf des Willens für den Meißel nicht faßbar sein kann.

Нет, не пластической красоты надо искать в северных красавицах: они - не статуи; им не дались античные позы, в которых увековечилась красота греческих женщин, да не из чего и строить этих поз: нет тех безукоризненно правильных контуров тела... Чувственность не льется из глаз их жарким потоком лучей; на полуоткрытых губах не млеет та наивно-сладоострастная улыбка, какую горят уста южной женщины. Намим женщинам дана в удел другая, высшая красота. Для резца неуловим этот блеск мысли в чертах лиц их, эта борьба воли с страстью, игра не высказываемых языком движений души с бесчисленными, тонкими оттенками лукавства, мнимого простодушия, гнева и добротой, затаенных радостей и страданий... всех этих мимолетных молний, вырывающихся из концентрической души...

(Nein, plastische Schönheit darf man nicht bei den Schönheiten des Nordens suchen: sie sind keine Statuen; ihnen sind nicht die antiken Posen gegeben, in denen die Schönheit der griechischen Frauen verewigt ist, und woraus sollte man auch diese Posen herstellen: jene makellosen, regelmäßigen Konturen des Körpers gibt es nicht... Die Sinnlichkeit fließt nicht wie ein heißer Strom der Strahlen aus ihren Augen; auf ihren halb geöffneten Lippen vergeht nicht jenes naiv-wollüstige Lächeln, in dem die Lippen einer Frau des Südens brennen. Unseren Frauen ist (als Los) eine andere, höhere Schönheit mitgegeben. Für den Meißel ist dieser Glanz des Gedankens in ihren Gesichtszügen unfassbar, dieser Kampf des Willens mit der Leidenschaft, das Spiel der von der Zunge unausgesprochenen Bewegungen der Seele mit den unzähligen, feinen Schattierungen der List, der scheinbaren Einfältigkeit, des Zorns und der Güte, der verheimlichten Freuden und Leiden... all dieser flüchtigen Blitze, die sich aus dem Mittelpunkt der Seele losrissen... (I, 300))

Die Metapher der Statue ist hier für Sof'ja deshalb gerechtfertigt, da sich in ihr keine Kämpfe mehr abspielen. Gerade diese Apathie wird für Rajskij zu einem Rätsel. Er möchte gerne wissen, wie seine Kusine wirklich ist; er glaubt ihr die gleichgültige Ruhe nicht und unterscheidet deshalb sorgfältig eine Sof'ja Nikolaevna Belovodova von einer Frau.

Райский между тем сгорал желанием узнать не Софью Николаевну Беловодову - там нечего было узнавать, кроме того, что она была прекрасная собой, прекрасно воспитанная, хорошего рода и тона женщина - он хотел отыскать в ней просто женщину, наоблюсти и определить, что кроется под этой покойной, неподвижной оболочкой красоты, сияющей ровно, одинаково, никогда не бросавшей ни на что быстрого, жаждущего, огненного, или наконец скучного, утомленного взгляда, никогда не обмолвившейся нетерпеливым, неосторожным или порывистым словом.

(Rajsckij brannte unterdessen in dem Wunsch, nicht Sof'ja Nikolaevna Belovodova kennenzulernen - dort gab es nichts zu erkennen, außer, daß sie schön war, gut erzogen, aus guter Familie und eine Frau von feiner Lebensart, - er wollte in ihr einfach die Frau entdecken, beobachten und bestimmen, was sich unter dieser ruhigen, unbeweglichen Hülle der Schönheit verbirgt, die gleichmäßig, einförmig glänzte und dennoch niemals auf irgendetwas einen schnellen, dürstenden, feurigen und letztlich gelangweilten, müden Blick geworfen oder sich niemals mit einem ungeduldigen, unvorsichtigen oder heftigen Wort versprochen hat. (V,23))

An dieser Aufteilung Rajsckijs scheitert schon sein Kontakt zu Sof'ja. Die Phantasie gestattet es Rajsckij nicht einzusehen, daß Sof'jas Apathie wirklich Apathie ist und sich nichts Geheimnisvolles dahinter verbirgt. Rajsckij will Sof'ja "erwecken" oder, um den Terminus des Rollenspiels zu gebrauchen: er will sie retten. Unter diesem Gesichtspunkt ähnelt die Begegnung von Rajsckij und Sof'ja der Begegnung von Ol'ga und Oblomov, nur daß diesmal die Rollen vertauscht sind und Sof'ja sich gegen ihre 'Rettung' verwahrt. Sof'ja scheint das Spiel Rajsckijs zu durchschauen und pariert seine Attacken intelligent und teilweise mit scharfsinniger Ironie. Und obwohl es ihr gefällt, daß Rajsckij auf sie aufmerksam geworden ist, und sie nur die Art und Weise seiner Gesellschaft ablehnt - unter anderem belegt sie ihn mit der Antonomasie Čackij -, bleibt Sof'ja doch der Hintergrund der Verehrung Rajsckijs verborgen.

Da Rajsckij nicht in einer bewundernden Distanz zu der statuenhaften Schönheit verharren will, regt sich in ihm, angeregt durch das 'Geheimnis' Sof'ja, der Wunsch, diese Statue lebendig zu

machen.¹⁾ Damit muß Rajskij den Anreiz ihrer Schönheit zerstören, wenn sich seine Phantasie entwickeln soll. Dieser Pygmalion-Trieb vergißt nur, daß Sof'ja nicht sein Kunstwerk ist, das er zum Leben erwecken will, sondern daß er das Statuenhafte als künstlerisches Erlebnis mit der gewohnheitsmäßigen, starren Lebensweise Sof'jas verwechselt. Rajskij erhofft sich dadurch eine üppige Entfaltung seiner Phantasie, der gerade durch das Gleichförmige der Gestalt Sof'jas alle nur erdenklichen Möglichkeiten offenstehen. Daher beschränkt sich Rajskijs Wachtraum auch nicht auf die Statue allein, sondern setzt sich mit dem Bild der Wüste fort, die zu einem fruchtbaren Landstrich werden soll.

Женская фигура, с лицом Софьи, рисовалась ему белой, холодной статуей, где-то в пустыне, под ясным, будто лунным небом, но без луны; в свете, но не солнечном, среди сухих нагих скал, с мертвыми деревьями, с нетекущими водами, с странным молчанием. Она, обратив каменное лицо к небу, положив руки на колени, полуоткрыв уста, кажется, ждала пробуждения.

И вдруг из-за скал мелькнул яркий свет, задрожали листья на деревьях, тихо загурчали струи вод. Кто-то встрепенулся в ветвях, кто-то пробежал по лесу; кто-то вздохнул в воздухе - и воздух заструился, и луч озолотил бледный лоб статуи; веки медленно открылись, и искра пробежала по груди, дрогнуло холодное тело, бледные щеки зардели, лучи упали на плечи.

Сзади оторвалась густая коса и рассыпалась по спине, краски облили камень, и волна жизни пробежала по бедрам, задрожали колени, из груди вырвался вздох - и статуя оживла, повела радостный взгляд вокруг...

И дальше, дальше жизнь волнами вторгалась в пробужденное сознание...

Члены стали жизненны, телесны; статуя шевелилась, широко глядела лучистыми глазами вокруг, чего-то просила, ждала, о чем-то тосковать. Воздух наполнился теплом; над головой распростерлись ветви; у ног явились цветы...

(Die weibliche Gestalt mit dem Gesicht Sof'jas stellt sich ihm malerisch als weiße, kalte Statue dar, irgendwo in der Wüste unter einem klaren Himmel wie im Mondlicht, aber ohne Mond; in diesem Licht, aber nicht im Sonnenlicht [zeigte sie sich ihm] inmitten dürrer, nackter Felsen mit toten Bäumen und stockenden

1) Vgl. Anmerkung 2), S.80

Wassern, mit seltsamem Schweigen. Sie hatte das steinerne Gesicht gen Himmel gerichtet, die Hände auf die Knie gelegt, den Mund halb geöffnet, und es schien, daß sie nach Erweckung dürstete.

Und plötzlich schimmerte hinter den Felsen ein heller Lichtstrahl hervor, die Blätter an den Bäumen begannen zu zittern, und still fingen die Gewässer an zu murmeln. Jemand wachte sich schüttelnd in den Zweigen auf, jemand lief durch den Wald; jemand seufzte in der Luft - und die Luft begann zu strömen, und ein Strahl vergoldete die weiße Stirne der Statue; die Lider öffneten sich langsam und ein Funke lief über die Brust, der kalte Leib erschauerte, die bleichen Wangen röteten sich, Strahlen fielen auf die Schultern.

Hinten riß sich eine dichte Flechte los und löste sich über den Rücken hin auf, Farben übergossen den Stein, und die Welle des Lebens lief die Hüften herab, die Knie begannen zu zittern, der Brust entriß sich ein Seufzer - und die Statue begann zu leben und warf einen freudigen Blick um sich... Und weiter, weiter drang in Wellen das Leben in das erwachte Bewußtsein...

Die Glieder wurden lebendig und körperhaft; die Statue begann sich zu bewegen, weit schaute sie mit strahlenden Augen um sich, erbat, erwartete etwas und begann sich nach etwas zu sehnen (toskovat'). Die Luft wurde voll von Wärme; über ihrem Kopf streckten sich die Zweige; zu ihren Füßen erschienen Blumen... (V,154,155)

Diese Traumbilder sind eine feinfühlig und präzise Übersetzung des seelischen Zustandes Rajskijs. Die Steppe war schon in der 'Obyknovennaja Istorija' ein Bild der "nackten Wirklichkeit", die nur die Gegenwart kennt und in dieser Zeit den Verlust der Ideale, die Enttäuschung und Langeweile gegenwärtig hat.¹⁾ Die Wüste ist hier in Rajskijs Traum die erlebte Realität als Enttäuschung; aber diese Enttäuschung wird nicht überwunden, sondern durch das Bild Sof'jas verklärt. Über die Verklärung der Frau soll die Wüste fruchtbar werden. Wenn der Pygmalion-Mythos die bange Frage zum Inhalt hat, ob das Geschöpf des Künstlers auch lebensfähig sei²⁾, so gilt diese bange Frage der Phantasie Rajskijs, ob diese dazu fähig sei, Sof'ja und damit ihn selbst zu einem lebendigen Menschen zu machen.

1) Vgl. S. 166 (I,229)

2) Konrad Orasch, Dostojevskij als Verführer, Zürich 1961, S.9

Noch einmal entzündet sich Rajskijs Phantasie an der Musik, und wieder gibt Gončarov Rajskijs Erregung mit dem Bild des aufgewühlten Meeres wieder.¹⁾ Rajskij hört der Musik eines Cellospielers zu, und seine Augen und Ohren öffnen sich weit.

Сильная рука водила смычком, будто по нервам сердца: звуки послушно плакали и хохотали, обдавали слушателя точно морской волной, бросали в пучину и вдруг выкидывали на высоту и несли в воздушное пространство.

Целые миры отверзались перед ним, понеслись видения, открылись волшебные страны.

(Die starke Hand führte den Bogen wie über die Nerven des Herzens: die Töne weinten und lachten gehorsam, überschütteten den Hörer wie mit einer Meereswelle, stürzten ihn in den Strudel und warfen ihn plötzlich in die Höhe und trugen ihn in den Luftraum.

Ganze Welten öffneten sich vor ihm, Visionen eilten dahin, Zauberländer öffneten sich. (V,112))

In diese "Zauberländer", die sich Rajskij hier durch die Musik eröffnen, hat ihn früher die Romanlektüre geführt. Jetzt will er seine Phantasie nicht so sehr durch die Kunst erregen lassen, sondern durch die Leidenschaft der Frau. Rajskij, der gewöhnt ist, durch die Kunst in den Zustand eines Rausches zu kommen, war bisher nur gewohnt zu empfangen. Er ist darauf angewiesen, Leidenschaft in Sof'ja zu erwecken, um sie zu übernehmen und schließlich künstlerisch verarbeiten zu können. Die Leidenschaft soll Rajskij dann zur Arbeit, zur Wirklichkeit, zur Erregung, zum lebendigen Erleben der Wirklichkeit und natürlich auch zum Genießen seines Lebens führen. Damit wird die Leidenschaft für Rajskij zu einem Ideal, das alle Paradoxa und Zirkel, wie sie in dem Leben Oblomovs beobachtet werden konnten, wieder zum Vorschein bringen muß.

Da sich Rajskij von Sof'ja den Zutritt in die "Zauberländer" erhofft und er damit wie Oblomov sein Leben als Märchen gestalten will, versucht Rajskij nun, durch Logik, Argumente und Versprechungen Sof'ja zur Leidenschaft zu bringen. Nicht nur in dieser Wahl der Mittel liegt die Ironie Gončarovs, sondern auch in den vielen Widersprüchlichkeiten, die in diesen Dialogen mit Sof'ja verborgen sind. Rajskij, der sich nach seinen Worten damit quält, daß sein Leben umsonst vergeht wie ein Fluß, der in die

1) Siehe S. 178 (V,56,57)

Wüste fließt (V,32), der mit anderen Worten seine Phantasie als zu schwach empfindet, seine Gegenwart fruchtbar zu machen, glaubt an die Hilfe einer Sof'ja Nikolaevna. Der Gedanke, daß die Phantasie dies nicht ausschließlich leisten kann, bleibt ihm fremd, und er spürt nur, daß die Phantasie zu wenig ist für den weiten Raum der Realität, der ihn als Wüste umgibt. Der Fluß des Lebens soll mit Sof'jas Hilfe zu einem Meer werden, und Rajskij ist verzweifelt, daß es ihm nicht gelingen will, das "Meer" Sof'ja zu erregen.¹⁾

Die Verbindung der Metaphorik mit der Argumentation Rajskijs bildet ein weiteres Stilmittel der Ironie Gončarovs. Als ein prächtiges Gemälde (V,24) erscheint Sof'ja in ihrer Schönheit Rajskij zum ersten Mal. Und wenig später weist Rajskij auf die in Goldrahmen eingefassten Ahnenbilder der Galerie des Hauses Pachotin hin und versucht, Sof'ja von den traditionellen Überlieferungen des Hauses und deren lebenshemmenden Einflüssen zu befreien.

Rajskij, der in dem 'Totenhaus'²⁾ Pachotin in der Erweckung Sof'jas das Leben sucht, versucht Sof'ja zu überzeugen, daß draußen, dort auf der Straße, das wahre Leben und die Liebe zu finden sei.

- Что делать? - повторил он. - Во-первых, снять эту портьеру с окна, и с жизни тоже, и смотреть на все открытыми глазами, тогда поймете вы, отчего те старики полиняли и лгут вам, обманывают вас бессовестно из своих позолоченных рамок...

(- Was tun? - wiederholte er. - Erstens diesen Vorhang vom Fenster ziehen, und ebenfalls vom Leben, und auf alles mit offenen Augen schauen, dann werden Sie verstehen, weshalb jene Alten verblichen sind und sie belügen und sie gewissenlos aus ihren vergoldeten Rahmen heraus betrügen... (V,30))

Die Bilder, die Rajskij in seine Argumente einflieht, dürften wohl Gončarovs Meinung entsprechen. Aber sie entsprechen nur dem Inhalt, während Form und Funktion sich verändert haben. Der Fluß, der in der Wüste versickert, veranschaulicht präzise die leise Verzweiflung Rajskijs über die empfundene Sinnlosigkeit seines

1) In dem gleichen Sinn ist Rajskijs Vergleich zu begreifen, wenn er den Roman, den er zu schreiben beabsichtigt, als einen Ozean betrachtet: une mer à boire (V,41,43).
Vgl. auch S. 170, Anmerkung 2)

2) Siehe S. 180

Lebens und fügt sich in den Kontext des weiteren Bildfeldes der Wüste ein. Die Metapher des Nebels z.B. oder des Lächelns als eines Sonnenstrahls, diese Bilder sind sorgfältige Übersetzungen einer Sache oder eines Vorganges in eine sinnliche Wahrnehmung. Eine nebelhafte Frage kann tatsächlich nur so verschwommen gesehen werden, wie es der Nebel zuläßt; das freundliche Lächeln der Tat'jana Markovna vermittelt wirklich Wärme wie der Sonnenstrahl den Körper wärmt. (V,160) Rajskijs Vorwurf an Sof'ja dagegen, daß sie systematisch zugrunde gehe wie eine Inderin, die mit dem Leichnam ihres Gatten verbrannt wird (V,31), hat zwar das 'ungelebte Leben', den Tod zum Inhalt, aber gerade der Wille zu überzeugen verführt Rajskij zu der Übertreibung und läßt das Bild lächerlich erscheinen. Wenn Rajskij auf eine fiktive schwangere Frau hinweist, die in glühender Hitze das Korn schneidet, während sich Sof'ja dagegen ihrem Müßiggang hingeben kann, so dient Rajskij dieses soziale Engagement dazu, Sof'ja in seinem Sinne zu erwecken. Später, als Rajskij dieser fiktiven Frau wirklich beim Kornschneiden begegnet, setzt er sich neben sie, um sie zu zeichnen. (V,254) Wenn Rajskij Sof'ja mit einem Kanarienvogel im Käfig vergleicht, greift Gončarov später diesen Vergleich wieder auf, um damit Vera zu charakterisieren, als sie zum letzten Mal den Steilhang hinuntereilt. (VI,257)

Diese Bilder, die im Verlaufe des Romans wie beiläufig verstreut sind, haben hier eine wichtige entlarvende Funktion, die das Mißverhältnis Rajskijs zu seiner Welt deutlich werden läßt.

Noch deutlicher wird dieses Mißverhältnis, wenn die Malerei zum Spiegel der Beobachtungsfähigkeit Rajskijs wird.

Райский вернулся домой в чаду, едва замечая дорогу, улицы, проходящих и проезжающих. Он видел все одно - Софью, как картину в рамке из бархата, кружев, всю в шелку, в брильянтах, (...).

(Rajskij kehrte im Rausch nach Hause zurück und bemerkte kaum den Weg, die Straßen, die Vorübergehenden und die Vorbeifahrenden. Er sah immer nur das eine - Sof'ja, wie ein Bild im Rahmen aus Samt, Spitzen, ganz in Seide und Brillianten, (...). (V,111))

Rajskij will diesen Rausch festhalten, und er beginnt, Sof'ja so zu malen, wie er sie glaubt gesehen zu haben oder wie er sie sehen will. Wenn auch ein "Funke Wahrheit" in dem Portrait liegt, - wie Kirilov sagt, - sind die Proportionen der Schultern mißlun-

gen, die Hände nicht ausgeführt und die Augen weisen nicht die beiden lebendigen Punkte auf, die Rajskij so eifrig seinem früheren Zeichenlehrer nachahmen möchte, sondern werfen gleich ganze "Lichtgarben" auf den Betrachteten. Ajanov hält sie für eine Betrunkene, Kirilow für eine Kokotte.

Ebensowenig wie Štol'c als positiver Gegensatz zu Oblomov gesehen werden konnte, so kann auch Kirilov nicht als positiver Gegensatz zu Rajskij gesehen werden.¹⁾ Beide sind, wie Aleksander und sein Onkel, Ergänzungen, die sich als Gegensätze begreifen und voneinander nicht lassen können.²⁾

Kirilov wird durch die Beschreibung seines Äußeren und besonders durch die Metaphorik charakterisiert. Der Bart des Malers erinnert in seiner gewaltigen Größe an Zachars Bart. Kirilovs Bart ist so gewaltig, daß er nur die "unnatürlich glänzenden Augen" und die Nase freigibt. Auch der Körper ist wie ein Sack in einem weiten Mantel verborgen. Kirilov ist so in seinen Haaren und in seinen Kleidern versteckt, daß er kaum zu sehen ist. Auch hier arbeitet Gončarov mit der Übertreibung, die das Gegensätzliche der Gestalt Kirilov zu Rajskij betont.

Kirilov lebt in einer Künstlerzelle; man kann ihn, wie Gončarov schreibt, für einen Märtyrer und Mönch seiner Kunst halten. Die Leidenschaft seiner Askese ist an seinem wilden und scharfen Blick abzulesen, den er "wie einen Nagel in das Antlitz eines von ihm dargestellten Heiligen stößt". (V,133) Aber nicht nur dieser verletzende Blick und die Metapher des Märtyrers, die schon Aleksander ironisiert hat, problematisieren die Gestalt Kirilovs. Gončarovs Ironie gegenüber der asketischen Haltung wird deutlich, wenn Kirilov das Bild Sof'jas lange und ruhig betrachtet, "als sähe er einen angenehmen Traum". Aber dann erwacht er gleichsam (V, 134); er wird ärgerlich und rät Rajskij, Sof'ja als eine Büßende zu malen und - im Widerspruch zu den Ratschlägen, die Rajskij Sof'ja gegeben hat - die Vorhänge vor die Fenster zu ziehen, um in der Abgeschlossenheit nur für die Kunst arbeiten zu können. Kirilovs Ratschläge an Rajskij schließen zugleich die Verteidigung seiner eigenen Lebensweise mit ein:

1) Vgl. dagegen Wilhelm Lettenbauer, Russische Literaturgeschichte, Wiesbaden 1958², S.153.

2) Siehe auch letztes Kapitel 'Abschied'

Общество художников - это орден братства, все равно что масонский орден: он рассеян по всему миру, и все идут к одной цели. Художники - сродни "каменщикам". Вспомните Хирама и его тайну. (...), - бросьте эти конфеты и подите в монахи, (...).

(Die Gesellschaft der Künstler ist ein Bruderorden gleich dem Freimaurerorden: er ist über die ganze Welt verstreut, und alle gehen auf ein Ziel zu. Künstler sind den "Maurern" verwandt. Denken Sie an Hiram und sein Geheimnis. (...), - werfen Sie die Süßigkeiten weg und gehen Sie zu den Mönchen, (...). (V,136))

Die Askese als Ziel und Rat für einen anderen läßt die Askese zu einem Ideal werden! Auch hier wird wieder deutlich, daß ein Ideal nicht so sehr an seinem Inhalt erkannt werden kann, sondern an seiner Funktion, die es im Leben eines Menschen innehat. Kirilovs asketische Haltung ist ohne die zu bekämpfende Leidenschaft nicht zu denken. Die Askese darf schließlich die Leidenschaft nicht aufgeben, ohne zugleich ihre Daseinsberechtigung zu verlieren. Da Kirilov sein künstlerisches Ideal aufrechterhalten will, darf die Überwindung der Leidenschaft nie gelingen. Wenn er aber ein Märtyrer um der Kunst willen bleibt und sein Leid nicht zu durchleben vermag, sondern sich darin aufhält um zu reifen, wird er zum Opfer seines eigenen Reifeprozesses werden.

Der erste Teil des Romans 'Obryv' hat in seiner Anlage die Problematik der weiteren vier Teile schon vorweggenommen. Der weitere Verlauf dieser epischen Erzählung ist eine dichte Erweiterung und Auslegung dessen, was in St. Petersburg schon geschehen ist. Aber erst durch das Symbol des Abgrundes kann deutlich werden, daß Rajskij nicht nur zu dem toten Bereich des Hauses Pachotin Kontakt aufnehmen müßte, sondern auch zu dem 'Nihilismus'¹⁾ in sich selbst, um eine Begegnung mit Sof'ja von sich aus erleben zu können. Eine Veränderung Rajskijs wird nicht dann eintreten können, wenn er auf dem Wege ist, das zu werden, was er sein möchte, sondern wenn er dabei ist, sich so zu sehen, wie er jetzt, in diesem Moment wirklich ist. Eine Entwicklung wird erst dann eintreten können, wenn Rajskij zu den verschiedenen Aspekten seines Wesens Kontakt aufnehmen kann, die ihm mit seinen Idealen unvereinbar erscheinen müssen.²⁾

1) 'Nihilismus' wird hier in dem Sinne verstanden, wie dieser Begriff schon bei Oblomov erörtert wurde. Siehe dazu S. 113 und auch Walter Rehm, a.a.O., S.80

2) Vgl. dazu den 'St.Petersburg-Oblomovka' Zirkel, S. 58

2.2. Malinovka

In Rajskej, der von seiner erfolglosen 'Erweckungsbewegung' ermüdet ist, macht sich langsam wieder die Langeweile breit. Der Wunsch, sich auf seine künstlerische Arbeit zu konzentrieren, wächst; er will 'den anderen Ozean erregen', d.h. einen Roman schreiben; und er spürt auch, daß seine Träume und sein Wille zur Leidenschaft einer solchen Arbeit hinderlich sein müssen. Schließlich hat er all seine Kräfte in die Phantasie zur Leidenschaft investiert, so daß keine Kräfte für andere Arbeiten, geschweige denn für seinen Alltag übrig geblieben sind.¹⁾ Deshalb nimmt er die Einladung seiner Großtante und seines Freundes Leontij Kozlov an, aufs Land nach Malinovka zu fahren, um dort einen Roman zu schreiben.

Волга с побережьем, дремлющая, блаженная тишь, где не живут, а растут люди и тихо вянут, где ни бурных страстей с тонкими, ядовитыми наслаждениями, ни мучительных вопросов, никакого движения мысли, воли - там я сосредоточусь, разберу материалы и напишу роман.

(Die Volga mit der Uferlandschaft, die schläfrige, selige Stille, wo die Menschen nicht leben, sondern wachsen und still welken, wo es weder stürmische Leidenschaften mit feinen, giftigen Genüssen, noch quälerische Fragen gibt, keine Bewegung des Gedankens, Willens²⁾ - dort werde ich mich konzentrieren, Material sammeln und einen Roman schreiben. (V,129))

Für Aleksander war ein solcher Landaufenthalt die Erholung von seinen Enttäuschungen in St. Petersburg gewesen. Rajskej führt dagegen das aus, was Oblomov Zeit seines Lebens versagt geblieben war. Wie Oblomov nach Oblomovka gehört, so gehört Rajskej, dessen Name von raj (Paradies) abgeleitet ist, in den "Winkel" Malinovka, den Gončarov mit der Metapher "Eden" belegt. (V,61) Rajskej ist es möglich, in die Volgalandschaft seiner Kindheit zu fahren, weil er eben in anderer Weise unbeweglich ist wie Oblomov. Der Unterschied ist nur der, daß Rajskejs Sehnsucht nach seiner Ursprünglichkeit³⁾ nicht an die Landschaft Malinovkas gebunden ist,

1) Vgl. auch S. 49

2) Auch hier greift Gončarov wieder eines seiner beliebten Stilmittel auf, Rajskejs Vorstellung vom Lande konsequent und in sich logisch durchzuführen, innerhalb dieser Beschreibung aber die Möglichkeit einer geistigen Arbeit zu verneinen.

3) Vgl. S. 113

und daß Rajskij bei seiner Ankunft auf seinem Gut keinen verwahrlosten Besitz antrifft, sondern ein von der Großtante matriarchalisch regiertes, wohlgeordnetes kleines Reich. (V,61)

In Malinovka ist die Luft so frisch und kühl "wie ein Sommerbad, von dem ein Schauer der Munterkeit über den Körper läuft". (V,62)

Der Blumengarten rankt sich "wie eine Girlande" um das neue Haus, das von früh bis spät von der Sonne gewärmt und beleuchtet wird. Man könnte sich Malinovka als eine Idylle in der Art Oblomovkas vorstellen, wäre dort nicht das alte Haus, das finster im Schatten steht und dessen Einrichtung im Zimmer ein "Ebenbild des Todes" ist. (V,80)¹⁾

(...); громадная кровать в спальне стояла, как пыльный гроб, покрытый газетом.

((...); im Schlafzimmer stand ein ungeheuer großes Bett wie ein prächtiger Sarg mit Goldstoff bedeckt. (V,79))

In der Parallelisierung zwischen dem alten Haus in Malinovka und dem Adelshaus Pachotin verbirgt sich die Ironie Gončarovs. Rajskij trifft die gleiche Situation an, wenn er in dem alten Haus Vera begegnet und an ihrer Schönheit entflammt. Wenn Rajskij noch die Ahnenbilder in dem Hause Pachotin beschuldigte, das Leben Sof'jas zu verhindern, so begegnet jetzt Rajskij seiner Großtante, die in ihrer Würde einem der alten weiblichen Portraits gleicht, das sich im alten Haus, in der Galerie der Ahnen befindet. (V,73) Bei allen Parallelen taucht hier ein Gegensatz auf. Rajskij, der die Leidenschaft als Rettung seines Lebens betrachtet, trifft auf die Großtante, die ihre leidenschaftlichen Gefühle seit einem Jugenderlebnis nicht mehr zulassen will und auf entsprechende Ereignisse bei anderen schweigend und mit beleidigter Würde antwortet.²⁾ Dieses Jugenderlebnis, das hier im ersten Teil des Romans spiegelbildlich angedeutet wird (V,66), weitet sich später zu dem dramatischen Abgrunderlebnis Tat'jana Markovnas aus. Erst am Ende des Romans wird die Projektion der beleidigten Würde sichtbar. Das, was Tat'jana Markovna bei sich selbst verurteilt, verurteilt sie auch bei anderen; das, was sie bei sich selbst nicht sehen will, will sie auch bei anderen nicht sehen.

1) In seinem symbolischen Gehalt entspricht das alte Haus der Schlucht in Oblomovka.

2) Das Motiv, die Eltern eines unehelichen Kindes zu verachten, ist schon in der letzten Begegnung von Stol'c und Oblomov durch Gončarov bearbeitet worden.

Ein Urteil bleibt immer bei dem beurteilten Geschehen stehen und kann keine Entwicklung mehr zulassen, es sei denn, das Urteil gäbe sich selbst auf. Hinter Tat'jana Markovna, die hier beurteilt und richtet, steht die Angst, sich nicht nur mit dem 'Verurteilten' einzulassen, sondern auch mit sich selbst. Hier hat der Kampf zwischen dem Gedächtnis und dem Stolz bereits stattgefunden, wie ihn Nietzsche beschrieben hat: der Stolz hat die Erinnerung vertrieben und das Gedächtnis besiegt. Der Stolz ist es also, der Tat'jana Markovnas Kontakt mit sich selbst und den anderen dort abbricht, wo es für sie gefährlich wird.

Diese Thematik führt weit in die Problematik des Abgrund-Geschehens hinein; es ist aber schon hier notwendig, diese Thematik zu betrachten, um die Ursachen des Kampfes zwischen Rajskij und seiner Großtante erkennen zu können. Infolge der gegensätzlichen Einstellung zur Leidenschaft muß Rajskij einer Tat'jana Markovna als merkwürdiger und rätselhafter Mensch erscheinen. Die Konstellation von Štol'c und Ol'ga taucht hier wieder auf, als Štol'c die Schwermut Ol'gas zu enträtseln versucht. Tat'jana Markovna ist dagegen zu sehr ihren Sprichwörtern und Merksätzen des Lebens verpflichtet, als daß sie das Wesen Rajskijs einer Analyse unterziehen könnte. Die Ambivalenz, mit der Tat'jana Markovna dargestellt ist, ihr Festhalten an der Tradition, ihr matriarchalisches Wesen - ein Charakterzug, den Gončarov durch das Kleidungsstück der Haube symbolisiert -, die vielen Sprichwörter als Leitlinie ihres Handelns, diese Eigenschaften fordern Rajskij zum Kampf gegen sie heraus. Aber sieht Tat'jana Markovna, daß die Kraft der Tradition und der Sprichwörter versagt, gewinnt das Persönliche, die Offenheit zu sich selbst und zu den anderen die Oberhand. In diesen Augenblicken "streicht Rajskij die Flagge vor ihrer Sympathie". (V,230) So wechselt die Beziehung zwischen der Großtante und ihrem Großneffen im Kampf gegeneinander und in der Sympathie zueinander ab.

Auch Tat'jana Markovnas Angst vor der Zukunft steht mit dem späteren Geschehen im Abgrund in unmittelbarem Zusammenhang. Die Personifizierung des Schicksals läßt ihre Angst vor dem großen Unbekannten, dem sie nicht entrinnen kann, immer gegenwärtig sein. Wieviel Kraft muß sie wohl aufbringen, um mit dieser ständigen Bedrohung leben zu können? Hier vollzieht sich ein abergläubischer Ritus, der zugleich dafür sorgt, daß die Identität von Leben

und Erleben gestört bleibt. Ängstlich sagt Tat'jana Markovna zu Rajskij:

- Не говори этого никогда! (...), - судьба подслушает, да и накажет: будь в самом деле несчастный! Всегда будь доволен или показывай, что доволен.

Она даже боязливо оглянулась, как будто судьба стояла у нее за плечами.

(- Sage das niemals! (...), - das Schicksal wird es mithören und auch strafen: du wirst tatsächlich unglücklich werden! Sei immer zufrieden oder zeige, daß du zufrieden bist. Sie schaute sogar ängstlich um sich, als ob das Schicksal hinter ihr stünde. (V, 175))

Noch deutlicher wird an einer anderen Stelle (V,233), daß die Demut als Ergebenheit in das eigene Schicksal nichts anderes bedeutet als sich vor dem "Schelm Schicksal" (sud'ba - prokaznica) (V,234) zu schützen¹⁾. Diese Art von Vorsicht spricht Tat'jana Markovna Berežkova mit dem Sprichwort aus: "Bereženogo bog berežet" (den Vorsichtigen behütet Gott). Der lautliche Bezug zu ihrem Familiennamen wird zu einem Wortspiel.²⁾

Wer vor dem Schicksal schuldig wird, wird bestraft, und die Angst sinnt auf Wege, dieser Strafe zuvorzukommen, um sie zu vermeiden. In diesem Kontext muß die demütige Haltung der Tat'jana Markovna dem Schicksal gegenüber gesehen werden. Wenn wir uns in Erinnerung bringen, daß der Begriff 'Schicksal' das Gefühl zur Sprache bringt, fremden Kräften ausgeliefert zu sein, die nicht als die eigenen erkannt werden, dann wird die Rolle, die hier die Demut innerhalb dieses Bezugssystems spielt, noch deutlicher. Die Demut wird hier zu einer Kraft, über die Tat'jana Markovna nicht mehr selbst verfügen kann, sondern die sie gegen eine Fata Morgana einsetzen muß.

-
- 1) Eine ähnliche Haltung hatte auch Aleksander dem Schicksal gegenüber. Allerdings hat sich Aleksander nicht seinem Schicksal ergeben, sondern ist enttäuscht über die Erniedrigung, die ihm durch das Schicksal in der Rolle des Hundes zuteil wird (I,230); oder Aleksander ist empört darüber, daß sich der Hecht von seinem Angelhaken losgerissen hat. (I,257) Vgl. auch S.168
 - 2) Wenn man den Namen nicht von bereg, das Ufer, ableiten will, hat dieser Name, wie schon dargelegt wurde, eine doppelte Bedeutung: einmal stellt Tat'jana Markovna sich als die Bewahrerin der alten Sitten und der Tradition dar, zum anderen als diejenige, die ihr Geheimnis bis ins Grab bewahren will.

Das nachfolgende Zitat, in dem Tat'jana Markovna die Mutwilligkeit des Schicksals verbildlicht, erinnert an Oblomov, der mit Ol'ga im Kahn auf der Neva fährt. (IV,342)

(...): кто слишком трусливо пьтится, она [судьба] тоже не любит и подстережет. Кто воды боится, весь век бегаёт реки, в лодку не сядет, судьба подкараулит: когда-нибудь да сядет, тут и бултыкнется в воду.

Райский засмеялся.

((...): wer sich allzu feige versteckt, den liebt es [das Schicksal] auch nicht und belauert ihn. Wer das Wasser fürchtet, der läuft sein Leben lang vor einem Fluß davon, setzt sich in kein Boot, das Schicksal lauert: irgendwann setzt er sich doch, und dann läßt es ihn gleich ins Wasser plumpsen. Rajskij fing an zu lachen. (V,233,234))

Die Thematik 'Schuld als Angst vor Strafe'¹⁾ greift Gončarov auch mit der Gestalt des Kreisrichters Nil Andreič Tyčkov wieder auf. Nil Andreič, der Angst vor allem Neuen hat und in seiner konservativen Haltung alles Herkömmliche bewahren will, leitet aus dieser Haltung das Recht zu bekehren und zu richten ab. Beruf und Rolle fallen hier zusammen. Sein Erziehungsprinzip ist schlicht und dank seiner Macht wirksam: er stellt die 'Schuld' seiner Mitmenschen fest, bestraft sie durch eine Lektion und erwartet dafür Dankbarkeit und Liebe, daß er seinen Mitmenschen geholfen hat, wieder schuldlos zu werden. Nil Andreičs Überheblichkeit geht einher mit seiner inneren Einsamkeit. Seine Menschenverachtung spiegelt sich ebenfalls in einem kriminellen Delikt wider; er ließ seine Nichte in eine Nervenheitanstalt bringen, um sich an ihrem Vermögen zu bereichern. (V,83) Tat'jana Markovna und Rajskij entlarven Nil Andreič in der Öffentlichkeit und verbannen ihn in die gesellschaftliche Isolation. (VI,28) Gončarov, der hier die Großtante mit der Metapher "Löwin" charakterisiert, steht sicher auf der Seite Rajskijs und der Großtante. Wenn jetzt Tat'jana Markovna einem der Portraits in der Ahnengalerie gleicht, die die majestätischen Frauen ihres Geschlechts zeigen, dann erfährt diese Verbildlichung auch im Sinne Rajskijs eine Wertveränderung. Das Ahnenbild ist nun kein Symbol mehr, das das neue Leben verhindert, sondern im Gegenteil, ermöglicht. (VI,28)

1) Siehe S. 71

Allerdings bleibt die Entlarvung Nil Andreiĉs problematisch. Tat'jana Markovna und Rajskij sind gezwungen, selbst die Rolle des Richters einzunehmen, um das "falsche Schreckgespenst der Autorität" (VI,28) zu vertreiben. Die Absetzung Tyĉkovs ist zweifellos eine Erleichterung für die Gesellschaft; doch eine wirkliche Veränderung kann nicht dadurch eintreten, daß ein Vertreter des Zynismus verbannt wird, die Mechanismen seines Denkens dagegen erhalten bleiben.

In diesem Sinn wird auch Mark zu einem Spiegel Nil Andreiĉs. Marks Lust, den anderen eine Lektion zu erteilen, ihnen zu zeigen, wie sie wirklich sind und sein Spiel mit der Angst anderer, um die Welt zu verbessern,¹⁾ sind Spiele, die er wesentlich scharfsinniger betreibt als Nil Andreiĉ, aber die Auswirkungen sind die gleichen. Marks Menschenverachtung, sein Zynismus - ein Barabbas, wie ihn Rajskij oder Nil Andreiĉ nennen (VI,37) -, seine Verbannung, Einsamkeit und Überheblichkeit zeigen, daß der Konservative Nil Andreiĉ und der Revolutionär Mark Volochov auf einer Stufe stehen.

Daß die Inhaltswerte der Bilder sich von Szene zu Szene oder von Roman zu Roman ändern können, beweist auch die Metaphorik, die Marfen'ka charakterisiert.

Она надела на голову косынку, взяла зонтик и летала по градкам и цветам, как сифф, блестя красками здоровья, веселостью серо-голубых глаз и летним нарядом из прозрачных тканей. Вся она казалась сама какой-то радугой из этих цветов, лучей, тепла и красок весны.

(Sie zog ein Kopftuch über, nahm den Sonnenschirm, flog über Beete und Blumen wie eine Sylphe und leuchtete in den Farben der Gesundheit, in der Fröhlichkeit ihrer grau-blauen Augen und in dem Sommerkleid aus durchsichtigem Stoff. Sie selbst erschien ganz wie ein Regenbogen aus diesen Blumen, Strahlen, der Wärme und den Farben des Frühlings. (V,180))

Der Regenbogen ist hier lediglich eine poetische Metapher, die das vorüberziehende Unwetter nicht mit einschließt.²⁾ Die Flugmetapher assoziiert nicht den Verlust des Bodens, sondern gibt die Leichtigkeit und Fröhlichkeit der Bewegung wieder. Die Gestalt Marfen'kas fordert einen Betrachter, der nicht ständig darum

1) Siehe dazu S. 119 und 134

2) Am Ende des Romans dient das Bild des Regenbogens einer erhöhten Kontrastwirkung gegenüber der blassen und erschöpften Vera. (VI,288)

bemüht ist, die Realität zu erklären, zu differenzieren und komplizierte Strukturen aufzudecken, sondern der bereit ist, die Daseinsfreude Marfen'kas und ihre unbeschwerte Fröhlichkeit mitzuerleben. Wer mit den Augen Marfen'kas Malinovka und Umgebung betrachtet, ist nicht dazu gezwungen, ständig dem Vordergrund der Realität zu mißtrauen.

Gončarov schreibt über Marfen'ka und Vikent'ev:

Поэзия, чистая, свежая, природная, всем ясная и открытая, былась живым родником - в их здоровье, молодости, открытых, неспорченных сердцах.

Их не манила даль к себе; у них не было никакого тумана, никаких гаданий. Перспектива была ясна, проста и обоим одинаково открыта. Горизонт наблюдений и чувств их был тесен. (VI,146)

Gončarovs Lust, mit dem Gefühl des Lesers zu spielen, bricht hier wieder durch. Acht Adjektive verwendet der Autor in einem Satz, um den Leser in diese klare und offene Welt der beiden Liebenden einzuführen. Er versichert, daß beide keine Ideale haben (ich ne manila dal' k sebe) und nichts Rätselhaftes bei Marfen'ka und Vikent'ev zu beobachten ist. Die Perspektive, ihre Aussicht in die Zukunft "war klar, einfach und ihnen beiden in gleicher Weise offen". Und Gončarov fügt kommentarlos hinzu: "Der Horizont ihrer Beobachtungen und Gefühle war eng." Gončarov gestaltet hier eine Impression, um sie gleich darauf wieder zu zerstören.

Der Horizont Marfen'kas beginnt sich zu öffnen, als sie mit Vikent'ev der Nachtigall lauscht. Unmittelbar nach der Lektüre eines moralisch-didaktischen Romans, den Tat'jana Markovna vorlesen ließ, um Vera vor der Leidenschaft zu warnen, treffen sich Marfen'ka und Vikent'ev im Garten. Der Gesang der Nachtigall ermutigt Vikent'ev, Marfen'ka seine Liebe zu gestehen. Die Nacht, die Nachtigall und das Liebesgeständnis lösen in Marfen'ka ein ambivalentes Gefühl von Angst und einem ihr bisher unbekanntem Glück aus. (VI,126,128)¹⁾ Der neue, Marfen'ka unbekanntem Lebensbereich ist noch dunkel; aber er läßt Vikent'ev und sie erkennen, daß sie ihre Kindheit hinter sich gelassen haben. (VI,129)²⁾ Die Vermittlung der Heirat hat also die Nachtigall übernommen und

1) Eine Parallelstelle findet sich in dem Roman 'Oblomov', als Ol'ga abends mit Oblomov zusammen im Park sitzt.

2) Die gleiche Erfahrung macht Ol'ga, die über Nacht durch ihre Liebe zu Oblomov ihrer Jugend entwachsen ist.

nicht, wie es der Tradition entsprechen würde, die Großtante. Und Tat'jana Markovna, die sich mit einer abergläubischen Hoffnung fest auf die Didaktik des Romans verlassen hat "wie auf das Handlesen oder das Besprechen" (VI,118) - schließlich hatte der Roman 'Schuld und Strafe' zum Inhalt -, Tat'jana willigt in die Heirat ein und sagt zum Schluß: "Wie zum Spott ist es ausgegangen: das 'Schicksal' amüsiert sich [über mich]!.." (VI,132)

Marfen'kas Angst vor der Leidenschaft und damit auch ihre Angst, erwachsen zu werden, offenbart sich in ihrem Traum: sie selbst steht in einer Ecke des Grafenhauses verborgen und betrachtet während einer klaren Mondnacht die Statuen Herkules, Diana, Minerva, Venus und Mars, die sich alsbald zu bewegen anfangen. Es ist, als ob hier der Traum Rajskijs endlich in Erfüllung ginge. Aber diese Gestalten bedrohen Marfen'ka. Venus ist wie ein Leichnam. Schlangen kriechen um Mars herum, und die Augen der Statuen sind steinern und haben keine Pupillen. Die Leidenschaft scheint unpersönlich zu sein, obwohl es gerade ihre eigene Angst ist, der Marfen'ka hier begegnet. Als die Statuen Marfen'ka in der Ecke entdecken und sich auf sie stürzen wollen, rettet sich Marfen'ka vor dem Zugriff ihrer Angst durch das Erwachen. (VI, 160-162)

Später flicht Gončarov wie beiläufig in seine Erzählung ein, daß Marfen'ka ein Pony zum Reiten geschenkt bekommt. (VI,298) Die große Angst läßt nur eine kleine Leidenschaft zu.

Zu einem Erwachsenen, zu einem Menschen also, der sich in dem Prozeß des Wachsens und Reifens befindet, gehört, daß er seiner Leidenschaft antworten und mit ihr umgehen kann.

Die Bilder der Leidenschaft nehmen den größten Raum innerhalb der Bildlichkeit in dem Roman 'Obryv' ein und sind eng mit den Gestalten des Romans verbunden.

Tat'jana Markovnas Verhalten dem Gewitter gegenüber entspricht ihrer Angst vor der Leidenschaft. Die schwarze Wolke über Malinovka läßt alle verzagen und in Verwirrung geraten.¹⁾

1) Das Gewitter kündigt in der 'Obyknovennaja Istorija' die Ankunft Aleksanders auf dem Lande an. Die Beschreibung des Gewitters läßt das Gewitter aber wesentlich bedrohlicher erscheinen, als in dem Roman 'Obryv'. (I,268,269)

(...), весь дом принимал, как будто перед нашествием неприятеля, оборонительное положение. Татьяна Марковна походила на капитана корабля во время шторма.

((...), das ganze Haus nahm wie vor dem Einfall eines Feindes Verteidigungsstellung ein. Tat'jana Markovna glich einem Schiffskapitän während des Sturmes. (V,251)

Ihre fast abergläubische Einstellung dem Gewitter gegenüber zeigt sich in ihren Vorsichtsmaßnahmen.

- Гасить огни, закрывать трубы, окна, запирать двери! (...). - Поди, Василиса, посмотри, не курят ли трубок? Нет ли где сквозного ветра? Отойди, Марфенька, от окна!

(Feuerlöschen, Schornsteine zudecken, Fenster, Türen schließen! (...). Geh, Vasilisa, schau nach, ob nicht jemand Pfeife raucht? Ist nicht irgendwo Zugwind? Geh vom Fenster weg, Marfen'ka! (V,252))

An anderer Stelle scheinen ihr Verliebtheit und Ekstase schlimmer zu sein als Pocken, Masern, leichtes oder sogar hitziges Fieber, oder sie vergleicht die Leidenschaften mit einer Schlange. (VI, 82)

Marfen'ka versteckt sich während des Gewitters im Bett und vergräbt sich in die Kissen, so daß sie weder etwas hören noch sehen kann. (V,263; VI,100)

Vera betrachtet das Gewitter vom Fenster aus. (V,263)

Entsprechend seiner Phantasie von einem stürmisch aufgewühlten Meer, verläßt Rajskij während des Gewitters das schützende Haus, um inmitten der freigewordenen, elementaren Naturkräfte zu sein.¹⁾ Aber statt ein ästhetisches Erlebnis genießen zu können, verirrt sich Rajskij in der Finsternis, gleitet fast den durchnäßten und schmutzigen Steilhang hinab und findet nur mit Mühe den Weg, der nach Malinovka zurückführt. Dort begegnet er Tušin, der in seinem Wagen Vera nach Hause bringt. (VI,98ff)

Wie sich das Bild des Gewitters mit dem Bild des Meeres verbunden hat, so trifft bei Tušin das Bild des Pferdes und des Gewitters zusammen. Die Gebrauchsmetapher der 'gezügelter Leidenschaft'

1) Schon in dem ersten Teil des Romans sagt Rajskij zu Sof'ja:

- Зачем гроза в природе?.. Страсть - гроза жизни... О, если б испытать эту сильную грозу! - с увлечением сказал он и задумался.V,107

ist hier zu einer bildhaften Szene erweitert worden. Tušin setzt nicht die Kräfte seines Willens den Kräften der Leidenschaft entgegen, wie dies Tat'jana Markovna versucht, sondern kann beide Kräfte miteinander in Einklang bringen. Hier geschieht eine Einheit von Bewegen und Bewegt-werden, die Einheit der eigenen Kraft mit der einer 'fremden' auf einem vorgeschriebenen Weg.¹⁾ Tušin ist hier der einzige, der seine Leidenschaft zulassen und zugleich mit ihr umgehen kann, weil er mit sich selbst in Kontakt ist. (VI, 96-99)²⁾

Die weiteren Bilder der Leidenschaft sind eng mit Rajskij, Vera und Mark Volochov verbunden.

Rajskijs Hoffnung, die er mit Malinovka verbindet, ist ambivalent. Einerseits fürchtet er die Leidenschaft, die ihn an der Abfassung seines Romans hindern könnte, andererseits fürchtet er hier in Malinovka, eine Idylle vorzufinden. In den ersten Tagen kann er zwar die 'Idylle' Malinovka genießen und fühlt sich fast als "Verbrecher, der in St. Petersburg verbotenen Früchten nachjagte". (V,160) Aber allmählich verfällt er wieder der Langeweile, nachdem seine Augen sich an die neuen Eindrücke gewöhnt haben.

"Глаза привыкнут... воображение устанет, - и впечатление износится... иллюзия лопнет, как мыльный пузырь, едва разбудив нервы!.."

("Die Augen gewöhnen sich ... die Phantasie ermüdet, - und die Eindrücke nutzen sich ab ... die Illusion zerplatzt wie eine Seifenblase, kaum daß die Nerven geweckt wurden!.." (V,182))

Rajskijs Metapher der Leidenschaft - die Peitsche, mit der das Leben angetrieben wird (V,123) - erhält in diesem Zusammenhang amphibolischen Charakter. Rajskij sehnt sich nach einer bis ins Schmerzhafteste gesteigerten Lebensempfindung, gleichzeitig aber auch nach der Befreiung von der Sklaverei.³⁾ Zwischen diesen beiden Polen, Befreiung von der Leidenschaft, um für sich selbst frei zu werden, und Befreiung zur Leidenschaft, um sich selbst spüren zu können, bewegt sich Rajskij während seines Malinovka-Aufenthaltes. Die leitmotivischen Befehle Rajskijs an Egorka, seinen Koffer für die Abreise zu packen und schließlich wieder

1) Der vorgeschriebene Weg ist hier kein Sinnbild einer Vorschrift, eines ethischen Gesetzes, sondern verbildlicht die Wesensart Tušins. Siehe dazu auch S. 70 (IV,211).

2) Vgl. dagegen S. 19 (VI,310)

3) Vgl. auch das Bild des Meeres, S. 178 (V,56,57) und die Leidenschaft als einen ewigen Rausch, VI,67,68.

auf den Dachboden zu schaffen, werden zu einem Symbol dieser beiden Kräfte, die Rajskij bewegungsunfähig werden lassen.

Теперь, когда он стал уходить от нее, - она будто пошла за ним, все под своим таинственным покрывалом, затрогивая, дразня его, будила его сон, отнимала книгу из рук, не давала есть.

(Jetzt, wo er sich aufmachte, von ihr wegzugehen - kam sie ihm gleichsam nach, immer unter ihrem geheimnisvollen Schleier, berührte und reizte ihn, weckte seinen Schlaf, nahm [ihm] das Buch aus den Händen und ließ ihn nicht essen. (VI,208))

Райский (...) пошел в сад, внутренне сознаваясь, что он идет взглянуть на места, где вчера ходила, сидела, скользила может быть, как змея, с обрыва вниз, сверкая красотой, как ночь, - Вера, все она, его мучительница и идол, которому он еще лихорадочно дочитывал про себя - и молитвы, как идеалу, и шептал проклятия, как живой красавице, кидая мысленно в нее камень.

(Rajskij (...) ging in den Garten und gestand sich heimlich, daß er auf die Plätze einen Blick werfen wolle, wo sie gestern ging, saß, wie eine Schlange vielleicht den Steilhang hinabgeglitten war, funkelnd vor Schönheit wie die Nacht - Vera, immer sie, seine Peinigerin und sein Idol, dem er noch wie im Fieber - Gebete las wie zu einem Ideal, wie auch Verwünschungen flüster-te wie zu einer lebendigen Schönheit, [und] sie in Gedanken steinigte. (VI,225))

Die gleiche Hilflosigkeit, mit der Rajskij hier in seiner Phantasie Vera gegenübersteht, konnte schon bei Oblomov gesehen werden. Bei beiden hat sich die Unfähigkeit, ihre Lieblingsidee zu verwirklichen, in Leidenschaft verwandelt. Die Wirklichkeit Oblomovkas und Veras ist zu einem verlockenden Alptraum geworden.

Diese geistige Ohnmacht, die durch das Zusammentreffen zweier entgegengesetzter Kräfte entstanden ist, wurde oft als Trägheit und Faulheit angesehen. Rajskij selbst bezeichnet sich in den Augenblicken einer Selbstbesinnung als 'neudačnik', als einen Menschen, dem nichts gelingen will. Die geläufige Übersetzung 'Pechvogel' würde wieder das Schicksal für den eigenen Mißerfolg verantwortlich machen.¹⁾

1) Vgl. S. 155 (IV,487)

Rajskijs Phantasie der Leidenschaft ist für ihn zu einer Heils-
idee geworden. In dieser Heilsidee ist nicht nur der Wunsch nach
Selbsterkenntnis enthalten.

Он чувствовал и понимал, что он не лежебока и не лентяй, а что-то
другое, но чувствовал и понимал он один, и больше никто, - но не
понимал, что он такое именно, и некому было растолковать ему это,
(...).

(Er fühlte und verstand, daß er kein Müßiggänger und kein Faul-
pelz, sondern etwas anderes war, aber er fühlte und verstand es
alleine und sonst niemand, - aber er verstand nicht, was er
eigentlich war, und es gab niemanden, der es ihm hätte erklären
können, (...). (V,52))

Rajskijs Heilsidee beruht gerade darin, heil zu werden. Es ist
die Sehnsucht nach seelischer Gesundheit und die Sehnsucht, sich
in seiner Ganzheit erleben zu können. Aber diese Idee arbeitet
nur in seinem Kopf; sein übriger Körper bleibt unbeteiligt, so
daß die Idee gerade das verhindern muß, was Rajskij mit seiner
Idee erreichen will.¹⁾

**Райский искал чего-нибудь другого, где бы он мог не каменеть, не
слыша и не чувствуя себя.**

(Rajskij suchte etwas anderes, wo er nicht versteinern, nicht
nur sich selbst hören und fühlen würde. (V,290))

Diese Einsamkeit Rajskijs spiegelt die 'andere Seite' des Kon-
takts wider. Kontakt lebt aus dem Paradoxon heraus. Das Getrennt-
sein gehört ebenso zu dem Zusammensein wie das Zusammensein zu
dem Getrenntsein - mit anderen Worten: Unterschiede werden be-
tont und anerkannt.²⁾

In dem folgenden Abschnitt wird die zirkelhafte Lebensweise
Rajskijs deutlich: verliert Rajskij die Lust an der Phantasie,
dann bleibt im Kopf die Leere zurück, der Körper ist gefühllos,
- der Zustand der Langeweile macht sich breit - und Rajskij sucht
einen neuen Gegenstand, an dem sich seine Leidenschaft entzünden
kann, um der Wüste³⁾ seiner Langeweile zu entfliehen.

1) Wenn Rajskij Gefühle hat, antworten diese nur in ihrer eigen-
willigen und isolierten Weise der Arbeit des Kopfes.

2) In der Oblomov-Interpretation wurde für den Kontakt gesagt: bei
sich selbst und zugleich bei dem anderen sein. Fehlt dem Kon-
takt das Gefühl des Getrenntseins, so vollzieht sich die Ver-
schmelzung (Ol'ga und Stol'c, Oblomov und Agaf'ja). Fehlt dem
Kontakt das Gefühl der Zusammengehörigkeit, dann verwandelt
sich der Kontakt in eine autistische Zurückgezogenheit (Alek-
sander, seine Tante, Oblomov, Rajskij).

3) Vgl. das Bild der Wüste im ersten Teil dieser Arbeit.

"Что за существование, - размышлял он, - остановить взгляд на явления, принять образ в себя, вспыхнуть на минуту и потом холодеть, скучать и насильственно или искусственно подновлять в себе периодическую охоту к жизни, как ежедневный аппетит! Тайна умения жить - только тайна длить эти периоды, или, лучше сказать, не тайна, а дар, невольный, бессознательный. Надо жить как-то закрывши глаза и уши - и живется долго и прочно. И те и правы, у кого нет жала в мозгу, кто близорук, у кого туго обоняние, кто идет, как в тумане, не теряя иллюзий!

("Was ist das für ein Dasein, - überlegte er, - den Blick auf den Erscheinungen ruhen zu lassen, das Bild in sich aufnehmen, für einen Augenblick entflammen und dann erkalten, sich langweilen und mit Gewalt oder künstlich im regelmäßigen Abstand die Lust zum Leben wie den täglichen Appetit in sich erneuern! Das Geheimnis der Lebenskunst liegt nur in dem Geheimnis, diese regelmäßigen Abstände zu verlängern oder besser gesagt, nicht das Geheimnis, sondern die ungewollte, unbewußte Gabe. Man muß eben mit geschlossenen Augen und Ohren leben - so lebt es sich lange und dauerhaft. Und jene haben recht, die keinen Stachel im Gehirn haben, die kurzsichtig sind, die einen stumpfen Geruchssinn haben, die wie im Nebel gehen und die Illusionen nicht verlieren. (V,292))

Rajskijs Wunsch nach Leidenschaft geht bis zu dem Wunsch nach Selbstvernichtung.

"Страсть! - повторил он очень страстно.- Ах, если б на меня излился ее жгучий зной, сжег бы, пожрал бы артиста, чтоб я слепо утонул в ней и утопил эти свои параллельные взгляды, это пытлиное, двойное зрение! Надо, чтоб я не глазами, на чужой коже, а чтоб собственными нервами, костями и мозгом костей вытерпел огонь страсти, и после - желчью, кровью и потом написал картину ее, эту геенну людской жизни.

("Leidenschaft! - wiederholte er sehr leidenschaftlich. - Ach, wenn sich ihre brennende Glut auf mich ergießen, mich verbrennen, den Künstler verschlingen würde, damit ich blind in ihr versinken und meine parallelen Blicke ertränken würde, dieses forschende, stereoskopische Sehen! Es ist notwendig, daß ich nicht mit den Augen an fremder Haut, sondern mit den eigenen Nerven, Knochen und dem Knochenmark das Feuer der Leidenschaft ertrüge und dann - mit Galle, Blut und Schweiß ihr Bild malte, diese Gehenna des menschlichen Lebens." (V,189,190))

Die Qualen, die Rajskij aus seiner Heilsidee erwachsen, ähneln in der Funktion denjenigen Oblomovs oder Aleksanders. Rajskijs Leidenschaft ist ja nur eine Idee, die er in die Wirklichkeit umsetzen will; aber er findet nicht die Wirklichkeit, die ihm die Umsetzung seiner Idee ermöglichen würde. Gerade, weil Rajskij kein sinnliches Verhältnis zu sich selbst und seiner Umwelt gegenüber hat und über keine stabile Beziehung zwischen dem gegenwärtigen und dem nächsten Moment verfügt,¹⁾ muß er immer wieder scheitern. Das erklärt auch, warum er kein Künstler sein kann. Seine Leblösigkeit läßt das Erleben des Augenblicks und, wie bei Kozlov²⁾, Štol'c oder Aleksander, die Ehrfurcht vor dem Alltäglichen nicht zu. Das verhindert auch Rajskijs schriftstellerische Arbeit. Immer wieder verwirft er seine Alltagsbeobachtungen, weil sie mit seiner Phantasie nicht übereinstimmen. Seine bescheidenen Versuche, einen Roman über Vera zu schreiben, erschöpfen sich in didaktischen Ratschlägen. Schon die Begegnung mit Nataša hat Rajskij unzufrieden gelassen.

"Нет - это не та женщина, которая, как сильная река, ворвется в жизнь, унесет все преграды, разольется по полям. Или как огонь, осветит путь, вызовет силы, закалит энергией и бросит трепет, жар, негу и страсть в каждый момент, в каждую мысль... направит жизнь, поможет угадать ее мысль, задачу и совершить ее. Где взять такую львицу? А этот агненок нежно щиплет траву, обмахивается хвостом и жметя ко мне к матке... Нет, это растительная жизнь, не жизнь, а сон..."

("Nein - das ist nicht die Frau, die wie ein starker Fluß in das Leben eindringt, alle Hindernisse hinwegschwemmt, sich über die Felder ergießt. Oder wie ein Feuer den Weg erhellt, Kräfte hervorruft, die Energien stählt und Beben, Hitze, Wonne und Leidenschaft in jeden Augenblick, in jeden Gedanken schleudert ... das Leben lenkt, hilft, seinen Sinn, seine Aufgabe zu erraten und es zu vollbringen. Woher solch eine Löwin nehmen? Aber dieses Lämmchen rupft fein Gras, wedelt mit dem Schwanz und schmiegt sich an mich wie an eine Mutter... Nein, das ist ein Vegetieren, aber nicht das Leben, sondern ein Traum..." (V,120))

1) Vgl. S. 57 (IV,101) und S. 178 (V,56,57)

2) Vgl. S. 22

Und als Rajskij zwar nicht auf eine 'Löwin der Leidenschaft', sondern auf einen Tiger in der Gestalt von Ul'jana trifft, fühlt er sich als Opfer, als ob er in einen Käfig geraten sei. Obwohl Ul'jana Andreevna Kozlova die Hauptbedingungen der leidenschaftlichen Phantasie Rajskijs erfüllt: die Schönheit eines römischen Profils, die einer Gemme, eines Kunstwerkes also und über den rätselhaften Nixenblick verfügt, mangelt es Kozlovs Frau an Sittlichkeit, die Rajskij als eine weitere Bedingung mit der Leidenschaft verbunden hat. (VI,87f) So ist Rajskij ständig damit beschäftigt, die geistige und sittliche Erscheinung hinter der äußeren Schönheit zu suchen¹⁾ und die Leidenschaft in der Sittlichkeit (Sof'ja und Nataša).

Der Vergleich der von der Realität losgelösten Phantasie mit der eigenen Wirklichkeit erzeugt Angst. Die Metapher der Girlande, mit der der sittlich gescheiterte Held des Romans "Nympe und Satyr" bedecken will, verbildlicht den Wunsch Rajskijs, seine Wirklichkeit zu verschleiern. (VI,95)²⁾

Da Rajskij alle seine Kräfte auf den Wunsch zu leben gerichtet hat, hat er keinen Sinn mehr für sein wirkliches Leben. Er erwartet deshalb, daß ein anderer seine Phantasie in die Wirklichkeit umsetzt und ihn damit für seine Phantasie belohnt. Er erwartet, daß ihm andere das entgegenbringen, was ihm zu seinem Glück fehlt. Er erwartet von ihnen, daß sie ihm zum Leben verhelfen. Diese Art von Egoismus läßt Rajskijs Pygmalion-Traum als Projektion erscheinen. Die Statue, die er zum Leben erwecken will, ist er selbst. Das Mädchen, auf das diesmal Rajskij seine Erwartungen gerichtet hat, ist Vera.

Da Rajskij sich selbst ein Rätsel ist und auch von Gončarov dem Leser so vorgestellt wurde³⁾, muß ihm Vera ebenfalls als ein Rätsel erscheinen.

"Что это за нежное, неуловимое создание! - думал Райский, - какая противоположность с сестрой: та луч, тепло и свет; эта вся - мерцание и тайна, как ночь - полная мглы и искр, прелести и чудес!.."

1) Vgl. Rajskijs Definition der Schönheit V,365; und ebenso: V,311

2) Vgl. dazu:

(...) все любовные мечты, слезы, все нежные чувства - суть только цветы, под которыми прячутся нимфа и сатир?.. (VI,9)

3) Siehe S. 175 und 202

("Was für ein zärtliches, unfaßbares Geschöpf! - dachte Rajskij, - Welch ein Gegensatz zu der Schwester: jene ist ein Strahl, Wärme und Licht; diese ist lauter Flimmern und Geheimnis, wie die Nacht voll Dunkelheit und Funken, Anmut und Wunder ist!.." (V,295))

Schon Rajskijs Erfahrung, daß ihn die Schönheit Veras blendet (V,293), läßt erkennen, daß Rajskij Vera nicht ansehen und damit nicht so sehen kann, wie sie ist. Die Phantasie ersetzt die Blindheit und erhöht gleichzeitig das 'Rätselhafte' der Gestalt Vera.

Она столько вносила перемены с собой, что с ее приходом как будто падал другой свет на предметы; простая комната превращалась в какой-то храм, и Вера, как бы ни запрягивалась в угол, всегда было на первом плане, точно поставленная на пьедестал и освещенная огнями или лунным светом.

(Sie hatte so viele Veränderungen mit sich gebracht, daß mit ihrer Ankunft gleichsam ein anderes Licht auf die Gegenstände fiel; ein einfaches Zimmer verwandelte sich in einen Tempel und Vera, wie auch immer sie sich in einem Winkel verbarg, stand immer im Vordergrund wie auf ein Piedestal gestellt und war von Flammen oder vom Mondlicht erhellt. (V,308))¹⁾

Das 'Geheimnis' Vera muß Rajskij, der ja von ihrer Erscheinung sein Leben abhängig gemacht hat, als Verlust empfinden. Ihre Verklärung spornt Rajskij noch zusätzlich an, dieses 'Rätsel' zu lösen, um sich Vera anzueignen. Gončarov beschreibt ironisch diesen Vorgang, wenn Rajskij mit der Diogeneslaterne die Frau in Vera sucht. (V,256)

Da Rajskij sein Leben nur im Kopf leben kann, ähnlich wie Oblomov, Štol'c und Onkel Adujev, hat er nur die Mittel zur Verfügung, die ihm sein Kopf bieten kann: die Phantasie und die Analyse.

Но чем меньше было у него положительных данных, тем дружнее работала его фантазия, в союзе с анализом, подбирая ключ к этой замкнутой двери.

(Aber je weniger positive Daten er besaß, desto einträchtiger arbeitete seine Phantasie mit der Analyse zusammen, den Schlüssel zu dieser abgeschlossenen Tür zu finden. (V,310))

1) Vgl. S.184 (V,154,155)

Wenn Rajskij aber nicht auf Vera konzentriert ist, sondern auf sich selbst, dann erlebt er den Kampf zwischen seiner Phantasie und der Analyse.

С одной стороны, фантазия обольщает, возводит все в идеал: людей, природу, всю жизнь, все явления, а с другой - холодный анализ разрушает все - и не дает забываться, жить: оттуда вечное недовольство, холод...

(Auf der einen Seite lockt die Phantasie, erhebt alles zum Ideal: die Menschen, die Natur, das ganze Leben, alle Erscheinungen, doch auf der anderen Seite - zerstört die kalte Analyse alles - und gestattet nicht, sich zu vergessen, zu leben: daher [kommt] die ewige Unzufriedenheit, die Kälte... (V,272))

Dieser Kampf zeigt den Zirkel, den Phantasie und Analyse bilden. Die Phantasie erhebt die Frau zum Ideal; die Analyse versucht, die Verschmelzung mit dem Ideal zu erreichen und zerstört dabei das Ideal. Die Bilder der Phantasie werden neutralisiert und sind nur noch durch die Vernunft erfahrbar. Die Rettung aus dieser Neutralisation wird wieder einer neuen Phantasie angelastet.

Da Vera Rajskij, gemessen an seinem Wunsch nach leidenschaftlicher Lebenserfüllung, verschlossen erscheint, muß er ihr gegenüber zum "Spion" werden, wenn er das 'Geheimnis Vera' ergründen will. (V,354) Ein Spion ist ein Beobachter fremder Geheimnisse, ohne daß er gesehen oder erkannt werden darf. Damit dringt der "Ritter der Freiheit" (V,354), wie sich Rajskij nennt, in den Freiraum Veras ein und nimmt ihr die Möglichkeit zum selbständigen Handeln. Rajskijs beständiger Blick auf den lila Vorhang vor Veras Fenster verbildlicht noch einmal die Funktion seiner ästhetischen Haltung: Rajskij wird beständig in Bann gezogen, ohne aber den gewünschten Kontakt zu erhalten. Er kann nicht vor- und nicht zurückgehen; das Geheimnis Vera bleibt ihm verborgen.¹⁾

Vera wehrt sich natürlich gegen solch eine Bedrängnis. Ihre Schönheit, sagt sie, erlaube keinem, ihr nachzustellen:

"Красота, красота!" Далась вам красота! Ну, хорошо, красота: так что же? Разве это яблоки, которые висят через забор и которые может рвать каждый прохожий?

1) Siehe S. 179, 180

("Schönheit, Schönheit!" Meine Schönheit hat es Ihnen angetan! Nun gut, Schönheit: was ist das denn? Etwa diese Äpfel, die über den Zaun hängen und die jeder Vorübergehende pflücken kann? (V,355))

Rajskij und Vera versuchen nun, ein Verhältnis zueinander zu finden, das ihren jeweiligen Vorstellungen gerecht werden könnte. Diese 'Verwirklichung der Freiheit' besteht jedoch darin, daß Vera in der gleichen Art wie Rajskij ihre 'Freiheit' bei Mark sucht, Rajskij seine Freiheit bei Vera, wie überhaupt die Konstellationen der Rollenspiele so angelegt sind, daß direkte und offene Begegnungen nur selten in dem Roman möglich werden können. Solche Begegnungen scheitern an der jeweiligen Egozentrik der Romangestalten, die kein Verhältnis zu sich selbst finden können, sondern ständig auf der Suche nach diesem Verhältnis sind.

Rajskij sucht schließlich den Ausweg, indem er sich Vera als Opfer und Sklave anbietet, um auf diesem Umweg zur Leidenschaft zu kommen.¹⁾ Daß er damit nur auslebt, was er schon immer gewesen ist, nämlich ein Opfer seiner Kontaktlosigkeit, wird ihm dabei nicht deutlich. Zu sehr ist er von seinem Ideal in Anspruch genommen. Vera nimmt Rajskijs Opfer an, aber nicht deshalb, weil sie solch ein Opfer wünscht, sondern weil sie keine andere Möglichkeit sieht, sich von Rajskij zu befreien.

Das Leitmotiv des blauen Briefpapiers, das eng mit dem Namen von Veras vermutlichem Liebhaber verbunden ist, bedeutet lediglich eine Konkretisierung der Phantasie Rajskijs. Die Eindringlichkeit, mit der Rajskij jedesmal Vera bittet, ihm den Namen ihres Liebhabers zu nennen, läßt Rajskijs Ungewißheit, mit sich selbst und dem anderen umzugehen, zu dem augenscheinlichsten Leitmotiv des Romans werden.²⁾ Wie existentiell wichtig dieser Name für Rajskij ist, zeigt Rajskijs Antwort auf Veras Vorwurf, ihr gegenüber ein "subtiles Spiel" zu spielen.

- Ей-богу, не знаю: если это игра, так она похожа на ту, когда человек ставит последний грош на карту, а другой рукой мучает пистолет в кармане.

1) Das Opfer Rajskij wird durch den Vergleich von Veras Fingern mit den Raubvogelkrallen ins Bild gesetzt:

Вдруг в плечо ему слегка впелись чьи-то тонкие пальцы, как когти хищной птицы, (...). VI,226

2) Gončarov greift damit das Leitmotiv aus dem ersten Teil des Romans wieder auf. Vgl. auch S. 133 (IV,427) und S.164

(- Mein Gott, ich weiß nicht; wenn dies ein Spiel ist, dann gleicht es dem, wenn ein Mensch den letzten Groschen auf eine Karte setzt und mit der anderen Hand nach der Pistole in der Tasche fingert. (VI,64))

Mit der Frage nach dem Namen hat sich Rajskijs Suche nach sich selbst nur um eine Station erweitert.¹⁾

Die Bilder der Leidenschaft charakterisieren nicht nur die einzelnen Romanfiguren und ihre Beziehungen untereinander, sondern auch ihre Entwicklungen im Laufe der Erzählung.

Einige Bilder, die für Rajskijs Wandlung gültig sind, mögen hier als Beispiel dienen. In seiner Erzählung 'Nataša' gilt die Mimikry der Schlange als ein Symbol der Verschmelzung mit der Leidenschaft.

Он вспомнил, что когда она стала будто бы целью всей его жизни, когда он ткал узор счастья с ней, - он, как змей, убирался в ее цвета, окружал себя, как в картине, этим же тихим светом; (...).
(Er erinnerte sich, daß er damals, als sie gleichsam zum Ziel seines ganzen Lebens wurde, als er das Muster des Glücks mit ihr webte, - er sich wie eine Schlange mit ihrer Farbe geputzt hatte, sich wie in einem Bild mit diesem stillen Licht umgab: (...).
(V,121))

Die Schlange, die in ihrem Symbolgehalt seit alters her mit dem irdischen und unterirdischen Bereich, sowie mit dem Luftraum verbunden ist, das sich erneuernde Leben darstellt, die Verführung und Heilung versinnbildlicht²⁾, begreift auch hier die wesentlichen Merkmale Rajskijs.³⁾

1) Damit wird dieser Name für Rajskij zu dem Schicksal, das Rajskij noch bei Tat'jana Markovna unlängst belächelt hat. Vgl. S. 195 (V,234)

2) Gerd Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen christlicher Kunst, Düsseldorf-Köln 1971, S.255-257.

3) Mit wievielen Bedeutungen Gončarov das Bild der Schlange verbindet, mag hier in diesem Exkurs ersichtlich sein:

In I steht die Schlange für den Laut: I,5 und für die Form und Art ihrer Fortbewegung: I,10,94,182, aber auch IV,278. Nur an einer Stelle setzt Aleksander Naden'ka einer Schlange gleich, und zwar im Sinne des christlichen Symbols der Verführung im Paradies: I,229.

In IV versinnbildlicht die Schlange den Beginn der Zerstörung einer Harmonie, eines Traumes oder des Verstehens der Menschen untereinander: als Bild der Ernüchterung: IV,282, des Mißtrauens und der Verachtung: IV,289, des Zweifels: IV,294, der Gewissensbisse: Obl.: IV,287, für Ol'ga: Štol'c: IV,480, als Sprachverwirrung durch Hyperbolik: Obl. und Zachar: IV,97 oder

Als Marfen'kas Finger wie Schlangen über Rajskijs Nerven kriechen, spürt er zum ersten Mal die Angst, daß seine Phantasie der Realität Marfen'kas nicht gerecht wird.

Любить - как это можно! Что еще бабушка скажет? - прибавила она, рассеянно играя бородой Райского и не подозревая, что пальцы ее, как змеи, ползали по его нервам, поднимали в нем тревогу, закигали огонь в крови, туманили рассудок. Он пьянел с каждым движением пальцев.

(Lieben - wie wäre das möglich! Was wird die Großtante dazu sagen? - fügte sie hinzu, spielte zerstreut mit dem Bart Rajskijs und ahnte nicht, daß ihre Finger wie Schlangen über seine Nerven krochen, Erregung in ihm hervorriefen, das Feuer im Blut entzündeten, den Verstand benebelten. Mit jeder Bewegung ihrer Finger wurde er betrunkenener. (V,263))

In dem folgenden Vergleich wird die Angst Rajskijs offenkundig:

Потом он вспомнил, как он хотел усмирить страсть постепенно, поддаваясь ей, глядя ее по шерсти, как глядят злую собаку, готовую броситься, чтоб задробить ее, - и пятясь задом, уйти подобру-поздорову.

(Dann erinnerte er sich, wie er die Leidenschaft hatte allmählich besänftigen wollen, ihr nachgab, ihr das Fell streichelte,

Fortsetzung der Anm. 3), S.209

reine Hyperbolik: Rajskij: VI,276.

In V und VI verwendet Gončarov das Bild der Schlange wie in I: als Laut: V,64, als Bewegung: V,245, als Versuchung Rajskijs: V,255 und als Erweckung der Leidenschaft: V,263. Daß auch für Marfen'ka eine Zeit der Leidenschaft anbricht, mag die Form ihres Schmuckes zeigen: VI,285 und ebenso ihr Traum: VI,161. Weiterhin vergleicht Rajskij die Boa - eine Würgeschlange - mit der Leidenschaft, die Vera aus den Augen schaut: VI,234.

Den amphibolischen Charakter der Leidenschaft faßt Rajskij in dem Schlangenbild als Verlockung und Gefahr: VI,200 und als Bewegung und Verlockung zusammen: VI,255. Doch Vera läßt sich von dem Leuchten der Schlangenschuppen nicht mehr blenden: VI,358. Im gleichen Sinne, wenn auch dilettantischer, gebraucht Rajskij in seiner Erzählung die Schlangenmetapher: als Lust nach Aufregung in der Liebe: V,118 oder als eine Art Mimikry der Liebe: V,121. Ebenso gebraucht Tat'jana Markovna das Bild der Schlange für die Leidenschaft: VI,82, aber auch für die Unaufrichtigkeit und Eitelkeit des Witzes: V,325.

Personen, die mit der Schlange verglichen werden:

Openkins Frau, Openkin: V,334, Rajskij: Vera als verführerische Schönheit, die eine brüderlich-schwesterliche Liebe unmöglich macht: VI,48, und Vera: Mark als das Prinzip des Bösen: VI,360. Kirilov dagegen zitiert das Bibelwort: Math.10,16: V,136, eine Metapher, die bei Rajskij wiederzufinden ist: VI,392.

wie man einen bösen Hund streichelt, der bereit ist, sich auf einen zu stürzen, um ihn zu beruhigen, - und nach hinten zurückweicht, um mit heiler Haut davonzukommen. (VI,195))

Diese Bilder, die in Rajskij Angst auslösen, zeigen deutlich, daß Rajskij immer stärker mit der Wirklichkeit seiner Heilsidee konfrontiert wird, und daß sich sein Ideal immer mehr verselbstständigt. Am Ende kann er selbst nur noch Zeuge einer fremden Leidenschaft sein. Dies ist ebenso konsequent wie ironisch von Gončarov durchdacht worden. Rajskijs Angst vor der Leidenschaft überträgt sich auf Vera.

Он забыл о своей собственной страсти, воображение робко молчало и ушло все в наблюдение за этой ползучей в его глазах, как "удав", по его выражению, чужой страстью, выглянувшей из Веры, с своими острыми зубами.

(Er vergaß seine eigene Leidenschaft, die Einbildung schwieg schüchtern und ging ganz in der Betrachtung dieser fremden Leidenschaft auf, die, wie er sich ausdrückte, wie eine "Riesenschlange" in ihren Augen kroch und aus Vera und ihren scharfen Zähnen hervorblickte. (VI,234))

Jemand, der sich so viel von der Leidenschaft erhofft und nur Beobachter der Leidenschaft sein kann, muß neidisch und eifersüchtig werden. Er erlebt die Qual, daß ein anderer das hat, was ihm eigentlich selbst zusteht, nämlich, wenn wir dieses im Sinne Rajskijs begreifen: sein eigenes Leben.¹⁾ Hier taucht die Qual Rajskijs in ihrem ganzen ambivalenten Charakter auf. Sie deutet auf den Verlust seiner Erlebnisfähigkeit hin und verbietet andererseits den Zugang zu dieser Erlebnisfähigkeit, da die Qual als Schutz vor der eigenen Leere fungiert.²⁾ Jetzt empfindet Rajskij Veras Schönheit als giftig. (VI,49)

"Вон где гнездится змея!" - думал опять, глядя злобно на ее окно с отдувавшейся занавеской.

1) Die Parallelstelle dazu findet sich in I,229. Eifersucht und Neid sind schließlich nur durch ein Vergleichsspiel möglich, das sorgfältig die eigene Lebensgestaltung mit der eines anderen abwägt und den Unterschied als Zwiespalt erleben läßt. Diese Vergleichsspiele konnten schon bei Oblomov, Štol'c und Ol'ga beobachtet werden.

2) Vgl. dazu S. 124 (IV,447) und S. 134

("Da nistet die Schlange!" - dachte er wieder und schaute böse auf ihr Fenster mit dem vom Winde weggewehten Vorhang. (VI,48))

Wie zum Spott hat jetzt der Wind den Vorhang vor Veras Fenster weggeweht.

Rajskijs Rache, die sich mit seiner Eifersucht verbindet, ist der hilflose Versuch, den Schmerz der eigenen Enttäuschung an den 'Urheber' der Enttäuschung zurückzugeben. Nicht nur Rajskijs Ideal der Sittlichkeit ist durch Veras Handeln verletzt worden, sondern ein anderer hat zudem das verwirklicht, was Rajskij schaffen wollte: die Verwandlung einer weißen Marmorstatue in eine lebendige Frau. (VI,277) Seine Rache formuliert Rajskij symbolisch. Wie wichtig ihm seine Rache ist, zeigt der folgende Vergleich und zusätzlich Rajskijs Körperhaltung:

Он, как святенью, обеими руками, держал букет помаранцевых цветов, глядя на него с наслаждением, (...).

(Wie ein Heiligtum hält er mit beiden Händen den Strauß Pommeranzenblüten und betrachtete ihn mit Genuß, (...). (VI,281))

Er schleudert den Pommeranzenstrauß durch das offene Fenster Veras - die Blumen, die auch für Oblomov ein Symbol der Reinheit der Frau waren und sich bei ihm mit dem ungetrübten Oblomovka-Ideal verbanden.

Der Rache Rajskijs folgt die Ernüchterung. Rajskij bittet Vera um Verzeihung.

Он положил лицо в ее руки и рыдал, как человек, все утративший, которому нечего больше терять. (...). Это был не я, не человек: зверь сделал преступление.

(Er legte sein Gesicht in ihre Hände und schluchzte wie ein Mensch, der alles verloren hat, dem nichts mehr zu verlieren geblieben ist. (...). - das war kein Ich, kein Mensch: ein Tier beging das Verbrechen. (VI,292))

Daß Rajskij hier "das Tier" in sich überwindet und Vera in seiner ganzen Gutherzigkeit erscheint, darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß er zwar seine Enttäuschung gegenüber Vera überwindet, sich selbst aber noch zu überspielen versteht. Die Aufteilung zwischen Mensch und Tier kennzeichnet die Selbsttäuschung. Am Ende seines Malinovka-Aufenthaltes zieht Veras Schönheit Rajskij wieder in den Bann; ohne Veras Anliegen zu beachten, malt

er sie. Wieder versucht er, das 'Geheimnis ihres nachdenklichen Blickes' einzufangen. Wieder ist er auf der Suche nach den "zwei Zauberpunkten", die den Augen Veras Leben geben sollen, und wieder versagt er vor dieser Aufgabe. Er begnügt sich schließlich damit, Vera schlafend zu malen.

Mit dem Wunsch Rajskijs, die Malerei und die Schriftstellerei aufzugeben, um Bildhauer¹⁾ zu werden, schließt sich der Zirkel. Wieder will er die Schönheit der Frau verehren, um nicht "unwiederbringlich in den Wellen der Fata Morgana und der ausweglosen Langeweile zu ertrinken". (VI,424)

Rajskij bleibt ein Gefahgener seiner selbst.

2.3. Der Abgrund

Die Gestalten in den Romanen Gončarovs sind alle, wenn auch auf verschiedene Weise, Opfer ihrer selbst. Und wie die Zirkel der verschiedenen Romane gezeigt haben, bleiben sie auch ihr eigenes Opfer. Mit Ausnahme von Tat'jana Markovna und Vera entwickeln sich zumindest alle Hauptfiguren zwar konsequent auf den Abgrund hin, finden aber immer Mittel und Wege, der Konsequenz dieser Entwicklung auszuweichen. Wenn hier noch einmal die Rede von dem Symbol des Abgrundes sein soll, dann deshalb, weil die vorausgegangenen Interpretationen oft die Lösungen der verschiedenen Konflikte, Gegensätze und Spannungen in Gestalt des Abgrund-Symbols zum Hintergrund hatten.

Die Begegnung mit dem Abgrund beginnt für Vera mit dem Apfeldiebstahl Marks. Gončarov verbindet dieses Apfel-Symbol mit Veras Schönheit und stellt damit die Beziehung zu Rajskij wieder her.²⁾ Damit tritt das Symbol des Apfels in die Nähe des Symbols der Schlange. Weiterhin wird, da Mark Vera mit einem Apfel gleichsetzt³⁾, an Aleksander erinnert, der sich wie ein Dieb zu der Laube schleicht, um Liza zu verführen⁴⁾; Veras Hingabe an Mark wird mit dem Geschenk der Äpfel symbolisch vorweggenommen, und Mark entwickelt - wenn auch spärlich - seine Gedanken über das Eigentum, indem er Proudhon zitiert: *la propriété c'est le vol.*

1) Vgl. S. 182 (I,300)

2) Vgl. V,355

3) VI,173

4) I,248

Das 'Paradies des Gartens' steht dem 'Paradies des Abgrunds' gegenüber.

So stehen sich auch in der Laube am Steilhang zwei Menschen mit gegensätzlichen Heilsideen gegenüber, von denen sie glauben, daß die eigene zum Leben verhilft, die andere dagegen den seelischen Tod bedeutet. Wie auch bei den anderen gegensätzlichen Begegnungen gilt es auch hier, die Aktionssysteme der beiden Partner zu durchschauen und nicht, sich der einen oder anderen 'Weltanschauung' anzuschließen. So etwas ist ja immer wieder in der Beurteilung der Gončarovschen Romane geschehen, so daß am Ende weder das Lesen der Romane, noch Gončarovs angebliche Weltanschauung hätte befriedigen können.¹⁾ Vera und Mark wollen sich gegenseitig retten; Vera mit der Utopie des Vergangenen, der "alten Lehre", Mark mit der Utopie einer zukünftigen, neuen Gesellschaft. Vera will Mark durch "unermüdliche Arbeit und Opfer" der Gesellschaft einen neuen und starken Menschen zuführen. Dann hätte sie nicht vergeblich gelebt. (VI,318) In der Rettung eines 'Verlorenen' als Rechtfertigung des eigenen Lebens wird die Parallele zu Ol'ga und Oblomov offenkundig. Ebenso deckt Veras Argumentation der 'ewigen Liebe' und der 'Liebe als Pflicht und Schuld' die Parallele zu Ol'ga auf.²⁾ Auch hier soll die Verbindlichkeit des Gesetzes die Verbindung aufrechterhalten, wenn die Liebe erloschen sein sollte.

Mark dagegen will eine "neue Kraft" für seine missionarische Bewegung gewinnen (V,269) und Vera zu einem Mitglied der neuen Gesellschaft machen. Er beruft sich auf den Trieb der Leidenschaft und leugnet die Gesetze, die Vera bejaht. Das Bild der Taube in ihrem Nest soll die Argumentation beider beweisen (VI,259).³⁾

1) Dmitrij Tschizewskij, a.a.O., S.60,61.

2) Siehe S. 84,85.

3) Gaston Bachelard hat auf die Ursprünglichkeit des Nestbildes hingewiesen, in: Poetik des Raumes, 1960, S.120; siehe auch: S.131f ebenda, wo Bachelard auf die Geborgenheit und auf das Vertrauen zum Leben hinweist, das von dem Nest ausgeht. Das Nest, das in den mittelalterlichen Bildwerken das Paradies und den Frieden symbolisiert, wird auch in diesem Sinne ein Symbol für die Argumentation Veras. Klementine Lipffert, Symbol=Fibel, eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlicher Bildwerke, Kassel 1964⁴, S.133.

Gončarov verbindet folgende Inhaltswerte mit dem Bild des Nestes:

einmal den kleinen Lebensraum und dessen Enge, die identisch mit dem Winkel ist: V,84,344, dazu auch: IV,107 und IV,483, wozu noch der Schmutz und die Dunkelheit in Zachars Zimmer

Gončarov steht mit seiner Sympathie, wie die Metaphorik zeigt, ganz offensichtlich auf der Seite Veras. Schon im Laufe der Erzählung ist aus dem "herrenlosen Hund"¹⁾ Mark ein Wolf geworden. Doch auch diese Metapher kennzeichnet die existentielle Situation Marks. Der von der Gesellschaft Ausgestoßene muß zu einem 'wildem Tier' werden, wenn er überleben will. In seiner Enttäuschung über Veras Widerstand vergleicht Gončarov Mark mit einem widerspenstigen Tier, das böse ist, weil es von seiner Beute lassen muß, (VI,270) Vera dagegen mit einem verwundeten oder erschreckten Tier. (VI,275)

Dennoch sind die Gesichtspunkte, die der Wirklichkeit im Sinne Gončarovs entsprechen könnten, auf beiden Seiten gleich verteilt, so daß der Autor kommentiert:

Оба понимали, что кажды с своей точки зрения прав - но все-таки безумно втайне надеялись, он - что она перейдет на его сторону, а она - что он уступит, сознавая в то же время, что надежда была нелепа, что никто из них не мог, хотя бы и хотел, внезапно переродиться, залучить к себе, как шапку надеть, другие убеждения, другое мирозерцание, разделить веру или отрешиться от нее.

(Beide verstanden, daß jeder von seinem Gesichtspunkt aus recht hatte - aber dennoch hofften sie unsinnigerweise insgeheim, er -

Fortsetzung der Anm. 3), S.214

kommen. So wird auch Zachars ungepflegter Backenbart als Nest gesehen: IV,13; zum anderen die Beharrlichkeit und Seßhaftigkeit: V,144, VI,183, und die Behausung, die Häuslichkeit, deren Geborgenheit und das behagliche Genießen: VI,10,12,169; dazu auch Tat'jana Markovna zu Rajskij: V,68,162; Rajskij zu Marfen'ka: V,170 und Mark in der Negation zu Vera: VI,359;

Über die Fröhlichkeit und das Glücksempfinden, das von dem Nest ausgeht: die Wärme, das Licht, die Frische: V,312, VI,353,355. Dabei bildet das Schwalbennest den Ort der Familie, das Schwalbenpaar ihre engste Einheit: VI,179,181; Rajskij verbindet mit dem Nest die Zärtlichkeit, wie sie auch Vera mit dem Bild der Taube ausspricht: VI,78.

Gleichzeitig schildert der größte Teil des Romans 'Obryv' das Leben im Nest, im Kleinen, in dem abgeschlossenen Winkel Malinovka. Das Nest wird zum Mittelpunkt der Welt; als Dorf bildet Malinovka nicht nur den Gegensatz zu St. Petersburg, sondern läßt sogar die Erinnerung an die Großstadt verblassen. Selbst als Rajskij ins Ausland fährt, bleibt Malinovka als Hintergrund der Welt in Rajskijs Bewußtsein.

Dazu sagt Flaubert 1853: "Yvetot" (Krähwinkel) "donc vaut Constantinopel", zitiert nach: Peter Demetz, Formen des Realismus, Ullstein 1983, S.191.

1) V,269

daß sie auf seine Seite überginge, und sie - daß er nachgäbe, und sie erkannten zu gleicher Zeit, daß die Hoffnung unsinnig war, daß niemand von ihnen, wenn er auch wollte, sich plötzlich von Grund auf verändern, [den anderen] zu sich locken konnte, wie man eine Mütze aufsetzt, eine andere Weltanschauung, einen anderen Glauben zu teilen oder sich von ihm loszusagen. (VI,269))

Die Frage, die sich hier stellt, lautet: was verbirgt sich hinter den Wünschen und Erwartungen der beiden? Mark und Vera beantworten sich zwar diese Frage¹⁾, aber diese Antworten entsprechen zu sehr ihren Idealen, als daß sie die Situation erhellten könnten. Wünsche und Erwartungen setzen ja nicht allein ein Ziel, das erreicht werden will, sondern besitzen ebenso eine orientierende Funktion, die eine Konfrontation mit sich selbst notwendig werden läßt.

Mark will sicher Vera als Opfer, was ihm auch schließlich gelingt.

Он поднял ее на грудь себе и опять, как зверь, помчался в беседку, унося добычу...

(Er hob sie an seine Brust und schleppte sie wieder in die Laube, wie ein Tier sein Opfer davonträgt. (VI,272))

Aber Mark übersieht dabei, daß Vera gar nicht sein Opfer geworden ist, sondern das Opfer ihrer eigenen Gedankenspiele.

Wenn aber Vera Mark retten will, um ihn anschließend als 'neuen Menschen' Tat'jana Markovna vorstellen zu können, so scheint mir, daß in ihrem Wunsch die Sehnsucht nach der Anerkennung und Liebe Tat'jana Markovnas verborgen ist.²⁾

Wie eng Rajskij und Mark miteinander verbunden sind, zeigt sich in dem folgenden Satz über Mark³⁾:

Он проклинал "город мертвецов", "старые понятия", оковавшие эту живую, свободную душу.

(Er verfluchte die "Stadt der Toten", "die alten Begriffe", die diese lebendige, freie Seele gefesselt hatten. (VI,270))

1) VI,262

2) Dieser Wunsch nach Geborgenheit zeigt sich auch in dem Bild des Nestes: VI,259.

3) Siehe dazu auch Walter Rehm, a.a.O., S.79f.
Über den Unterschied zwischen Mark Volochov und Rajskij aus diachronischer Sicht siehe Milton Ehre, a.a.O., S.234.

Da Mark nicht über das geistig-sittliche Ideal der Schönheit wie Rajsckij verfügt, ist es ihm möglich, die 'Kopfleidenschaft' Rajsckijs in Handeln umzusetzen. Damit hat er aber weder die Sexualität als Sexualität erlebt, noch seine Idee verwirklicht oder einen Triumph über Vera genossen. Am Ende hält ihm sein Gewissen den Spiegel vor. Hier ist das Gewissen keine Selbstmanipulation mehr wie bei Oblomov, sondern eine Stimme der Realität, die Marks Eigenliebe wie mit einem Messer verletzt oder mit einem Hammer auf seinen Kopf schlägt. (VI,387) Der Hammer betäubt den Kopf, um die Stimme des Gewissens zuzulassen.

"Из логики и честности, - говорило ему отрезвившееся от пьяного самолюбия сознание, - ты сделал две ширмы, чтоб укрываться за них с своей "новой силой", оставив бессильную женщину разделяться за свое и за твое увлечение, обещав ей только одно: "Уйти, не унося с собой никаких "дóлгов", "правил" и "обязанностей"... оставляя ее нести их одну..."

"Ты не пощадил ее "честно", когда она падала в бесилии, не сладил потом "логично" с страстью, а пошел искать удовлетворения ей, поддаваясь "нечестно" отвергаемому твоим "разумом" обряду, и впереди заботливо сулил - одну разлуку! Манил за собой и... договаривался! Вот что ты сделал!" - стукнул молот ему в голову еще раз.

("Aus Logik und Eigenliebe, - sagte ihm das von der betrunkenen Eigenliebe nüchterne Gewissen, - hast du zwei Schirme gemacht, um dich mit deiner "neuen Kraft" hinter ihnen zu verstecken, während du es einer schwachen Frau überlassen hast, damit fertig zu werden, daß es sie und dich mit fortgerissen hat, und du hast ihr nur versprochen: "du werdest fortgehen, keinerlei "Pflichten", "Grundsätze" und "Verpflichtungen" übernehmen ... und hast es ihr überlassen, sie alleine zu tragen..."

"Du hast sie nicht "ehrlich" geschont, als sie kraftlos fiel, wurdest nicht "logisch" mit der Leidenschaft fertig, sondern hast durch sie Befriedigung gesucht, hast "unehrlich" einer Zeremonie nachgegeben, die dein Verstand ablehnte, und im voraus vorsorglich - nichts als Trennung angekündigt! Du hast sie an dich gelockt und ... dein Wort nicht gehalten! Das ist es, was du getan hast!" - schlug ihm der Hammer wiederum auf den Kopf. (VI,387, 388))

Das Gewissen versucht hier, die aufgebrochene Einheit von Idee und Wesen wieder zu schließen. Dennoch begleitet Mark Gončarovs Spott, wenn Mark von Malinovka Abschied nimmt und zu einer alten Tante fährt.¹⁾

Wie Rajskij ist es auch Mark nicht gelungen, das verlorene Vertrauen zur Welt und zu sich selbst²⁾ mittels der Sexualität wiederzufinden. Die Leidenschaft ist kein Mittel, seiner Einsamkeit zu entgehen oder Ideen zu verwirklichen. Ebenso wie die Leidenschaft bzw. der Nihilismus, kann auf der Gegenseite das Christentum keine Heilslehre für Gončarov sein.³⁾ Schon in der 'Obyknovenaja Istorija' ist der Gottesdienst kein Trost für den enttäuschten Aleksander. Die Natur ist lebendiger als die Zeremonie. Der Sonnenstrahl spielt in dem goldenen Rahmen der Ikone, das frische Lüftchen spielt und löscht die Kerze, das Geschrei der Dohlen und Sperlinge übertönt mit dem Lärm der Glocken den Gottesdienst. (I,286) Christus kann auch gemäß der ganzen Anlage des Gončarovschen Denkens nicht der Heiland und Retter sein, der sich für die Menschheit geopfert hat. Er ist nicht derjenige, der den Menschen dann von seiner Angst befreit, wenn der Mensch seine Angst nicht mehr haben will.

Образ глядел на нее задумчиво, полуоткрытыми глазами, но как будто не видел ее, персты были сложены в благословение, но не благословляли ее.

Она жадно смотрела в эти глаза, ждала какого-то знамения - знамения не было. Она уходила, как убитая, в отчаянии.

(Die Ikone schaute sie nachdenklich, mit halbgeöffneten Augen an, aber so, als ob sie sie [Vera] nicht sähe, die Finger waren zum Segen gefaltet, aber segneten sie nicht.

Sie schaute gierig in diese Augen, wartete auf ein Zeichen - es

1) Siehe Walter Rehm, a.a.O., S.66

2) Siehe S.179 und 220, Anmerkung 2)

3) Wenn wir mit Ernst Benz den Nihilismus als Antwort auf den Verrat des Christentums an der eigenen Sache und als Symptom einer Verzweiflung über diesen Verrat ansehen, dann können wir Mark und Vera auch als Typisierungen begreifen, die diese jeweiligen historischen Situationen verkörpern.
Ernst Benz, Die russische Kirche und das abendländische Christentum, München 1966, S.117, 130, 133.

gab kein Zeichen. Wie erschlagen ging sie in Verzweiflung fort.
(VI,319))¹⁾

Die Christusikone läßt im Gegenteil erst die ganze Verzweiflung und Angst in der Begegnung zu. Tat'jana Markovna erträgt es nicht, sich selbst in der Ikone zu sehen.

(...) она (...), взглянула на образ - и новый ужас, больше прежнего, широко выглянул из ее глаз. Ее отшатнуло в сторону. Она, как раненый зверь, упала на одно колено, тяжело приподнялась и ускоренными шагами, падая опять и вставая, пронеслась мимо, закрыв лицо шалью от образа спасителя, и простонала: "Мой грех!"

((...) sie (...), schaute auf die Ikone - und ein neuer Schrecken, größer als der frühere, schaute weit aus ihren Augen. Sie wandte sich zur Seite.

Wie ein verwundetes Tier fiel sie auf ein Knie, erhob sich schwer, und während sie wieder fiel und aufstand, eilte sie mit schnellen Schritten vorbei, verbarg das Gesicht mit dem Schal vor der Ikone des Heilands und stöhnte: "Ich bin schuld!" (VI,326,327))

In der Sünde wird der Abgrund als Nichtigkeit des Menschen erfahrbar. Tat'jana Markovna entdeckt in dem Chaos ihr 'ungelebtes Leben'. Die Angst vor dem Chaos hat bisher die Romangestalten davon abgehalten, die Angst des Chaos selbst zu erleben. Die Angst - so wurde in der Oblomov-Interpretation gesagt - ist die Kluft zwischen der Realität und dem Ideal. Oblomov lebt nicht mehr in der Vergangenheit, noch nicht in der Zukunft und kann die Gegenwart aus übergroßer Angst nicht erleben.²⁾ Die Kluft ist die Angst und der Abgrund, das Abgründige in dem Menschen, in das der Mensch fällt, wenn er den Boden der Realität verloren hat. Der Abgrund besagt, daß der Mensch an dem Sein und an dem Nichtsein in gleicher Weise teilhat. Štol'c und Ol'ga leben im Zeitlosen,

1) Vgl. auch VI,249

2) In ähnlicher Weise zeigt sich Rajskij der Verlust seiner Gegenwart. Der Zirkel von Phantasie und Analyse (S.207, V,272) meidet die Gegenwart, während die Phantasie die Zukunft, die Analyse die Vergangenheit durchspielt. Erst die Gegenwart zeigt den Ausweg aus dem Zirkel, während der Zirkel selbst beständig die unbewältigte Vergangenheit mit dem Bewußtsein einer unbewältigten Zukunft verbindet.

in der schlechten Unendlichkeit.¹⁾ Rajskej erlebt das Nichts als Verlust der Phantasie, als Wüste und Langeweile. Diese Erfahrung des Chaos und des Nichts wurde bisher immer als Schmerz und Katastrophe angesehen, vor der Štol'c so eindringlich warnte. Jetzt wird Vera in die Katastrophe des Abgrunds gezogen. Ihr Stolz, hinter dem sich ihre Schwäche verborgen hat, zerbricht. Es ist nun nicht mehr notwendig, daß Vera dem Nihilisten Mark noch einmal begegnet. Sie hat ihre Projektion durchlaufen und erlebt ihre eigene Nichtigkeit und innere Leere.²⁾

Das Erlebnis im Abgrund hat alle Rollenspiele zunichte gemacht. Was bleibt, wenn es nichts mehr zu belehren, zu retten, zu heilen, zu beschützen oder zu beurteilen gibt? - Hinter dem Nichts verbirgt sich eine Phase des Todes, die Tat'jana Markovna und Vera gleichermaßen erleben. Von Vera heißt es:

Она будто искала нового, небывалого состояния духа, немoty и дремоты ума, всех сил, чтобы окаменеть, стать растением, ничего не думать, не чувствовать, не сознавать.

(Sie suchte gleichsam einen neuen, ungewöhnlichen Zustand des Geistes, die Stummheit und Schläfrigkeit des Geistes, aller Kräfte um zu versteinern, eine Pflanze zu werden, um nichts zu denken, nichts zu fühlen, nichts zu erkennen. (VI,295))

- Жизнь кончена! - шептала она с отчаянием и видела впереди одну голую степь, без привязанностей, без семьи, без всего того, из чего соткана жизнь женщины.

Перед ней - только одна глубокая, как могила, пропасть.

(- Das Leben ist zu Ende! - flüsterte sie verzweifelt und sah nur die nackte Steppe vor sich, ohne Bindungen, ohne Familie, ohne all das, woraus das Leben einer Frau gewebt ist.

1) Die Idylle ist demnach der Abgrund, der nicht einmal erahnt wird. Der Mensch in der Idylle fühlt sich seelisch gesund und erkennt nicht, daß er sich im Nichts aufhält.

2) Wenn die Begegnung von Mark und Vera schärfer gesehen werden soll, muß m.E. Mark als Projektion Veras und Vera als Projektion Marks betrachtet werden. Wie sieht die Situation Veras aus, wenn Vera in dem 'alten Haus' isoliert von den anderen lebt und in der Bekehrung des Nihilisten ihr eigenes Gefühl der Nichtigkeit überwinden will? (V,79,80) Und wie sieht die Situation Marks aus, der in einem Wagen wohnt und in der Bekehrung Veras seine Enttäuschung über die bestehende Gesellschaft, seine Isolation überwinden will?

Vor ihr lag nur wie ein Grab der tiefe Abgrund. (VI,296))

(...), - и тут же при нем падала в отчаянии под тяжестью удара, поразившего ее так быстро и неожиданно, как молния.

((...) - und sogleich fiel sie in Verzweiflung unter der Schwere des Schlages, der sie so schnell und unerwartet wie ein Blitz getroffen hatte. (VI,300))

(...), лицо у ней, как камень; ничего не прочтешь на нем. Жизнь точно замерзла, (...).

((...), ihr Gesicht war wie Stein; nichts konnte man ihm ablesen. Das Leben war wie gefroren, (...). (VI,311))

Aber was hier als Tod erscheint, ist nur eine Lähmung, ein Stillstand, der durch die entgegengesetzten Kräfte von Lebenswillen und Schutz vor dem Leben zustande gekommen war. Diesen Stillstand der Kräfte finden wir bei Tat'jana Markovna wieder. Der Konflikt zwischen Gesetz und individuellem Bedürfnis¹⁾ war Zeit ihres Lebens ungelöst geblieben. Als Tat'jana Markovna von Veras 'Abgrund' erfährt, ist sie versucht, sich Vera zu verweigern: "Babuški net bol'she!" Aber sie bringt die Kraft auf, in Vera sich selbst zu sehen. Sie erkennt, daß ihre unverarbeitete Vergangenheit und ihre Verschwiegenheit den Boden für Veras Handeln vorbereitet und ermöglicht haben. Die verfallene Laube im Abgrund wird als ein Symbol der Sünde Tat'jana Markovnas erkennbar. (VI, 323)

Auch Tat'jana Markovna lernt 'den Tod' in sich kennen.

Она стояла все на своем месте, как прикованная, с безжизненным, точно спящим взглядом.

(Sie stand immerfort wie angeschmiedet auf ihrem Platz mit einem leblosen, wie schlafenden Blick. (VI,322))

А она машинально опустилась опять в кресло и как будто заснула в бессознательной, мертвой дремоте и оставалась неподвижно до утра, (...).

(Und sie ließ sich mechanisch wieder in den Sessel fallen und versank gleichsam in einen besinnungslosen, toten Schlaf und blieb unbeweglich bis zum Morgen, (...). (VI,322))

1) Vgl. Rajskijs Überlegungen: VI,243 sowie das Kapitel "Gončarov als Štol'c und Oblomov".

Она смотрит куда-то вдаль немигающими глазами, из которых широко глядит один окаменелый, покорный ужас.

(Sie sieht mit starren Augen irgendwo hin in die Ferne, aus denen weit ein versteinertes, demütiger Schrecken blickt. (VI, 323))

In einem Wachtraum sieht sie ihr wohlregiertes Reich verwüstet. (VI,326,329) Ihr Reich gleicht der verfallenen Laube.

Dadurch, daß Tat'jana Markovna in Berührung mit Veras 'Abgrund' kommt, verwandelt sich "die Bronzestatue" allmählich in einen lebendigen Menschen.

(...) Татьяна Марковна (...) шла, как будто бронзовый монумент встал с пьедестала и двинулся, ни на кого и ни на что глядя.

((...) Tat'jana Markovna (...) ging, als ob ein Bronzedenkmal vom Sockel gestiegen sei und bewegte sich, ohne nach jemandem und nach irgendetwas zu schauen. (VI,322))

Hier also wird Rajskijs Traum Realität, nicht bei Vera, wie Rajskij es noch unlängst sich erträumt hatte.¹⁾ Und Rajskij wird nicht müde, Tat'jana Markovna mit einem Adler²⁾ und heroischen Frauengestalten der Geschichte zu vergleichen. (VI,324-326) Obwohl Gončarov nach eigener Aussage Rajskijs Vergleichen folgt³⁾, liegt doch eine gewisse Ironie in diesen Vergleichen. Wenn Tat'jana Markovna in dem Prozeß steht, ihre Identität zu finden, muß jeder Vergleich mit anderen Personen belanglos werden.

Tat'jana Markovna konnte sich solange nicht verändern, bis sie das dem eigenen System feindlich Erscheinende akzeptiert hat. Erst dann kann der natürliche Prozeß einer Veränderung eintreten, wenn diese Unterschiede erkannt und angenommen worden sind.⁴⁾

Dieser Prozeß einer Veränderung vollzieht sich bei Vera und Tat'jana Markovna in dem Umfeld der Sünde, Beichte, Buße und De-

1) Vgl. dazu die Traumvorstellung Rajskijs über Vera (VI,277). Aber nicht nur Rajskij wird hier ironisiert, sondern auch Mark. Die Großtante wird hier zu der 'neuen Kraft', die Mark verwirklichen wollte.

2) Vgl. S. 152 (IV,478,479)

3) VIII,99,100

4) Vor diesem Hintergrund wird Gončarovs Ironie über den Fortschrittsglauben Rajskijs vollends deutlich (VI,7,8).

mut. Diese Begriffe, die vor langer Zeit schon in das Eigentum der Kirche übergegangen sind, mögen uns heute fremd erscheinen. Allein, bei Gončarov bezeichnen diese Begriffe seelische Prozesse, die dann in Aktion treten, wenn der Mensch mit sich selbst in Kontakt kommt. Sowie aber der Mensch der Beichte, Buße und Demut verpflichtet wird, um bestimmte heilsame Vorgänge einzuleiten, muß die seelische Verwandlung zum Ideal werden. Gončarov hat diesen Gedanken in der Gestalt Kirilovs künstlerisch gestaltet.

Tat'jana Markovnas Sünde zeigt sich nicht dadurch, daß sie in ihrer Jugend das Gesetz der Sittlichkeit verletzt hat, sondern in der Ablehnung ihrer eigenen Schuld.¹⁾ In dem Erleben des Abgrunds erscheint die Schuld erneut und tritt an die Stelle des Ideals. Die Schuld entspricht hier nicht mehr der Verneinung der Person, wie Oblomov die Schuld verstanden hat, sondern läßt im Gegenteil den Menschen sich zum Individuum entwickeln. Tat'jana Markovna und Vera können sich in ihrer Schuld selbst sehen und gewinnen den Raum, sich in der Gegenwart erleben zu können. Die Beichte ist dabei der Prozeß, der das bisher Ungesagte, das Verschwiegene laut werden läßt. Hier ist das Verschwiegene zugleich das Unpersönliche, das keine Gestalt annehmen kann, weil es verborgen bleibt. So ist auch die Demut nicht mehr die Ergebenheit in ein Schicksal, sondern Aufstand gegen den eigenen Widerstand, der Tat'jana Markovna bisher daran hinderte, mit den gegenwärtigen existierenden Möglichkeiten Schritt zu halten.²⁾

Mit der Buße durchleben Vera und Tat'jana Markovna ihre Verzweiflung. Tat'jana Markovnas Sünde³⁾ stellt sich nun nicht mehr als

1) Vgl. dazu S. 147 und S.193

2) Nikolaj Berdjaevs Satz dürfte wohl der Aussage, wenn auch kaum der Form nach dem Denken Gončarovs entsprechen: "Demut ist im tiefsten Sinne des Wortes nichts anderes als Befreiung von Phantasmen, die durch den Egozentrismus erzeugt wurden, als ein Sich-Öffnen der Seele für die wahre Realität." Nikolaj Berdjaev, Von der Bestimmung des Menschen, Versuch einer paradoxalen Ethik, Bern-Leipzig 1935, S.247.

3) Es sei jedoch daran erinnert, daß der Begriff 'Sünde' der russischen Alltagssprache entnommen ist und - diesen Hinweis verdanke ich Frau Würfel, Kiel - daß das Wort 'grech' (Sünde) innerhalb dieser Alltagssprache auch dementsprechend einen anderen Klang und Stellenwert besitzen muß als in der deutschen Übersetzung. Das Wort 'grech' ist hier eng mit der Nächstenliebe verbunden und sollte deshalb auch in seiner religiösen Bedeutung nicht überinterpretiert werden. Wenn z.B. Čechov über Anna Sergeevna (Die Dame mit dem Hündchen) nach ihrer Hingabe an Gurov schreibt: "(...) ona zadumalas' v unyloj poze, točno grešnica na starinnoj kartine.", oder wenn Anna Sergeevna sagt: "- Ja ljublju čestnuju, čistuju

ein Mangel an Leben dar, sondern als der Beginn des Lebens. Die Wüste wird nun nicht mehr als trostlose Verwüstung erfahren, sondern als eine fruchtbare Leere, die neue Möglichkeiten zuläßt.¹⁾

Wie Tat'jana Markovnas Verschwiegenheit vor sich selbst die Zurückgezogenheit Veras begünstigt hat, so wird Tat'jana Markovna jetzt offen für sich selbst, indem sie durch Vera mit ihrem Schweigen in Berührung gekommen ist. Die Großtante sagt zu Vera:

Я была - как "окрашенный гроб" среди вас, а внутри таился неомытый грех! Вот он где вышел наружу - в твоём грехе!

(Ich war - wie ein "geschmückter Sarg" unter Euch, aber innen verbarg sich eine ungetilgte Sünde! Jetzt ist sie nach außen gekommen - in Deiner Sünde! (VI,344))

Damit ist Vera zu einem Spiegel Tat'jana Markovnas geworden.²⁾

Auch die 'Liebe als Schuld und Pflicht' erhält jetzt in der Umkehrung einen neuen Sinn. Der sittliche Imperativ ist bedeutungslos geworden. Vera und Tat'jana Markovna spüren, daß sie sich selbst verpflichtet sind und daß jeder für sich selbst in seiner Schuld steht. Da Vera und Tat'jana Markovna sich selbst verpflichtet fühlen, können sie nicht mehr das Opfer ihrer eigenen oder fremden Erwartungen werden. Hier hat die 'Schuld als Angst vor Strafe' ihren Sinn verloren, da beide Frauen die Angst vor ihrer Schuld überwunden haben. Dieses Erleben läßt sie zu sich selbst zurückfinden und ermöglicht es ihnen erst, sich selbst zu lieben.³⁾ Tat'jana Markovnas Träne ist das erste Zeichen dafür, daß

Fortsetzung der Anm. 3), S.223

žizn', a grech me gadok, ja sama ne znaju, što delaju.", so würden wir auch hier Vergleich und direkte Rede innerhalb der alltäglichen Sphäre belassen.

A.P. Čechov, Izbrannoe, Moskva 1974, S.560.

Siehe dazu auch: Ernst Benz, Geist und Leben der Ostkirche, Hamburg 1957, S.47. Ernst Benz deutet hier die Sünde im christlich-orthodoxen Sinn als "Wesensschwund, Substanzverlust, Verwundung und Erkrankung, die Buße als Seinserfüllung, Seins-erneuerung und Seinsvollendung.

1) Vgl. S. 185 (V,154,155)

2) Vgl. dazu S. 192 (V,79)

3) Hier ist natürlich nicht die Eigenliebe in der Form des Egoismus gemeint, sondern die Eigenliebe, die mit der eigenen Angst rechnet. Wenn wir Gončarovs Gedanken akzeptieren, daß der eine dem anderen ein Spiegel ist, dann kann der Mensch seinem Mitmenschen nur das geben, was er sich selbst zu geben vermag. Auch hier wird erst mit diesem Hintergrund die Ironie Gončarovs über die Imperative des Vaters Vassilij offenbar. Wir dürfen

sich die Schicht des Todes in ein lebendiges Gefühl verwandelt hat. (VI,330) Mit ihren Tränen kann sie das zulassen, was sie wirklich in dem gegebenen Augenblick ist, nämlich: traurig.¹⁾

Tat'jana Markovnas Buße hat bewirkt, daß sie ihr leibliches Kind anerkennen und annehmen kann. Damit hat sich das zurückliegende Ereignis ihrer verschwiegenen Leidenschaft so entwickeln können, daß diese beständig bedrückende und nicht durchlebte Situation ihre Gegenwart verloren hat und 'gestorben' ist. In Tat'jana Markovna sind damit neue Kräfte frei geworden, die sie jetzt für ihr gegenwärtiges Leben zur Verfügung hat. Der Abriß der alten Laube bestätigt, daß die Großtante ihre Sünde so erlebt hat, daß sie nichtig geworden ist.²⁾ Auch ihr Gespräch mit Tušin zeigt, daß sie nun real mit der Leidenschaft umgehen kann.

In Vera verwandelt sich ebenfalls die Berührung mit ihrem 'Tod' in ein lebendiges Gefühl.

Она выплакала болезнь на груди бабушки.

(Sie weinte die Krankheit an der Brust der Großtante aus. (VI, 334))

Und weiter unten heißt es:

Fortsetzung der Anm. 3), S.224

davon ausgehen, daß hier der Kommentar Marfen'kas dem Kommentar Gončarovs entspricht. (V,258,259) Marfen'ka sagt zu Rajskij:

- Послушайте-ка проповеди отца Василья о том, как надо жить, что надо делать! А как мы живем: делаем ли хоть половину того, что он велит? - вниательно говорила она. - Хоть бы один день прожить так... и то не удастся! Отречься от себя, быть всем слугой, отдавать все бедным, любить всех больше себя, даже тех, кто нас обижает, не сердиться, трудиться, не думать слишком о нарядах и о пустяках, не болтать... ужас, ужас! Всего не вспомнишь! Я как стану думать, так и растеряюсь: страшно станет. Не достанет всей жизни, чтоб сделать это!

Demgegenüber sieht Gončarov Vater Vassilij als einen klugen Pragmatiker, als dieser Vasilisas Gelübde umwandelt und ihr als Fastenspeise Fleisch verordnet, damit ihr Körper wieder zu Kräften kommt.

1) Vgl. S. 149

2) Vgl. S.23 (VI,366,379,380,382ff)

Вере становилось тепло в груди, легче на сердце. Она внутренне вставала на ноги, будто пробуждалась от сна, чувствуя, что в нее льется волнами опять жизнь, что тихо, как друг, стучится мир в душу, что душу эту, как темный, запущенный храм, осветили огнями и наполнили опять молитвами и надеждами. Могила обращалась в цветник.

Кровь у ней начала свободно переливаться в жилах; даль мало-помалу принимала свой утерянный ход, как испорченные и исправленные рукою мастера часы.

(Vera wurde es warm in der Brust, leichter ums Herz. Innerlich stand sie wieder auf, als ob sie vom Schlaf erwacht sei und fühlte, daß in ihr wieder das Leben in Wellen fließt, daß der Frieden still wie ein Freund an ihre Seele klopfte, daß man diese Seele wie einen dunklen, verlassenen Tempel mit Lichtern beleuchtete und wieder mit Gebeten und Hoffnungen erfüllte. Das Grab verwandelte sich in einen Blumengarten.

Ihr Blut begann frei in den Adern zu fließen; die Weite nahm allmählich ihren verlorenen Gang auf wie eine entzweigegangene und von der Hand des Meisters reparierte Uhr. (VI,345))¹⁾

Und da Vera Kontakt zu Tat'jana Markovna bekommen hat, weil sie in Kontakt mit sich selbst steht, kann sie auf die 'Lösungen von Rätseln' verzichten.

Я видела твою муку, зачем ты хочешь еще истязать себя исповедью?
Суд совершился - я не приму ее.

(Ich habe deine Qual gesehen, warum willst du dich noch mit einer Beichte martern? Das Gericht ist abgeschlossen - ich nehme sie nicht an. (VI,346))

Dieser Kontakt läßt Vera auch ihre Umwelt wahrnehmen. Sie lernt die Dinge um sich herum scharf beobachten und entdeckt dabei ihre Möglichkeiten, mit den Dingen umzugehen. Auch hier haben sich die Verhältnisse umgekehrt. Sie geht nun nicht mehr mit den Dingen um, um ihre Möglichkeit zu entdecken, sondern tauscht sich mit ihrer Umwelt aus.

1) Vgl. dazu S. 156 (IV,499)

Она решила, что "дела" изобретать нельзя, что оно само, силою обстоятельств, выдвигается на очередь в данный момент и что таким естественным путем рождающееся дело - только и важно, и нужно.

Следовательно, надо зорко смотреть около, не лежит ли праздно несделанное дело, за которым явится на очередь следующее, по порядку, и не бросаться за каким-нибудь блуждающим огнем, или "миражем", как говорит Райский. Не надо пуще всего покладывать рук и коснеть "в блаженном усении", в постоянном "отдыхе", без всякого труда.

(Sie entschied, daß man "die Arbeit" nicht erfinden darf, daß sie selbst aus der Kraft der Umstände sich im gegebenen Moment folgerichtig entwickelt und daß nur die Arbeit, die auf einem solchen natürlichen Weg erwächst, sowohl wichtig, als auch notwendig ist.

Folglich ist es notwendig, scharf um sich zu sehen, ob nicht ungetane Arbeit müßig umherliegt, hinter der folgerichtig die nächste erscheint, und nicht irgendeinem Irrlicht oder einem "Phantom" nachzujagen, wie Rajskij sagt. Vor allem darf man nicht die Hände in den Schoß legen und "selig entschlafen" verharren, in fortwährender "Erholung" ohne jegliche Arbeit. (VI, 348))

Mit diesem Integrationsprozeß ist die Welt nicht heil geworden. Aber das Leid ist kein neurotisches Leiden an der Welt mehr, die Freude keine Sehnsucht nach der endgültigen und ewigen Freude. Das Leid kann durchlebt und einer vergangenen Freude braucht nicht nachgetrauert zu werden. Gefühle und Gedanken können reifen und vergehen, um neuen Entwicklungen Platz zu schaffen.

Mit dem Abgrund, der Erfahrung des 'ungelebten Lebens', ist der Kreislauf des Lebens beschrieben, in dem der Mensch sich ständig bewegt, wenn er fähig ist, der Welt zu begegnen und auch das zu erleben, was ihm begegnet.

2.4. Abschied

Gončarovs Romanzyklus endet, wie er beginnt, mit einem Abschied. Die 'Obyknovennaja Istorija' zeigt den Abschied in seiner ganzen Trivialität, mit den üblichen Ermahnungen, der Sorge der Mutter, die sich nur schwer von ihrem Sohn trennen kann und der Hoffnung Aleksanders, die alten Bindungen hinter sich zu lassen, um in der Ferne die Freiheit zu finden.

Auch Rajskijs Abschied von Malinovka ist ein Aufbruch in die Hoffnung. Mit Kirilov treffen künstlerische Leidenschaft und mönchische Askese wieder aufeinander. Der Kampf beginnt aufs neue.

Im Gegensatz zu Aleksander gibt Rajskij die alten Bindungen nicht auf. Auf seiner Reise nach Italien¹⁾ begleiten ihn die drei Gestalten Marfen'ka, Vera und die Großtante. Zweifellos ist hier der große Eindruck, den die Begegnung mit Malinovka in Rajskij hinterlassen hat, Person geworden. Der bindungslose Künstler findet erst im Ausland den Kontakt und die Liebe zu Rußland. Diese Bindung schenkt Rajskij Vertrauen und Liebe zum Leben. (VI,429)

Zusätzlich scheint mir, daß Gončarov auch hier seinen Roman-schluß ambivalent entworfen hat. Wie sieht die Realität Rajskijs aus, wenn Gegenwart und Erinnerung, Wirklichkeit und Phantasie verschmelzen? Wie ist das, wenn Rajskij das Meer und die Schweizer Alpen betrachtet sowie die Gemälde der alten Meister und er in der Natur das "graue Haupt der Großtante" sieht, in den Kunstwerken dagegen Vera? (VI,429) Hat sich Rajskij von Malinovka nur getrennt oder hat er sich verabschieden können?

Die Trennung bricht die jeweilige Situation in Teile, der Abschied schließt ein Geschehen ab. Der Abschied ist der Tod einer Entwicklung, die zu ihrem Ende gekommen ist. Nach aller Traurigkeit befreit der Abschied zugleich und läßt alle neuen Möglichkeiten zu.

Wieviele Situationen gibt es in den Romanen Gončarovs, die offen geblieben sind und nicht ihren natürlichen Abschluß gefunden haben? Welche Wirkung hat z.B. der Satz Rajskijs auf ihn selbst und seine Umwelt:

1) Vgl. S.174

- Наташа! - повторил он тихо, - это единственный, тяжелый камень у меня на душе - (...).

(- Nataša! - wiederholte er still, - dies ist der einzige, schwere Stein auf meiner Seele - (...). (V,16))

Eine nicht abgeschlossene Situation, die Trennung läßt den Dialog zum Selbstgespräch werden, das schließlich von neuen Eindrücken überschüttet im Verborgenen weiterarbeitet. Neue Wahrnehmungen werden in das Selbstgespräch miteinbezogen, so daß sich Wirklichkeit und Wahrnehmung nicht mehr gegenseitig entsprechen. Die Wirklichkeit unterliegt dem zwiespältigen Sehen und beginnt im Verborgenen und Unverborgenen zugleich zu wirken.¹⁾

Gončarov hat das Verborgene entborgen. Dieser Hinweis leitet schon auf Gončarovs Artikel "Besser spät als nie" über, in dem er versucht hat, die intuitive Kraft seiner Arbeitsweise ins Bewußtsein zu erheben. Hier hat er auch die Frage beantwortet, wie wir mit seinen Gestalten umgehen können:

Образы так образы: ими и надо говорить.²⁾

1) In diesem Sinne scheint mir die, wie Dmitrij Tschizewskij schreibt, "übliche und völlig unzureichende Bestimmung" des Realismus: "Realizm izobražaet dejstvitel'nost' tak, kak ona est' na samom dele", neben allen weiteren Ausführungen auch ihre Berechtigung zu haben. (Dmitrij Tschizewskij, a.a.O., S.9ff) In den Werken Gončarovs steht ja nicht die Wirklichkeit als Wirklichkeit im Vordergrund, sondern der Umgang des Menschen mit der Wirklichkeit. Die Tautologie, "Wirklichkeit ist so, wie sie tatsächlich ist", hilft hier, die Diskrepanz von Wahrnehmung, Handeln und Wirklichkeit festzustellen. Diese Diskrepanz läßt gerade die starke Spannung in dem Romanwerk möglich werden. Wie wichtig diese Tautologie als Arbeitsgrundlage sein kann, mag der folgende Abschnitt über Vera zeigen:

Она, по этой простой канве, умела чертить широкой, смелый узор более сложной жизни, других требований, идей, чувств, которых не знала, но угадывала, читая за строками простой жизни другие строки, которых жаждал ее ум и требовала натура.

Она смотрела вокруг себя и видела - не то, что есть, а то, что должно быть, что ей хотелось, что было, и так как этого не было, то она брала из простой жизни около себя только одно живое, верное, создавая образ, противоположный тому, за немногими исключениями, что было около. (VI,313)

2) (Gestalten sind wie sie sind: mit ihnen muß man (auch) sprechen. (VIII,79))

LITERATURVERZEICHNIS

Für diese Arbeit wurde die achtbändige Moskauer Ausgabe verwendet:
I.A.Gončarov, Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Moskva 1952

Deutsche Übersetzungen:

Gontscharow, Iwan A.: Eine alltägliche Geschichte, übersetzt von
Fega Frisch, Zürich 1960

Gontscharow, Iwan A.: Oblomov, übersetzt von Clara Brauner,
Zürich 1960

Gontscharow, Iwan A.: Oblomov, übersetzt von Joseph Hahn, mit
einem Nachwort von Joseph Hahn, München 1960

Gontscharow, Iwan A.: Die Schlucht, übersetzt von August Scholz,
Zürich 1956

Gontscharow, Iwan A.: Der Abgrund, übersetzt von Erich Müller-
Kamp, mit einem Nachwort von Erich Müller-Kamp, München
1961 (Goldmann T.B. 721-723)

Zur Bildlichkeit:

Baeumer, Max L. (Hrsg.): Toposforschung, Darmstadt 1973

Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metapherologie, Bonn 1960

Bonnefils, Philippe: Le Bestiaire de Zola. In: Europe 46^e année,
468-469 (Avril-Mai 1968), 97-109

Diethmer, Reinhard: Fabeln, Parabeln und Gleichnisse, München
1970 (dtv Wissenschaftliche Reihe Bd.4047)

Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, Stutt-
gart 1963²

Fricke, Gerhard: Die Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas
Gryphius, Berlin 1933

Hardt, Manfred: Das Bild in der Dichtung. Studien zu Funktions-
weisen von Bildern und Bildreihen in der Literatur.
(Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, Bd.IX),
München 1966

Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen christ-
licher Kunst, Düsseldorf-Köln 1971

Hillmann, Heinz: Bildlichkeit der deutschen Romantik, Frankfurt
1971

Huber, Egon: Bemerkungen zu Diderots Gebrauch von Vergleich und
Metapher in "Le Neveu de Rameau", Syntactica und Stilistica.
In: Festschrift für Ernst Gamillscheg. o.O. 1957

- Jacobson, Roman: Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. In: Slavische Rundschau 7 (1935), 357-374
- Kožin', A.N.: Perenosnoe upotreblenie slova. In: Russ. jaz. v škole 3 (1954), 20-26
- Krummacher, Hans-Henrik: Das "als ob" in der Lyrik. Sprachfiguren von der Romantik bis zu Rilke. (Kölner Germanistische Studien, Bd.1), Köln, Graz 1965
- Leemets, Ch.D.: Struktura sraavenij v proze Marlinskogo. In: Učenyje zapiski Tartu 275, Trudy po russ. i slav. filol. 19, serija lingv., 1971, 97-170
- Lipfert, Klementine: Symbol-Fibel. Eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlicher Bildwerke, Kassel 1964⁴
- Matt, Hildegard: Das visuelle Element in der Kunst Victor Hugo's betrachtet an seinen Bildern, Diss. Freiburg 1934
- Maurer, Karl (Hrsg.): Die Metapher (Bochumer Diskussion). In: Poetika 2 (1968), 100-139
- Mejlach, B.S.: O metafore kak elemente chudožestvennogo myslenija. Trudy otd. novoj lit. inst. lit. (Pušk. dom) 1 (1948), 207-232
- Pelc, Jerzy: Semantic Functions as Applied to the Analysis of the Concept of Metaphor. In: Poetics. Poetyka. POETYKA. Warschau 1961
- Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung.
Bd.1: Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen, Marburg 1927
Bd.2: Voruntersuchungen zum Symbol, Marburg 1939
Bd.3: Der symbolische Kosmos der Dichtung, Marburg 1969
Bd.4: Symbolik der einfachen Form, Marburg 1973
- Rehder, Helmut: Die Philosophie der unendlichen Landschaft, Halle 1932
- Schneider, Karl Ludwig: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers, Heidelberg 1962²
- Shibles, Warren A.: Metaphor: An Annotated Bibliography and History, Wisconsin 1971
- Söhnngen, Gottlieb: Analogie und Metapher. Kleine Philosophie und Theologie der Sprache, München 1962
- Sørensen, Bengt Algot: Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen 1963
- Stählin, Wilhelm: Zur Psychologie und Statistik der Metaphern. Eine methodologische Untersuchung. Arch. ges. Psych. 31 (1914), 297ff

Walzel, Otto: Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe,
München 1932²

Weinrich, Harald: Semantik der kühnen Metapher. In: Dt. Vjschr.
37 (1963), 325-344

Zu Gončarov:

Alekseev, A.D.: Opisanie Rukopisej i Izobražitel'nich Materialov
Puškinskogo Doma V, I.A. Gončarov, F.M. Dostoevskij,
Moskva-Leningrad 1959

Alekseev, A.D.: Letopis' žizni i tvorčestva I.A. Gončarova,
Moskva-Leningrad 1960

Alekseev, A.D.: Bibliografija I.A. Gončarova (1832-1964), Lenin-
grad 1968

Barksdale, Ethelbert Courtland: Gončarov and the Pastoral Novel
in the Nineteenth Century Russian Literature. Diss., The
Ohio State University 1971

Barksdale, Ethelbert Courtland: The Dacha and the Duchess. An
Application of Lévi-Strauß's Theory of Myth in Human
Creativity to Works of 19 cent. Russian Novelists, New
York 1974

Belinskij, Vissarion Grigorevič: Ausgewählte philosophische Werke.
Aus dem Russ. übersetzt v. A.Kurella. Mit einer Einleitung
von M.T. Jowtschuk, Moskau 1950

Beršova, E.V.: Nekatorye voprosy kompozicii romana Gončarova
"Oblomov". In: Uč. zap. Kalingradskogo ped. in-ta 6 (1959),
107ff

Brodskaja, V.B.: Jazyk i stil' romana Gončarova "Obyknovennaja
Istorija". In: Voprosy slavjanskogo jazykoznanija
3 (1953), 129-154; 4 (1955), 203-230

Cejtlin, A.G.: I.A. Gončarov, Moskva 1950

Cejtlin, A.G.: Stanovlenie realizma v rusškoj literature, Moskva
1965

Čemena, O.M.: Sozdanie dvuch romanov. Gončarov i šestidesjatnica
E.P. Majkova, Moskva 1966

Čemena, O.M.: Ob odnoj spornoj atribucii. In: Russ. lit. 4 (1975),
159f

Corbet, Claude: Dobroljubov als Literaturkritiker. In: ZfslPh 7
(1930), 153-178

Desnickij, V.: Triologija Gončarova. In: Izbrannye stat'i po
rusškoj literature XVIII-XIX vekov. Moskva-Leningrad 1958

- Düwel, Wolf (Hrsg.): Geschichte der klassischen russischen Literatur, Berlin und Weimar 1962
- Efremov, A.G.: Jazyk i stil' IX glavy romana I.A. Gončarova "Oblomov". In: Russkij jazyk v škole 2 (April-Mai)1962), 27ff
- Ehre, Milton: Goncharovs early prose fiction. In: Slavonic and East European Review 50 (1972), 359-371
- Ehre, Milton: Oblomov and his Creator. The Life and Art of Ivan Goncharov, Princeton-New Jersey 1973
- Evgenev-Maksimov, V.E.: I.A. Gončarov. Žizn', ličnost', tvorčestvo, Moskva 1925
- Favorin, V.K.: O vzaimodejstvii avtorskoj reči i reči personažej v jazyke triologii Gončarova. In: Izvestija Akademii nauk SSSR: otdelenie literatury i jazyka IX, 5 (1959), 351-361
- Fisher, Lynn and Wesley: Bellini's "Casta Diva" and Gončarovs "Oblomov". In: Mnemozina (Festschrift für V. Setchkarev), München 1974, 105ff
- Florovskij, Georges: Ein unveröffentlichter Brief von I.A.Gončarov. In: ZsfSl 32 (1965), 90-100
- Gerhardt, Dietrich: Das Werk im Werk. In: Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongreß. Hrsg. von J.Holt-husen, E.Koschmieder, R.Olesch, E.Wedel. München 1973, S.92-125
- Goerdt, W.: Oblomoverei und Philosophie in Rußland. In: Collegium Philosophicum Studien. Joachim Ritter zum 60.Geburtstag. Hrsg. von E.W. Böckenförde. Basel-Stuttgart 1965
- Hilsbecher, Walter: Versuch über Oblomov. In: Merkur Nr.222, XX (1966), H.9, 841ff.
- Kotov, A.K.: Stat'i o russ. pisateljach, Moskva 1962
- Krasnoščekova, E.: "Oblomov" I.A. Gončarova, Moskva 1970
- Kroneberg, Bernhard: Zur Erzählstruktur von Gončarovs "Oblomov". In: Festschrift für Alfred Rammelmeyer. Hrsg. von Hans-Bernd Harder, München 1975, S.227-250
- Kuhnke, U.: Dobroljubovs Anschauungen über Literatur und Kunst in seiner Kritik an Gončarovs Roman "Oblomov" und anderen Aufsätzen. In: Russischunterricht 9 (1965), 193-202
- Lavrin, Janko: Goncharov, New Haven 1954
- Lettenbauer, Wilhelm: Russische Literaturgeschichte, Wiesbaden 1958²
- Lilin, V.: Ivan Aleksandrovič Gončarov, Biografija pisatelja, Leningrad 1968

- Ljackij, Evg.: Gončarov, žizn', ličnost', tvorčestvo. Kritiko-biografičeskie očerki, Stockholm 1920
- Lyngstad, Alexandra und Sverre: Ivan Goncharov, New York 1971
- Malachov, S.A.: Turgenev i Gončarov o poetike ruskogo romana. In: Problemy realizma ruskoj literatury XIX veka. Hrsg. von V.J. Bursova, I.J. Sermana, Moskva-Leningrad 1961
- Mazon, André: Un maître du roman russe, Ivan Gontscharov (1812-1891), Paris 1914
- Mereškovskij, Dmitrij S.: Ewige Gefährten, München 1915
- Neumann, Friedrich Wilhelm: Gončarovs Roman "Oblomov". (Schriften der Mainzer Philosophischen Fakultätsgesellschaft e.V. Nr.3), Wiesbaden 1974
- Neumann, Bernhard: Die Gončarov-Forschung von 1918-1928. In: ZfslPh 7 (1930), 153-178
- Odincev, V.V.: Chudožestvennyj obraz i stil' (O romane I.A. Gončarova "Oblomov"). In: O jazyke chudožestvennoj prozy, Moskva 1973, 51-60
- Piksanov, N.K.: Roman Gončarova "Obryv" v svete social'noj istorii, Leningrad 1968
- Piksanov, N.K. (Hrsg.): I.A. Gončarov v vospominanijach sovremennikov, Leningrad 1969
- Pokrovskij, V.: Ivan Aleksandrovič Gončarov. Ego žizn' i sočinenija, Moskva 1912
- Polityko, D.A.: Roman I.A. Gončarova "Obryv", Minsk 1962
- Poljakov, M.Ja. (Hrsg.): I.A. Gončarov v ruskoj kritike: sbornik statej, Moskva 1958
- Pruckov, N.I.: Masterstvo Gončarova-Romanista, Moskva-Leningrad 1962
- Radley, Philippe D.: Gončarovs Obryv (The Abyss): Boredom and Rajskij, or how to wrote a personal statement objectively. o.O., o.J.
- Rapp, Hugo: The Art of Ivan Gončarov. In: Slavonic and East European Review 36 (1957-1958), 376ff
- Rattner, Joseph: Verwöhnung und Neurose. Seelisches Kranksein als Erziehungsfolge, Zürich 1968
- Rehm, Walter: Gontscharov und Jakobsen oder Langeweile und Schwermut, Göttingen 1963 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 154-156)
- Rybasov, A.: I.A. Gončarov, Izdatel'stvo CKVLKSM o.O. 1957

- Setchkarev, Vsevolod: Andrej Štol'c in Gončarovs Oblomov: An attempted Reinterpretation. In: To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday, III, The Hague-Paris 1967, S.1799-1805
- Setchkarev, Vsevolod: Ivan Gončarov. His Life and his Works (Colloquium Slavicum 4), Würzburg 1974
- Städtke, Klaus: Studien zum russischen Realismus des 19. Jahrhunderts, Berlin 1973
- Stender-Petersen, Adolf: Geschichte der russischen Literatur, München 1957
- Superanskij, M.: I.A. Gončarov i novye materialy dlja ego biografii. In: Vestnik Evropy 1908
- Tschižewskij, Dmitrij: Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd.II: Der Realismus, München 1967
- Tschižewskij, Dmitrij: Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. Bd.II, Berlin 1968 (Sammlung Göschen Bd.1223)
- Utevskij, L.S.: Vokrug "Obryva". In: Literaturnoe nasledstvo 22-24 (1935), 755-764
- Zacharkin, A.F.: Roman I.A. Gončarova "Oblomov", Moskva 1963

Sonstige Literatur:

- Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, München 1960
- Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1969 (Reihe Hanser Bd.31)
- Bächthold-Stäubli, Hanns (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd.1, Berlin-Leipzig 1927
- Bauer, Veit Harold: Das Antonius-Feuer in Kunst und Medizin. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Supplement zum Jahrgang 1973), Berlin, Heidelberg, New York 1973
- Benz, Ernst (Hrsg.): Die Ostkirche und die russische Christenheit, Tübingen 1949
- Benz, Ernst: Geist und Leben der Ostkirche, Hamburg 1957 (Rowohlt rde Bd.40)
- Benz, Ernst: Die russische Kirche und das abendländische Christentum, München 1966
- Berdjajev, Nikolaj: Von der Bestimmung des Menschen. Versuch einer paradoxalen Ethik, Bern-Leipzig 1935
- Čechov, A.P.: Izbrannoe, Moskva 1974

- Demetz, Peter: Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen, München 1964 (Ullstein TB 2983)
- Deutsche Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Probleme des Realismus in der Weltliteratur. Hrsg. im Auftrag des Instituts für Slavistik der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin 1962
- Diemer, Alwin: Grundriß der Philosophie in 2 Bde, Meisenheim am Glan 1962
- Doppler, Alfred: Der Abgrund. Studien zur Bedeutungsgeschichte eines Motivs, Graz-Wien-Köln 1968
- Ehrlich, Victor: Russischer Formalismus, München 1973 (Suhrkamp tw 21)
- Eliade, Mircea: Das Heilige und das Profane, Hamburg 1957
- Hahn, Gerhardt: Die Rolle der Zeit bei der Theoretisierung des Verbalaspekts, Diss. Hamburg 1974
- Heidegger, Martin: Vom Wesen der Wahrheit, Frankfurt am Main 1943
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen 1963¹⁰
- Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Reinbeck 1974 (Rowohlt 6178)
- Jung, Carl Gustav: Symbolik des Geistes, Zürich 1953
- Kayser, Wolfgang: Das Groteske in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1960 (Rowohlt rde 107)
- Kerenyi, Karl: Humanistische Seelenforschung, Darmstadt 1966
- Kerenyi, Karl: Die Mythologie der Griechen, Bd.1 u. 2, München 1968 (dtv Bd.392 u. 397)
- Kierkegaard, Sören: Begriff der Angst, München 1964 (Rowohlts Klassiker Bd.71)
- Kierkegaard, Sören: Furcht und Zittern, München 1964 (Rowohlts Klassiker Bd.89)
- Kierkegaard, Sören: Die Krankheit zum Tode, München 1964 (Rowohlts Klassiker Bd.113)
- Kierkegaard, Sören: Das Tagebuch des Verführers, München 1965 (dtv Bd.166)
- Lepenies, Wolf: Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1969, S.188ff
- Lichtenberg, Georg Christoph: Aphorismen, ausgewählt und eingeleitet von Albert Leitzmann, Leipzig o.J. (Insel-Bücherei Nr.33)

- Lukács, Georg: Maxim Gorki. In: Probleme des Realismus II, Werke Bd.V, Berlin 1964
- Lukács, Georg: Russische Revolution, Russische Literatur, Ausgewählte Schriften III, München 1969 (Rowohlt rde 314-316)
- Onasch, Konrad: Dostojewskij als Verführer, Zürich 1961
- Pavlovskij, I.J.: Russko-Nemeckij Slovar', SPbg 1911 (Neudruck Leipzig 1972³)
- Rehm, Walter: Kierkegaard und der Verführer, München 1949
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Werke (Münchener Jubiläumsdruck). Hrsg. von M.Schröter. Bd.6: Schriften zur Religionsphilosophie (1841-1854), München 1928
- Schultz-Hencke, Harald: Ein Lehrbuch der Traumanalyse, Stuttgart 1949
- Seligmann, Kurt: Das Weltreich der Magie. 5000 Jahre geheime Kunst, Stuttgart 1958
- Siebenthal, Wolf von: Krankheit als Folge der Sünde (Heilkunde und Geisteswelt Bd.2), Seefelt 1950
- Siefer, Elisabeth: Epische Stilelemente in Canto General von Pablo Neruda. Diss. Hamburg, München 1970
- Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka. Im Auftrag der Akademija Nauk SSSR hrsg. von S.P. Obnorskij, Moskva-Leningrad 1950f
- Snell, Bruno: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Hamburg 1955
- Spriewald, Ingeborg: Vom "Eulenspiegel" zum "Simplizissimus". Zur Genesis des Realismus in den Anfängen der deutschen Prosaerzählung, Berlin 1974
- Strauss, Anselm: Spiegel und Masken. Die Suche nach der Identität, Frankfurt am Main 1974 (Suhrkamp wiss. TB 109)
- Striedter, Jurij: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1971
- Tschižewskij, Dmitrij: Was ist Realismus? In: Novy Žurnal 75 (1964), 87-105
- Wellek, René und Warren, Austin: Theorie der Literatur, Frankfurt am Main 1972
- Wettstein, Richard: Handbuch der systematischen Botanik, Leipzig und Wien 1935⁴
- Watzlawick, Paul, John H. Weakland und Richard Fisch: Change. Principles of Problem Formation and Problem Resolution, New York 1974
deutsch: Lösungen. Zur Theorie und Praxis menschlichen Wandels, Bern, Stuttgart, Wien 1974
- Wilde, Hartwig: Die Interjektionen in der russischen Literatur. Diss. Hamburg. In Vorbereitung

Nachtrag zum Literaturverzeichnis

Von seiten meines Doktorvaters bin ich noch auf zwei Artikel aufmerksam gemacht worden, auf die ich hier näher eingehen möchte. Der erste stammt von N. Narokov und ist unter der Überschrift "Opravdanie Oblomova" im Novyj Zurnal 59, 1960, S. 95-108 erschienen, der zweite wurde von Leon Stilman mit dem Titel "Oblomovka Revisited" verfaßt und erschien 1948 in der Zeitschrift The American Slavic and East European Review 7, 1 S. 46-77, ein Artikel, der in der gleichen Zeitschrift 1963 wiederabgedruckt wurde.

Der Wert des Artikels, den Narokov geschrieben hat, liegt vor allem darin, die herkömmliche Interpretation der oblomovščina als Untergang, Häßlichkeit und böses Prinzip einer feudalen Klassengesellschaft differenziert und argumentativ zu korrigieren. Nach einer kurzen Übersicht über die Originalzitate der oblomovščina in dem Roman und einer weiteren Übersicht über deren Interpreten von Dobroljubov bis zu den marxistischen Kritikern, erkennt N. Narokov, daß die bisherige Interpretation der oblomovščina darauf beruhte, daß dieser Terminus allgemein als ein objektives Urteil Gončarovs angesehen wurde. Wie beliebig Dobroljubovs Urteil über Oblomov erscheinen kann, wird deutlich, wenn Narokov Dobroljubovs negative Wertung schlicht von der anderen Seite betrachtet und deren positiven Eigenschaften plötzlich hervortreten läßt.

Narokov stellt der Oblomovschen Apathie und Verschlafenheit die charakterlichen Merkmale der Sanftmut, Zärtlichkeit und sittlichen Reinheit gegenüber und sieht den Wert Oblomovs noch in einem Dritten: seine Sehnsucht nach der Verwirklichung des menschlichen Geistes, Willens und Gefühls und damit als ein Protest gegen die Belanglosigkeit des ihn umgebenden gesellschaftlichen Lebens. Unter diesem Gesichtspunkt der Ruhe, Pflege der seelischen Kraft und der Humanität wird die Haltung Štol'cens seinem Freund und Gegenspieler Oblomov immer fragwürdiger. Am Ende erscheint Štol'cens Liebe zu Ol'ga als eine Berechnung, die Erinnerungen an Adujev sen. aufkommen lassen. Damit spielt Narokov auch auf den Rollentausch an, der sich am Ende der Beziehung Ol'ga, Oblomov und Štol'c ergibt: Oblomovs Zärtlichkeit, die Ol'ga gegen ein 'tätiges' Leben mit Štol'c

eintauscht, tritt im Laufe ihrer Ehe wieder als Mangel in den Vordergrund.

Der Gedanke, daß Štol'c und Oblomov letzten Endes gleich sind, wird, wenn auch mehr hypothetisch, an ihrer unterschiedlichen, aber im Ziel doch gleichwertigen Haltung zur Arbeit dargelegt. Die Arbeit als Selbstzweck (Štol'c) und die Arbeit als Synonym der Langeweile (Oblomov) haben letztlich eine grundlegende Gemeinsamkeit: das Ziel und das Ideal der Ruhe.

Einige grundlegende Gedanken der vorliegenden Dissertation werden mit diesem Artikel auf dem Wege einer charakterlichen Wesensbestimmung der Romangestalten bestätigt. Besonders dankenswert ist auch, daß sich Narokovs Haltung gegen den von Dobroljubov wieder aufgegriffenen Terminus des "überflüssigen Menschen" wendet. Aus seinem ursprünglichen Kontext gerissen¹⁾, ist dieser Begriff längst zu einer zynischen Leerformel geworden. Wieweit allerdings die vielfältigen Bezugspunkte der einzelnen Romangestalten durch eine Umwertung von Štol'c und Oblomov deutlich werden können, mußte schon infolge der Kürze eines Artikels verborgen bleiben. Die Ambivalenz der Romangestalten, ihr Leben innerhalb des Spannungsfeldes zwischen Realität und Ideal, mußte auch deshalb unbeachtet bleiben, da sich N. Narokov ganz auf die Seite des Oblomovschen Ideals stellt. Damit ist Gelegenheit genug gegeben, in der Argumentation zwischen den beiden Idealvorstellungen Oblomovs und Štol'cens beliebig hin und her zu wechseln, da sich immer genügend Rechtfertigung und Ablehnung gegen auch noch so unterschiedliche Ideale finden lassen. Dennoch wird der Ausgangspunkt Narokovs, die Wesensbestimmung Oblomovs, seine Idee vom Menschen und damit die daraus hervortretenden Handlungen zur Abrundung der vorliegenden Dissertation beitragen, betrachtet sie doch die andere Seite der von mir eingeschlagenen Methode: nicht die Aktionssysteme der Romangestalten werden untersucht, sondern ihre Wesensmerkmale und deren Einwirkungen auf die anscheinend so entgegengesetzten Lebensgestaltungen.

Narokovs Appell, daß Oblomov nur auf seine Weise seinem Leben einen Sinn geben kann und nicht in der Art Dobroljubovs oder,

1) Siehe dazu Dmitrij Tschizewskij, a.a.O., S.28 und ebenso Leo Stilman, a.a.O., S.61f.

wie man hinzufügen möchte, Štol'cens oder Ol'gas, findet in dem Artikel L.Stilmans eine andere Betrachtungsweise. Stilmans auch aus jüngeren Veröffentlichungen hervorragende Arbeit konzentriert sich ganz auf die Psychologie der Romangestalten und des Autors. Neben einer Fülle von Anregungen untersucht Stilman auf 33 Seiten Gončarovs Schwierigkeiten, die realen Zusammenhänge von Selbstanalyse, Lebensgestaltung, inhaltlicher Substanz und der Wirkungsgeschichte seiner schriftstellerischen Arbeiten zu sehen. Innerhalb dieses Rahmens gelingt es Stilman auch, den Aufsatz Dobroljubovs über die oblomovščina in seiner geschichtlichen Bedeutung zu würdigen: die langsame und handlungsarme Entwicklung des Romans, die komplizierten psychischen Mechanismen, die Veröffentlichung von nur wenigen Kapiteln innerhalb eines Monats in einer Zeitschrift und schließlich auch der Vergleich mit den gleichzeitigen Veröffentlichungen Turgenevs bedingten die kühle Aufnahme des Romans, die Dobroljubov durch seine Stellungnahme in einen "Triumph" verwandeln konnte. Dazu kam, daß Dobroljubovs Haltung dem entsprach, was zu dieser Zeit allgemein von einer Kritik erwartet wurde: Botschaft und Ziel des Werkes sollten der Ausgangspunkt einer kritischen Betrachtung sein; unbestimmte Ideen, die Begeisterung auslösten, traten in den Vordergrund, wobei die Reflexion gesellschaftlicher Veränderung im Mittelpunkt stand, und die Charaktere wurden gewöhnlich im Sinne ihrer typischen Eigenschaften als Repräsentanten ihrer gesellschaftlichen Zuordnung gesehen. In dieser Weise ist es Dobroljubov zu verdanken, daß der Inhalt des Oblomov-Romans für den Leser konkret werden konnte und Gončarovs Schwierigkeiten, mit der Botschaft seiner Romane umzugehen, um Jahrzehnte in die Zukunft verschoben wurde.

Daß Gončarov dennoch hinter die zeitbedingten Erscheinungsformen seines Lebens und hinter die von Dobroljubov suggerierten didaktischen Tendenzen des Romans gesehen hat, ist für Stilman keine Frage. In der Nachfolge E.Ljackijs und A.Mazons stellt er den hohen autobiographischen Gehalt der Romane fest und kann damit Gončarovs Ansichten und ursprüngliche Entdeckungen zu seinen späteren Selbstinterpretationen abgrenzen. So kommt Stilman zu dem Schluß, daß Gončarov nicht drei Dekaden des gesellschaftlichen russischen Lebens beschrieben habe, sondern drei Epochen seines eigenen Lebens.

Die erste Epoche betrachtet Säuglingsalter und Kindheit, verflochten mit den Bildern der Mutter, und das Leben in der Familie. Die zweite Epoche schildert Jugend und Pubertät mit dem Drang nach schöpferischer Selbstdarstellung und den ersten Liebeserfahrungen. Die dritte Epoche richtet den Blick auf das Erwachsenenalter, auf St. Petersburg, den Staatsdienst und die Verdrängung der heftigen Sehnsucht nach Jugend und Heirat.

Dennoch sind Gončarovs Romangestalten keine reinen Selbstporträts, sondern Projektionen der verschiedenen Aspekte, die Gončarov in seiner Persönlichkeit vorfand. Das vorherrschende Mutterbild in den Romanen, die Ähnlichkeit der Namen Agaf'ja Matveevna und Avdot'ja Matveevna (die Mutter Gončarovs), die blasse Figur des Vaters oder seine Abwesenheit, der Besuch bei den Eltern bzw. der Großtante und der fünfunddreißigjährige Alexander in St. Petersburg als sarkastisch melancholisches Selbstporträt zeigen, wie sehr Gončarov eigene Erlebnisse oder gar sich selbst in seine Romane hineingearbeitet hat. In dem Roman 'Obryv' ist Gončarovs außergewöhnliche Kraft, scharf zu beobachten und sinnliche Wahrnehmungen im Gedächtnis festzuhalten, auf Rajskij projiziert worden. So sind auch die Schwierigkeiten des Mochtegern-Schriftstellers und des großen Autors nahezu identisch, nämlich die einzelnen, gesammelten Beobachtungen und Erfahrungen in eine kontinuierliche Form zu bringen. Auch hier, in Gončarovs letztem Roman, zeigt sich der Kampf, wie ihn Stilman in den beiden anderen Romanen sieht: der Konflikt der alten Welt, des Sentimental-Poetischen, der Tagträumereien mit dem beginnenden Geist der Zukunft in nüchterner, geschäftsmäßiger und praktischer Form. So sieht Stilman auch in Onkel und Neffen denselben Charakter, der in zwei verschiedenen Phasen einer Entwicklung gezeigt wird. In ähnlicher Weise werden Rajskij und Oblomov als zwei verschiedene Muster einer Individualentwicklung gesehen, wobei in beiden Romanen der gesellschaftliche Hintergrund unverändert bleibt. Nicht nur diese Fakten, sondern auch Gončarovs Mißachtung wichtiger geschichtlicher Ereignisse und sein erstaunlicher Mangel an historischem Sinn bringen Stilman zu der Erkenntnis, daß Gončarov zumindest zwei große Romane einer Innenschau geschrieben hat. Auch Stilman sieht die dichten Wechselbeziehungen der drei Romane untereinander. Die doppelte Niederlage des Onkels und

des Neffen im Epilog der 'Obyknovennaja Istorija', die Preisgabe der Jugend Alexanders und die versuchte Rückkehr des Onkels zur eigenen Kindheit finden ihre Fortsetzung in dem Oblomov-Roman. Auch hier werden Oblomov und Štol'c als Charaktere gesehen, die sich wie Komplementärfarben ergänzen: "our retina, after exposure to the color red, will see a sheet of white paper as pale green."¹⁾ Das heißt, daß mit der Betrachtung der Kontrastfigur die Gestalt Štol'cens erscheint, wie sie wirklich ist und nicht, wie wir uns vorstellen, daß sie sein soll - aber nur dann, wenn unsere Wahrnehmung noch fähig ist, ihrer Natur gemäß zu arbeiten.

Der Wunsch des Onkels findet in Oblomov seine Erfüllung: die Regression in die Kindheit gelingt. Wenn auch Stilman den Infantilismus Oblomovs zu einseitig in die neurotische Sphäre verlagert, korrigiert er auf der anderen Seite Gončarovs Selbstanklage, daß ihm seine 'positiven' Gestalten zu blaß und in ihrer Konzeption zu durchschaubar geraten seien. Die abstrakte Schilderung Štol'cens ist schon deshalb ein ausgesucht künstlerisches Darstellungsmittel, da Štol'c im Gegensatz zu Oblomov taub und schmerzlos gegenüber den Kollisionen seiner Wirklichkeit mit seinen Idealen geworden ist. Die Welt, in der sich Štol'c bewegt, ist für ihn eben nur noch abstrakt erfahrbar und daher für einen Außenstehenden schwer zu fassen. Die Arbeit Oblomovs, sich gegen die beunruhigenden Übergriffe der Realität zu schützen, gilt im gleichen Maße auch für Štol'c, wie auch die von Stilman geschilderte Krisis in den Romanen für beide Personen gelten muß. Es ist die Krisis, die sich aus der Isolation von der feindlichen Realität und aus einer Art geistig emotionaler Schmerzbetäubung ergibt. Štol'c ist in seiner Schmerzbetäubung bei weitem fortgeschrittener als Oblomov. Das ist der Unterschied. Stilman korrigiert auch hier Gončarovs Meinung, er habe die Personen, die nüchterne Aktivität, Arbeit und Wissen verkörpern, nicht unbewußt geschaffen. Auch die 'positiven' Charaktere, stellt Stilman fest, können nicht völlig das Ergebnis der Gehirntätigkeit gewesen sein; dies ist um so einsichtiger, wenn wir die vielfältigen und diffizilen Realitätsbrüche in den Romanen wahrnehmen, die wohl unmöglich nur mit Hilfe einer Strategie ausgeklügelt werden können.

1) a.a.O., S.59

Die Haltung Gončarovs, einige seiner gelungenen Darstellungen zu seinen Ungunsten auszulegen, um in der Gunst seiner Kritiker zu steigen, ist offensichtlich. Der unternommene Versuch, die vielen, vor dem geistigen Auge lebendigen Bilder in eine rationale Konstruktion und damit Legitimation für seine Werke umzusetzen, mißlang. Gončarovs Enttäuschung, nicht "real" von den anderen gesehen zu werden, wurde immer größer. Dobroljubov und Belinskij, die in ihrer Weise hätten helfen können, waren tot. Gončarov, der ungefähr siebenunddreißig Jahre lang autobiographisches Material speichern konnte, verlor ab 1849 die Möglichkeit, neue Eindrücke zu verarbeiten. Die schöpferische Arbeit beruhte nunmehr auf Erinnerungen, die neuen Eindrücke verselbständigten sich und wurden in ihrer Eigendynamik unkontrollierbar. Alles deutet darauf hin, daß Gončarov auch am Ende seines dritten Romans erscheint, und zwar als Rajsckij, der sich nicht verabschieden kann, wenn die Zeit gekommen ist. Die endlosen Kommentare, besonders über den Roman 'Obryv', verraten das Gefühl des Mißerfolgs und der Enttäuschung. Stilman untersucht die psychischen Vorgänge in Gončarov, die es ihm ermöglicht haben, seine Enttäuschung auf Turgenev und schließlich auch auf Flaubert, Auerbach und die Gebrüder Goncourt zu projizieren. Doch das Etikett einer Paranoia, das Stilman Gončarov als Charakteristikum seiner letzten zwanzig Lebensjahre aufdrückt, empfindet der Verfasser des Artikels letztlich doch als unbefriedigend. Er findet eine andere, plausiblere Erklärung: Gončarovs außergewöhnliche Kraft, Bilder des Geistes in die Realität zu projizieren, eine Kraft, die fast bis zur Halluzination ging, Charaktere zu sehen, zu beobachten und dann niederzuschreiben, wandte sich allmählich gegen ihn. Schließlich hatte es Gončarov nicht nötig zu beweisen, daß er einen bevorzugten Platz innerhalb der europäischen Romanliteratur des 19. Jahrhunderts beanspruchen durfte.

Wenn auch eine solche psychologische Betrachtung von Werk und Autor nicht jede volle Zustimmung finden mag, so hat doch Stilmans Methode, die Romane Gončarovs in einem Wechselverhältnis mit seinen Lebensdaten und Erinnerungen zu sehen, Außerordentliches geleistet. Stilman macht deutlich, wie sehr die intuitive Kraft Gončarovs sein Romanwerk geprägt hat und wie stark wiederum die Romane Gončarovs Leben beeinflussen konnten. Stilman ist

es gelungen, auf knappem Raum neben einer Fülle von Fakten, verborgene Beziehungen aufzudecken, diese in einen übersichtlichen und kontinuierlichen Zusammenhang zu stellen und einige der augenscheinlichsten Widersprüche in Leben und Werk Gončarovs einsehbar zu machen. Dennoch bleibt die Frage bestehen, wie es möglich war, daß ein Autor mit einem so feinen Gespür für die Realität und Gegenwartsbezogenheit sich in einem solch starken Maße in seiner Angst verlieren konnte.

S L A V I S T I S C H E B E I T R Ä G E

83. Baumann, W.: Die Sage von Heinrich dem Löwen bei den Slaven. 1975. 185 S.
84. Everts-Grigat, S.: V. V. Majakovskij: Pro éto. Übersetzung und Interpretation. 1975. 262 S.
85. Mirsky, S.: Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. 1975. VIII, 112 S.
86. Ditterich, M.: Untersuchungen zum altrussischen Akzent anhand von Kirchengesangshandschriften. 1975. 147 S.
87. Cummins, G. M.: The Language of the Old Czech *Legenda o svaté kateřině*. 1975. VIII, 371 S.
88. Földeak, H.: Neuere Tendenzen der sowjetischen Science Fiction. 1975. VI, 208 S.
89. Drews, P.: Devětsil und Poetismus. Künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen literarischen Avantgarde am Beispiel Vítězslav Nezvals, Jaroslav Seiferts und Jiří Wolkers. 1975. 330 S.
90. Schönle, P. W.: Zur Wortbildung im modernen Russisch. 1975. VIII, 195 S.
91. Okuka, M.: Sava Mrkalj als Reformator der serbischen Kyrilliza. Mit einem Nachdruck des *Salo debelega jera libo Azbukoprotres*. 1975. 123 S.
92. Neuhäuser, R.: The Romantic Age in Russian Literature: Poetic and Esthetic Norms. An Anthology of Original Texts (1800-1850). 1975. VIII, 300 S.
93. Döring, J. R. (Hrg.): Literaturwissenschaftliches Seminar: Zur Analyse dreier Erzählungen von Vl. I. Dal'. Mit einem methodologischen Geleitwort von Johannes Holthusen. 1975. 203 S.
94. Alexander, R.: Torlak Accentuation. 1975. XVI, 806 S.
95. Schenkowitz, G.: Der Inhalt sowjetrussischer Vorlesestoffe für Vorschulkinder. Eine quantifizierende Corpusanalyse unter Benutzung eines Computers. 1976. 767 S.
96. Kitch, F. C. M.: The Literary Style of Epifanij Premudryj. *Pletenije sloves*. 1976. 298 S.
97. Eschenburg, B.: Linguistische Analyse der Ortsnamen der ehemaligen Komitate Bács und Bodrog von der ungarischen Landnahme (896) bis zur Schlacht von Mohács (1526). 1976. 156 S. 3 Kt.
98. Lohse, H.: Die Ikone des hl. Theodor Stratilat zu Kalbensteinberg. Eine philologisch-historische Untersuchung. 1976. XX, 242 S.
99. Erbslöh, G.: "Pobeda nad solncem". Ein futuristisches Drama von A. Kručenyč. Übersetzung und Kommentar. (Mit einem Nachdruck der Originalausgabe.) 1976. 121 S.
100. Koszinowski, K.: Die von präfigierten Verben abgeleiteten Substantive in der modernen serbokroatischen Standardsprache. Eine Untersuchung zu den Präfixen do, iz, na, za. 1976. 271 S.
101. Leitner, A.: Die Erzählungen Fedor Sologubs. 1976. 249 S.
102. Lenga, G.: Zur Kontextdeterminierung des Verbalaspekts im modernen Polnisch. 1976. VIII, 233 S.
103. Zlatanova, R.: Die Struktur des zusammengesetzten Nominalprädikats im Altbulgarischen. 1976. VIII, 220 S.
104. Krupka, P.: Der polnische Aphorismus. Die "Unfrisierten Gedanken" von Stanisław Jerzy Lec und ihr Platz in der polnischen Aphoristik. 1976. 197 S.

1 9 7 7

105. Pogačnik, J.: Von der Dekoration zur Narration. Zur Entstehungsgeschichte der slovenischen Literatur. 1977. 165 S.
106. Bojić, V.: Jacob Grimm und Vuk Karadžić. Ein Vergleich ihrer Sprachauffassungen und ihre Zusammenarbeit auf dem Gebiet der serbischen Grammatik. 1977. 257 S.
107. Vintr, J.: Die ältesten tschechischen Evangeliare. Edition, Text- und Sprachanalyse der ersten Redaktion. 1977. 367 S.
108. Lohff, U. M.: Die Bildlichkeit in den Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs (1812-1891). 1977. XVI, 244 S.

