

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Definitionen der Lyrik in den Aufsätzen Hugo von Hofmannsthals und der russischen Symbolisten

Verfasserin

Irina Angelika Guldt

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 243 361
Studienrichtung lt. Studienblatt: Slawistik / Russisch
Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Stefan Simonek

Inhaltsverzeichnis:

Einleitung.....	4
1.1. Methode und Vorgehensweise.....	4
1.2. Lyriktheorie.....	7
1.3. Zur Entstehung des Symbolismus	9
1.4. Entwicklung des Symbolismus aus der Romantik.....	12
1.5. Ästhetik.....	17
1.6. Philosophie.....	20
1.7. Die Poetik im Symbolismus.....	22
1.7.1. Merežkovskijs O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury – Beginn der Strömung in Russland	24
1.8. Der sozialpolitische Hintergrund in Russland.....	27
1.9. Der sozialpolitische Hintergrund in Österreich-Ungarn.....	29
1.10. Die Rezeption Hugo von Hofmannsthals in Russland.....	30
1.10.1. „Vesy“.....	31
1.10.2. „Zolotoe runo“	33
1.10.3. „Apollon“.....	34
Hauptteil – Definitionen der Lyrik	35
2.1. Hugo von Hofmannsthal.....	35
2.1.1. Hofmannsthals Das Gespräch über Gedichte.....	36
2.1.2. Hofmannsthals Poesie und Leben.....	39
2.2. Innokentij Annenskij.....	42
2.2.1. Annenskij Čto takoe poëzija?.....	43
2.3. Valerij Brjusov.....	47
2.3.1. Brjusovs Ključ i tajn.....	49
2.4. Konstantin Bal'mont	54
2.4.1. Balmonts Poëzija kak volšebstvo.....	55
2.5. Andrej Belyj.....	58
2.5.1. Belyjs Simvolizm kak miroponimanie.....	59
2.6. Vjačeslav Ivanov.....	68
2.6.1. Ivanovs Zavety simvolizma.....	69
2.7. Aleksandr Blok	84
2.7.1. Bloks O lirike.....	85
Die Aufsätze Hofmannsthals und der russischen Symbolisten im Vergleich.....	96

3.1. Gemeinsamkeiten in der Kunstauffassung und Poetik.....	96
3.2. Die Textsorten.....	105
3.3. Intertextualität.....	106
3.3.1. Verweise auf mythologische Stoffe.....	108
3.3.2. Verweise auf philosophische Stoffe.....	111
3.3.3. Verweise auf religiöse Stoffe	116
3.3.4. Verweise auf andere Autoren.....	118
Schlussfolgerung.....	119
Заключение по-русски.....	122
Bibliographie.....	124

Einleitung

1.1. Methode und Vorgehensweise

Die vorliegende Diplomarbeit stellt dem österreichischen Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal drei Vertreter des russischen Frühsymbolismus, Innokentij Annenskij, Valerij Brjusov, Konstantin Bal'mont, sowie drei Spätsymbolisten Andrej Belyj, Aleksandr Blok und Vjačeslav Ivanov gegenüber¹. Genauer werden im Zuge der Arbeit Aufsätze der Autoren auf die darin anzutreffenden Definitionen der Lyrik bzw. des Symbolismus untersucht. Sowohl in Österreich als auch in Russland spiegelt sich die besondere philosophische Atmosphäre um die Jahrhundertwende in Essays und Äußerungen der behandelten Dichter wider, was einen Vergleich ihrer Werke nahe legt, der sich sehr aufschlussreich gestaltet. Alle der oben genannten Schriftsteller waren Lyriker und werden zur literarischen Strömung des Symbolismus gezählt. Doch neben dem Gedicht, welches die primäre literarische Textsorte des Symbolismus darstellt, verfassten sie alle auch verschiedenartige Prosatexte, in denen sie sich grundsätzlichen theoretischen Fragen nach der Kunst, genauer der Wortkunst, und auch der Lyrik, insbesondere dem Symbolismus (der symbolistischen Lyrik) widmeten. Die im Folgenden zu untersuchenden Texte lassen sich nur schwer in literarische Gattungen einteilen. Es ist jedoch möglich und im Kontext dieser Arbeit angebracht, sie als literatur- und kunsttheoretische Abhandlungen oder Reflexionen zu bezeichnen. Die Werke sind bezüglich ihrer Klassifizierung in Textsorten unterschiedlicher Natur, worauf jedoch noch im Laufe der einzelnen Abschnitte der Arbeit genauer eingegangen wird.

Um kurz die einzelnen zu behandelnden Texte vorzustellen, seien an dieser Stelle grob ihre Merkmale festgehalten: Von Hofmannsthal werden *Das Gespräch über Gedichte* und *Poesie und Leben* zur genauen Beobachtung herangezogen, wobei ferner auch Momente aus *Der Dichter und diese Zeit* in den vergleichenden Teil einfließen. Ferner spielt auch *Der Lord Chandos-Brief* indirekt eine Rolle, da dieser das Ende des Schaffens Hofmannsthals als Symbolist markiert und in einigen Beziehungen für diese

¹ Gliederung nach Gueorguiev, E.: Der frühe Hugo von Hofmannsthal und die russischen Symbolisten. Ein Vergleich des lyrischen Werks. Phil. Diss., Wien, 2002.

Arbeit relevant ist. *Das Gespräch über Gedichte* ist ein Dialog zwischen fiktiven Personen, *Poesie und Leben* ein Auszug einer Rede Hofmannsthals; Innokentij Annenskij's *Čto takoe poëzija?* zählt zu einer Reihe poetischer Reflexionen des Autors und behandelt im Wesentlichen die Probleme einer Begriffsdefinition der Lyrik. *Ključ i tajn* von Valerij Brjusov kann als Programmentext gelesen werden, der sich zunächst mit der Frage nach einer Definition der Kunst an sich, und ferner mit dem Wesen der symbolistischen Dichtung und deren Bedeutung für die neue Schriftstellergeneration auseinandersetzt. Konstantin Bal'mont's *Poëzija kak volšebstvo* ist einer der umfangreicheren Aufsätze, der sich mit dem Kunstproblem in Form von Fragen über Kunstgeschichte, Literaturtheorie und Symbolismus auseinandersetzt. Die Texte der russischen Frühsymbolisten Annenskij, Brjusov und Bal'mont werden in der Sekundärliteratur als programmatische Schriften bezeichnet, da sie jeweils auf unterschiedliche Weise die sich neu entwickelnde literarische Strömung des Symbolismus proklamieren.

Die Essays der Spätsymbolisten Belyj, Blok und Ivanov müssen in einem anderen Kontext gelesen werden, da die Autoren nicht mehr Vertreter einer vorwiegend ästhetischen, sondern vielmehr philosophisch-religiösen Position sind. Daher wird im Zuge der Untersuchung ihrer Texte versucht, den Symbolismus nach Disziplinen wie Erkenntnistheorie oder Religion näher zu beleuchten. Andrej Belyj's Essay *Simvolizm kak miroponimanie* soll zur Demonstration dieser Ausweitung der Aufgabenbereiche des Symbolismus analysiert werden. Anschließend folgt die Auseinandersetzung mit Aleksandr Bloks Rede *O lirike*, welche ähnlich wie Hofmannsthals Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* die Figur und Rolle des Poeten thematisiert. Anhand von Vjačeslav Ivanov's Essay *Zavety simvolizma* soll die Rückbesinnung des Autors auf Gott und Religiosität als zentrale Frage behandelt, sowie die fortgeschrittene Entwicklung symbolistischer Theorien veranschaulicht werden. Ziel der Textanalysen ist die Ermöglichung eines tiefgründigen Verständnisses für die dem Symbolismus zugrunde liegende Philosophie. Die daraus resultierenden umfangreichen Definitionen des Symbolismus sollen auf den Begriff der Lyrik projiziert werden und die Gattung unter möglichst vielen verschiedenen Gesichtspunkten beleuchten.

Keiner der Texte ist rein literaturtheoretisch zu verstehen, da ausnahmslos alle mit künstlerischer Intention verfasst wurden, bzw. einen künstlerischen Anspruch beinhalten.² Sie weichen außerdem unterschiedlich weit vom eigentlichen Ausgangspunkt dieser Arbeit ab, in welcher ja Definitionen der Lyrik im Mittelpunkt stehen sollen. Die Aufsätze beinhalten in allen Fällen mehr als lediglich die Frage: „Was ist Lyrik?“ Somit wird im Hauptteil, nach einem kurzen Überblick über den europäischen und russischen Symbolismus, versucht, das Augenmerk auf konkrete Definitionsversuche des Begriffes Lyrik und auf die klarsten Aussagen der Schriftsteller zu lenken. Nach der Auseinandersetzung mit dieser zentralen Frage werden die verschiedenen Aufsätze dann umfassender untersucht und anschließend miteinander verglichen.

Angeichts der Tatsache, dass in der vorliegenden Arbeit die Essays, nicht aber die Lyrik der Symbolisten als zentraler Gegenstand fungieren, ist es angebracht, zunächst auch die Primärtexte, d. h. die Gedichte, die poetischen Kunstwerke, mit einzubeziehen und ein möglichst umfassendes Bild der literarischen Strömung an sich zu zeichnen. Dabei erweist sich vor allem Gueorguievs Dissertation, die einen Vergleich des lyrischen Werks Hofmannsthals mit dem der russischen Symbolisten darstellt, als aufschlussreiche Sekundärlektüre, die vom gleichen Ansatzpunkt ausgeht wie die vorliegende Arbeit.³ Die hier anschließend im Hauptteil zu vergleichenden literaturtheoretischen Texte stellen eine weitere Ebene dar, auf welcher über die Primärtexte, also das primäre Produkt des Symbolismus reflektiert wird.

In diesem Kontext schreibt auch Hansen-Löve im Vorwort seiner umfangreichen Studie zu den poetischen Motiven des Symbolismus, dass die theoretischen Äußerungen der Symbolisten ohne eine genaue Kenntnis bzw. ein philosophisches „*Ernstnehmen*“ der poetischen Paradigmatik des symbolistischen Textkorpus, kaum sinnvoll zu deuten sind.⁴

² Vgl.: Ingold, F.: Innokentij Annenskij. Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus. Phil. Diss. Basel, 1970. S. 4.

³ Siehe Gueorguiev, E.: 2002.

⁴ Vgl.: Hansen-Löve, A. A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band: Diabolischer Symbolismus. Wien, 1989. S. 12

Darüber hinaus ist es interessant, sich die Frage zu stellen, was tatsächlich zuerst da war, was woraus entstand – gilt die in den Essays dargelegte Theorie als Basis für die Gedichte oder umgekehrt? Was veranlasste die Symbolisten dazu, eine derartige Vielzahl an Reflexionen über ihre Poesie zu verfassen? Hansen-Löve bietet einen Ansatz, der als Antwort auf diese Frage erachtet werden kann. Im Zuge seiner Studien macht er die für ihn „*überraschende Beobachtung*“, dass die poetischen Primärtexte gewissermaßen das „*Unbewusste*“ der theoretischen Diskurse bilden.⁵ Diese Annahme hat auch für die folgenden Textanalysen ihre Gültigkeit. Aus der intuitiv-ästhetischen, natürlich-schönen Seite des Kunstwerks wird für den symbolistischen Autor eine Paradigmatik erkennbar, die sich anbietet, theoretisch ausformuliert zu werden.

In der vorliegenden Arbeit wird besonderer Wert darauf gelegt, die originalen Worte und Gedanken der Künstler ständig in den Text einfließen zu lassen. Somit wird eine Synthese aus künstlerischer und wissenschaftlicher Textebene angestrebt, die den Lesefluss aufschlussreich und interessant gestalten soll.

1.2. Lyriktheorie

So einfach die Fragestellung zunächst auch anmuten mag – bei der Auseinandersetzung mit einer Begriffsdefinition der Lyrik sieht man sich mit einem recht merkwürdigen Phänomen konfrontiert: Die Frage nach einer allgemeinen Definition der literarischen Gattung scheint unweigerlich mit einem gleichzeitigen Scheitern daran verbunden zu sein. In der Einleitung zum Reclam-Sammelband lyriktheoretischer Aufsätze zieht Völker ebenfalls das Fazit, dass „*die Frage, was Lyrik sei, mit der anderen Frage, ob und in welcher Form angemessenes Reden über Lyrik überhaupt möglich sei, nahezu identisch zu sein*“ scheint. Ferner heißt es, dass bis zum heutigen Tag in lyriktheoretischen Abhandlungen eine Gratwanderung zwischen dem Thema „*Reden über das Gedicht*“ und der Gefahr des „*Am-Gedicht-Vorbeiredens*“ bestünde.⁶

In literaturwissenschaftlichen Lexika können der Lyrik zwar formale Kriterien wie Reim, Metrik, Vers und Strophe zugeschrieben werden, doch auch hier gilt für die

⁵ Vgl.: Ebenda, S. 11.

⁶ Vgl.: Völker, L. (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Reclam, Stuttgart. 2000. S. 7, 8.

Fülle der lyrischen Formen das Fehlen einer auf ein Prinzip reduzierten Definition. Was Lyrik ist, so im Lexikon, neben der wenig zufriedenstellenden Bezeichnung „*kürzerer Versdichtung*“ oder „*liedhafter Gemütsaussprache*“, sei, „*wenn nicht vor dem Ende des 18. Jahrhunderts zum Problem, dann freilich bis heute zum Zentrum eines nicht zu Ruhe kommenden Denkens*“, geworden.⁷

Für die im Rahmen dieser Diplomarbeit zu untersuchenden Aufsätze gilt es, sich die obigen Zeilen stets vor Augen zu halten. Sowohl die Vertreter aus dem deutsch-, als auch jene aus dem russischsprachigen Raum sehen sich mit dem Phänomen konfrontiert, welches in der Sekundärliteratur heute folgendermaßen formuliert wird:

*Kann über die Lyrik gar nicht, oder wenn überhaupt, dann nur in einer besonderen, den Spielregeln diskursiver Rationalität enthobenen Sprache geredet werden?*⁸

Nichtsdestotrotz muss hier mit den Mitteln der wissenschaftlichen Sprache versucht werden auf das Thema einzugehen und eine Vielzahl an Aufsätzen auf ihre darin anzutreffenden Definitionsversuche des Begriffs Lyrik zu untersuchen. Tatsächlich begibt man sich bei einem derartigen Vorhaben auf ein Terrain besonderer Art, das bei einer profunden Untersuchung zu grundsätzlichen Fragen der Philosophie führt oder in existentiellen Fragen über den menschlichen Geist und das Metaphysische gipfelt. In diesem Kontext ist es interessant, sich Schellings Idee von der Kunst als „*Organ der Philosophie*“⁹ vor Augen zu führen, da eine derartige Vorstellung scheinbar auch in Bezug auf die Lyrik zutreffend ist. Ähnlich formuliert auch Voskresenskaja in Bezug auf die symbolistische Lyrik:

*Философия проникается художественным началом, наполняется лирическим содержанием, обогащаясь за счет восприятия индивидуального опыта; искусство беспристрастно философствует.*¹⁰

⁷ Vgl.: Brunner, H. (Hrsg.): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin, 2006. S. 245.

⁸ Völker, L.: 2000. S. 8.

⁹ Hansen-Löve bezugnehmend auf Schelling. In: Hansen-Löve, A. A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. II. Band: Mythopoetischer Symbolismus. Wien, 1998. S. 22.

¹⁰ Vgl.: Voskresenskaja, M. A.: Simvolizm kak mirovidenie serebrjanogo veka. Sociokul'turnye faktory formirovanija obščestvennogo soznaniija rossijskoj kul'turnoj élitjy rubeža XIX – XX vekov. Moskau, 2005. S. 51.

Unweigerlich hat man es bei der Lyrik darüber hinaus mit einem Phänomen zu tun, welches, so Völker bezugnehmend auf Hebbel, Gefahr läuft, Opfer kritisch-ästhetischer Fehlurteile zu werden.¹¹ Eine Studie wie die vorliegende kann insofern dazu beitragen dem vorzubeugen, als dass ein breitgefächelter, theoretischer, intertextueller Hintergrund erläutert wird, der an der Lyrik selbst oftmals nicht sofort ersichtlich und unmittelbar zugänglich ist. Vor allem dann nicht, wenn die Meinung besteht, ein Kunstwerk setze sich aus der sogenannten Summe seiner Teile zusammen. Ähnlich weist auch Völker auf diese Problematik hin:

Bei aller Einseitigkeit und Blickverengung, die für die Geschichte der deutschen Lyriktheorie vielfach charakteristisch ist, gibt eine Reihe durchaus unverdächtigster Zeugen begründeten Anlaß zur Vermutung, dass die Möglichkeit des Redens über Lyrik erkaufte wird entweder um den Preis des Verzichts auf diskursive Rationalität oder aber um den Preis der Fixierung auf Nebensächliches zu Lasten entscheidender, als konstitutiv für das Wesen lyrischer Dichtung ausgehender Momente.¹²

Im Zuge der Auseinandersetzung mit den Texten Hofmannsthals und der russischen Symbolisten wird sich schnell die Annahme bestätigen, dass die lyriktheoretische Reflexion, im Unterschied zu jener über das Drama und die Erzählkunst, das Interesse weckt, ein „*Paradigma für grundsätzliche Sachverhalte in den Beziehungen zwischen Ich, Sprache und Wirklichkeit*“¹³ herauszuarbeiten.

1.3. Zur Entstehung des Symbolismus

Der Begriff Symbolismus entsteht im Frankreich des 19. Jahrhunderts, wo als Hauptvertreter Baudelaire, Verlaine, Rimbaud und Mallarmé die literarische Strömung begründen, welche bald auch Einzug in die vielen nationalen Literaturen Europas finden wird. Als ausschlaggebender Text für den Symbolismus wird zumeist Baudelaires Gedichtsammlung *Les Fleurs des Mal* von 1857 genannt, wobei die eigentliche Proklamierung der Strömung erst in den 80er Jahren in Paris mit dem *Manifest des Symbolismus* (Zeitung „Figaro“, 18. September 1886) stattfindet.

¹¹ Vgl. Völker, L.: 2000. S. 7.

¹² Vgl. Ebenda.

¹³ Vgl. Ebenda, S. 14.

In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist in Europa das Ende der literarischen Strömungen der Spätromantik und des Naturalismus zu verzeichnen. Vertreter der Intelligenz beobachten skeptisch die Entwicklung einer aufgeklärten, zunehmend industrialisierten Gesellschaft und der dominierenden Weltauffassung rationalistischen Charakters, die alles Geistige unter sich völlig zu begraben droht. Sehr treffend spricht Hofmannsthal 1907 in seinem Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* über die Epoche als „die Zeit der wissenschaftlichen Handbücher, der Reallexika und der unzählbaren Zeitschriften, in denen für Poesie kein Raum ist.“¹⁴ In der Literatur ist man bestrebt positivistische Schemata zu überwinden und sich dem subjektiven Leben der Persönlichkeit und dem Geistigen zuzuwenden. Das Erbe der idealistischen Romantik einerseits und der ernüchternde Positivismus andererseits ziehen eine Gespaltenheit in der geistigen Atmosphäre der Jahrhundertwende nach sich und begünstigen in der Literatur die Herausbildung zahlreicher neuer Strömungen.¹⁵ Hugo von Hofmannsthal charakterisiert die Epoche zudem folgendermaßen:

*Aber das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten.*¹⁶

Die literarische Landschaft um die Jahrhundertwende kann als ein Stilkonglomerat erachtet werden, zumal sich die Grenzen zwischen den diversen Strömungen (Impressionismus, Décadence, L'art pour l'art) als fließend erweisen und es oft nicht möglich ist, verschiedene Tendenzen streng voneinander isoliert zu betrachten. Als eine wesentliche Richtung etabliert sich dennoch der Symbolismus. Schlagworte wie L'art pour l'art, Décadence etc. können als dem Symbolismus immanente Richtungen und Tendenzen angesehen werden, die teils bewusst, teils unbewusst von den Autoren verfolgt werden. In der Literaturtheorie ist im Zuge der zunehmenden Beschleunigung des Lebens aufgrund technischen Fortschritts die Rede von einer veränderten Wahrnehmung des Menschen um die Jahrhundertwende. Ebenso gilt für die Literatur der Jahrhundertwende als Erbe des Naturalismus eine erhöhte Aufmerksamkeit dem Detail gegenüber. Gueorguiev nennt zudem für die Literatur dieser Zeit verschiedene Aspekte menschlichen Empfindens: Vorherrschend sind ein grundlegendes Gefühl der

¹⁴ Hofmannsthal, H. v.: *Der Dichter und diese Zeit*. In: Hofmannsthal, H. v.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1-3. Band 1, Frankfurt a. M. 1979. S. 60.

¹⁵ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 9, 10.

¹⁶ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 60.

Nichtfreiheit des Menschen in bestehenden sozialen Strukturen, sowie die Empfindung von Einsamkeit, des Verfalls und der Gleichgültigkeit der Welt gegenüber dem menschlichen „Ich“. In der Literatur gilt es diese Nichtfreiheit zu durchbrechen, sodass man der künstlerischen Freiheit zunehmend Vorrang einräumt. Anhand von Merežkovskijs symbolistischer Programmschrift *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* drückt sich diese Haltung etwa durch folgende Aufrufe aus: „*Никаких преград! Мы свободны и одиноки!*“¹⁷

Werberger charakterisiert die literarische Landschaft der Jahrhundertwende als radikale Reaktion auf eine zunehmende „*Nutzlosigkeitssprechung*“, bzw. Utilitarisierung der Literatur seitens der „*dichtungsfernen*“ Gesellschaft des Industriezeitalters. Wohl am deutlichsten spiegelt sich diese Einstellung vieler Schriftsteller um die Jahrhundertwende in der Losung und Antiposition *L’art pour l’art*, der „Kunst um der Kunst Willen“, wider. Es entsteht eine im rein ideellen Bereich angesiedelte Kunst, die sich von der realen Welt völlig abschottet und Ästhetik, Künstlichkeit, Stilisierung, Raffinesse und Autonomie der Dichtung (*Poésie pure*) anstrebt.¹⁸

Für die Anfangsphase symbolistischen Schreibens ist somit ein Ästhetizismus charakteristisch, der eine völlig autonome Kunst fordert bzw., Hansen Löve zufolge, jegliche nichtkünstlerische Realität aus dem Bereich der Kunst ausschließt.¹⁹ Dabei lässt sich der damit in Zusammenhang stehende Begriff *Décadence* auf zwei Linien ansiedeln, insofern als dass die Ablehnung alles Realen und die Produktion von ästhetisch autonomen, sinnlich-schönen Kunstwerken als dekadent verstanden werden kann, andererseits sich jedoch auch ein Kult des Verfalls etabliert und man provokant das Hässliche, Verkommene und Unreine aufwertet.²⁰

Cech spricht in Bezug auf den russischen Symbolismus gar von einem Katastrophenbewusstsein der Schriftsteller um die Jahrhundertwende, da sich im allmählich zerfallenden Zarenreich der politische Kampf vor der Revolution 1905

¹⁷ Merežkovskij, D.: *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury*. In.: Džimbinov, S. B. (Hrsg.): *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnej*. Moskau, 2000. S. 38.

¹⁸ Vgl. Werberger, A.: *Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandel’shtams*. München, 2005. S. 25.

¹⁹ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 61.

²⁰ Vgl. Werberger, A.: 2005. S. 36.

zuspißt und unterschiedlichste Weltauffassungen miteinander konkurrieren.²¹ Ähnlich erkennt auch Gueorguiev eine sich an der Literatur widerspiegelnde Verschärfung des Gefühls menschlicher Unfreiheit in bestehenden sozialen Strukturen.²²

Dem *Fin de siècle* ist somit eine allgemeine Zuspitzung im Empfinden der Menschen immanent – man fühlt sich als Zeuge einer Zeit des bevorstehenden Umbruchs, was im Symbolismus auf verschiedene Weisen zum Ausdruck kommt. Zur Illustration der geistigen Atmosphäre um die Jahrhundertwende sollen daher im Kapitel 1. 7. 1. dieser Arbeit Zitate aus Merežkovskijs Manifest *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* fungieren, da sich in den Worten des Autors Aspekte wie Katastrophenbewusstsein, Kampf der Ideologien, neue Wahrnehmung sowie Einsamkeit und Verfall besonders deutlich widerspiegeln.

Zu einer ausführlicheren Erläuterung des Problembegriffs *Fin de siècle* bietet u. a. das Vorwort zu Fluderniks gleichnamiger Studie Aufschluss. Dabei wird die Frage aufgeworfen, inwiefern sich eine Zeitperiode, in diesem Fall das Ende des 19. Jahrhunderts in Europa, in der Kunst als Einheit auffassen lässt. So wird beispielsweise auf Nordaus These eingegangen, welcher der Meinung ist, dass der Ausdruck *Fin de siècle* unterschiedliche Bedeutungen erhalte, abhängig vom Ideenspektrum derjenigen, die sich des Begriffes bedienen.²³ Voskresenskaja charakterisiert hingegen das gewissermaßen als russisches Äquivalent zum europäischen *Fin de siècle* aufzufassende Silberne Zeitalter (*Serebrjanyj vek*) als ein komplexes, teils widersprüchliches, dennoch in sich geschlossenes System:

*Серебряный век – это сложное идейно-эстетическое образование, в чем-то противоречивая, но пронизанная неким единством система.*²⁴

1.4. Entwicklung des Symbolismus aus der Romantik

Die Tatsache, dass die Symbolisten oft als Neoromantiker charakterisiert werden, legt eine Klärung der Begriffe und der Beziehung zwischen Symbolismus und Romantik

²¹ Vgl. Cech, M.: Die katholische Spätperiode des Lebens und Schaffens von Vjačeslav Ivanov. (Diplomarbeit), Wien, 1997. S. 12.

²² Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 10.

²³ Vgl. Fludernik, M., (Huml, A., Jurt, J.): *Fin de siècle*. Freiburg, 2002: S. 1-21.

²⁴ Voskresenskaja, M. A.: 2005. S. 6.

nahe. Voskresenskaja geht in ihrer Studie auf diese Aspekte im Detail ein und erläutert die Entstehung des Symbolismus aus der Romantik. Zunächst fällt bei der Auseinandersetzung mit den beiden Strömungen die Ähnlichkeit bezüglich ihrer chronologischen Ansiedelung im literarischen System auf. Die Romantik kann demnach als Gegenströmung, Reaktion oder sogar Antiposition zur Aufklärung verstanden werden, zumal sie den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit als zentrales Thema offen legt. Der Romantiker arbeitet im Bewusstsein darüber, dass sich die Welt nicht allein mit naturwissenschaftlichem Denken erklären lässt, und auch ein Menschenleben nicht nach rein biologischen oder soziologischen Determinanten ergründbar ist. Ähnlich lehnt sich der Symbolismus Jahrzehnte später gegen das positivistische Weltbild des Naturalismus und eine Gesellschaft utilitaristischer Interessen auf. Voskresenskaja erkennt im Symbolismus außerdem die Weiterentwicklung der romantischen Tendenz zum Universalen, Absoluten und zur Synthese. Ihr zufolge begibt sich die Romantik aufgrund des Gefühls einer Gespaltenheit der Welt auf die Suche nach höheren Werten jenseits der sichtbaren Realität.

Im Bestreben eine geistige Verbindung des Menschen mit dem Universum wiederherzustellen, kann in der Romantik somit erstmals von der Konzeption einer Doppelwelt die Rede sein, insofern als dass eine Opposition zwischen einer realen (äußeren) und einer idealen (inneren) Welt kreiert wird, welche untereinander konkurrieren. Dies wird im Zuge der gesamten Arbeit von großer Relevanz sein, da ein dualistisches Welt- und Kunstverständnis auch ausschlaggebend für das Werk aller der hier zu behandelnden Autoren ist.

Voskresenskaja unterscheidet zwischen zwei ähnlichen, jedoch unterschiedlichen Konzeptionen der dualen Weltauffassung in Romantik und Symbolismus. Ihr zufolge unterscheidet sich das romantische Bewusstsein von einem archaischen Bewusstsein (*archaičeskoe soznanije*), in dem sich der antike Mensch (*drevnij čelovek*) von Grund auf mit dem Universum untrennbar verbunden sah. Dieser Auffassung ist die romantische Konzeption einer Doppelwelt entgegenzusetzen, welche sich durch eine

grundlegende Disharmonie im Weltverständnis des romantischen Autors auszeichnet, die in der Opposition aus Ideal und Realität gründet. Der Romantiker ist ein auf der Suche nach Harmonie ewig Scheiternder, wobei er diese noch am ehesten in der inneren, idealen, künstlich kreierten Welt seiner Seele zu finden vermag. Der Symbolismus führt die romantische Tradition der gegenseitigen Annäherung zweier geistiger Sphären weiter – der intellektuellen und der emotional-ästhetischen.

Voskresenskaja zufolge bedient man sich außerdem bereits in der Romantik einer symbolhaften Sprache, was u. a. darauf zurückzuführen ist, dass der romantische Schriftsteller bestrebt ist, sowohl an den Verstand als auch an die Emotionen des Menschen zu appellieren. Laut Voskresenskaja entsteht aus der romantischen Konzeption der Doppelwelt und der Symbolisation als Ausdrucksverfahren der Symbolismus an sich.²⁵

Unter der Symbolisation in der Romantik ist hierbei zwar ein ähnliches, jedoch grundlegend verschiedenes poetisches Verfahren zu verstehen. Voskresenskaja spricht vom romantischen Symbolgedanken als „*obrazno-simvoličeski*“, also konkret, bildhaft, und fern jeglicher Abstraktion. Im Symbolismus hingegen wird der Symbolgedanke weg vom rein bildhaften, metaphorischen *obraz* hin zur allgemeineren Idee (*ideja*) entwickelt.²⁶ Somit ist erst der Symbolismus imstande, im Zuge seiner Forderung nach Erneuerung von Sprache und künstlerischem Ausdrucksverfahren, ein hohes Maß an Abstraktion und Allgemeingültigkeit zu erfassen und zu realisieren.

Žirmunskij nennt als wichtigstes Verfahren der romantischen Welt Darstellung die Verwendung von Metaphern – die Romantik selbst wird als „*Poesie der Metaphern*“ („*Poëzija metafor*“) bezeichnet. Dies bedeutet den Einsatz von Worten in einem übertragenen Sinne, der auf einer generellen Ähnlichkeit (*schodstvo*) von Signifikat und Signifikant basiert. Diese Ähnlichkeit kann etwa am Beispiel von Perlen („*žemčugi*“) und Sternen („*zvezdy*“), bzw. „Himmel“ („*nebo*“) und „Schale“ („*čša*“) veranschaulicht werden. Die anschließend mögliche und oft folgende Ausweitung der entsprechenden Semantikfelder beider Begriffe kreiert eine spezifische, dem Romantiker eigene, „innere“ Welt Darstellung. Demnach verfügt diese Konzeption über

²⁵ Vgl. Ebenda, S. 156, 157.

²⁶ Vgl. Ebenda, S. 51.

die Fähigkeit einer selbstständigen, weiteren Entfaltung, sodass sinnbildlich etwa für „Sternenhimmel“ („zvezdnoe nebo“) die „Perlenschale“ („žemčужnaja čaša“) gesetzt wird.²⁷

In der hier herangezogenen Literaturtheorie wird diese Konzeption zwar als klassisches poetisches Verfahren der Romantik angeführt, jedoch auch auf seine ausschlaggebende Bedeutung für das Werk der Symbolisten (insbesondere für Blok) hingewiesen.

Dabei gilt jedoch ein weiterer Unterschied: Im Gegensatz zum Romantiker, der die reale Welt tendenziell ablehnt, versucht der Symbolist **in gegenständlichen Erscheinungen der realen Welt Entsprechungen zu Regungen der Seele und feinen Gefühlsnuancen des Menschen** zu finden.²⁸ Eben dieses Prinzip der Übereinstimmungen, der *Correspondances*, zwischen Erscheinungen der Natur und jener der inneren, geistigen Welt des Menschen, kommt in Baudelaires für die Symbolisten vorbildhafter Gedichtsammlung *Les fleurs du mal* 1857 erstmals sehr pointiert zum Ausdruck. Mit *Correspondances* prägt Baudelaire ein grundlegendes Prinzip für die spätere Strömung des Symbolismus:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

²⁷ Vgl. Žirmunskij, V. M.: Poëtika Aleksandra Bloka. In: Žirmunskij, V. M., Izbrannye trudy. Teorija Literatury, Poëtika, Stilistika. Leningrad, 1977. S. 205, 206.

²⁸ Vgl. Ebenda.

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*²⁹

Die Natur wird im Gedicht als Tempel bezeichnet, der Mensch bewegt sich durch einen Wald der Symbole; Düfte, Farben und Töne antworten einander, Hall und Widerhall verschmelzen in eine finstere und tiefe Einheit. Erscheinungen der Natur, etwa Düfte, entsprechen sowohl materiellen Gegebenheiten (frisch wie das Fleisch von Kindern), als auch spirituellen (Ambra, Moschus und Weihrauch entsprechen Regungen des Geistes und der Sinne).³⁰ Der Dichter versteht sich als Vermittler und Deuter der Erscheinungen und übt sich im, wie später über Hofmannsthal formuliert, „*mystischen Kommunizieren mit dem Kern aller Dinge*“.³¹

Ziel dieses literarischen, synästhetischen Verfahrens ist es, eine Einheit zu demonstrieren, auf die alle Erscheinungen im Universum zurückzuführen sind, und mit welcher der Mensch im direkten Zusammenspiel steht. Dieser ebenfalls der Romantik entstammende Gedanke über das Absolute wird zu einer grundlegenden Linie für den Symbolismus.³²

Von besonderer Bedeutung für die Symbolisten wird vor allem die Idealismuskonzeption von Novalis. Wichtigster Aspekt in der Poetik Novalis' ist laut Gueorguiev die Umdeutung der Welt, wonach das Leben mit den Regeln der Kunst wiedergegeben werden müsse, und Kunst die Wirklichkeit zu deuten habe. Außerdem zeichnet sich in den Fragmenten von Novalis eine religiöse Weltsicht ab, die vor allem für das Schaffen Ivanovs von großer Bedeutung sein wird.³³

Als neu erschlossene Themen zusätzlich zu den ewigen, klassischen Inhalten Gott, Liebe und Natur gelten für den Symbolismus Verzweiflung an der Gegenwart und

²⁹ Baudelaire, C.: *Correspondances*. In: Les Fleurs du Mal. Lausanne, 1967. S. 32.

³⁰ Vgl. Luker, M. (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart, 1991. S. 78.

³¹ Vgl. Alewyn, R.: Über Hugo von Hofmannsthal. 2., verb. Aufl. Göttingen, 1960. S. 8.

³² Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 9.

³³ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 10.

Erlösungssehnsucht, Schicksalsglaube, Melancholie und Todessehnsucht, aber auch Erlebnis des Irrationalen und Mythischen, rauschhafte Verschmelzung mit dem ursprünglichen Chaos im Geiste von Nietzsches Theorie des Dionysischen.

Als gemeinsame stilistische Grundzüge der Symbolisten etablieren sich Musikalität, Euphonie und Suggestivität der Sprache, Verwischen des strengen Wortsinnes und Erregung einer geheimnisvollen Korrespondenz der Dinge durch Synästhesien, eine auserlesene und verfeinerte Metrik und Reimkunst, das Rhythmisieren der Sprache, wie auch eine Neigung zu formalen Experimenten.³⁴

Zudem nennt Werberger sehr pointiert als Schlüsselbegriffe für das symbolistische Schreiben „*Arbeit, Komposition und Konstruktion*“, welche im Gegensatz zu den der Romantik eigenen Aspekten „*Inspiration und Einbildungskraft*“ stehen.³⁵

1.5. Ästhetik

In der Literaturtheorie wird der Symbolismus oft als eine animetische, also eine nicht nachahmende Kunstform bezeichnet. Darunter ist eine Abwendung von der referentiellen Sprache gemeint, oder das Tendieren der referentiellen Sprachebene gegen Null. Eine Referenz stellt in diesem Fall die Bezugnahme auf eine konkrete, in den Sprachgebrauch eingekehrte Bedeutung dar. Die Wirklichkeit wird demnach mit Worten nicht mehr nachgeahmt, sondern semiotisiert.³⁶ Im literaturwissenschaftlichen Lexikon wird der Symbolbegriff mit einem Beispiel aus dem Werk Goethes illustriert: In seiner Abhandlung *Nachträgliches zu Philostrats Gemälden* erläutert Goethe den Symbolbegriff insofern, als dass durch die Darstellung eines konkreten Ereignisses etwas Allgemeines ausgedrückt werden soll. Das Dargestellte behält auch unabhängig von der besonderen Situation seine Gültigkeit. Zudem formuliert er in den *Maximen und Reflexionen*: „*Das Allgemeine und das Besondere fallen zusammen: das Besondere ist das Allgemeine, unter verschiedenen Bedingungen erscheinend.*“³⁷

³⁴ Vgl. Kluge, R.-D.: Vom kritischen zum sozialistischen Realismus. Studien zur literarischen Tradition in Russland 1880 bis 1925. München, 1973. S. 14-15.

³⁵ Vgl. Werberger, A.: 2005. S. 33.

³⁶ Vgl. Ebenda, S. 26.

³⁷ Vgl. Brunner, H.: 2006. S. 385.

Grundsätzlich gilt diese Auffassung auch für die hinter der symbolistischen Lyrik stehende Theorie. Das Streben nach Allgemeingültigkeit der Begriffe zieht, wie es Werberger formuliert, eine Verschiebung der Inhalts- zugunsten der Ausdrucksebene nach sich.³⁸ Die Gattung Lyrik erweist sich als ein geeignetes Ausdrucksverfahren für diese im Symbolismus erstrebte Abstraktion, die Künstlichkeit, die Stilisierung. Im literaturwissenschaftlichen Lexikon findet sich in Bezug auf Gottfried Benns Lyrik die hier zutreffende Formulierung des *„radikal aus dem pragmatischen Kommunikationszusammenhang gelöst und auf sich selbst und seine Geschichte bezogenen Wortes“*, das *„der mythischen Schuld der geschichtlichen Phänomene entgegenzutreten vermag“*. Es ist die Rede von *„absoluten“* Gedichten Benns, einer erstrebten *„Zeitlosigkeit des Ausdrucks“*, sowie der Dichtung als *„reines Formspiel“*, die in eine *„leere Zukunft“* entlassen wird.³⁹ Was die Aspekte Verlagerung der Inhalts- zugunsten der Ausdrucksebene und die Dichtung als autonomes, reines Formspiel betrifft, ist jedoch hinzuzufügen, dass derartige Definitionen vor allem auf den russischen Spätsymbolismus nur mehr teilweise zutreffen. Dem gegenüber kann etwa Solov’evs Auffassung stehen, dass im lyrischen Zustand Subjekt und Objekt, Künstlerseele und Gegenstand miteinander verschwimmen, sodass Form und Inhalt eins werden.⁴⁰ Werberger schreibt ferner, aus dem Werk von Kobylinskij-Èllis zitierend, dass als das Wesentliche symbolistischen Schreibens die *„Verwandlung aller Realia in Zeichen“* gelten kann.⁴¹

Für den Symbolismus ist außerdem teilweise eine Tendenz zur Kürze bestimmend. Im Bestreben, das Auszusagende auf das Essenzielle zu reduzieren, gipfelt dieses Verlangen oft im Schweigen, im Aussparen, im Weggelassenen. Werberger spricht vom auszudrückenden Unsagbaren, Neuen, Fremden, das sich zum Teil formell in der Dichtung durch etwa Leerstellen niederschlägt. Es kann von Reduktionsverfahren gesprochen werden, welche angewandt werden, um Begriffe aus ihrem pragmatischen Kontext herauszulösen und auf das Wort an sich zu verweisen.

³⁸ Vgl. Werberger, A.: 2005. S. 26.

³⁹ Vgl. Brunner, H.: 2006. S. 247.

⁴⁰ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 28.

⁴¹ Vgl. Werberger, A.: 2005. S. 26.

Zudem gelten Stilmittel der Andeutung, Konnotation und Evokation als generell für den Symbolismus zutreffend, sowie die ausgeprägte Sensibilität der Autoren für Klang und Form in gleichzeitiger Harmonie mit dem Inhalt. Es etabliert sich ein „Kult des Augenblicks“ – der Künstler erlebt flüchtige Momente der Inspiration, die der Leser durch unbewusste Assoziationen nachempfinden soll. Hansen-Löve spricht im Zuge dessen von einer „*Poetik der Resonanz*“, durch welche der ästhetische Effekt evokativ entsteht, indem er die Innenwelt des Dichters in jener des Rezipienten anklingen lässt. Als Werkzeug fungiert hierbei die lyrische Sprache durch ein ihr zugrunde liegendes musikalisches Prinzip, welches sich durch phonetisch-prosodische und rhythmische Verfahren äußert. Auf semantischer Ebene, so Hansen-Löve, habe man es mit einer „*spezifischen Allusionstechnik*“ zu tun, wodurch angespielt und hingewiesen wird, was dem Gedicht einen Charakter der Indirektheit und Vieldeutigkeit verleiht.⁴²

Weiter ist als ein wichtiger Aspekt die zunehmende Skepsis der Symbolisten gegenüber dem Begriff der Wirklichkeit anzuführen. Dieser Empiriekritizismus zieht eine generelle Identitätsproblematik nach sich. Werberger erkennt im Zuge dessen die Zuspitzung eines in der Romantik entstandenen Ansatzes. Weitergeführt wird dieser Aspekt im Symbolismus insofern, als dass sich der Autor zunehmend als Schöpfer der Wirklichkeit betrachtet – „*imitatio*“ weicht „*creatio*“.⁴³ Aus diesem wichtigen Aspekt lassen sich einige Phänomene symbolistischen Diskurses ableiten – so etwa die oft in den Essays anzutreffende Terminologie des Magischen, der Zauberkraft, der Begriff des Demiurgen, Theurgen etc. Die Identität des Poeten wird zunehmend mystifiziert.

Zudem sei als letzter Aspekt das grundsätzliche Prinzip der Synthese genannt, nach dem sich zwei Teile zu einem Ganzen vervollständigen. Zwar unterschiedlich im Detail, doch seinem Wesen nach stets gleich, ist dieser Gedanke eines bestehenden

⁴² Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 64.

⁴³ Vgl. Werberger, A.: 2005. S. 30.

doppelten Verhältnisses aller Dinge, einer Doppelwelt, als ein wesentliches Grundprinzip im Symbolismus vertreten.

Aus den oben genannten Ausführungen ergibt sich eine Gegenüberstellung der Schlüsselbegriffe Arbeit, Komposition und Konstruktion versus Intuition, Inspiration, und Irrationalem. Die Kunstverfahren des Symbolismus stellen daher im weitesten Sinne eine Verschmelzung aus Intellekt und Intuition, aus Analyse und Synthese dar.

1.6. Philosophie

Im russischen und deutschen Symbolismus werden diverse philosophische Denkansätze aufgegriffen, auf deren Basis man verschiedenste Weltanschauungskonzepte aufbaut, ausarbeitet und weiterentwickelt. In Russland, so Voskresenskaja, bestünde seit jeher eine Tradition, nach welcher die Literatur auch immer philosophische Aufgaben zu erfüllen hätte. Daher erfreuen sich die Werke Schopenhauers, Wagners, Nietzsches und Kants um die Jahrhundertwende in Russland größten Interesses in der Schicht der Intelligencija – die Auseinandersetzung mit deren philosophischem Gedankengut findet ihren Ausdruck auch in den hier behandelten Aufsätzen der russischen Symbolisten. Maßgeblich beeinflusst zeigen sich die russischen Autoren vor allem auch durch Solov'ev.⁴⁴

Hofmannsthal setzt sich in erster Linie mit dem Werk Schopenhauers, Nietzsches und Machs auseinander. Gueorguiev verweist in seiner Studie auf zahlreiche Textstellen in Hofmannsthals Werk, wo sich eine tiefgründige Kenntnis der Philosophen seitens des österreichischen Dichters widerspiegelt. So erkennt Hofmannsthal im Zuge seiner Schopenhauer-Rezeption etwa den Grundsatz für sein Kunstschaffen, dass es um das Ausdrücken der ewigen, nicht wechselnden Ideen ginge, und die Welt der Erscheinungen eine trughafte ist.⁴⁵

⁴⁴ Vgl. Voskresenskaja, M. A.: 2005. S. 158.

⁴⁵ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 37, 38.

Der russische Religionsphilosoph Solov'ev misst in seinem Aufsatz zum allgemeinen Sinn der Kunst der Beziehung zwischen Kunst und Natur große Bedeutung zu. Ihre ästhetische Beziehung untereinander besteht ihm zufolge in der Fortsetzung der Natur mittels der Kunst, nicht aber in ihrer Nachahmung.⁴⁶ Auch Werberger und Voskresenskaja sprechen vom Symbolismus als einer amimetischen Kunstform, die also nicht imitiert und nachahmt, sondern vielmehr die Wirklichkeit semiotisiert.⁴⁷ Solov'ev zufolge ist der Mensch durch sein Bewusstsein und seinen Geist imstande einen inneren Gehalt der Realia auszudrücken, welcher vollkommener als die Natur ist (Realiora⁴⁸). Das Bewusstsein des Menschen erhebe diesen zu einem im Weltprozess Mitwirkenden. Dieser Aspekt ist im Symbolismus als „žiznestroitel'stvo“, bzw. „žiznetvorčestvo“ anzutreffen und erklärt den im Symbolismus oftmals anzutreffenden Diskurs des Magischen und die Mystifizierung des Poeten.⁴⁹

Voskresenskaja kategorisiert ferner den westeuropäischen Symbolismus als Zweig der Romantik und misst hingegen dem russischen Symbolismus die monumentale Rolle einer vielschichtigen, polyaspektuellen Geistesbewegung zu – eine Stellung, die in Europa wiederum von der Romantik wahrgenommen wurde. Tatsächlich deckt die Philosophie im russischen Symbolismus ein breites Spektrum an grundsätzlichen Fragen nach dem Sein, dem Menschen, der Kunst, sowie Moral und Ethik ab. Empiriekritizismus, Aspekte der Epistemologie, Ontologie, Fragen rund um das Bewusstsein und die Wahrnehmung des Menschen werden auch für die hier behandelten Essays zu zentralen Themen. Nicht selten wird dabei auch auf die Philosophen der klassischen Antike, v.a. Platon, zurückgegriffen.

Weitere Aspekte symbolistischer Philosophie sind der Diskurs um die Etablierung eines neuen Menschen („formirovanie novogo čeloveka“), der zum Schöpfer seines

⁴⁶ Vgl. Klum, E.: *Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. Eine religionsphilosophische Untersuchung.* Vorrede v. Fedor Stepun. München, 1965. S. 144.

⁴⁷ Vgl. Werberger, A.: 2005. S. 26.

⁴⁸ Vgl. Ivanov, Vj.: *Zavety Simvolizma.* In: Vjačeslav Ivanov. *Sobranie sočinenij v 4 tomach.* Band 2. Brüssel, 1974. S. 597.

⁴⁹ Vgl. Voskresenskaja, M. A.: 2002. S. 158, 159, sowie den Begriffsindex bei Hansen-Löve, A. A.: 1989, 1998.

Makrokosmos werden kann („žiznetvorčestvo“), zudem werden alte Mythen neu aufgegriffen („mifologizacija iskusstva i žizni“), weitergeführt und interpretiert.

Andere Stichworte wie Panästhetizismus, Lebenskonstruktion, Mythologisierung der Kunst und des Lebens, Dialog der Kulturen, Synthese der Künste („panëstetizm“, „žiznestroitel'stvo“, „dialog kul'tur“, „sintez iskusstv“) werden in zahlreichen Studien, vor allem aber im Werk Hansen-Löves, umfassend und detailliert dargelegt.⁵⁰ An dieser Stelle soll jedoch lediglich auf sie verwiesen werden, da eine allzu genaue Auseinandersetzung mit den einzelnen Modellen den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen würde.

Voskresenskaja zufolge blickt der Symbolismus als erste Strömung in der Geschichte der russischen Kultur aus einer ästhetischen Position auf die Welt. Sein Wesen gründet in dem Prinzip einer ästhetischen Umdeutung der Realität unserer Natur, der Religion, der Geschichte, der Kultur, des Menschen und des Lebens. Die Entstehung des Symbolismus gründet in einer Neuorientierung des Bewusstseins, welche in der Kultur Wege zur Objektivierung der Persönlichkeit des Menschen sucht.⁵¹

1.7. Die Poetik im Symbolismus

Angesichts einer in hohem Maße durchdachten und konzipierten Lyrik scheinen die ihr zu Grunde liegenden Prinzipien und Gesetzmäßigkeiten als Gegenstand der symbolistischen Literatur zuletzt selbst nicht weniger wichtig als die eigentlich künstlerischen Texte. Hansen-Löve spricht über die theoretischen Reflexionen der Autoren als Bestandteil der künstlerischen Produktivität selbst. Dabei misst er insbesondere der Poetik des Spätsymbolismus eine konstitutive Rolle zu und erachtet den theoretischen Text nach der Jahrhundertwende sogar als Fortsetzung des poetischen.⁵²

⁵⁰ Vgl. auch Begriffsindex bei Hansen-Löve, A. A.: 1989, 1998.

⁵¹ Vgl. Werberger, A.: 2005. S. 26.

⁵² Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 11.

Für den Frühsymbolismus und das mythopoetische Modell der Jahrhundertwende gilt eine vorwiegend **sprachlich-ästhetische Richtung im Denken der Autoren**, welche auch anhand der Prosatexte ersichtlich wird. In der Poetik der Spätsymbolisten wiederum wird die Darlegung einer **religiös-philosophischen** Grundlage, auf welcher die Lyrik basiert, zur Hauptaufgabe.⁵³

Das Frühwerk Hugo von Hofmannsthal kann als Synthese beider Aspekte angesehen werden, da der Dichter im Vergleich zu seinen Schriftstellerkollegen in Wien, Deutschland und Frankreich den Symbolismus über einen reinen Ästhetizismus hinaus auch auf philosophische und **ethisch-moralische Inhalte** erweitert. Gueorguiev nennt zudem als zentrale Richtung in Hofmannsthal's Denken und Schaffen die ständige Verteidigung des Menschen und des Menschlichen⁵⁴, was anhand seiner Poetik deutlich ersichtlich wird.

Hansen-Löves dichotomisches Modell unterteilt den russischen Symbolismus parallel zu „älteren“ und „jüngeren Symbolisten“ in eine frankophile und eine germanophile Richtung. Dabei wird erstere auf die Jahre 1890-1900 angesiedelt und letztere auf 1900-1910. Als Stichworte für die „erste Generation“, die frankophile Richtung, gelten dabei dekadenter Symbolismus (dekadenstvo), Ästhetizismus, Artifizialismus, fin de siècle, sowie Jugendstil. Der „zweiten Generation“, der germanophilen Richtung, werden bei Hansen-Löve die Begriffe Neoromantik, „eigentlicher Symbolismus“, Symbolrealismus und Neomythologismus zugeordnet.⁵⁵ Auch im Zuge der hier behandelten Essays äußert sich diese Gliederung an einigen Stellen.

Werberger zufolge steht in Frankreich die innere, individuelle Welt des Künstlers im Vordergrund, während man im deutschen Symbolismus vielmehr Fragen nach dem Wesen der Geisteskultur nachgeht. Ähnlich besinnt man sich auch in Russland auf die Aufgaben der geistigen Lehren und einer damit verbundenen Rolle für die Gesellschaft und sogar Menschheit.⁵⁶ Zwar zeigt man sich in Russland zunächst inspiriert von der entutilitarisierten Kunstauffassung französischen Vorbilds, doch gelten für das

⁵³ Vgl. Ebenda, S. 12.

⁵⁴ Vgl. Guergouiev, E.: 2002. S. 13, 14.

⁵⁵ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 17.

⁵⁶ Vgl. Voskresenskaja, M. A.: 2005. S. 157, 158.

wirtschaftlich rückständige Russland grundlegend andere Maßstäbe in der harten Realität der Bevölkerung und der traditionellen Aufgabe des Schriftstellers als Aufklärer und Lehrer, was letztendlich keine Décadence im westeuropäischen bzw. französischen Ausmaß erlaubt. Insofern kann von einer grundsätzlichen Pragmatisierung der russischen symbolistischen Literatur gesprochen werden.⁵⁷

Bezugnehmend auf Hansen-Löve soll hier außerdem vorweggenommen werden, dass eine allzu genaue Gliederung in Modelle und eine chronologische Darstellung eines symbolistischen Weltanschauungs- oder Kunstauffassungs-Programmes Überschneidungen und Inkonsistenzen nach sich zieht. Es kann von einer Asynchronizität zwischen den im Symbolismus entstandenen Texten die Rede sein.⁵⁸ Dieser Grundsatz soll ebenfalls für die folgenden Textanalysen gelten. Vor allem im fortgeschrittenen Spätsymbolismus muten die verschiedenen Konzeptionen, oder vielmehr das Bestreben, sie allzu dogmatisch diversen Systemen zu unterwerfen, oftmals verwirrend und sogar widersprüchlich an. Hierzu Hansen-Löve:

*Je systemkonformer ein Autor schreibt, umso mehr sinkt seine künstlerische „Effizienz“, umso relevanter wird er aber unter Umständen für die Aufdeckung der Modellhaftigkeit und Typizität des Kodes einer Epoche oder Periode.*⁵⁹

1.7.1. Merežkovskijs *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* – Beginn der Strömung in Russland

Zur Illustration soll einleitend in den Hauptteil ein charakteristisches Beispiel für ein symbolistisches, poetologisches Manifest stehen.

Für alle Vertreter aus Russland formuliert erstmals im Jahre 1893 D. Merežkovskij die grundlegenden Aufgaben und Prinzipien des Symbolismus. Mit seinem Manifest *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* wird in der Sekundärliteratur der Beginn der Strömung in Russland datiert.⁶⁰ Anhand einer Untersuchung seines Essays scheint der Versuch zu gelingen, die sich noch in den Anfängen befindende Strömung auf einen gemeinsamen Nenner zusammen zu fassen, da sich zu jener Zeit noch keine unterschiedlichen Richtungen innerhalb der Strömung

⁵⁷ Vgl. Werberger, A.: 2005, S. 25.

⁵⁸ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989, S. 19.

⁵⁹ Ebenda, S. 14.

⁶⁰ Vgl. Džimbinov, S. B.: 2000, S. 37.

herausgebildet hatten. Somit können anhand des Manifests allgemeine symbolistische Gesetzmäßigkeiten gut ersichtlich gemacht werden. Dabei gilt als eine der Hauptaussagen im Text die grundsätzliche Ablehnung der künstlerischen Prinzipien des Realismus, welche zugunsten einer isolierten, symbolischen Literaturform weichen sollten.⁶¹

*Непростительная ошибка — думать, что художественный идеализм — какое-то вчерашнее изобретение парижской моды. Это возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему.*⁶²

Für Merežkovskij ist der künstlerische Idealismus die Rückbesinnung auf das Antike, Ewige niemals Sterbende. Dieser Aspekt hat für alle der hier behandelten Schriftsteller seine Gültigkeit. Er schreibt dem Idealismus in der Kunst eine wichtige Rolle zu und lehnt strikt ab, ihn als „Modephänomen aus Paris“ zu betrachten. Hier zeichnen sich Spuren der grundlegenden Gespaltenheit in der russischen Mentalität ab – das Bestreben, einen eigenen, vom Westen unabhängigen Weg zu gehen einerseits und die Übernahme seiner künstlerischen Prinzipien andererseits. Weiter konstatiert Merežkovskij im Text einen für die Zeitperiode um die Jahrhundertwende charakteristischen Hauptaspekt, der ebenso grundlegend und typisch für das symbolistische Schreiben wird. Der Autor spricht im Text von einem regelrechten Kampf der Weltauffassungen („umstvennaja bor’ba“), der sich so deutlich zuspitze, dass er sich schlichtweg in der Literatur widerspiegeln musste:

*Наше время должно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний.*⁶³

In Merežkovskijs Sätzen wird jene grundlegende Gespaltenheit ersichtlich, die für den Symbolismus in so vielerlei Hinsicht typisch ist. Wohl kaum deutlicher kann die geistige Atmosphäre dieser Zeit ihren Ausdruck finden: es wird zwischen „äußerstem

⁶¹ Vgl. Kluge, R.-D.: 1973. S. 14.

⁶² Merežkovskij, D.: *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury*. In.: Dzimbinov, S. B.: 2002. S. 41.

⁶³ Ebenda.

Materialismus“ einerseits und „leidenschaftlichen, idealen Durchbrüchen des Geistes“ andererseits unterschieden.

*Преобладающий вкус толпы — до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники — все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству.*⁶⁴

Hier wird dem Realismus in der Literatur eine regelrechte Kampfansage erteilt. Merežkovskij spricht von der Abwesenheit höherer Ideale, „zivilisiertem Barbarentum“ und grandiosen technischen Erfindungen, die das Verhältnis der breiten Masse zur Kunst auf negative Weise beeinträchtigen. Der Symbolbegriff wird im Essay von Merežkovskij illustrativ durch die Bezugnahme auf Henrik Ibsens Drama *Nora* dargelegt. Zur Einstimmung auf die folgenden Textanalysen sei diese aufschlussreiche Textstelle angeführt:

*У Ибсена в «Норе» есть характерная подробность: во время важного для всей драмы диалога двух действующих лиц входит служанка и вносит лампу. Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта, достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный символ. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительного соответствия между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки.*⁶⁵

Der Wechsel zwischen Dunkelheit und Licht in der Dramaszene („smena fizičeskoj temnoty i sveta“) wirkt auf die innere Welt („vnutrennyj mir“) des Rezipienten. Dieses realistische Detail birgt, so Merežkovskij, ein künstlerisches Symbol in sich. Eine innere Gefühlsregung findet ihren symbolhaften Ausdruck in sinnlich wahrnehmbaren Formen. Daraus folgert Merežkovskij, das Symbol solle „natürlich und ungewollt aus der Tiefe der Wirklichkeit herausfließen“:

*Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности.*⁶⁶

⁶⁴ Ebenda, S. 39.

⁶⁵ Ebenda, S. 43.

⁶⁶ Ebenda.

1.8. Der sozialpolitische Hintergrund in Russland

Im Folgenden sollen kurz sozialpolitische Determinanten zusammengefasst werden, welche die Herausbildung des Symbolismus in Russland begünstigten. Vor allem erschien die Frage interessant, wer nun die Intelligencija war, welchen Denkströmungen ihre Mitglieder angehörten und wie sich ihre Lebenssituation gestaltete. Diese Fragen sind nicht zu vernachlässigen, zumal die Jahrhundertwende sowohl auf politischem, wirtschaftlichem als auch gesellschaftlichem Gebiet eine äußerst komplexe und deshalb umso interessantere Zeitperiode für Europa darstellt. Für diese Arbeit relevant ist die Widerspiegelung des Lebens in der Literatur:

Умственная борьба, наполняющая XIX век, не могла не отразиться на современной литературе.⁶⁷

Daher wurde zunächst aus Kluge zusammengefasst, dass die Entstehungszeit der Strömung vor der Jahrhundertwende in Russland mit der Regierungsperiode Alexander III (1881-1894) zusammenfällt. Im Jahr 1881 fällt der oft als Reformzar bezeichnete Alexander II radikalen Mitgliedern der „Volkstümlerbewegung“ (Narodničestvo) in einem Terrorakt zum Opfer. Sein Nachfolger Alexander III leitet eine Periode der Verschärfung der Zarenautokratie in Russland ein, welche u. a. das Bildungswesen (Erschwerung des Bildungszugangs für die breiten Volksschichten) als auch die Literatur betrifft. Parallel markiert der Tod beinahe aller der großen russischen Realisten wie Dostoevskij, Nekrasov, Turgenev eine neu anbrechende Zeit der literarischen Landschaft Russlands. Die Literatur wird zunehmend strenger Zensur unterzogen, Zar Alexander III ist unter Einfluss des beherrschenden Ideologen der Reaktion, Konstantin Pobedonoscev bestrebt, moderne Bildung und aufgeklärtes Wissen zugunsten von ehrfurchtsgebietenden kirchlichen Traditionen zu unterdrücken. Es wird auf slawophile Gedanken zurückgegriffen, die den fortschreitenden Rationalismus zu einem Auslöser von schädlichem Atheismus degradieren. In Demokratie und Parlamentarismus nach europäischem Vorbild sieht man die Gefährdung der nicht in Frage zu stellenden zaristischen Autokratie.

Gleichzeitig mit dieser Politik autokratischen Staatswesens erlebt das wirtschaftlich zwar immer noch rückständige Russland nichtsdestotrotz seit den 60er Jahren einen

⁶⁷ Ebenda, S. 38.

bedeutenden industriellen Aufschwung und zunehmende Kapitalisierung. Daraus resultieren gesellschaftliche Umwandlungsprozesse, die typisch für eine Gründerzeit sind: Die Entstehung eines pompösen, reichen Bürgertums einerseits und die Herausbildung eines fortschreitend verarmenden Proletariats andererseits. Versuche der Volksbewegung der Narodniki, die Bauern im Geiste Gercens aufzuklären, ihnen Bildung zu ermöglichen und sie zu politisieren, schlagen fehl. Angesichts des Unverständnisses, das ihnen von den misstrauischen Bauern, die an der kirchlich-zaristischen Tradition festhalten, entgegengebracht wird, spaltet sich die Narodničestvo bald in zwei Lager auf. Eines dieser Lager rutscht in die Illegalität ab und sieht einzig im Terrorismus die Möglichkeit eines Sturzes der Autokratie. Die Terrorakte erleben ihren Höhepunkt in der oben erwähnten Ermordung des Zaren Alexander II. Verschärfte Polizeigewalt und eine Zuspitzung des politischen Kampfes folgen – die Volksbewegung gerät in eine Krise. Während die Mehrheitsgruppe Narodnaja volja (Volkswille) sich politischen Aktionen widmet, wählt eine zweite Bewegung, Čěrnij peredel (sinngemäß: Geheime Landverteilung) den Weg der Aufklärung und Agitation. Ende der 80er und in den 90er Jahren sucht man innerhalb der gespaltenen Bewegung der Narodničestvo nach einer gesicherten geschichtsphilosophischen Basis, nach einer gemeinsamen Moral, einer Ideologie. Die Intelligencija sieht sich mit der Aufgabe konfrontiert eine humane, herrschafts- und unterdrückungsfreie Gesellschaft vorzubereiten, zumal man zunehmend die Sinnlosigkeit der bisher verübten politischen Aktionen erkannt hat. Eine weitere Gruppe bildet sich unter der oppositionellen Öffentlichkeit heraus, die für diese Arbeit nun von Relevanz sein soll. Große Teile der Intelligencija beobachten die Aktionen der Narodniki und reagieren auf die Misserfolge der Volksbewegung mit Enttäuschung und Ratlosigkeit. Sie stellen die grundsätzlichen aufklärerischen Ideen der Bewegung in Frage und zweifeln den Positivismus und naiven Humanismus zugunsten eigener weltanschaulicher und politischer Überzeugungen an. Im Zeichen von Tolstojs apolitischer Lehre, sich dem Übel nicht zu widersetzen (neprotivlenie zlu), entstehen literarische und politische Diskussionen – eine neue Richtung im Denken entsteht. Die für das symbolistische Schreiben ausschlaggebenden Grundtendenzen einer neuen Ideologie kristallisieren sich allmählich heraus. Zum Inhalt geistigen Strebens wird die Suche nach den Grundlagen des Daseins, eine unbestimmte Sehnsucht, mystisches Erwarten und eine Rückbesinnung auf die Religion. Man verschließt sich dem politischen Leben und zieht sich in einen abgesonderten Bereich der Künste, der Geisteswissenschaften und der

Literatur zurück. Kluge spricht im Zuge dessen von der Schaffung einer ideellen Basis für den religiösen Idealismus und die Dekadenz um die Jahrhundertwende.⁶⁸ Unter dem letzten Zaren Nikolaj II (1894-1917) gipfelt Russlands Expansionspolitik in Asien schließlich im Russisch-Japanischen Krieg 1904/1905 und der Kapitulation Russlands. Als am Petersburger Blutsonntag friedliche Demonstranten niedergeschossen werden, führen die zunehmenden Spannungen schließlich zur Revolution von 1905, welche vor allem im Schaffen Bloks zeitweise zu einem zentralen Thema wird. Die zwar niedergeschlagene Revolution zieht dennoch, dank des von Sergej J. Witte erarbeiteten Oktobermanifests, diverse Rechte für die Bürger, darunter die Freiheit des Wortes, nach sich. 1914 tritt Russland in den Ersten Weltkrieg ein, es folgen Februar- und Oktoberrevolution von 1917, die Abdankung des Zaren und die Gründung der Sowjetunion.⁶⁹

1.9. Der sozialpolitische Hintergrund in Österreich-Ungarn

Währenddessen sieht man sich in Wien, dem kulturellen Zentrum Österreich-Ungarns, mit einer eigenen, spezifischen Situation konfrontiert: Am Ende des 19. Jahrhunderts zeichnet sich immer stärker ein Verfall der Österreichisch-Ungarischen Monarchie ab. Die wirtschaftliche und politische Stellung des multinationalen Staates ist schwach, der regierende Kaiser Franz Joseph I zieht sich zunehmend von seiner Machtposition zurück und fungiert am Ende seiner fast 60-jährigen Regierungsperiode mehr als mythische Figur für die Österreicher, denn als aktiver Politiker. Der revolutionären Arbeiterbewegung und den diversen Parteien, sowie dem Reichsrat kommt eine wenig bedeutende Rolle zu. Im Gegensatz zu den führenden Industrieländern Europas entwickelt sich die Monarchie wirtschaftlich langsam, man ist abhängig von ausländischem Kapital.⁷⁰ Was Industrialisierung und Fortschrittsbestrebungen betrifft, kann von einer gewissen Stagnation in Österreich-Ungarn die Rede sein, wo man auch in politischer Hinsicht eine weitgehend konservative Position vertritt.

Dennoch hält man in Wien gerne an der monarchistischen Idee fest – eine gewisse Abschottung von den politischen Geschehnissen in der Welt begünstigt eine besondere Stimmung im Bürgertum der Hauptstadt. Am Ende des 19. Jahrhunderts kann von

⁶⁸ Vgl. Kluge, R-D.: 1973. S. 27-33.

⁶⁹ Vgl. Cech, M.: 1997. S. 8-9.

⁷⁰ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 12.

Wien als einem Schmelztiegel der Nationen die Rede sein, wo eine allgemeine Atmosphäre der Frivolität, des Unbeschwerten, des gar leichtsinnigen Verhältnisses zum Leben vorherrscht. Alewyn charakterisiert das Wien um die Jahrhundertwende als einen Ort, wo im Vergleich zum weiter fortgeschrittenen Deutschland mit seinen Ständekämpfen, das Vornehme und das Volkstümliche, das Weltstädtische und das Ländliche, das Geistige und das Sinnliche, das Raffinierte und das Naive, das Tragische und das Komische nebeneinander koexistieren können. Durch das Fortbestehen alter Traditionen und einer Affinität zum Edlen, Klassischen kann sich in Wien eine produktive Lebensgemeinschaft verschiedener Völker, Sprachen und Religionen etablieren, während für das restliche Europa zunehmend ein aufkommender Nationalismus und eine Zuspitzung des politischen Kampfes bestimmend ist.⁷¹ Daher kann man Wien um diese Zeit nicht etwa als politisches, sondern vielmehr als ein kulturelles Zentrum in seiner Hochblüte charakterisieren, wo Vertreter aller Kunstrichtungen zusammentreffen und sich das Leben um die Musik, das Theater und die Literatur dreht.

1.10. Die Rezeption Hugo von Hofmannsthal in Russland

Anhand des 2004 erschienenen Sammelbandes zum Thema „Die Rezeption der Wiener Moderne in slawischen Periodika um die Jahrhundertwende“ lassen sich konkrete Bezugnahmen und Erwähnungen österreichischer Schriftsteller in der russischen Literaturszene ermitteln. Im Folgenden sollen die wichtigsten Momente des kulturellen Austauschs zwischen Russland und der Donaumonarchie festgehalten, und spezifisch die Rezeption von Hofmannsthal's essayistischem und lyrischem Werk in den russischen symbolistischen Periodika der Jahrhundertwende zusammengefasst werden. Die Erwähnungen seiner Dramen werden bewusst außer Acht gelassen, da sie für den Kontext dieser Arbeit nebensächlich erscheinen.

Literarische Zeitschriften stellten um die Jahrhundertwende die Plattform schlechthin für interkulturellen Austausch und eine generelle Kommunikation zwischen Autoren

⁷¹ Vgl. Alewyn, R.: 1960. S. 6.

dar. Demnach können Berührungspunkte im Werk Hugo von Hofmannsthals mit den russischen Symbolisten am besten anhand einer Auseinandersetzung mit diesen Periodika herausgearbeitet werden. Für diese Arbeit sind vor allem die Zeitschriften „Vesy“ (1904-1909), „Zolotoe runo“ (1906-1909) und „Apollon“ (1909-1917) relevant.

Zusammenfassend kann von einer starken Rezeption von Hofmannsthals Werk in Russland gesprochen werden, die sich in „Vesy“ noch sehr positiv bis neutral, in „Zolotoe runo“ jedoch zunehmend ablehnend gestaltet. In „Apollon“ konnten in erster Linie Bemühungen der Zeitschrift um den österreichischen Schriftsteller als Mitarbeiter und Korrespondenten herausgearbeitet werden. Die Wiener Moderne sieht sich im Allgemeinen immer wieder mit dem Vorwurf konfrontiert, in ihrer Neigung zum Dekorativen und rein Ästhetischen den wahren Aufgaben der Kunst, wie sie vor allem das mythopoetische Modell des Spätsymbolismus einfordert, nicht gerecht zu werden. Simonek stellt zusammenfassend jedoch fest, dass die Rezeption der Wiener Moderne in Russland erstmals das Bewusstsein bildete, nicht alle deutschsprachigen Dichter wären gleichermaßen „nemeckie poëty“, was zu einer differenzierten Betrachtung der Vertreter des spezifischen kulturellen Hintergrunds der Donaumonarchie führte.⁷²

1.10.1. „Vesy“

Die Geschichte der von 1904 bis 1909 erschienenen Zeitschrift „Vesy“ beginnt mit der programmatischen Schrift *Ključ i tajn* von Brjusov, welcher als Mitschaffender und später Redaktionsleiter zur wesentlichen Figur der Monatsschrift wird. Der Aufsatz wird im Rahmen dieser Arbeit im Kapitel 2.3.1. behandelt. Obwohl für „Vesy“ ausländische Korrespondenten in vielen kulturellen Zentren Europas arbeiteten und die Zeitschrift somit als stark an Westeuropa orientiertes Medium gilt, bleibt eine direkte Zusammenarbeit mit Wien auf kuriose Weise jedoch gänzlich aus. Obwohl sich Hofmannsthal zunehmend großen Interesses auf der literarischen Bühne erfreut, ja von Brjusov selbst hoch geschätzt wird, ändert sich selbst nachdem Michail Semenov, Mitbegründer der „Vesy“, in einem Brief an Brjusov den österreichischen Dichter als ständigen Mitarbeiter vorschlägt, nichts an dieser Situation. Trotz der wiederholten Bemühungen Semenovs überwiegt für Brjusov letztendlich das Argument einer zu

⁷² Vgl. Simonek, S.: Vorbemerkung. In: Simonek, S. (Hrsg.): Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende. Bern, 2006. S. 9, 10, 18.

bewahrenden Balance zwischen Übersetzungen und russischen Texten in den „Vesy“, die doch als russischsprachige Zeitschrift konzipiert war.

Nichtsdestotrotz lobte Brjusov zuvor, in der ersten Nummer der „Vesy“, nicht bloß Hofmannsthals bildreiche, klangvolle Sprache, sondern vielmehr auch seine Originalität und Tiefe des Denkens. Im Zuge dessen zieht Ottinger in ihrer Studie den interessanten Schluss, Hofmannsthal würde somit von der russischen Seite nicht nach rein ästhetischen Kriterien beurteilt werden.⁷³ Vielmehr kann die positive Bezugnahme Brjusovs auf Hofmannsthal zu dessen gerechtfertigter Stellung als bedeutender Denker beitragen – eine Sicht auf den Dichter, die ihn in die Reihe der weniger am Ästhetizismus orientierten Symbolisten einordnet und auch im Zuge dieser Arbeit immer wieder herausgearbeitet werden konnte. Das anschließend zu behandelnde *Gespräch über Gedichte* Hofmannsthals erfreut sich in „Vesy“ der enthusiastischen Rezeption Maksimilian Šiks, der den Dichter gar als „*Philosophen*“ und „*Priester*“ bezeichnet, welcher „*den gewöhnlichen Sterblichen das Wesen der Dinge enthülle*“. Darüber hinaus wird seitens der „Vesy“, in einer Rezension über die Februarnummer der „Neuen Rundschau“ 1904, wo Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte* gedruckt wurde, eben dieser Text als wichtigster Beitrag der Zeitschrift erachtet. Sechs Zeilen werden ins Russische übersetzt und von der „Vesy“ wieder sehr positiv bewertet. Ottinger legt dabei nahe, dass es sich beim Autor des nicht signierten Berichtes womöglich um Brjusov handeln könne. Ferner erfreut sich der ebenfalls für diese Arbeit relevante Text Hofmannsthals *Ein Brief* einer positiven Rezension seitens Gercyk, zumal er die Weltanschauung des Dichters im Zuge seiner Erkenntniskrise gut veranschaulicht und dokumentiert.⁷⁴ Da der 1902 veröffentlichte Text *Ein Brief* den Schlusspunkt für Hofmannsthals Arbeit als symbolistischer Lyriker markiert, konzentriert man sich in „Vesy“ zunehmend auf seine Dramen (Viktor Gofman sieht dabei in Hofmannsthal dennoch eine Figur, die „*von Natur aus Lyriker ist*“) und beruft sich bis etwa 1906 überwiegend positiv auf den Schriftsteller, ja spricht ihm sogar eine gewisse vorbildhafte Funktion und den Status einer international relevanten Größe zu. Ottinger fasst ferner zusammen, dass sich in „Vesy“ ab 1906 eine tendenziell negativere Beurteilung des Wiener Dichters beobachten lässt und 1909 das Ende der Erwähnungen zu verzeichnen ist.

⁷³ Vgl. Ottinger, H.: „Vesy“. In: Simonek, S.: 2006. S. 59-60, 65, 67.

⁷⁴ Vgl. Ebenda, S. 67, 68.

1.10.2. „Zolotoe runo“

Anhand der von Simonek herausgearbeiteten Rezeption der Wiener Moderne in „Zolotoe runo“ lässt sich die nun vielmehr dem mythopoetischen Modell entsprechende Einstellung der russischen Autoren Hofmannsthal gegenüber herausarbeiten. Das heißt, während in „Vesy“ noch von einer eher dem Frühsymbolismus und somit dem Ästhetizismus nahestehenden Bewegung die Rede sein kann, die sich eher mit den anfänglichen Tendenzen in der Wiener Moderne vereinbaren lässt, ist im von 1906 bis 1909 erschienenen „Zolotoe runo“ die spezifische Weiterentwicklung symbolistischer Theorien und Weltanschauungskonzepte zu verzeichnen, die im Laufe der Arbeit im Detail anhand der Essays der Spätsymbolisten erläutert werden soll. Simonek stellt dabei die Erkenntniskrise Hofmannsthals gewissermaßen als Parallele zur der Bruchstelle dar, die sich zwischen dem frühen und dem späten russischen Symbolismus vollziehen sollte, insofern als das mythopoetische Modell mithilfe des Symbols nun vielmehr nach der Erkenntnis einer höheren, jenseitigen Wirklichkeit strebte und sich vom Ästhetizismus abwandte. Im Zuge der im russischen Symbolismus stattfindenden Ausweitung auf philosophische Inhalte sieht sich die Wiener Moderne demnach zunehmend mit dem Vorwurf der rein dekorativen Oberflächlichkeit konfrontiert.

Dementsprechend spärlich gestaltet sich auch die Berichterstattung zu Hofmannsthal. Es kann zunächst eher von kurzen Erwähnungen des österreichischen Dichters in „Zolotoe runo“ gesprochen werden, als von einer allzu tiefgreifenden Auseinandersetzung mit seinem Werk. So beruft sich Vladimir Nilender in einem Artikel der Zeitschrift etwa auf einen Gedanken, vielmehr eine Passage aus Hofmannsthals Vortrag *Poesie und Leben* zum Begriff der Stimmung⁷⁵, wobei dies auf eine relativ ungenaue und oberflächliche Weise geschieht. Zwar wird Hofmannsthals stilistische Raffinesse seitens Nilender anerkannt, doch ist auch ein Übersetzungsproblem mit den deutschen Texten zu verzeichnen, ganz zu schweigen von diversen Verschreibungen und der undifferenzierten Darstellung des österreichischen Schriftstellers als „nemeckij dramaturg“. Im Jahrgang 1907 können vier weitere Erwähnungen des nunmehr als Dramaturg arbeitenden Hofmannsthal verzeichnet werden, 1908 lediglich zwei. Dabei erweist sich Čulkovs Referenz auf Hofmannsthals lyrisch-dramatische Versuche, sowie auf seine Dramen und seine Lyrik, als äußerst polemische Provokation, wenn er den Schriftsteller etwa als „süßlich und

⁷⁵ Vgl. Kapitel 2.1.2. (Fußnote 85): Zitat Hofmannsthals aus *Poesie und Leben*.

falsch“ („sladkij i falšivj“) charakterisiert. 1909 ist die letzte Erwähnung Hofmannsthals in „Zolotoe runo“ zu verzeichnen.⁷⁶

1.10.3. „Apollon“

Poljakov legt in seiner Studie zu „Apollon“ diverse Annäherungsbestrebungen seitens der Redaktion dar, welche bereits in der ersten Ausgabe in einer Annonce des Programms ihren Ausdruck finden, wenn Hofmannsthal und andere Schriftsteller der Wiener Moderne als Korrespondenten der Zeitung in Wien in Erwägung gezogen werden. Derartige Vermittlungsversuche v. a. von Johannes von Guenther sollten jedoch ergebnislos bleiben. In Besprechungen deutschsprachiger Neuerscheinungen äußert von Guenther seine Hochachtung Hofmannsthal gegenüber und beurteilt ihn sowohl in seiner Arbeit als Dichter, als auch als Dramaturg, Stilist und Denker äußerst positiv. Ferner sind für „Apollon“ jedoch lediglich einige weitere knappe Bemerkungen zu Hofmannsthal zu verzeichnen, die keine der hier relevanten Texte betreffen und somit außer Acht gelassen werden können.⁷⁷

Auf eine fast erstaunlich übereinstimmende Weise konnte somit in diesem Kapitel vor allem die Rezeption dreier Texte Hofmannsthals herausgearbeitet werden, nämlich *Das Gespräch über Gedichte, Poesie und Leben* und *Ein Brief*. Übereinstimmend insofern, als unabhängig von der Studie *Rezeption der Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende* eben genau diese Texte schon im Vorhinein für die Diplomarbeit ausgewählt wurden, da sie im Zusammenhang mit der Fragestellung nach Definitionen der Lyrik als besonders aufschlussreich erschienen.

⁷⁶ Vgl. Simonek, S.: „Zolotoe Runo“. In: Simonek, S.: 2006. S. 77- 83.

⁷⁷ Vgl. Poljakov, F.: „Apollon“. S. 100-101, 104-106, sowie Simonek, S., S. 10, 11. In Simonek, S. 2006.

Hauptteil – Definitionen der Lyrik

2.1. Hugo von Hofmannsthal

Hugo von Hofmannsthal (eigentlich Hugo Hofmann Edler von Hofmannsthal, 1874-1929) wird als Sohn eines Bankdirektors in Wien geboren. 1899 gibt er sein geplantes Studium der Romanistik zugunsten des Schriftstellerberufs auf. Schon als sechzehnjähriger Gymnasiast verfasst er erste Gedichte, die ihm bereits große Aufmerksamkeit einbringen. Später veröffentlicht er unter dem Pseudonym Loris Melikov. Als Mitglied der Gruppe „Jung-Wien“ hebt sich der junge Schriftsteller dann vor allem insofern von seinen Kollegen ab, als seine Werke über einen puren Ästhetizismus hinaus auf einer ethischen Basis beruhen, was der dem frühen Symbolismus eigenen Abgrenzung des Dichters von sozialen Problemen widerspricht.⁷⁸ Im Rahmen dieser Arbeit wird ausschließlich auf Hofmannsthals frühe Schaffensperiode eingegangen, deren Ende der 1902 erschienene Prosatext *Ein Brief* (bekannt auch als *Lord Chandos-Brief*) markiert. Vor der Sprach- oder Erkenntniskrise des Autors, welche im besagten Brief zum Ausdruck kommt, verfasste Hofmannsthal einige kunst- und literaturtheoretische Aufsätze. Diese zeichnen sich durch eine besondere sprachliche Virtuosität aus und machen Hofmannsthals anfängliche Begeisterung für das Medium Sprache und die Wortkunst deutlich. In einigen dieser Aufsätze versucht er dabei Definitionen der Lyrik, insbesondere auch des Symbolismus, zu geben. Gueorguiev nennt als wesentliche Faktoren des Frühschaffens Hofmannsthals die Fragestellung nach dem Zusammenhang zwischen dem Menschen und dem Weltall, die Suche nach dem Absoluten sowie das Kunstproblem. Diese Themen werden alle auch in den später behandelten Aufsätzen vorhanden sein und Anlass zu einem umfangreichen Vergleich mit den russischen Symbolisten bieten. Doch mit dem Text *Ein Brief* schlägt Hofmannsthals Leichtigkeit im Umgang mit den

⁷⁸ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 11, 13.

besagten Themen, vor allem jedoch mit der Sprache und ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit, in Zweifel und Skepsis um, und seine Kunstauffassung ändert sich grundlegend. Im Zuge dieser Sprach- oder Erkenntniskrise wendet sich Hofmannsthal vollkommen von der Dichtung ab und beschäftigt sich in erster Line mit der Form des Dramas. Lublinski erkennt im Zuge einer Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Prosawerk im Autor vielmehr einen Redner als einen Dichter. Ihm zufolge ist es jene „Zwischenform“ der Gattungen, wie es *Das Gespräch über Gedichte* darstellt, die das virtuose Sprachtalent des Autors am besten zum Ausdruck bringe. Er charakterisiert ferner Hofmannsthals soziale Stellung in adeligem Umfeld und die damit verbundene Unberührtheit als Faktor, der zu einem ewigen inneren Zwiespalt des Autors beitrug. In die Atmosphäre der Formkultur, des Ästhetentums, ja der Verhätschelung als Künstler und Mensch hineingeboren, sehnte sich der Autor immer nach dem Leben jenseits dieses Rahmens.⁷⁹ Mit seinem Drama *Jedermann* wird er später zum Begründer der Salzburger Festspiele. Seine Komödien und Dramen erfreuen sich bis heute großer Beliebtheit. Der Schriftsteller stirbt am 15. Juli 1929 in Rodaun bei Wien.⁸⁰

2.1.1. Hofmannsthals *Das Gespräch über Gedichte*

Der Aufsatz *Das Gespräch über Gedichte* erscheint im Erstdruck in der neuen Rundschau im Februar 1904. Der Text stellt einen Dialog dar, welcher zwischen zwei fiktiven Personen, Clemens und Gabriel, stattfindet. Diese widmen sich der Fragestellung nach dem Wesen der Poesie, wobei gleich an dieser Stelle angemerkt sei, dass die Namenssymbolik der auftretenden Personen von besonderer Bedeutung ist. Nach katholischer Auffassung ist der Erzengel Gabriel der Herrscher über das Wasser und über das Prinzip des Flüssigen. Er regiert außerdem die Welt der Gefühle, der Emotionen und das Unterbewusstsein, was hier ganz im Zeichen des frühen, „gefühlsbetonten“, Symbolismus steht. Im Text fungiert die Figur des Gabriel, wie auch der Erzengel, als Erklärender und Interpret von Visionen und als Bote Gottes.⁸¹ So wird er auch im Text als weiser Erklärender dargestellt, welcher gegenüber Clemens die Sachverhalte stets etwas differenzierter betrachtet und diesen zum Nachdenken und Reflektieren anregt. Der Name Clemens trägt die Bedeutung des Milden, Sanftmütigen,

⁷⁹ Vgl. Lublinski, S.: Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. (1909). Wunberg, G. (Hrsg.): Tübingen, 1976. S. 90-92.

⁸⁰ www.gutenberg.spiegel.de/autor/283

⁸¹ Vgl. Burkart, W.: Neues Lexikon der Vornamen. Über 10 000 Namen. Herkunft, Bedeutung, Kurz- und Koseformen. Bergisch-Gladbach, 1993. S. 146. 

⁸² Vgl. Ebenda, S. 89.

was auch auf seine defensive Rolle in *Das Gespräch über Gedichte* zutrifft. Der Aufsatz bezieht sich stellenweise ganz konkret auf den Symbolismus, also nicht lediglich auf die Kunst oder Lyrik im Allgemeinen. Im Zuge des Dialogs versucht Hofmannsthal das Funktionieren und die Philosophie der symbolistischen Poesie zu erläutern und einige Missverständnisse aufzuklären. Zunächst sollen Textstellen herausgearbeitet werden, welche als eindeutige Definitionsversuche der Lyrik angesehen werden können:

GABRIEL. Aber es ist wundervoll, wie diese Verfassung unseres Daseins der Poesie entgegenkommt: denn nun darf sie, statt in der engen Kammer unseres Herzens, in der ganzen ungeheueren, unerschöpflichen Natur wohnen. [...] Denn sie hat keine Grenzen ihres Fluges, aber in ihrem Wesen ist sie begrenzt: wie könnte sie aus irgend einem Abgrund der Welten etwas anderes zurückbringen als menschliche Gefühle, da sie doch selbst nichts anderes ist als die menschliche Sprache!

*CLEMENS. Sie ist doch nicht ganz die Sprache, die Poesie. Sie ist vielleicht eine gesteigerte Sprache. Sie ist voll von Bildern und Symbolen. Sie setzt eine Sache für die andere.*⁸³

An dieser Stelle ist es interessant den Standpunkt Gueorguievs heranzuziehen, welcher von der Schwierigkeit der Bestimmung einer einheitlichen Konzeption des Symbolismus spricht. Nach allgemeiner Auffassung ist ein Symbol ja ein einen tieferen Sinn andeutendes Zeichen, bzw. ein solches, dem eine Bedeutung zugrunde liegt, die über seine sichtbare Erscheinung hinausweist.⁸⁴ So meint auch Gueorguiev, die äußere Wortsphäre sei im Symbolismus nicht als eigentliche Bedeutung zu verstehen, sondern ein anderer, übernatürlicher Sinn des Wortes.⁸⁵ Man könnte also aus diesen Auffassungen genau das Problem der Definition des Symbolismus erkennen, welches Hofmannsthal in den behandelten Textstellen diskutiert. Im folgenden Zitat wird zunächst indirekt auf die zwar ähnlichen, jedoch grundsätzlich unterschiedlichen Konzeptionen der Metapher und des Symbols hingewiesen. Dies sei nun mit der Antwort Gabriels veranschaulicht, welcher folgendermaßen auf die Aussage reagiert, die Poesie setze mit ihren Bildern und Symbolen eine Sache für die andere:

⁸³ Hofmannsthal, H. v.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1–3. Band 1, Frankfurt a.M., 1979. S. 498.

⁸⁴ Vgl. DUDEN, Das große Lexikon der Allgemeinbildung. Bescheid Wissen von A bis Z. Mannheim, Leipzig, 2003. S. 279.

⁸⁵ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 6.

*GABRIEL. Welch ein häßlicher Gedanke! Sagst du das im Ernst? Niemals setzt die Poesie eine Sache für eine andere, denn es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen, mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache, mit einer ganz anderen Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft. Wenn die Poesie etwas tut, so ist es das: daß sie aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes herausschlürft...*⁸⁶

Gabriel lehnt im Gespräch den Gedanken ab, die Poesie setze eine Sache für eine andere, was teilweise auf die Funktion einer Metapher hinweist, nicht aber auf das Symbolprinzip, wie es im Symbolismus zu verstehen ist. Ähnlich wie bei Solov'ev, der zur Erreichung vollkommener Schönheit von der „*unmittelbaren Materialisierung der geistigen Wesenheit von Geist und Stoff*“⁸⁷ spricht, geht es Hofmannsthal um das „*Wesenhafte*“ aller Erscheinungen. Dies erläutern beide Autoren anschaulich am Beispiel von Tieren, in deren sichtbarer Gestalt, so Solov'ev, sich die „*Intensität der Lebensmotive offenbare*“.⁸⁸ Hofmannsthal dazu in *Das Gespräch über Gedichte*:

CLEMENS. Und diese Schwäne? Sind sie ein Symbol? Sie bedeuten –

*GABRIEL. Laß mich dich unterbrechen. Ja, sie bedeuten, aber sprich es nicht aus, was sie bedeuten: was immer du sagen wolltest, es wäre unrichtig. Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: dieses hier mit der Majestät seiner königlichen Flüge; mit der lautlosen Einsamkeit seines strahlenden weißen Leibes, auf schwarzem Wasser trauervoll, verachtungsvoll kreisend; mit der wunderbaren Fabel seiner Sterbestunde ... Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sie sind lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklicherweise der Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf*⁸⁹

Zuvor stellt Hofmannsthal die Sprache der Poesie jener der Wissenschaft gegenüber, was einen wesentlichen Grundsatz in der Auffassung des Kunstbegriffes der

⁸⁶ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S.499.

⁸⁷ Vgl. Klum, E.: Interpretation des Aufsatzes: Der allgemeine Sinn der Kunst. München, 1965. S. 152.

⁸⁸ Vgl. Ebenda, S. 152

⁸⁹ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 501.

Symbolisten darstellt. Wie bereits im Abschnitt 1.3. dargelegt, zeichnet sich hier eine grundlegende Konkurrenz zwischen zwei Weltanschauungen, dem Rationalen und dem Geistig-Spirituellen, deutlich ab. Neben der Terminologie der Wissenschaft werden im Text noch weitere Formen von Literatur genannt, die im Gegensatz zur Poesie andere Funktionen erfüllen:

*GABRIEL. Das tun alle Gedichte, alle guten zum mindesten. Alle drücken sie einen Zustand des Gemütes aus. Das ist die Berechtigung ihrer Existenz. Alles andere müssen sie anderen Formen überlassen: dem Drama, der Erzählung. Nur diese können Situationen schaffen. Nur diese können das Spiel der Gefühle zeigen.*⁹⁰

Das Zum-Ausdruck-Bringen eines Zustands des Gemüts erweist sich hier als ein Schlüsselbegriff in der Frage nach den Aufgaben der Lyrik. Diese Position repräsentiert zunächst ein wesentliches Ergebnis der lyriktheoretischen Abhandlungen Hofmannsthals, da sie als charakteristisch für die frühsymbolistische Phase in Russland gelten kann und sich in ihrer Konkretheit für eine spätere Kritik seitens der russischen Symbolisten geradezu optimal anbietet. Zudem sei noch Lublinskis Standpunkt angeführt, der aus dem Text zusammenfasst, Hofmannsthal unterscheide zwischen jenem Dichter, der aus einer gefühlsmäßigen Mystik heraus rätselhafte Stimmungen der Seele und Naturbilder im Geiste der *correspondances* wiedergibt, und jenem, der in die Außenwelt blickt und diese mit plastischen Verfahren nachbildet.⁹¹

2.1.2. Hofmannsthals *Poesie und Leben*

Poesie und Leben ist ein Auszug einer Rede Hugo von Hofmannsthals, die 1896 im Erstdruck in „Die Zeit“ erschien.⁹² Der Text stellt ein bemerkenswertes Dokument in Bezug auf die Kunstauffassung des Schriftstellers dar, da Hofmannsthal stellenweise sehr konkrete Aussagen und Definitionen von Kunst und Lyrik zu formulieren sucht. Dies verläuft jedoch nur im Zuge einer vorweggenommenen, sich in die symbolistische Tradition einer zwiespältigen Haltung gegenüber der Sprache⁹³ einfügenden Rechtfertigung des Dichters. So sei an dieser Stelle ein Textauszug angeführt, in welchem sich bereits eine Art „Sprachskepsis“ Hofmannsthals widerspiegelt:

⁹⁰ Ebenda, S. 500.

⁹¹ Vgl. Lublinski, S.: 1976. S. 90.

⁹² Vgl. Simonek, S.: 2006. S. 18.

⁹³ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 259.

*Sie haben mich kommen lassen, damit ich Ihnen etwas über einen Dichter dieser Zeit erzähle, oder auch über einige Dichter oder über die Dichtung überhaupt. [...] Und von der Dichtung der Gegenwart zu sprechen, gibt es mehrere falsche Arten, die gefällig sind. [...] Ich müßte Ihnen verschweigen, daß ich ernsthaft erkannt zu haben glaube, daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, daß es nur das Unwesentliche und Wertlose an den Künsten ist, was sich der Beredung nicht durch sein stummes Wesen ganz von selber entzieht, und daß man desto schweigsamer wird, je tiefer man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist.*⁹⁴

Anhand dieses Beispiels ist also ein sehr vorsichtiger Umgang Hofmannsthals mit der Sprache bereits erkennbar. Dennoch lässt sich der Autor im Folgenden zu einer Art Definition der Poesie hinreißen:

*Ich weiß nicht ob Ihnen unter all dem ermüdenden Geschwätz von Gesinnung, Stimmung und so fort nicht das Bewußtsein abhanden gekommen ist, daß das Material der Poesie die Worte sind, daß ein Gedicht ein gewichtloses Gewebe aus Worten ist, die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen. Wenn Sie sich zu dieser Definition der leichtesten der Künste zurückfinden können, werden Sie etwas wie eine verworrene Last des Gewissens von sich abgetan haben. Die Worte sind alles, die Worte, mit denen man Gesehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen und nach inspirierten Gesetzen als ein Bewegtes vorspiegeln kann. Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie.*⁹⁵

Wie bereits im Zuge der Auseinandersetzung mit *Das Gespräch über Gedichte* erwähnt, versucht Hofmannsthal den grundlegenden Gedanken der Worte als „Material der Poesie“ nahezulegen und vorauszusetzen. Dass der Schriftsteller seine Berufung stets als Handwerk⁹⁶ verstand, kann also im Zusammenhang mit dieser Auffassung stehen. Weiter bezieht sich Hofmannsthal auf die Form und die Zusammenstellung von Gedichten, zieht Versmaß und Klang in Betracht – wobei hierin ebenfalls seine „handwerklichen“ Vorstellungen über die Dichtkunst ausgedrückt werden:

⁹⁴ Hofmannsthal, H. v.: *Poesie und Leben*. Aus einem Vortrag. In: Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden - Reden und Aufsätze I: 1891-1913*. Bernd Schoeller, Fischer (Hrsg.), Frankfurt a. M., 1979. S. 13, 14.

⁹⁵ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 15, 16.

⁹⁶ Vgl.: Alewyn, R.: 1960. S. 15, sowie Werberger, A.: 2002. S. 3.

»Den Wert der Dichtung« – ich bediene mich der Worte eines mir unbekannten aber wertvollen Verfassers – »den Wert der Dichtung entscheidet nicht der Sinn (sonst wäre sie etwa Weisheit, Gelehrtheit), sondern die Form, das heißt durchaus nichts Äußerliches, sondern jenes tief Erregende in Maß und Klang, wodurch zu allen Zeiten die Ursprünglichen, die Meister sich von den Nachfahren, den Künstlern zweiter Ordnung unterschieden haben. Der Wert einer Dichtung ist auch nicht bestimmt durch einen einzelnen, wenn auch noch so glücklichen Fund in Zeile, Strophe oder größerem Abschnitt. Die Zusammenstellung, das Verhältnis der einzelnen Teile zueinander, die notwendige Folge des einen aus dem andern kennzeichnet erst die hohe Dichtung.«⁹⁷

Ferner gibt Hofmannsthal eine weitere, sehr konkrete Bestimmung des Wesens der Lyrik, wobei er sich wieder rein auf die technische Seite des Dichtens beschränkt:

Über das allein Ausschlaggebende, die Wahl der Worte und wie sie gesetzt werden müssen (Rhythmus), wird immer zuletzt beim Künstler der Takt, beim Hörer die Empfänglichkeit zu urteilen haben. Dies, was allein das Wesen der Dichtung ausmacht, wird am meisten verkannt.⁹⁸

Als ein wesentliches Stilmittel in Hofmannsthals Werk erweist sich ein besonderer, durchdachter Einsatz der Sprache, welcher sich oftmals in Form von Neubildungen oder Substantivierung von Adjektiven äußert, so Gueorguiev.⁹⁹ Dies ist offensichtlich nicht nur in Bezug auf das lyrische Werk des Dichters zu beachten, sondern auch in seinen Prosatexten anzutreffen. In der folgenden Textstelle spricht sich der Dichter negativ über einen nachlässigen Einsatz von Sprache aus und wendet dabei gleichzeitig eine seinen Vorstellungen entsprechende Wortwahl an. Neubildungen wie „Grellmalerei“, bzw. „totgeborene Adjektiva“ sollen diesen Zugang zur Sprache demonstrieren:

Ich kenne in keinem Kunststil ein Element, das schmähhlicher verwahrlost wäre als das Eigenschaftswort bei den neueren deutschen sogenannten Dichtern. Es wird gedankenlos hingesetzt oder mit einer absichtlichen Grellmalerei, die alles lähmt. Die Unzulänglichkeit des rhythmischen Gefühles aber ist ärger. Es scheint beinahe niemand mehr zu wissen, daß das der Hebel aller Wirkung ist. Es hieße einen Dichter über alle Deutschen der letzten Jahrzehnte stellen, wenn man von ihm sagen könnte: Er hat die Adjektiva, die nicht totgeboren sind, und seine Rhythmen gehen nirgends gegen seinen Willen.¹⁰⁰

⁹⁷ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 16.

⁹⁸ Ebenda, S. 17.

⁹⁹ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 259.

¹⁰⁰ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 17.

Als Überleitung zum ersten Vertreter der „älteren“ russischen Symbolisten, soll die Auffassung Gueorguievs angeführt werden, welcher zufolge besonders das Jugendwerk Hofmannsthals der 1890er Jahre sehr viele Gemeinsamkeiten mit den russischen Symbolisten aufweist. Dies lässt sich nicht nur in Bezug auf Themen und Motive in ihrer Lyrik beobachten, sondern auch anhand ihrer Poetik und Kunstauffassung.¹⁰¹

2.2. Innokentij Annenskij

Innokentij Fëdorovič Annenskij wird am 20. August 1855 in Omsk geboren. Sein Vater besetzt ein hohes Amt im Staatsdienst in Westsibirien, von wo die Familie jedoch im Jahre 1860 wegzieht und sich in Sankt Petersburg niederlässt. Bereits im Alter von fünf Jahren leidet Annenskij unter einer schweren Herzkrankheit. Fedorov führt einige Textstellen aus Annenskij's „Žizneopisanie“ an, in welchen er seine komplizierte Schullaufbahn beschreibt, die von vielen Ortswechseln und krankheitsbedingten Unterbrechungen bestimmt ist. Bereits als Gymnasiast studiert Annenskij selbstständig die griechische Sprache.¹⁰² Im Zuge seines Studiums an der historisch-philologischen Fakultät spezialisiert er sich auf die Literatur der Antike¹⁰³. Er macht sich zunächst eher mit seinen Übersetzungen der Tragödien des Euripides einen Namen, als mit seinem eigenen künstlerischen Schaffen.¹⁰⁴ Nachdem er 1879 sein Studium abschließt und heiratet, nimmt der Schriftsteller seine lebenslange Tätigkeit im staatlichen Lehrdienst auf. Er unterrichtet Griechisch und Latein und beschäftigt sich darüber hinaus mit Pädagogik. Der Anfang seiner Lehrtätigkeit stellt einen sehr enthusiastischen und glücklichen Lebensabschnitt Annenskij's dar.¹⁰⁵ In den 1880er Jahren beginnt der Schriftsteller neben seiner Lyrik auch einige literaturtheoretische Abhandlungen zu verfassen und zu veröffentlichen, wobei diesen zu Lebzeiten Annenskij's noch wenig Bedeutung zugemessen wird. Erst Jahrzehnte später wird der Dichter, Übersetzer und Literaturkritiker von der Literaturwissenschaft berücksichtigt.¹⁰⁶ Dabei sei hier angemerkt, dass sein erster Gedichtband unter dem Pseudonym Nik.T-o erschien und ein bedeutender Teil seines Werkes erst nach seinem Tod veröffentlicht wurde – daher bestand zum Teil also gar nicht die Möglichkeit, sich zu seinen Lebzeiten allzu genau

¹⁰¹ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 257.

¹⁰² Vgl. Fedorov, A.: Innokentij Annenskij. Ličnost' i tvorčestvo. Leningrad, 1984: S. 5-9.

¹⁰³ Vgl. Ebenda, S. 3.

¹⁰⁴ Vgl. Conrad, B.: I. F. Annenskij's poetische Reflexionen. Phil. Diss. 1975 u. d. T.: Grundlagen einer Deutung des poetischen Werks von Innokentij Fëdorovič Annenskij, erweitert. Heidelberg, 1976. S. 9.

¹⁰⁵ Vgl. Fedorov, A.: 1984. S. 13-15.

¹⁰⁶ Vgl. Ebenda, S. 3.

mit seinen Texten zu befassen. Annenskij's Tätigkeit als Literaturkritiker lässt sich in zwei Etappen unterteilen, wobei die erste (Ende der 1880er Jahre bis 1890) im Zusammenhang mit seinen Aufgaben als Pädagoge gesehen werden muss. Die Artikel in den Zeitschriften „Vospitanie i obučenie“ und „Russkaja škola“ tragen einen rationalen Charakter – assoziative und metaphorische Gedanken werden vom Autor vermieden, um seine Forschung logisch nachvollziehbar zu gestalten. Die zweite Etappe literaturkritischen Schaffens Annenskij's beginnt mit den *Knigi o traženij* 1906 und stellt eine völlig neue Seite in der russischen Geschichte der Literaturkritik dar. Im Zentrum der zweiten Etappe steht als neue Vorgehensweise Annenskij's das Prinzip der Intertextualität, was sich auch anhand des Essays *Čto takoe poëzija?* gut beobachten lässt.¹⁰⁷ Annenskij verfasst den Text kurz vor seinem Tod. Er erscheint zusammen mit den besagten literaturtheoretischen Abhandlungen, den *Knigi o traženija*. In diesen Aufsätzen spiegelt sich die Kunstauffassung des Symbolisten wider, und sein besonderer Zugang zu einer neuen Poetik wird offen gelegt.

Aus der Sekundärliteratur geht oftmals hervor, Annenskij wäre zurückgezogen und „scheu“ gewesen und hätte nur ungern über seine Arbeit als Dichter gesprochen.¹⁰⁸ Conrad skizziert Annenskij's Biografie als die des missverstandenen Künstlers, dessen Talent lange Zeit verkannt wurde.¹⁰⁹ In seiner Biografie sind zentrale Begriffe „Schwermut“ und „Melancholie“¹¹⁰, „Herzkrankheit“ und „Schlaflosigkeit“.¹¹¹ Dieser Pessimismus drückt sich in seiner zum Teil sehr düsteren Lyrik aus. Annenskij stirbt am 30. November 1909 in Sankt Petersburg an Herzversagen.¹¹²

2.2.1. Annenskij's *Čto takoe poëzija?*

Die Frage nach den Definitionen der Lyrik in den Aufsätzen der russischen Frühsymbolisten soll mit dem wohl problematischsten Text begonnen werden. Das Essay *Čto takoe poëzija?* wurde von Annenskij im Zeitraum von 1903 bis 1909 verfasst und anschließend post mortem 1911 in der Zeitschrift „Apollon“ veröffentlicht.¹¹³

¹⁰⁷ Vgl. Prozorova, V. V. (Hrsg.): *Istorija russkoj literaturnoj kritiki*. Moskau, 2002. S. 243, 244.

¹⁰⁸ Vgl. Ingold, F.: *Innokentij Annenskij. Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus*. Lang, Bern, 1970. S. 3.

¹⁰⁹ Vgl. Conrad, B.: 1976. S. 9.

¹¹⁰ Vgl. Guntermann, I.: Melancholie als poetologisches Prinzip bei Innokentij Annenskij. In: Götz, C., Otto, A., Vogt, R. (Hrsg.): *Romantik - Moderne - Postmoderne: Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slawistische Literaturwissenschaft*. Hamburg, 1996. S. 125.

¹¹¹ Vgl. Punin, N.: *Problema žizni v poëzii I. Annenskogo*. In: *Apollon*, Nr. 10. Moskau, 1914. S. 48.

¹¹² Vgl. Ingold, F.: 1970. S. III.

¹¹³ Vgl. Ebenda, S. 3.

Sowohl Conrad als auch Ingold erwähnen den Text im Zusammenhang mit dem ersten Gedichtband des Schriftstellers, *Tichie pesni*, für welchen *Čto takoe poëzija?* das Vorwort darstellt. Oftmals wird das Essay in der Sekundärliteratur als Entwurf bezeichnet, da es von Annenskij nie abgeschlossen wurde.¹¹⁴ Darüber hinaus misst Conrad dem Text eine programmatische Bedeutung bei.¹¹⁵ Schon im Titel findet sich die, so will man glauben, einfache Frage „Was ist Poesie?“; diese lässt den Leser zunächst im Glauben, dass der Aufsatz als eine Definition oder als Antwort auf diese Frage fungieren soll. Doch Annenskij weigert sich im Zuge des gesamten Textes, das Phänomen „poëzija“ leichtfertig zu definieren. So schreibt auch Conrad von fast schon „ärgerlichen“ Sätzen Annenskij in *Čto takoe poëzija?* und einem Verweigern des Autors, die Poesie auf eine bestimmte Definition festzulegen.¹¹⁶ Der erste Satz des Essays legt schon recht deutlich den skeptischen Zugang des Autors offen:

*Этого я не знаю. Но если бы я и знал, что такое поэзия (ты простишь мне, неясная тень, этот плагиат!), то не сумел бы выразить своего знания или, наконец, даже подобрал и сложил подходящие слова, все равно никем бы не был понят.*¹¹⁷

Ingold zieht aus derartigen Aussagen den Schluss, der Aufsatz Annenskij stelle keine Suche nach einer Definition der Poesie dar, sondern soll vielmehr die Unmöglichkeit beweisen, dies zu tun.¹¹⁸ So heißt es auch in Annenskij's Aufsatz, dass es eben Realitäten gibt, welche man besser überhaupt nicht definieren sollte.

*Вообще есть реальности, которые, по-видимому, лучше вовсе не определять.*¹¹⁹

Doch Conrad polemisiert gegen Ingold, welcher Annenskij's Weigerung sich zu einer konkreten Definition der Lyrik hinreißen zu lassen, als Resignation des Autors auffasst. Ihr zufolge resigniert Annenskij keineswegs, sondern nimmt in der Tat Stellung zu der Problematik, wenn auch auf eine unkonventionelle Weise. Sie misst den einleitenden

¹¹⁴ Vgl. Ebenda.

¹¹⁵ Vgl. Conrad, B.: 1976. S. 92.

¹¹⁶ Vgl. Conrad, B.: 1976. S. 97.

¹¹⁷ Annenskij, I.: *Knigi otryženij*. Moskau, 1979. S. 201.

¹¹⁸ Vgl. Ingold, F.: 1970. S. 7.

¹¹⁹ Annenskij, I.: 1979. S. 201.

Sätzen außerdem eine gewisse rhetorische Funktion bei, welche vom Schriftsteller bewusst eingesetzt wird.¹²⁰

Weiters sei folgendes Zitat zur Veranschaulichung des komplizierten, uneindeutigen Zugangs Annenskij zur Thematik angeführt, in welchem er sich erneut gegen konkrete Definitionen richtet und diese von ihm scharf kritisiert werden:

*...один очень ученый гибрид сказал, что "поэзия есть пережиток мифологии". Этот несчастный уже умер... Да и разве можно было жить с таким сознанием?*¹²¹

Es folgt eine von vielen Stellen im Text, deren Sinn sehr verschlüsselt anmutet und auf die in der hier verwendeten Sekundärliteratur nicht eingegangen wird. Sich einiger Referenzen und Metaphern bedienend beschreibt Annenskij das Dasein eines Dichters, bzw. den „ideal’nyj poët“ und die harte, oftmals undankbare Schriftstellertätigkeit.

*Этот пасынок человечества вместе с Жераром де Невраль отращил себе было волосы Мервинга и, закинув за левое плечо синий бархатный плащ, находил о чем по целым часам беседовать с луною, немного позже его видели в фойе Французской комедии, и на нем был красный жилет [...] в промежутках позируя для Курбе и штудирова книгу Прудона об искусстве. Но из этого ничего не вышло, и беднягу заперли-таки в сумасшедший дом.*¹²²

Anschließend begegnet man dann im Text abermals der Aussage, es sei unmöglich, das Phänomen der Poesie zu bestimmen:

*Хотя я и написал в заголовке: Что такое поэзия? - но вовсе не намерен ни множить, ни разбирать определений этого искусства. К тому же мне решительно нечему учить, так как в сфере поэтики у меня есть только наблюдения, желания или сомнения.*¹²³

Das Essay weicht nun immer mehr von der Fragestellung nach dem Wesen der Dichtung ab. Annenskij bezieht sich auf das horazische „ut pictura poesis“, die „Sprache in Bildern“, was er im Text auf Russisch mit „poèzija kak živopis“ wiedergibt. Er zitiert an dieser Stelle einen Auszug von Puškins „Poltava“¹²⁴, und meint

¹²⁰ Vgl. Conrad, B.:1976. S. 94, 95.

¹²¹ Annenskij, I.: 1979. S. 201.

¹²² Ebenda S. 201, 202.

¹²³ Ebenda S. 202.

¹²⁴ Kommentar: „Primečanija“: <http://annenskiy.ouc.ru/chto-takoe-poezia.html>

anschließend, in ihm sei zwar ein „ganzer Strauß“, ein ganzer „Regen melodischer Symbole“ vertreten, doch negiert er dann die Vorstellung, die Wortkunst sei mit Malerei („živopis“), gleichzusetzen. Die Poesie spreche mit Worten und im Vergleich zur Malerei, die von unbedingten, selbstständigen Bildern, („vsjakij obraz bezusloven, samostojatelen...“), regiert wird, sei sie daher völlig anderer Natur – „no pričem že tut živopis’?“.

Aus dem gesamten Essay soll dennoch mehr herausgearbeitet werden als lediglich die Tatsache, dass für Annenskij die Definition der Lyrik ein Problem darstellte. Aus dem Zitieren und der Bezugnahme auf Baudelaire und Puškin kann prinzipiell der Schluss gezogen werden, dass die Werke dieser den Symbolismus wesentlich beeinflussenden Poeten für Annenskij als Beispiele für hohe Dichtung fungieren. Dies wird insofern klar, als dass er auf konkrete Gedichte aufmerksam macht und sie als mustergültige, gelungene Werke zeigt. Es lässt sich aus dem Text erkennen, dass sie für Annenskij schön sind. Dies drückt der Autor beispielsweise nach dem Zitieren Baudelaire's folgendermaßen aus:

*Я не знаю, о чем думаете вы, читатель, перечитывая этот сонет. Для меня он подслушан поэтом в осенней капели. [...] Сонет Бодлера есть отзвук души поэта на ту печаль бытия, которая открывает в капели другую, созвучную себе мистическую печаль.*¹²⁵

Annenskij empfindet hier die Stimmung des Gedichtes nach – welche für den frühen Symbolismus stets etwas Entscheidendes, Wesentliches darstellt. Je mehr sich der Autor von Definitionen und Bestimmungen der Lyrik distanziert, desto lockerer wird er auch im Umgang mit der Sprache und in seinen Vermutungen. Es scheint, als ob sich das Wesen der Poesie für ihn in erster Linie mit Grundsätzen der Empfindung, der Stimmung und der „vnutrennyj mir pisatelja“ erklären lässt, so Fedorov.¹²⁶ Dass die Poesie also etwas Angenehmes ist, erklärt Annenskij im Text:

*Поэзия приятна нам тем, что заставляет нас тоже быть немножко поэтами и тем разнообразить наше существование.*¹²⁷

¹²⁵ Annenskij, I.: 1979. S. 203, 204.

¹²⁶ Vgl. Fedorov, A.: 1984. S. 177.

¹²⁷ Annenskij, I.: 1979. S. 202.

Der Schriftsteller empfindet das Lesen als einen kreativen Prozess an sich, im Laufe dessen ständig interpretiert und dem Text eine Vielfalt an Bedeutungen verliehen wird. Die Literatur nimmt einen evolutiven Verlauf.¹²⁸

*Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета.*¹²⁹

Annenskij schreibt darüber hinaus, dass die neue Poesie genaue Symbole für das Empfinden und für die Stimmung suche – eine sehr aufschlussreiche Stelle im Text, welche außerdem auch programmatische Elemente aufweist:

*...новая поэзия ищет точных символов для ощущений, т. е. реального субстрата жизни и для настроений, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой...*¹³⁰

Der Ton wirkt hier insofern programmatisch, als Annenskij die Aufgaben der „neuen Poesie“ verkündet. Gegen Ende des Aufsatzes spricht er von einer „Jagd nach dem Neuen und Ungewöhnlichen“ („pogonja za novym i neobyčnym“), was somit als eine gewisse Kampfrhetorik gelten kann, die dem Leser in ihrer Schärfe die Aktualität und vielleicht Fortschrittlichkeit der „neuen Poesie“ nahelegen soll. In diesem Ton endet das Essay, welchem Annenskij nie einen wirklichen Schluss verlieh.

2.3. Valerij Brjusov

Valerij Jakovlevič Brjusov wird am 1. Dezember 1873 in Moskau geboren. Schon in der Schule begeistert er sich für die französische Dichtung. Er beschäftigt sich bald neben seiner Tätigkeit als Dichter mit allgemeiner Literaturbetrachtung und literaturwissenschaftlichen Fragen, worauf hier in erster Linie eingegangen wird. Den Beginn dieser Schaffensperiode literaturtheoretischer Tätigkeit datiert Schmidt auf 1892. Weiters fasst sie aus Aufzeichnungen Brjusovs zusammen, dass der Schriftsteller im Laufe seines Studiums der Geschichte, neben römischer Geschichte, den russischen Chroniken, der Philosophiegeschichte, und der deutschen Philosophie, sich vor allem

¹²⁸ Vgl. Prozorova, V. V.: 2002. S. 244, 245.

¹²⁹ Annenskij, I.: 1979. S. 205.

¹³⁰ Ebenda.

mit der Literaturgeschichte auseinandersetzte.¹³¹ Dabei beherrscht der Student die klassischen Sprachen in einem beachtlichen Ausmaß, was auch Sailer in ihrer Dissertation bestärkt, indem sie Gedichte des Autors in Latein als Beispiele anführt, die von der Begeisterung des Studenten für die klassischen Sprachen, Literatur und Mythologie zeugen.¹³² Vor allem berichten Quellen über Brjusov von seiner intensiven Auseinandersetzung mit Puškin.¹³³ Um die Jahrhundertwende beginnt Brjusov seine berufliche Laufbahn, zunächst als Redaktionssekretär der Zeitschrift „Russkij Archiv“, dann als Vorsitzender des Moskovskij Literaturno-Chudožestvennyj kružok, und tritt im Zuge dessen und weiteren künstlerischen sowie beruflichen Tätigkeiten in die literarische Szene Moskaus ein. Für den im Folgenden zu behandelnden Aufsatz *Ključī tajn* ist jedoch im Wesentlichen Brjusovs Aktivität bei der Zeitschrift „Vesy“ relevant, wo in der ersten Ausgabe 1904 der Text veröffentlicht wird. Quellen berichten über die sehr aktive Tätigkeit und ein großes Engagement des Schriftstellers bei der Zeitschrift, die teilweise sogar als „Zeitschrift Valerij Brjusovs“ angesehen wurde. In seiner Laufbahn als Schriftsteller, Kunst- und Literaturtheoretiker sowie Polemiker stellt diese Periode die produktivste und bedeutendste dar. Die Zeitschrift stellte ein alle Richtungen des Symbolismus vereinendes Medium dar und fixierte die theoretischen Prinzipien der Strömung durch die Veröffentlichung von Artikeln und Essays. Brjusov verstand sich selbst nicht bloß als Anführer der Zeitung „Vesy“, sondern auch als Leiter einer ganzen literarischen Bewegung.¹³⁴ 1909 beendet Brjusov seine Tätigkeit bei „Vesy“ und arbeitet als Übersetzer und Dramaturg – später, im Ersten Weltkrieg, als Kriegsberichterstatte. 1916 unternimmt der Schriftsteller eine Reise in den Kaukasus, bei welcher er sich vor allem mit armenischer Dichtung beschäftigt und als Übersetzer arbeitet. Zuletzt soll noch Brjusovs Lehrtätigkeit als Professor an der Moskauer Staatlichen Universität ab 1921 genannt werden, wo er bis 1924 tätig ist. Brjusov stirbt am 9. Oktober 1924.¹³⁵

¹³¹ Vgl. Schmidt, A.: Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. München, 1963. S. 8, 9.

¹³² Vgl. Sailer, U.: Antike Rezeption in der Lyrik des russischen Symbolisten Valerij Jakovlevič Brjusov. Univ. Dipl.-Arb., Salzburg, 1991. S. 23, 24.

¹³³ Vgl. Maksimov, D.: Brjusov. Poëzija i pozicija. Leningrad, 1969. S. 67.

¹³⁴ Vgl. Prozorova, V.V.: 2002. S. 234, 235.

¹³⁵ Vgl. Schmidt, A.: 1963. S. 8-15.

2.3.1. Brjusovs *Ključí tajn*

Valerij Brjusovs Aufsatz *Ključí tajn* wird 1904 in der ersten Ausgabe der „Vesy“ veröffentlicht und der Zeitung als Manifest quasi vorangestellt. Das Essay setzt sich mit grundlegenden Fragen der Kunst und Ästhetik aus der Perspektive der symbolistischen Weltauffassung auseinander. Erstmals gelangte der Text 1903 in Form einer Rede an die Öffentlichkeit, welche Brjusov im Historischen Museum in Moskau hielt.¹³⁶ Das Essay ist einer von vielen literarisch-philosophischen Artikeln Brjusovs und Maksimov zufolge ein literaturtheoretischer Artikel, welcher die ästhetischen Ansichten Brjusovs widerspiegelt und darüber hinaus als Programmschrift gelten kann.¹³⁷ Hansen-Löve zufolge sind in Brjusovs Kunstauffassung die Begriffe „iskusstvo“ und „lirika“ als identisch zu verstehen¹³⁸, was das Essay umso relevanter für die zentrale Fragestellung dieser Arbeit gestaltet.

„Čto že takoe iskusstvo?“ – lautet, ähnlich wie bei Annenskij, die klar formulierte Frage im Text. Dabei sei zugleich vorweggenommen, dass Brjusov im Vergleich zu Annenskij sehr konkrete Antworten auf diese Frage formuliert. Auch Maksimov bezeichnet die Aufsätze Brjusovs als lakonisch, objektiv, sicher im Ton, und spricht von einer sehr klaren Weise, in der Brjusov literaturtheoretische Deklarationen im Text gibt.¹³⁹ Auch verschiedene Referenzen, die der Autor in den Text einarbeitet, wie zum Beispiel Verweise auf andere Schriftsteller, sind als solche deutlich erkennbar und sozusagen nicht kommentarlos im Text anzutreffen. Nachdem Brjusov zu Beginn des Essays die Frage aufwirft, was Kunst sei, stellt er einen klaren Bezug zu Schopenhauer her, indem er diesen namentlich erwähnt, und gibt in Anlehnung an den Philosophen die Antwort auf die Frage „Čto že takoe iskusstvo?“ folgendermaßen:

¹³⁶ Vgl. Ebenda, S. 33.

¹³⁷ Vgl. Maksimov, D.: 1969. S. 67, 68.

¹³⁸ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 28.

¹³⁹ Vgl. Maksimov, D.: 1969. S. 67, 68.

*Искусство – то, что в других областях мы называем откровением.
Создания искусства – это приотворенные двери в Вечность.¹⁴⁰*

Brjusov definiert hier die Kunst zunächst als „otkrovenie“ – als Offenbarung, was Hansen-Löve als einen halb-religiösen Terminus des Symbolismus erachtet.¹⁴¹ Ferner spricht Brjusov im Essay von den Sinnesorganen des Menschen, welche diesen in einem fort betrügen und ihm nicht gestatten, die Welt in ihrer wahrhaftigen Form wahrzunehmen. Doch aus dieser Welt, dem „blauen Gefängnis“ („golubaja tjur'ma“), dabei bezieht sich der Autor auf eine Metapher aus dem Werk Afanasij Fets, wäre es möglich auszubrechen – „*iz nee est' vychody na volju, est' prosvety*“. Im Zuge dessen formuliert Brjusov die Aufgaben der Kunst:

Исключительная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. [...] Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаемого, в жажде зачерпнуть хоть каплю «стихий чуждой, запредельной.»¹⁴²

Die oben angeführten Textstellen erweisen sich im Essay als zentral, was die Frage nach den Definitionen der Lyrik betrifft. Im Folgenden wird auf weitere, detailliertere Erklärungen der Kunstauffassung Brjusovs eingegangen und ein Augenmerk darauf gerichtet, welche Funktionen der Autor der Kunst zuschreibt. Im Aufsatz sind in vielerlei Hinsicht ein klarer Aufbau und eine durchgängige Struktur zu beobachten, was sich unter anderem dadurch ausdrückt, dass der Autor stets von dem Standpunkt ausgeht, dass die Wissenschaft der Kunst gegenüber steht und mit ihren Verfahren und Methoden nur begrenzt fähig ist, Erscheinungen der Welt zu erklären. Schmidt zufolge wird das Verhältnis oder die Gegenüberstellung von Kunst und Wissenschaft, vor allem im Zuge der Auseinandersetzungen mit den Schriften René Ghils, für Brjusov zu einem sehr wichtigen Grundgedanken für sein Werk.¹⁴³

Явления мира, как они открываются нам во вселенной – растянутые в пространстве, текущие во времени, подчиненные закону причинности,

¹⁴⁰ Brjusov, V.: *Ključ i tajn*. In: Sokolov, A.G. Michailova, M.V.: Russkaja literaturnaja kritika konca XIX-načala XX veka. Moskau, 1982. S. 286.

¹⁴¹ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 28.

¹⁴² Brjusov, V.: 1982. S. 286.

¹⁴³ Vgl. Schmidt, A.: 1963. S. 26-29.

*подлежат изучения методами науки, рассудком. Но это изучение дает нам лишь приблизительное знание.*¹⁴⁴

Die Formulierung des „annähernden Wissens“, „priblizitel’noe znanie“, kann als ein wesentliches Stichwort zum Verständnis des Textes angesehen werden, da Brjusov davon ausgeht, die Kunst sei zu einem umfassenderen Erklären und Erkennen der Dinge oder „Erscheinungen der Welt“, „javlenija mira“, fähig. Dabei stellt Brjusov bewusst die Begriffe „uznanie“, das Erkennen, die Erfahrung, und „poznanie“, die Erkenntnis, einander gegenüber. Beim Begriff „uznanie“ (vgl.: „uznavanie“) handelt es sich um eine Wortkonstruktion Brjusovs, da diese Form in der russischen Sprache so nicht existiert. Durch die Abwandlung des Wortes wird bewusst seine Semantik verändert – somit drückt „uznanie“ anders als das herkömmliche „uznavanie“ ein betont rationales „Erkennen“ oder „Erfahren“ aus.

*Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, делая возможным, облегчая их узнание, но не познание.*¹⁴⁵

Hier sei angemerkt, dass Schmidt beide Begriffe, „poznanie“ und „uznanie“, mit dem deutschen „Erkenntnis“ übersetzt, ungeachtet dessen, dass im russischen Originaltext vom Autor wohl bewusst zwei verschiedene eingesetzt werden.¹⁴⁶ Die Suche nach Erkenntnis und das Erkennen unseres Universums erweisen sich Brjusov zufolge in unterschiedlichen Formulierungen in *Ključi tajn* als eigentliche Aufgaben und wichtigste Funktionen der Kunst:

*Теперь оно [искусство] предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности.*¹⁴⁷

¹⁴⁴ Brjusov, V.: 1982. S. 286.

¹⁴⁵ Ebenda.

¹⁴⁶ Vgl. Schmidt, A.: 1963. S. 28.

¹⁴⁷ Brjusov, V.: 1982. S. 287.

So stellt für Brjusov ferner diese „Erkenntnis des Universums“ („poznanie mirozdanija“) auch die „Mission“ des Künstlers dar:

*Во все века своего существования, бессознательно но неизменно, художники выполняли свою миссию: уясняя себе открывавшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания.*¹⁴⁸

Weiter nimmt Brjusov in seinem Essay auf verschiedene Künstler der Geschichte Bezug, indem er Kunstwerke der Antike, Goethes Faust, die Gedichte Tjutčevs oder aber das einfache Gekritzelt eines „Wilden“ („dikar“) auf einer Platte als Beispiele für das Festhalten einer Erkenntnis auf künstlerische Weise heranzieht. An dieser Stelle ist eine weitere Formulierung zu finden, welche erneut die für Brjusov elementare Aufgabe der Kunst erläutert – die „*istinnoe poznanie veščej*“:

*Когда дикарь чертил на своем щите спирали и зигзаги и утверждал, что это «змея», он уже совершал акт познания. Точно так же античные мраморы, образы гетевского Фауста, стихи Тютчева – [...] Истинное познание вещей раскрыто в них с той степенью полноты, которую допустили несовершенные материалы искусства: мрамор, краски, звуки, слова...*¹⁴⁹

Noch ein weiteres Beispiel soll zur Veranschaulichung dieser Thematik herangezogen werden, wobei hier auch wieder die Gegenüberstellung von Verstand, also einem der Wissenschaft eigenen Zugang, und dem der Kunst zugehörigen freien, nicht kausalen, weniger rationalen Zugang, zu beachten ist.¹⁵⁰

*Теперь оно [искусство] предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности.*¹⁵¹

Die Freiheit der Kunst stellt zu Ende des Aufsatzes ein wesentliches Thema dar. Der Text nimmt dann die Form eines Appells an den Leser an, und trägt somit die

¹⁴⁸ Ebenda, S. 287.

¹⁴⁹ Ebenda.

¹⁵⁰ Vgl. Schmidt, A.: 1963. S. 29.

¹⁵¹ Brjusov, V.: 1982. S. 287.

Merkmale einer programmatischen Schrift. Eingeleitet wird dieser Aufruf mit der optimistischen Aussage, die Kunst wäre im Zeitalter des Symbolismus endlich frei:

*История искусства есть, прежде всего, история его освобождения. Романтизм, реализм и символизм – это три стадии в борьбе художников за свободу. [...] Ныне искусство, наконец, свободно.*¹⁵²

Wie oben erwähnt, herrscht im gesamten Aufsatz „Ključī tajn“ eine klare Struktur, die sich durch die Wiederholung von Metaphern und der Anordnung von Themen auszeichnet. Dabei ist wohl das auffälligste Merkmal im Text eine Art „Gebäudemetaphorik“, welcher sich Brjusov bedient. Das Bild des Gefängnisses, der Türen, der Tore, der Wände, die geöffnet werden sollen, bzw. offen stehen, zieht sich durch den gesamten Text. Die Werkzeuge, die zur Öffnung oder Zerstörung benutzt werden sollen, treten in Formulierungen wie „Dynamit, der die Wände sprengt“, bzw. „Äxte“ auf.

*В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, - искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены...*¹⁵³

Der Titel des Textes, „Ključī tajn“, findet sich ganz am Schluss noch einmal, wobei Brjusov die „Ključī tajn“, die „Schlüssel der Geheimnisse“ hier sozusagen mit Werken kreativen Schaffens gleichsetzt.

*Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей...*¹⁵⁴

Die Künstler sollen also ihre Werke „schmieden“ um der Menschheit die Türen in die ewige Freiheit zu öffnen, damit sie aus ihrem „blauen Gefängnis“ ausbrechen kann. Die

¹⁵² Ebenda.

¹⁵³ Ebenda.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 287, 288.

Metapher der Gebäude ist stets so zu verstehen, dass diese geöffnet oder „niedergerissen“ werden müssen, um zur „Erkenntnis“ zu gelangen.

Hier ist wohl unübersehbar, dass diese Metaphorik der „geöffneten Türen und Fenster“ sehr stark an die auf die Symbolisten nachfolgende Avantgarde erinnert. So bringt auch Schmidt in einem Nachwort die Poetik der Strukturalisten mit Brjusov in Verbindung, um aufzuzeigen, wie der Schriftsteller die neue Generation wesentlich beeinflusste.¹⁵⁵

2.4. Konstantin Bal'mont

Konstantin Dimitrevič Bal'mont wird am 3. Juni 1867 im Dorf Gumnišči bei Vladimir geboren. Er beginnt bereits im Alter von neun Jahren zu schreiben. 1886 nimmt er sein Studium der Jurisprudenz an der Moskauer Universität auf, ist jedoch an Studentenunruhen beteiligt und wird somit vom Institut verwiesen. 1888, nachdem er wieder aufgenommen wurde, bricht er das Studium letztendlich freiwillig ab und wechselt auf das Demidovskij juridičeskij licej in Jaroslavl', welches er jedoch auch 1890 verlassen muss. Zu diesem Zeitpunkt wurde bereits der erste Gedichtsammlung Bal'monts in Jaroslavl' veröffentlicht. Bal'mont hat eine sehr schwierige Beziehung zu seiner ersten Ehefrau, was ihn zum Selbstmordversuch durch einen Sprung aus der dritten Etage veranlasst. Doch der Versuch missglückt – der Schriftsteller überlebt. Er hinkt danach sein ganzes Leben. Bal'mont beginnt seine Tätigkeit als Übersetzer und veröffentlicht nebenbei einige Sammelbände. Sein schlechtes Verhältnis zur führenden politischen Macht Russlands veranlasst ihn um die Jahrhundertwende, das regimekritische Gedicht *Malen'kij sultan* zu schreiben, wodurch er sich ein zweijähriges Aufenthaltsverbot in den Universitätsstädten Russlands einhandelt. Der Schriftsteller zieht sich aufs Land zurück und arbeitet dort ein Jahr lang an seinem späteren Erfolg *Budem kak solnce*. 1902 geht Bal'mont nach Paris und reist weiter nach Italien, Spanien und England. Nach einer Reise nach Mexiko kehrt er 1905 nach Russland zurück. Aufgrund von Schwierigkeiten mit der neuen politischen Macht verlässt er Russland im Jahre 1920 und lässt sich abermals in Paris nieder, wo er im Jahre 1942 stirbt.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 159.

2.4.1. Balmonts *Poèzija kak volšebstvo*

Konstantin Bal'monts Aufsatz *Poèzija kak volšebstvo* ist der umfangreichste und seinen verschiedenen Themen nach der dichteste der besprochenen Texte. Das Essay erschien 1915 in der Erstauflage und kann als Programmtext bezeichnet werden. Es zeichnet sich durch eine Vielzahl von Verweisen auf Mythologie und Geschichte aus und ist u. a. deswegen ein mustergültiges Beispiel für einen aus der Feder eines Symbolisten stammenden Text. Für Bal'monts literaturtheoretische Aufsätze ist ein impressionistischer, sehr subjektiver Stil charakteristisch. Obgleich er auch im Gegensatz zu anderen Frühsymbolisten die Bedeutung von Inhalt und Thema in der Kunst anerkannte und nicht rein die Ästhetik an erste Stelle der Aufgaben der Kunst stellte, so bedeutete für ihn das Wesen der symbolistischen Poesie doch stets „Genuss durch Betrachtung“ („naslaždenie sozercaniem“).¹⁵⁶ Bal'mont geht in seinem Aufsatz eher auf die Frage nach der Definition der Lyrik ein, als auf die nach der Kunst im Allgemeinen. Dabei bewegt sich der Text auf einer relativ unwissenschaftlichen, gefühlsbetonten Ebene mit philosophischen Denkansätzen. Die Natur spielt dabei, wie oftmals im Symbolismus, eine wichtige Rolle. Der Text ist auf einem wesentlichen symbolistischen Gedanken, dem der Dualität, „dvojtvennost“, bzw. der Triade, „triada“, aufgebaut, was zunächst mit einem Zitat aus *Poèzija kak volšebstvo* eingeführt werden soll.

*Зеркало в зеркало, сопоставь две зеркальности, и между ними поставь свечу. Две глубины без дна, расцвеченные пламенем свечи, самоуглубятся, взаимно углубят одна другую, обогатят пламя свечи и соединятся им в одно. Это образ стиха...*¹⁵⁷

¹⁵⁶ Vgl. Sokolov, A.G., Michajlova, M.V.: 1982. S. 325.

¹⁵⁷ Bal'mont, K.: *Poèzija kak volšebstvo. Poetry as enchantment*. In: Russian Titles for the Specialist. No. 49. (Nachdruck der Ausg. Moskau, 1915). Letchworth, 1973. S. 5.

Neben den literaturtheoretischen Abhandlungen Bal'monts lässt sich dieses Prinzip der Dualität oder Ambivalenz auch in seinem gesamten dichterischen Werk beobachten. Schneider zufolge stellt die Ambivalenz das bestimmende Merkmal des Autors dar.¹⁵⁸ Das oben angeführte Zitat steht zu Beginn des Textes und kann bereits als eine Definition der Lyrik angesehen werden, wenn auch vorerst als eine sehr bildhafte. Doch ausgehend vom Gedanken, dass zwei Teile durch einen dritten Impulsgeber bzw. ein drittes Element eine Einheit darstellen, leitet Bal'mont eine ganze Flut von Gleichnissen aus verschiedensten Bereichen, vornehmlich jedoch aus der Natur, her, um sie letztendlich auf das System eines Gedichtes zu projizieren:

*Две строки напевно уходят в неопределенность и бесцельность, друг с другом несвязанные, но расцвеченные одною рифмой, и глянув друг в друга, самоуглубляются, связываются, и образуют одно, лучистопевучее, целое. Этот закон триады, соединение двух через третье, есть основной закон нашей Вселенной. Глянув глубоко, направивши зеркало в зеркало, мы везде найдем поющую рифму...*¹⁵⁹

Im folgenden Textauszug, welcher eine weitere Definition der Lyrik darstellt, ist außerdem erneut die Überleitung von der Naturthematik zur Poesie erkennbar:

*Прислушиваясь к музыке всех голосов Природы, первобытный ум качает их в себе. Постепенно входя в узорную многослитность, он слагает из них музыку внутреннюю и внешне выражает ее – напевным словом, сказкой, волшебством, заклинанием. Поэзия есть внутренняя Музыка, внешне выраженная размерною речью.*¹⁶⁰

Die oben genannten Zitate sind die wesentlichen Definitionen der Lyrik im Aufsatz *Poëzija kak volšebstvo*. Wie schon im Titel enthalten, spielt auch im Text eine Art

¹⁵⁸ Vgl. Schneider, H.: Der frühe Bal'mont. Untersuchungen zu seiner Metaphorik. München, 1970. S. 13.

¹⁵⁹ Bal'mont, K.: 1973. S. 5.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 19.

Terminologie der Zauberei eine wesentliche Rolle. Ausgehend vom Gedanken, dass die „Poesie als Zauberei“ funktioniert, weitet Bal'mont im Zuge des Textes diesen Grundgedanken auf verschiedene Bereiche aus. Zu Beginn beschäftigt sich der Aufsatz mit Naturphänomenen, unter anderem werden auch Verweise auf die Bibel gemacht, dann wird die nordische Mythologie zum Thema, und Beispiele für die Kunst verschiedener Hochkulturen, wie zum Beispiel der Maya, gegeben. Es werden Autoren, wie Edgar Alan Poe und Afanasij Fet zitiert, wobei sich der Text vom Thema Gedicht über das Thema Sprache hin zum Thema Wort und letztendlich zu den einzelnen Buchstaben des Alphabets orientiert. Termini wie „Očarovanie“, „koldovstvo“ und „čarodej“ werden zum tragenden Element des Textes. Diese Terminologie der Zauberei lässt sich an mehreren Stellen folgendermaßen beobachten:

*Человеческая мысль черпает отовсюду незримое вещество **очарования**, призрачную основу **колдовства**, чтобы пропеть красивый стих...*¹⁶¹

*Природа дает лишь зачатки бытия, создаст недоделанных уродцев, - **чародеи** своим словом и **магическими** своими действиями совершенствуют Природу и дают жизнь красивый лик.*¹⁶²

*Творческая **магия** слова и бесконечность многоцветных его оттенков изваяна Майями в причудливых иероглифах...*¹⁶³

Am Ende des Aufsatzes geht Bal'mont auf einzelne Buchstaben des Alphabets ein und charakterisiert Laute nach einer Art von onomatopoetischem Prinzip („zvukopis“). Hier spiegelt sich die Demonstration von Musikalität wider, sowie der besondere Gebrauch von Vokalen und Assonanzen, welche als charakteristische Elemente des Symbolismus gelten.¹⁶⁴ Bal'mont spielt bei den Erläuterungen darüber hinaus selbst mit dem Einsatz verschiedener Laute, was das folgende Zitat am Beispiel des Buchstaben „u“ veranschaulichen soll:

У – музыка шумов, и **У** – вскрик ужаса. Звук грузный, как туча и гуд медных труб. Часто **У** – грубое, по веществу своему: **С т у к, б у н т, т у п о, к р у т о, р у п о в.** В глухом лесу глупает – **А у.**¹⁶⁵

¹⁶¹ Bal'mont, K.: 1973. S. 15. – Hervorhebungen von Guldts, I.

¹⁶² Ebenda, S. 21.

¹⁶³ Ebenda, S. 36.

¹⁶⁴ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 6.

¹⁶⁵ Bal'mont, K.: 1973. S. 62. – Hervorhebungen von Guldts, I.

Aus dem gesamten Essay geht hervor, dass Bal'mont im Symbolismus vor allem die Suche nach „neuen Verbindungen von Gedanken, Farben und Klängen“ („novye sočetańija myslej, krasok i zvukov“) sieht, was erlaubt, seine Poetik als tendenziell impressionistisch zu charakterisieren.¹⁶⁶

2.5. Andrej Belyj

Andrej Belyj (eig. Boris Nikolaevič Bugaev, 1880-1934) wird als Sohn eines Mathematikprofessors in Moskau geboren, wo er selbst Mathematik und später Philologie studiert. Früh begeistert er sich für Gogol', Dostoevskij, Nietzsche, die Neuplatoniker und Richard Wagner. Von 1899-1903 studiert Belyj an der naturwissenschaftlichen Fakultät, doch schon zur Zeit seines Studiums publiziert er erste Werke und wird früh zu einer hoch geschätzten Persönlichkeit in der Literatenszene. Das Studium der Philologie gibt Belyj zugunsten des Schriftstellerberufs auf und wird bald Mitarbeiter bei „Vesy“, wo er gemeinsam mit Brjusov Artikel redigiert. Belyj widmet sich nun ganz der Literatur und seiner Tätigkeit als Sprecher und Propagandist des Symbolismus. Große Bedeutung für Belyj hat die auf Literatur und Philosophie basierende Freundschaft zu den Solov'evs, welche sein Talent früh erkennen und ihn zum Schreiben ermutigen. Dabei unterstützen sein Vater und die Solov'evs Belyjs Ansatz einer Überkreuzung der Bereiche exakte Wissenschaft und Ästhetik nicht. Diese Ambivalenz zweier konträrer Weltanschauungen charakterisiert sowohl Belyjs Biografie als auch sein Werk. Zwar trifft Belyj Vladimir Solov'ev nur einmal im Jahr 1900 in Moskau, studiert jedoch sein Werk und wird nach dessen Tod zum überzeugten Anhänger seiner Philosophie. Belyjs Freundschaft zu Blok gestaltet sich konfliktgeladen, was wohl u. a. in diversen Annäherungsversuchen an dessen Frau Nina Petrovskaja (Liebeserklärung Belyjs per Brief) gründet. Ab 1909 wendet sich Belyj zunehmend der Prosa zu, wobei sein 1916 veröffentlichter Roman *Peterburg* oft als sein wichtigstes Werk erachtet wird. Seine Beziehung und Ehe (1914-1921) mit Asja Turgeneva stellten einen produktiven und glücklichen Lebensabschnitt dar. 1921 geht er nach Berlin und kehrt 1923 wieder nach Russland zurück. Im Zuge seiner Auslandsreisen prägt ihn vor allem seine Bekanntschaft mit dem Anthroposophen Rudolf Steiner. In der Literaturgeschichte wird oft auch eine nachhaltige Wirkung Belyjs auf die frühe Sowjetliteratur verzeichnet. Er stirbt 1934 in

¹⁶⁶ Vgl. Sokolov, A.G., Michailova, M.V.: 1982. S. 325.

Moskau. Elsworth zeichnet ein sehr persönliches Portrait Belyjs, welches ihn als einen Menschen der Öffentlichkeit präsentiert, dessen professionelles Schaffen nicht selten mit seinem persönlichen Leben unweigerlich zusammenzufließen scheint.¹⁶⁷

2.5.1. Belyjs *Simvolizm kak miroponimanie*

Symbolismus als Weltauffassung lautet nicht nur der Titel des im Folgenden behandelten Essays, welches 1904 in Form einer Rede erschien, sondern auch einer umfangreichen Art Almanach des Symbolismus, welchen Belyj 1910 rückblickend auf die Strömung verfasste. Bychkov, der beim Symbolismus von einer inneren Gespaltenheit zwischen der Kunstrichtung einerseits und einem Weltbild andererseits ausgeht, ordnet vor allem Belyj und Ivanov als Vertreter letzterer Auffassung ein.¹⁶⁸ Tatsächlich erweist sich die Poetik Belyjs als sehr detailliert und anspruchsvoll, da die Inhalte zunehmend philosophisch anmuten, Theorien komplex dargelegt werden und sich eine Vielzahl an Referenzen auf andere Schriftsteller und Philosophen herausarbeiten lässt. Für den Autor stellt der Symbolismus keineswegs mehr eine lediglich literarische Schule dar, vielmehr sollte der Symbolismus als „Dienst“ für die Menschheit auf ihrem Wege zu höheren Ebenen der geistigen Kultur und des Daseins im Ganzen verstanden werden.¹⁶⁹ Bei Belyj ist es daher sinnvoll, sich auf neue philosophische Aspekte seiner Poetik zu konzentrieren, die bei den bisherigen Vertretern noch nicht angesprochen wurden. Die Begriffe Erkenntnistheorie, Noetik sowie Theurgie sind nicht nur in Belyjs, sondern auch Ivanovs und Bloks Texten omnipräsent. Mit der zunehmenden Ausweitung der Themengebiete auf Philosophie und Religion geht auch eine dementsprechende Erweiterung der Terminologie einher.

Wie bei Völker im Sammelband vorweggenommen, werden lyriktheoretische Abhandlungen nicht selten zum Vorwand für einen Diskurs um etwas ganz Anderes.¹⁷⁰ So wird auch im Folgenden im Bewusstsein darüber gearbeitet, dass in *Simvolizm kak miroponimanie* keine konkreten Definitionen der Lyrik herausgearbeitet werden können, der Autor sich vielmehr einer Darlegung des eigentlichen Prinzips des

¹⁶⁷ Vgl. Elsworth, J. D.: Andrey Bely. Brüssel, 1972, sowie Borowsky, K., Müller, L. (Hrsg.): Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 5., erw. Aufl. Stuttgart, 1998. S. 731.

¹⁶⁸ Vgl. Bychkov, V. V.: Ästhetische Prophezeiungen des russischen Symbolismus. Abstracts. XIVth International Congress of Aesthetics. "Aesthetics as Philosophy". Ljubljana, 1998. In: Proceedings. Part II. Selected Papers. Filozofski Vestnik 2. Ljubljana, 1999. S. 237 -245.

¹⁶⁹ Vgl. Bychkov, V.V.: Ljubljana, 1999. S. 237.

¹⁷⁰ Vgl. Völker, L.: 2000. S. 15.

Symbolismus an sich widmet, d. h. dem Symbolismus in einem abstrakteren Sinn des Wortes, welcher mit einer Bezeichnung für eine literarische Strömung nichts mehr gemeinsam hat.¹⁷¹ Im Kontext dieser Arbeit dient das Essay als Einleitung in den zunehmend philosophischen Diskurs der Symbolisten. Der Leser soll im Zuge der hier veranschaulichten Ausweitung der Terminologie (Begriffe wie ‚Idee‘, ‚Erkenntnistheorie‘, ‚Ausdrucksverfahren‘) gewissermaßen auf die darauf folgenden Analysen der Texte Ivanovs und Bloks vorbereitet werden.

Als Basis zur Erläuterung des Lyrikbegriffs bei Belyj dient im Folgenden einerseits der relativ kurze Text *Simvolizm kak miroponimanie*, jedoch werden auch andere Textstellen aus diversen Essays¹⁷² mit einbezogen, um ein möglichst umfassendes Bild von Belyjs komplexer Philosophie zeichnen zu können. *Simvolizm kak miroponimanie* ist in seiner Form äußerst komprimiert und daher ein repräsentatives Musterbeispiel für ein Essay, welches danach verlangt, entfaltet und analysiert zu werden.

Im Aufsatz *Simvolizm kak miroponimanie* dominieren philosophische, genauer erkenntnistheoretische Denkansätze, welche ihren Ausdruck mitunter durch die wiederholte Bezugnahme auf Nietzsche finden. Belyj bringt den Symbolbegriff mit dem Geist der Musik („*duch muzyki*“¹⁷³) in Verbindung und zitiert aus Nietzsches Aufsatz *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Da Nietzsches Text von 1871 als lyriktheoretische Schrift gilt, in der sich der Autor einer umfassenden Definition des Lyrikbegriffs annimmt, eignet er sich im Kontext dieser Arbeit sehr gut als Parallelliteratur zur Analyse von Belyjs Essay.

Hauptaussage in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ist die Definition der Lyrik als Vereinigung des „Dionysischen“ und „Apollinischen“. Das Dionysische ist als rauschhaft erfahrene Aufhebung der Individualität und Rückkehr in die Einheit des Ur-Seins zu verstehen, das Apollinische als traumhaft-bewusste Selbstreflexion und Objektivierung dieser Erfahrung.¹⁷⁴ Das Begriffspaar der beiden Götter und die ihnen immanente Dualität des rauschhaften Schöpfungsdrangs (Dionysos) einerseits, und der Ordnung und Form (Apollo) andererseits wird im Symbolismus neu aufgegriffen und

¹⁷¹ Vgl. Ebenda.

¹⁷² So etwa Auszüge aus Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

¹⁷³ Belyj, A.: *Simvolizm kak miroponimanie*. 1904. In: Džimbinov, S. B.: 2000. S. 66.

¹⁷⁴ Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Völker, L.: 2000. S. 243.

repräsentiert die bereits genannte, für die symbolistische Schreibweise so charakteristische Synthese aus Intuition und Intellekt.¹⁷⁵

Sowohl Nietzsche als auch Belyj messen der Musik in ihren Texten eine ausschlaggebende Rolle zur Bestimmung des Lyrikbegriffs bei: Belyj spricht zunächst von der Musikalität des Symbols, der Musik der Seele und ihrer Annäherung an die Oberfläche des Bewusstseins der modernen Menschheit:

*Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки – показатель перевала сознания. Не к драме, ко всей культуре обращен возглас Ницше: [...] Современное человечество взволновано приближением внутренней музыки к поверхности сознания.*¹⁷⁶

Im oben genannten Zitat wird die Musik als Indikator für das Passieren, das Überwinden des Bewusstseins („pokazatel’ perevala soznanija“) bezeichnet. An dieser Stelle ist es interessant Nietzsches Auffassung heranzuziehen, nach welcher die Lyrik nicht wie die Musik im sogenannten Seinsgrund stehenbleibt, sondern eine Erfahrung in sprachlicher Form begrifflich und bildlich darstellt. So erfährt die Lyrik bei Nietzsche eine Aufwertung gegenüber der Musik und wird als „*nachahmende Effulguration (Entladung) der Musik in Bildern und Begriffen*“ bezeichnet.¹⁷⁷ Für die Symbolisten verzeichnet zudem Gueorguiev eine begeisterte Rezeption des Werks Richard Wagners, dessen Kompositionen eben diese Synthese musikalischen und visuellen Inhalts der künstlerischen Gestalt in sich vereinen.¹⁷⁸ Ähnliche Denkansätze sind auch in *Simvolizm kak miroponimanie* vertreten, wenn Belyj das Symbol und die Musik in einen gemeinsamen Zusammenhang stellt:

*Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет. Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. [...] Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке – чары. Музыка окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия.*¹⁷⁹

¹⁷⁵ Vgl. Werberger, A.: 2005. S. 33.

¹⁷⁶ Belyj, A.: 2000. S. 66-67.

¹⁷⁷ Aus dem Vorwort zu Nietzsches Text. In: Völker, L.: 2000. S. 242.

¹⁷⁸ Vgl. Gueorguiev, E.: 2000. S. 31.

¹⁷⁹ Belyj, A.: 2000. S. 67.

Die wahre Kunst sei immer symbolisch – Bychkov spricht in Bezug darauf sogar von der wichtigsten Entdeckung, die vom Symbolismus überhaupt gemacht wurde.¹⁸⁰ In diesem Zusammenhang schreibt Belyj ferner im Essay von einer Veränderung im künstlerischen Ausdrucksverfahren, mithilfe dessen die ewige Aufgabe der Kunst, Ideen auszudrücken, ermöglicht wird:

*Искусство есть гениальное познание. Гениальное познание расширяет его формы. В символизме как методе, соединяющем вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием платоновых идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познание идейно. Задача искусства как особого рода познания неизменна во все времена. Меняются способы выражения.*¹⁸¹

Belyj bezeichnet die Kunst als eine geniale Erkenntnis – den Symbolismus als Methode, die das Ewige mit dem Vergänglichen, den realen Erscheinungen der Welt, verbindet. Diese Auffassung, wie bereits in Bezug auf Baudelaires *Correspondances* erläutert, wird hier erneut betont und erscheint somit als etablierte, maßgebliche Definition der Strömung, die unter den Symbolisten generell akzeptiert ist. So wird auch bei Belyj die Funktion des Symbols als vermittelndes Element zwischen der materiellen, sinnlich empfindbaren Welt und der geistigen, noetischen zum bestimmenden Grundprinzip des Symbolismus erklärt.¹⁸²

Beim „*Symbolismus als Methode*“, wie es im Zitat formuliert ist, trifft man laut Belyj auf die Ideen Platons. Dabei wird hier auf erkenntnistheoretische Ideen Platons angespielt, die wesentliche Aspekte für Belyjs Darlegung seiner symbolistischen Theorien beinhalten. Es bedarf in der Philosophie Platons mehrerer Schritte, um eine Erkenntnis zu erlangen¹⁸³, worauf im vergleichenden Teil der Arbeit genauer eingegangen wird. Zunächst soll hier lediglich angegeben werden, dass sich diese Erkenntnisphasen auf die Sphären Worte, Wahrnehmung, Begriffe und Ideen projizieren lassen.¹⁸⁴ Bei der Lektüre von Belyjs Essay wird eine Rückbesinnung auf diese Terminologie an einigen Stellen ersichtlich („*vsjakoe simvoličeskoe poznanije*

¹⁸⁰ Vgl. Bychkov, V. V.: 1999. S. 237-245.

¹⁸¹ Belyj, A.: 2000. S. 67-68.

¹⁸² Vgl. Ebenda.

¹⁸³ Vgl. Hoffmann, E.: Platon. Eine Einführung in sein Philosophieren. Reinek bei Hamburg, 1961. S. 47, 48.

¹⁸⁴ Vgl. Ebenda, S. 48.

idejno [...] zadača iskustva kak osobogo roda poznanija [...] obrazy prevraščajutsja v metod poznanija“). Auch Gueorguiev spricht vom großen Einfluss des altgriechischen Philosophen auf das Schaffen der Symbolisten. Belyj selbst erklärt, er habe sich daran gewöhnt, Platons Ideen ohne es zu wollen, unabsichtlich zu sehen.¹⁸⁵

In einer Studie zum Wesen des Symbolismus (*O suščnosti simvolizma*) setzt sich Ėllis mit der Platonischen Idee bei Schopenhauer auseinander. Schopenhauer zufolge sei diese eine in der Welt der Erscheinungen objektivierte Idee. Das Mittel zur Erkenntnis von Ideen ist Schopenhauer nach die Betrachtung (sozercanije). Die Betrachtung fasst Ėllis zusammen als „das zeitlich absolute Gleichgewicht des Subjekts und des Objekts, ihre gemeinsame, einander durchdringende Verbindung, die auf wundersame Weise das ‚Gesetz der hinreichenden Begründung‘ (‚zakon‘ dostatočnago osnovanija“) besiegt“ und die Dinge in Ideen verwandelt.

Ferner folgert Ėllis, alles Wesenhafte jedes Dings sei gleichermaßen auch seine Idee; und die Erkenntnis dieser Idee wird zur Sphäre künstlerischen Schaffens.¹⁸⁶ Parallelen zwischen Belyj und Schopenhauer in ihrer Bezugnahme auf Platon werden deutlich. Auch bei Belyj wird die Idee als wichtiger kunsttheoretischer Begriff zum Diskussionsobjekt:

Belyj zufolge solle die Kunst Ideen ausdrücken, wobei jegliche Kunst ihrem Wesen nach symbolhaft ist, d.h. das Dargestellte immer in Form eines Symbols auftritt, welches eine Idee, eine Erkenntnis in sich birgt.¹⁸⁷ Auch Bychkov meint im Zuge dessen, dass für Belyj der Sinn des Symbolismus als ästhetische Theorie darin lag, dass die Symbolisten schlichtweg *„begriffen hatten, daß die Kunst durch und durch symbolisch ist“*.¹⁸⁸ Somit ist für Belyj jegliche symbolische Erkenntnis eine ideenhafte („idejno“). Diese Aufgabe der Kunst, Ideen auszudrücken, so Belyj, bleibe unveränderlich für alle Zeiten. Veränderlich hingegen sei das Ausdrucksverfahren. Dabei stellt die symbolistische Lyrik für Belyj als überzeugten Anhänger der Strömung wohl die vollkommenste Methode, das universellste Ausdrucksverfahren von Erkenntnissen, dar. So spricht auch Hansen-Löve davon, dass das Ideal der absoluten

¹⁸⁵ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 28.

¹⁸⁶ Kobylinskij-Ėllis, L. L.: Russkie simvolisty. (Moskau, 1910) Reprinted Version. Letchworth, 1972. S. 9, 10.

¹⁸⁷ Vgl. dazu Werberger, A. beziehend auf Kobylinskij-Ėllis: „*Verwandlung aller Realia in Zeichen*“ als *das Wesentliche symbolistischen Schreibens*. In: Werberger, A.: 2005. S. 26, 27.

¹⁸⁸ Vgl. Bychkov, V. V.: 1999. S. 237.

Kunst für die Vertreter des Spätsymbolismus mit dem Begriff der Lyrik bzw. dem „Lyrismus“ gleichgesetzt wird.¹⁸⁹

Nachdem Belyj die Kunst als eine „geniale Erkenntnis“ und anschließend den Symbolismus als eine Methode bezeichnet, kann man seine Worte so auslegen, dass das Lyrische als Ausdrucksform eine künstlerische Methode darstellt, mit deren Hilfe eben diese „genialen Erkenntnisse“ erlangt werden können. Somit weist Belyj im Essay der Kunst eine monumentale Bedeutung zu:

*С изменением теории познания меняется отношение к искусству. Оно уже больше не самодовлеющая форма; оно и не может быть призвано на подмогу утилитаризму. Оно становится путем к наиболее существенному познанию – познанию религиозному.*¹⁹⁰

Hier zeichnet sich deutlich eine den L'art pour l'art Begriff negierende Position Belyjs ab, die durch eine religiöse Grundaufgabe des Symbolismus ersetzt wird.¹⁹¹ Ihm nach wandelt sich mit der Veränderung der Erkenntnistheorie auch das Verhältnis zur Kunst. Belyj nach ist die Kunst keine selbstgenügsame Form, sondern vielmehr der Weg zu einer essentiellen, religiösen Erkenntnis. Anschließend wagt er im Text sogar eine Definition der Religion, indem er sie zu einem „System sich sukzessiv entfaltender Symbole“ erklärt.

*Религия есть система последовательно развертываемых символов. Таково ее первоначальное внешнее определение.*¹⁹²

Zieht man hier gedanklich das zuvor besprochene Verfahren der Reduktion durch Semiotisierung der Wirklichkeit heran, lässt sich aus den Worten Belyjs schließen, dass im Symbolismus versucht wird, dieses „System sich sukzessiv entfaltender Symbole“ mithilfe der symbolistischen Lyrik zurück zu verfolgen. Nach der Auffassung Belyjs, so lässt sich vermuten, findet diese „razvertyvanie“ im Symbolismus somit in die umgekehrte Richtung statt, um das bei Hansen-Löve als „Ur-Mythos“ („*pra-mif*“)¹⁹³ bezeichnete Anfängliche zu ermitteln, welches hier religiösen Charakters ist.

¹⁸⁹ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1998. S. 64.

¹⁹⁰ Belyj, A.: 2002. S. 68.

¹⁹¹ Vgl.: Gueorguiev, E.: 2002. S. 16.

¹⁹² Belyj, A.: 2002. S. 68.

¹⁹³ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989: S. 13.

Ähnlich den hier angestellten Vermutungen erwähnt auch Hansen-Löve die von vielen Mythologen vertretene These, dass jeder mythologische Einzeltext die „Ausfaltung“ („razvertyvanie“) des einen und einzigen „Ur-Mythos“ darstellt. Ebenso erwähnt Hansen-Löve in Bezug auf den Symbolismus eine interessante Theorie einiger Literaturwissenschaftler (wie z.B. I.P. Smirnov), die von einer syntagmatischen, textuellen Kohärenz und Rückführbarkeit auf einen symbolistischen „Urtext“ ausgehen.

194

Das Zurückverfolgen aller Erscheinungen auf ihren Ursprung, das im Zuge einer „Reinigung“ der Begriffe, ihrer Loslösung vom pragmatischen Alltagsdienst und einer Rückbesinnung auf das Ursprüngliche stattfindet, scheint die eigentliche Motivation für jegliche Abstraktion in der Kunst zu werden.

In *Simvolizm kak miroponimanie* legt Belyj ferner das Funktionieren „genialer klassischer Kunstwerke“ dar. Ihm nach beinhalten diese immer eine äußerliche, unmittelbar ersichtliche und eine innere, unzugängliche Seite. Ähnlich wie Merežkovskij erläutert Belyj die Zeitlosigkeit antiker Kunstwerke und ihre Wirkung auf den Menschen. Dabei wird wie auch in Merežkovskijs *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* unterschieden zwischen ‚tolpa‘, der Masse, und ‚izbrannyj‘, dem Auserwählten. Die zweite Seite des Kunstwerks, welche die Essenz und die Idee beinhaltet, sei demnach nur wenigen verständlich.

*Гениальные классические произведения имеют две стороны: лицевую, в которой дается ее доступная форма, и внутреннюю; о последней существуют лишь намеки, понятные избранным. Толпа, довольная понятным для нее феноменализмом событий, рисовки, психологии, не подозревает внутренних черт, которые служат фоном описываемых явлений; эти черты доступны немногим.*¹⁹⁵

¹⁹⁴ Vgl. Ebenda, S. 13.

¹⁹⁵ Belyj, A.: 2002. S. 68.

Belyj legt als einen Charakterzug der klassischen Kunst die Harmonie der Formen („garmonija form“) fest und stellt ihr anschließend die neue Kunst (den Symbolismus) gegenüber. Ihm nach bestünde die Aufgabe dieser in dem „anschaulichen Erklären der Tiefen des Geistes“ („nagljadnoe ujasnenie glubin ducha“). Demnach lade die neue Kunst an jenem Punkt zum Nachdenken ein, an dem die klassische Kunst der Masse („malye sie“) den Rücken zugekehrt hätte. In diesem Sinne, so Belyj, sei die neue Kunst demokratischer.

*В этом отношении новое искусство, являясь посредником между глубинным пониманием немногих и плоским пониманием толпы, скорее демократично. Задача нового искусства не в гармонии форм а в наглядном уяснении глубин духа, вследствие чего оно кричит, заявляет и приглашает задуматься там, где классическое искусство повертывало спину «малым сим».*¹⁹⁶

Die Bilder und Gestalten der Kunst werden zu einer Bewusstseinsmethode („metod poznanija“) ernannt. Abermals lehnt Belyj die Selbstgenügsamkeit der Symbole ab. Als ihre Bestimmung nennt er die Entwicklung der Fähigkeit im Menschen, in den Erscheinungen des Lebens ihren umformenden, reorganisatorischen Sinn („preobrazovatel’nyj smysl“) zu sehen.

*Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их – не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл.*¹⁹⁷

Interessant ist hier die Formulierung „umformender, reorganisatorischer Sinn“ („preobrazovatel’nyj smysl“) der Erscheinungen. Die Wortwahl ist dynamischen Charakters und lässt sich gut in den Zusammenhang mit Hansen-Löves Darlegungen zum Panästhetismus stellen. Obgleich bei Hansen-Löve als Konzept des Frühsymbolismus eingeordnet, so zeichnen sich hier in den Sätzen Belyjs doch deutlich Merkmale dieser Konzeption ab. Im Panästhetismus, so Hansen-Löve, wird das Gedicht in statu nascendi, als permanentes „Werden“ („stanovlenie“) mit dem Rezeptionsprozess synchronisiert und identifiziert.¹⁹⁸ Das Lesen soll als dynamischer,

¹⁹⁶ Ebenda, S. 69.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 70.

¹⁹⁸ Vgl. Hansen-Löve, A.: 1989. S. 61.

bewusster Prozess funktionieren. Werberger schreibt hierzu beziehungsweise auf Mallarmé, das Lesen erlange im Symbolismus den Status einer Praxis („*Lire – / cette pratique*“), bzw. die „*Intelligenz des Lesers*“ solle „*die Dinge selbst in Szene setzen*“ („*l’Intelligence du lecteur [...] met les choses en scène, elle-même*“).¹⁹⁹

Somit kann bei der Lektüre nicht mehr von Genuss oder reinem Konsum der Texte die Rede sein (bei Hansen-Löve werden dem Ästhetismus die Determinanten „statisch-stavšee“, „fertig fabriziert“, „Faktizität und empirische Überprüfbarkeit des Artefakts“ zugeschrieben²⁰⁰), sondern vielmehr von einem aktivem Mitwirken des Lesers. Belyj spricht im Zuge dessen von der Verwandlung („*prevraščenie*“) der vermeintlich statischen Bilder („*obrazy*“) in eine „Bewusstseinsmethode“ („*metod poznaniya*“).

Somit ergibt sich eine Opposition zwischen Statischem und Dynamischem, was wiederum eng in Zusammenhang mit der Philosophie Platons gestellt werden kann. In einer Studie zu Platon nennt Hoffmann als drei den genuinen Platonismus determinierende Bereiche neben *Gott* und *ideellen Seinsheiten* auch den Bereich des *Werdenden*.²⁰¹ Dazu Hoffmann nach Platon:

*Gott ist den Ideen gegenüber die **Dynamis**, welche als Einheit ihrer Vielheit diese durchwaltet. Aber er ist auch ein Gott des Werdenden; Werden heißt: Teilhabe am Sein, also an den Ideen, erstreben; Werden heißt: als einzelnes unter den grenzenlos und unbestimmt Vielen der phänomenalen Welt ein geprägtes Sein annehmen wollen, eine Wesensgestalt abbilden wollen, und diese **Methexis** ist eben dynamischer Art, kann also nur von Gott verliehen sein.*²⁰²

Der Bereich des Symbolismus als rein literarische Richtung scheint spätestens an dieser Stelle vollkommen überschritten und zurück gelassen. Eine tiefgründige

¹⁹⁹ Vgl. Werberger, A.: 2005. S. 33.

²⁰⁰ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 61.

²⁰¹ Vgl. Hoffmann, E.: 1961. S. 47.

²⁰² Ebenda. Anm.: Die Hervorhebungen sind im Originaltext in kursiv.

Auseinandersetzung mit den Reflexionen der symbolistischen Autoren führt den Leser unweigerlich zur Frage nach Gott und in den Bereich der Theurgie. Belyj schreibt demnach im Essay, die Verbindung des Symbolismus als Kunstform mit der Mystik führe zu dem von Solov'ev geprägten Terminus der Theurgie. In der Theurgie wiederum erkennt er eben diese Grenzüberschreitung der Bereiche, den „Anfang vom Ende“ des Symbolismus:

Соединение вершин символизма как искусства с мистикой Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот – теургия. «Вселюсь в них и буду ходить в них, и буду их богом», – говорит Господь. Теургия – вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их слово, дробящее скалы. [...]

Если в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии – начало конца символизма.²⁰³

2.6. Vjačeslav Ivanov

Vjačeslav Ivanovič Ivanov (1866-1949) wird in Moskau als Sohn eines Beamten geboren, wo er nach dem Tod seines Vaters 1871 in religiöser Atmosphäre mit seiner Mutter aufwächst. Er studiert Geschichte und klassische Philologie in Moskau, Berlin und Paris. Dabei beginnt er mit zwölf Jahren, ein Jahr früher als üblich, Altgriechisch zu lernen und entwickelt eine große Leidenschaft für das klassische Altertum. Im Zuge der politischen Unruhen in Russland sieht sich Ivanov zeitweise mit den sozialistischen Revolutionären verbunden und betrachtet sich sogar als Atheist und Revolutionär. Gegen Ende seiner Schulzeit führt diese innere Zerrissenheit jedoch bis zum Selbstmordversuch. Danach findet er endgültig zu Gott zurück und heiratet in seinem zweiten Studienjahr 1886 zum ersten Mal. Es folgen seine Studienaufenthalte in Berlin, Paris, London und Rom, wo er 1892 seine Dissertation in lateinischer Sprache am Archäologischen Institut abschließt. 1898 und 1899 werden Ivanovs Gedichte erstmals publiziert. Zu Beginn des neuen Jahrhunderts reist der inzwischen geschiedene und neu verheiratete Ivanov mit seiner Familie durch ganz Europa. Nach Russland zurückgekehrt, wird zwischen 1905 und 1910 seine Wohnung in Petersburg, unter der Bezeichnung „Turm“, zum Treffpunkt von Intellektuellenkreisen und zur Plattform russischen Geisteslebens. Nach dem plötzlichen Tod seiner zweiten Frau heiratet er ein drittes Mal. Im Zuge von Revolution, Hunger und Kälte stirbt 1920 auch seine dritte

²⁰³ Belyj, A.: 2002. S. 73.

Frau. Ivanov schränkt im Zuge dessen seine künstlerische Arbeit ein und konzentriert sich auf wissenschaftliche Tätigkeit. 1920 ist Ivanov an der Universität Baku als Professor für klassische Philologie tätig. 1924 emigriert er mit seinen Kindern nach Italien, wo er 1926 in Rom zum Katholizismus übertritt und sein künstlerisches Schaffen einen neuen Höhepunkt erfährt. Durch die Hilfe einflussreicher Freunde wird ein Teil seiner Werke übersetzt und im Ausland veröffentlicht. Ivanov stirbt 1949 in Rom.²⁰⁴

2.6..1. Ivanovs *Zavety simvolizma*

Zavety Simvolizma wird erstmals am 17. Mai 1910 in Petersburg in Form einer Rede gehalten, und anschließend in der 8. Ausgabe des „Apollon“ 1910 publiziert. Der Artikel geht aus einer Krise des Symbolismus hervor und erscheint gemeinsam mit dem anschließend besprochenen Essay Bloks. Genauer ist *Zavety simvolizma* Teil einer literarischen Diskussion im bereits fortgeschrittenen Symbolismus, als man die Strömung erstmals vor der sich neu herausgebildeten Gruppe der Akmeisten zu rechtfertigen suchte. Wachtel spricht von Ivanovs Text als „*defense of symbolism*“, einer Verteidigung oder Rechtfertigung der Strömung. Ivanov demonstriert Einflüsse, Ähnlichkeiten und Errungenschaften kulturgeschichtlicher und philosophischer Vorväter im Symbolismus und orientiert sich dabei in erster Linie an neukantianischer Epistemologie und platonischer Ontologie sowie der Philosophie Solov’evs.²⁰⁵ Ivanov will im Text aufzeigen, dass die wichtige Rolle des Symbolismus darin besteht, das Erbe uralter Traditionen aufzugreifen und weiterzuführen.

Bird unterscheidet drei Schaffensperioden Ivanovs, wobei sich *Zavety simvolizma* in die zweite, von 1908-1910, einordnen lässt. Diese Periode, so Bird, sei gekennzeichnet von einer gewissen Passivität des Autors einer höheren Realität gegenüber einerseits und von der Auffassung des Poeten als einem magischen Deuter der Realität, einem Theurgen, andererseits.²⁰⁶

²⁰⁴ Vgl.: Cech, M.: Die katholische Spätperiode des Lebens und Schaffens von Vjačeslav Ivanov. Diplomarbeit, 1997. S. 3-6, sowie Borowsky, K., Müller, L.: 1998. S. 724.

²⁰⁵ Bird, R.: Notes. In: Wachtel, M. (Hrsg.): Selected Essays. Vjačeslav Ivanov. Evanston, Illinois. 2001: S. 246.

²⁰⁶ Bird, R.: V. I. Ivanov: Ot romantiki k germenevtike. In: Vjačeslav Ivanov i ego vremja: Materialy VII Meždunarodnogo simpoziuma, Vena 1998. Frankfurt, 2002. S. 99-101.

Im Folgenden sollen wie bisher Definitionsversuche der Lyrik, der Kunst und des Symbolismus angeführt werden, bzw. Textstellen, die sich an die Fragestellung annähern.

Zu Beginn des Essays gibt Ivanov beziehend auf Tjutčevs Poem *Silentium!* an, ein ausgesprochener Gedanke sei paradoxerweise immer eine Lüge. Dabei werde ihm zufolge die Wurzel des neuen Symbolismus, ein der modernen Seele eigener Widerspruch, offen gelegt: das Verlangen sich auszudrücken, sich auszusagen und die gleichzeitige Unmöglichkeit, dies zu tun.

*Мысль изреченная есть ложь. Этим парадоксом-признанием Тютчев, ненароком, обличая символическую природу своей лирики, обнажает и самый корень нового символизма: болезненно пережитое современной душой противоречие – потребность и невозможность «высказать себя».*²⁰⁷

Hier sind neben der direkten Bezugnahme auf Tjutčev auch Elemente aus Solov'evs Philosophie um den Kunstbegriff zu erkennen, die etwa in seinem Aufsatz *Obščij smysl iskusstva* dargelegt wird. Darin gibt Solov'ev der Lüge eine dreifache Bestimmung – u.a. sei sie ein Gedanke, der ausschließlich nur eine einzelne Seite des Seins affirmiert und alles Übrige zugunsten dieser einzelnen Seite negiert.²⁰⁸ Auf der Ebene der Sprache bedeutet dies, dass mit der Setzung eines Begriffes stets nur ein Teil des auszusagenden Ganzen dargestellt werden kann (Totalsetzung eines Teils²⁰⁹), andere Teile jedoch unweigerlich verschwiegen werden.

²⁰⁷ Ivanov, Vj.: *Zavety simbolizma*. In: *Sobranie sočinenij v 4 tomach*. Band 2. Brüssel, 1974. S. 588.

²⁰⁸ Vgl. Klum, E.: 1965. S. 150.

²⁰⁹ Vgl. Ebenda.

Demnach folgert Ivanov, bezugnehmend auf die Lyrik Tjutčevs und den Begriff der Lüge, dass der Symbolismus den Status einer Methode erlangt hätte und nach einer neuen poetischen Sprache verlange.

В поэзии Тютчева русский символизм впервые творится, как последовательно применяемый метод, и внутренне определяется, как двойное зрение и потому – потребность другого поэтического языка.²¹⁰

Im oben angeführten Zitat weist Ivanov dem Symbolismus eine „innere Bestimmung“ („vnutrenne opredeljaetsja“) zu, nämlich die eines „doppelten Blickes“, oder einer „doppelten Sicht“ („dvojnoe zrenie“). Es wird somit abermals ersichtlich, dass das dualistische Grundprinzip der Symbolisten auch für Ivanov von ausschlaggebender Bedeutung ist. Ivanov meint dazu im Text, bezugnehmend auf Novalis und ferner auf die romantische, dualistische Konzeption:

Тот же символический дуализм дня и ночи, как мира чувственных «проявлений» и мира сверхчувственных откровений, встречаем мы у Новалиса. [...] Но не конечною рознью разделены оба мира: она дана только в земном, личном, несовершенном сознании [...] В поэзии они оба вместе.²¹¹

Hier wird der bereits besprochene dichotomische Ansatz der Romantik angesprochen, nach welchem Phänomen und Noumenon getrennt voneinander betrachtet werden. Diese Welten seien jedoch nicht in einem endgültigen Streit voneinander getrennt („ne konečnuju rozn’ju razdeleny oba mira“) – Ivanov weist der Poesie jene Rolle zu, die es ermöglicht, beide zu vereinen („v poëzii oni oba vmeste“). Als Beispiel für diese Problematik werden in Ivanovs Text folgende Verse Tjutčevs angeführt:

²¹⁰ Ivanov, Vj.: 1974. S. 589.

²¹¹ Ebenda, S. 590.

*О, вещая душа моя!/ О, сердце полное тревоги!/ О, как ты бьешься на пороге/ Как бы двойного бытия!...
Так, ты – жилище двух миров./ Твой день – болезненный и страстный,/ твой сон – пророчески-неясный,/ Как откровение духов.²¹²*

Hierbei erfahren die Termini ‚Phänomen‘ und ‚Noumenon‘ ihren symbolischen Ausdruck in ‚Tag‘ und ‚Nacht‘. Das Herz fungiert dabei als Herberge („žilišče“) dieser zwei Welten und schlägt, als ob es von doppeltem Dasein, einer dualen Natur („kak by dvojnogo bytija“), wäre. Der Traum, wohl sinnbildlich für die Nacht gesetzt, erfährt dabei, im Geiste Novalis’²¹³, eine Aufwertung – ihm wird das Adjektiv „proročeskij“ (prophetisch) zugeschrieben.

Von der Gegenüberstellung von Tag und Nacht leitet Ivanov dann im Text zu einem anderen wichtigen dualistischen Prinzip des Symbolismus weiter, das Begriffspaar apollinisch-dionysisch. Nachdem er konstatiert, dass die Poesie zwei Welten zu vereinen weiß, führt er an:

Мы зовем их ныне Аполлоном и Дионисом, знаем их неслиянность и нераздельность, и ощущаем в каждом истинном творении искусства их осуществленное двуединство.²¹⁴

Ivanov zufolge sei in jedem wahren Kunstwerk diese „dvuedinstvo“ (sinngemäß: eine sich durch zwei Teile ergänzende Einheit) der beiden Götter zu verspüren (dabei bedient sich der Verfasser einer für die Symbolisten typischen Wortkonstruktion „dvuedinstvo“, die sowohl paradox als auch komplettierend funktioniert). Dionysos

²¹² Ebenda, S. 589.

²¹³ Siehe dazu Novalis’ *Hymnen an die Nacht*. Vgl.: Kluckhohn, P., Samuel, R. H. (Hrsg.): Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Band 1, Stuttgart, 1960-1977. S. 131-132.

²¹⁴ Ivanov, Vj.: 1974. S. 590.

impliziert wieder das Ekstatische, Rauschhafte, Chaotische, den Schöpfungsdrang, Apollo – Form und Ordnung.

Ivanov demonstriert im Essay weiter den dualen Aufbau der Wirklichkeiten, wobei wieder der Künstler eine verbindende Rolle übernimmt. Er vermag mit den Formen der täglichen Phänomene, mit den „*Mustern der Decke aus goldenem Stoff, die die Götter über die Erde geheimnisvoller Seelen geworfen haben*“ in ekstatischen, dionysischen Momenten dem Wesen des „*namenlosen Dämons*“ näherzukommen. Diese Momente werden bei Ivanov zu den wertvollsten und prophetischsten im kreativen Schaffensprozess erhoben:

И художник обращается к ясным формам дневного бытия, к узорам «златотканого покрова», брошенного богами на мир «таинственных духов», на «бездну безымянного», т.е. не находящую своего имени на языке дневного сознания и внешнего опыта... и все же, самое ценное мгновение в переживании и самое вещное в творчестве есть погружение в тот созерцательный экстаз, когда «нет преграды» между нами и «обнаженной бездной», открывающейся – в Молчании.²¹⁵

Wie bei den ästhetischen Grundlagen erwähnt, gipfelt das Verlangen der Symbolisten sich auszudrücken oftmals im Gegenteil – im Schweigen (molčanie). Dieses hier von Ivanov formulierte Prinzip erweist sich in diversen symbolistischen Poemen als gemeinsamer Stilzug. Durch das Aussparen von Worten, das Verschweigen, das Nicht-zu-Ende-Sprechen in Form etwa der Interpunktion, wird angespielt, hingedeutet, sich dem Unsagbaren angenähert.²¹⁶

²¹⁵ Zitate aus Tjutčevs *Den' i noč'*. In: Ivanov, Vj.: 1974. S. 590.

²¹⁶ Vgl. Werberger, A.: 2005. S. 28.

Dem Poeten fehlen die Worte, er strebt nach einer neuen, anderen Sprache, um diesem Inneren, Numinosen („vnutrennee, noumenal’noe postiženie“) auf den Grund zu gehen und ihm adäquat Ausdruck zu verleihen:

*Поэт хотел бы иметь другой, особенный язык, чтобы изъяснить это последнее (внутреннего, ноуменального постижения) [...] Но нет такого языка; есть только намеки, да еще очарование гармонии, могущей внушить слушающему переживание, подобное тому для выражения которого нет слов.*²¹⁷

Was Ivanov hier im Essay formuliert, gilt auch heute in der Sekundärliteratur als maßgeblich für die symbolistische Lyrik im Allgemeinen: „*No net takogo jazyka; est’ tol’ko nameki*“ – Der Symbolist muss sich Verfahren der Andeutung, Konnotation, Nuancierung und Evokation²¹⁸ bedienen, um auf das Wesen des Dings hinzuweisen und nicht nur einen Teil des Ganzen direkt auszusprechen und somit eine Lüge zu formulieren.

Ein Wort-Symbol („slovo-simvol“), so fährt Ivanov fort, entsteht durch magische Suggestion („magičeskoe vnušenie“), die den Leser an die Mysterien der Poesie *heranführt* („priobščajuščee“ [magičeskoe vnušenie]). Zuvor erläutert Ivanov, dass die Poesie Tjutčevs keine vermittelnde Funktion („poëzija [...] ne opredelitel’no soobščajuščaja“) erfülle, sondern vielmehr eine heranführende („priobščajuščaja“). Demnach wird das Ding nicht unmittelbar benannt, sondern lediglich auf es verwiesen,

²¹⁷ Ivanov, Vj.: 1974. S. 591.

²¹⁸ Vgl. Werberger, A.: 2005. S. 26

wodurch das direkte Aussprechen und somit die Lüge vermieden werden kann. In diesem Sinne ist auch folgendes Zitat aus Ivanovs Essay zu verstehen, in dem er die Folgen eines Verstoßes gegen das „Gesetz der bedeckten Sprache“ (zakon „prikrovennoj“ reči) beschreibt.

*Нарушение закона «прикровенной» речи, из воли к обнаружению и разоблачению, отрицается искажением раскрываемого, исчезновением разоблаченного, ложью «изреченной мысли»...*²¹⁹

Verstößt man also laut Ivanov, im Bestreben zu enthüllen und zu entlarven, gegen das Gesetz der „bedeckten“ Sprache, wird dies durch die Verfälschung oder Entstellung des Aufzudeckenden und das Verschwinden des zu Enthüllenden gerächt, durch die Lüge des ausgesprochenen Gedankens.

Später untersucht Ivanov, als Beispiel für diese Entstellung und Verfälschung, den Begriff „Sein“ („bytije“). Zuvor sollen jedoch noch augenscheinliche Parallelen zwischen Ivanovs Essay und Solov’evs *Obščij smysl iskusstva* veranschaulicht werden.

Interessant ist, dass bei Solov’ev (in umgekehrter Reihenfolge als bei Ivanov) der Diskurs um das „Sein“ unmittelbar zur Darlegung des Begriffs *Lüge* führt. Die zweite (aus der dreifachen) Bestimmung der Lüge wird bei Solov’ev als intellektuelle Haltung beschrieben, die sich „nur zu einer unbestimmten Gesamtsumme von einzelnen empirischen Leitsätzen“ bekenne. Demnach werde der „allgemeine Sinn oder die vernünftige Einheit des Weltalls verneint“.²²⁰

²¹⁹ Ivanov, Vj.: 1974. S. 588.

²²⁰ Vgl. Klum, E.: 1965. S. 150.

An diesem Punkt scheinen die sprachtheoretischen Konzeptionen beider Autoren sehr ähnlich und lassen auf eine genaue Kenntnis, wenn nicht Bezugnahme Ivanovs auf Solov'ev schließen. Ferner lassen sich jedoch auch Abweichungen in der Philosophie feststellen, vor allem, was eine gewisse Neigung Ivanovs zur pantheistischen Welt Darstellung betrifft. Der dritten Bestimmung der Lüge bei Solov'ev nach ist diese nämlich auch ein abstrakter Monismus oder Pantheismus, der jedes Einzeldasein – zugunsten des Prinzips der unbedingten Einheit – negiert.²²¹

Im Bestreben ein universelles Beispiel für das irreführende Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit zu geben, widmet sich Ivanov im dritten Kapitel des Essays dem Begriff ‚Sein‘, bzw. ‚Dasein‘ (bytie), dem griechischen Ousia (οὐσία). Bird erkennt hier in Ivanovs Theorien vor allem Parallelen zu Platonischer Ontologie, seinen Dialogen *Der Sophist* und *Theaetetus*, sowie zur religiösen Philosophie Solov'evs.²²²

Dabei nähert sich Ivanov an die Wurzel des Begriffes zunächst durch die Aussage an, der Symbolismus würde an die heilige Sprache von alten Priestern („žreci“) und Schamanen („volchi“) erinnern, die ihr geheimes Wissen über Götter und Dämonen, Menschen und Dinge, in einer vereinfachten, gewissermaßen symbolischen Form an das Volk weitergaben, selbst aber andere Namen und Zeichen für die Wahrheit kannten, die es zu bewahren galt:

*Они знали другие имена богов и демонов [...] чем те, какими называл их народ, и в знании истинных имен полагали основу своей власти над природой.*²²³

²²¹ Vgl. Ebenda.

²²² Vgl.: Bird, R.: 2001. S. 249.

²²³ Ivanov, Vj.: 1974. S. 592.

In der Textstelle weist Ivanov darüber hinaus auf eine Art Ursprung der symbolhaften, bzw. metaphorischen Sprache hin,

*[...] и понимали одни, что «смесительная чаша» (кратэр) означает душу, и «лира» – мир, и «пещера» – рождение [...].*²²⁴

und folgert weiter:

*что «умереть» значит родиться, а «родится» – умереть, и что «быть» – значит «быть воистину», т.е. «быть как боги», и «ты еси» – «в тебе божество», а неабсолютное «быть» всенародного словоупотребления и мирозерцания (δόξα) относится к иллюзии реального бытия или бытию потенциальному (μή ὄν).*²²⁵

Der Begriff des Seins wird im Folgenden in den engen Zusammenhang mit göttlicher Schaffenskraft gestellt. Die Bedeutung von „zu sein“ wird ausgeweitet auf „wie die Götter zu sein“, sodass in jeder Daseinsform die Göttlichkeit selbst liegt. Ivanov unterscheidet beim ‚Sein‘ zwischen dieser wahrhaftigen, universalen Auffassung, deren ursprüngliche Bedeutung göttlichen Charakters, sogar pantheistisch ist, und einer illusionären, weltlich-allgemeinen, verzerrten, in den Sprachgebrauch eingekehrten. Der Autor besinnt sich dabei im Geiste Platons auf den griechischen Terminus μή ὄν (mê on) zurück – das Nicht-Seiende, ein lediglich ‚potenzielles Sein‘ („potencial’noe bytie“) dass dem absoluten Sein, οὐσία (ousia), welches alles determiniert, gegenüber steht.²²⁶

Er weist anschließend der Verwendung des Begriffs, ja des Verbs „zu sein“, den Status eines religiös-psychologischen Moments in der Sprachgeschichte zu, welcher erstmals

²²⁴ Ebenda.

²²⁵ Ebenda.

²²⁶ Vgl. Bird, R.: 2001. S. 249.

die ultimative Verbindung von Subjekt und Prädikat zuließ und somit auch die erstmalige Formulierung eines grammatikalisch vollständigen Satzes. Als Beispiel für diese universelle Erkenntnis wird der Satz „pater est bonus“ („Gott [der Vater] ist gut“) angeführt.

...уразуметь религиозно-психологический момент в истории языка, сказавшийся в использовании понятия «бытия» для установления связи между субъектом и предикатом, что впервые осуществило цельный состав грамматического предложения. (pater est bonus)²²⁷

Gleichzeitig wird diesem Moment eine ausschlaggebende Rolle für den Ursprung des künstlerischen Sprachgebrauchs und somit der Poesie zugemessen:

Возникновение цементирующей их связки (copula) кажется началом искусственной обработки слова.²²⁸

Ivanov nach fungierte das Verb ‚sein‘ ursprünglich also als das Symbol schlechthin für das göttliche Dasein, sodass es von den Weisen in jede aussprechbare Erkenntnis eingebettet wurde, um die Präsenz einer Instanz, auf die alles zurückzuführen ist, ständig ins Bewusstsein der Menschen zu rufen. Auch in die Poesie findet dieser heilige Sprachgebrauch seinen Einzug, was Ivanov zu einer weiteren Erklärung der symbolistischen Lyrik führt:

Новое осознание поэзии самими поэтами, как «символизма», было воспоминанием о стародавнем «языке богов».²²⁹

Hier lassen sich erneut Gemeinsamkeiten mit Solov'evs Essay herausarbeiten, wo zwischen einem idealen und einem nicht-idealen, bzw. einem würdigen und einem unwürdigen Sein unterschieden wird. Wieder gibt Solov'ev eine dreifache Bestimmung

²²⁷ Ivanov, Vj.: 1974. S. 593.

²²⁸ Ebenda.

²²⁹ Ebenda.

des Begriffs, wobei man an dieser Stelle auf die Termini „*all-einheitliche Grundlage*“ („vseedinsaja osnova“) und „*absoluter Urgrund*“ („absoljutnoe načalo“) trifft – hierauf wird sogleich näher eingegangen.

Die Würde eines Seins definiert sich Solov’ev zufolge durch das Verhältnis der einzelnen Elemente der Welt sowohl zueinander als auch zum Ganzen. Aus einer Verletzung dieses Gleichgewichts ergibt sich infolgedessen auch die oben behandelte Definition der Lüge und der Hässlichkeit.²³⁰

Die Definition des würdigen und positiv konnotierten Seins mutet hier wie eine Definition des künstlerisch Ästhetischen an und wird im Verlauf des Essays auch auf das Wesen der Lyrik projiziert. Wenn man in Betracht zieht, dass das unwürdige Sein bei Solov’ev gleichermaßen Basis für das Hässliche oder die Lüge wird, weil eine Disharmonie im Verhältnis der Teile vorliegt, so nähert man sich immer mehr dem Bereich der Kunst an, wo ähnliche ästhetische Regeln (in der bildenden Kunst etwa der goldene Schnitt) vorherrschen. Auch Belyj nennt als Charakteristikum der antiken Kunst die „Harmonie der Formen“ („garmonija form“)²³¹. Hofmannsthal dazu: „*Die Zusammenstellung, das Verhältnis der einzelnen Teile zueinander, die notwendige Folge des einen aus dem andern kennzeichnet erst die hohe Dichtung.*“²³²

Die bereits erläuterte Lüge birgt ein sprachliches Moment in sich (jeder ausgesprochene Gedanke ist eine Lüge) und führt auch Solov’ev im Verlauf des Essays zur Lyrik. Diese zählt Solov’ev zufolge zum Bereich der *direkten oder magischen Art* vollkommener Schönheit in der menschlichen Kunst, welche es vermag den Menschen mit der wahren Wesenheit der Dinge zu verbinden, mit der jenseitigen Welt, mit dem Sein alles Existierenden „an sich“. Vor allem begegne man dieser Art in der Musik, und zum Teil in der Lyrik, sofern alle Bedingtheiten und materiellen Grenzen überwunden würden.²³³

Diese ausschweifenden Erklärungen in die Bereiche der Philosophie schienen besonders bei der Auseinandersetzung mit Ivanovs Essay vonnöten, da sich an diesem Punkt bei der Recherche zu Definitionen der Lyrik eine Tatsache immer mehr

²³⁰ Klum, E.: 1965. S. 149, 150.

²³¹ Vgl. Belyj, A.: 2002. S. 68.

²³² Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 16.

²³³ Vgl. Klum, E.: 1965. S. 155.

herauskristallisierte: Sei es bei Nietzsche, Solov'ev, Belyj oder Ivanov, Erläuterungsversuche zum Wesen der Lyrik scheinen unmittelbar mit Fragen rund um eine „all-einheitliche Grundlage“ („vseedinaja osnova“) und den „absoluten Urgrund“ („absoljutnoe načalo“) verknüpft zu sein. Die Gattung erweist sich bei den Autoren als ein nicht nach rein sprachlich-ästhetischen Kriterien bestimmbares Phänomen und wird auch dementsprechend dargelegt. Im vergleichenden Schlussteil der Arbeit soll im Zuge dessen noch einmal auf diesen Punkt eingegangen, vorerst jedoch zum behandelten Essay Ivanovs zurückgekehrt werden, um seine Definitionen des Lyrischen noch genauer herauszuarbeiten:

Ivanov erklärt ferner den modernen Symbolismus als Weiterführung der Sprache und der Kunst antiker Völker. Nachdem er Puškin zitiert, fordert er erneut die Anerkennung der wahren Aufgabe und Bestimmung des Poeten als Theurg ein. Die Vermächtnisse der alten Kulturen, die Vermittlung und jahrhundertelange Weitergabe ihres Wissens hätten, so Ivanov, nichts mit einem Kult des Schönen zu tun. Hier wird gewissermaßen der für die Spätsymbolisten fast traumatische Vorwurf des L'art pour l'art erneut entschieden abgelehnt und der Poesie jene monumentale Rolle zugeschrieben, die im Symbolismus so entschieden zu verteidigen versucht wird:

*Символизм кажется воспоминанием поэзии о ее первоначальных, исконных задачах и средствах.*²³⁴

²³⁴ Ivanov, Vj.: 1974. S. 594.

Worin diese ureigensten Aufgaben und Mittel der Poesie bestehen, wird dabei folgendermaßen erläutert:

*Задачей поэзии была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком.*²³⁵

Hier soll noch einmal Solov'evs sehr ähnliche Bestimmung der Lyrik in Erinnerung gerufen werden, die „direkte magische Art“, mit der die Lyrik den Menschen mit der Wesenheit aller Dinge verbindet. Bei Ivanov ist es, sehr ähnlich, die „verzaubernde Magie der rhythmischen Sprache, die zwischen der Welt göttlicher Wesenheiten und dem Menschen vermittelt“.

Der Dichter wird bei Ivanov zum Medium zwischen Gott und Mensch ernannt, daher sei an dieser Stelle das für Ivanovs Auffassung von der Poesie wohl charakteristischste, populärste Zitat aus *Zavety simvolizma* angeführt:

*Поэт – всегда религиозен, потому что – всегда поэт.*²³⁶

²³⁵ Ebenda.

²³⁶ Ebenda.

Zuletzt soll noch ein konkreter Definitionsversuch der Lyrik aus Ivanovs Essay angeführt werden. Dabei ist das folgende Zitat im Wesentlichen in sich geschlossen und kann als sehr genaue Antwort auf die zentrale Frage der Arbeit erachtet werden:

Воспоминание символизма об этой почти незапамятной исторически, но незабвенной стихийною силою родового наследья, поре поэзии, выразилось в следующих явлениях:

- 1) В подсказанном новыми запросами личности новом обретении символической энергии слова, непоработанного долгими веками служения внешнему опыту, благодаря религиозному преданию и охранительной мощи народной души;*
- 2) В представлении о поэзии, как об источнике интуитивного познания, и о символах, как о средствах реализации этого познания;*
- 3) В намечающемся самоопределении поэта не как художника только, но и как личности – носителя внутреннего слова, органа мировой души, ознаменователя сокровенной связи сущего, тайновидца и тайнотворца жизни.*

Немудрено, что темы космические стали главным содержанием поэзии...

237

²³⁷ Ebenda, S. 595.

Aus der Zusammenfassung des oben angeführten Zitates ergibt sich folgende Definition der Poesie bei Ivanov:

Die Erinnerung an die ursprüngliche Poesie kommt im Symbolismus durch die Neuerschließung der symbolischen Kraft des Wortes zum Ausdruck. Dabei ist die Rede von einem Wort, welches nicht jahrhundertlang äußerlicher Erfahrung diene, ein nicht „versklavtes“ („neporaboščennyj“), was der religiösen Überlieferung und der bewahrenden Kraft des Volkes zu verdanken ist.

Ivanov spricht von der Vorstellung der Poesie als Quelle intuitiver Erkenntnis und von den Symbolen als Mittel zur Verwirklichung dieser Erkenntnis. Die Selbstbestimmung des Poeten ist Ivanov nach nicht bloß die eines Künstlers, sondern auch einer Persönlichkeit. Der Poet ist ein Träger des inneren Wortes, ein Organ der Weltseele, ein die Verbindung mit dem Wesenhaften Herstellender, ein die Geheimnisse der Welt Schaffender und Sehender.

Überaus interessant ist auch der Schlusssatz, es sei nicht verwunderlich, dass kosmische Themen zum wichtigsten Inhalt der Poesie geworden wären, worauf im vergleichenden Teil genauer eingegangen werden soll.

2.7. Aleksandr Blok

Aleksandr Aleksandrovič Blok (1880-1921) wird in Petersburg als Sohn eines Juraprofessors geboren. Er verbringt seine Jugendjahre auf dem Landgut Šachmatovo nördlich von Moskau und beginnt bereits 1887 erste Gedichte zu verfassen. Während seiner Gymnasialzeit schreibt er von 1894-1897 mit seinen Brüdern am Manuskript (rukopisnyj žurnal) „Vestnik“. 1900 trifft er Solov’ev bei der Beerdigung einer Verwandten zum ersten und zum letzten Mal. Von 1901-1906 studiert Blok Philologie und Rechtswissenschaft, besucht zudem Vorlesungen zu Platon und beschäftigt sich mit der Philosophie Solov’evs. Später sollen vor allem Nietzsche und Wagner sein Schaffen stark beeinflussen. 1902 sendet Blok erstmals Gedichte an „Skorpion“ und besucht Versammlungen der „Mir iskusstva“. 1903 ist Bloks Literaturdebüt im Journal „Novyj put“ und im Moskauer Almanach „Severnye cvety“ zu verzeichnen, sowie seine Hochzeit mit Ljubov’ Mendeleeva. 1904 lernt er die Moskauer Symbolisten, darunter Bal’mont und Belyj, kennen und erlangt mit seinem Gedichtzyklus *Stichi o prekrasnoj dame* weitgehende Anerkennung im Kreis der Moskauer Symbolisten um Belyj. Das Jahr der Revolution 1905 spiegelt sich in zahlreichen Texten Bloks wider, zumal er eine Verantwortung als Schriftsteller dem Volk gegenüber verspürt und sogar selbst an Demonstrationen teilnimmt. 1906 beginnt er in Moskau für „Zolotoe Runo“ Kritiken zu schreiben, darunter auch den im Folgenden zu behandelnden Text *O lirike*. Aus einer Diskussion um die Entstehung eines neuen Theaters heraus verfasst Blok, dessen großes Interesse immer dem Theater galt, 1906 das Stück *Balagančik*, welches autobiografische Elemente um den Konflikt mit Belyj beinhaltet. Der bereits vollkommen in der Literatenszene etablierte Autor bricht den Kontakt zu Belyj im Mai 1906 endgültig ab, zumal die Meinungsverschiedenheiten und persönliche Konflikte zwischen den beiden Freunden, Kollegen und Rivalen letztendlich überhand genommen haben. In den Jahren 1909-1912 reist er durch ganz Europa, wo basierend auf Auslandsimpressionen ein bedeutender Teil seines spätsymbolistischen Werks, darunter der Gedichtzyklus *Italjanskije stichi*, entsteht. 1916 wird er in die Armee einberufen und verfasst im Zuge der Oktoberrevolution 1917 eine dokumentarische

Schrift über die letzten Tage des Zarentums. Mit seinem expressionistischen Werk *Dvenadcat'* begründet er die frühe Sowjetliteratur maßgeblich mit. Blok stirbt wegen schwerer Krankheit schon im Jahre 1921.²³⁸

2.7.1. Bloks *O lirike*

In den gesammelten Werken Aleksandr Bloks findet sich der Aufsatz *O lirike* (erstmalig 1907 in „Zolotoe Runo“ erschienen), welcher Fragen nach dem Lyrischen zu beantworten sucht und somit sehr genau den zentralen Themenbereich dieser Arbeit aufgreift. Der Text unterscheidet sich von den bisher behandelten, da er einige polemische Stellen gegen symbolistische Schriftstellerkollegen aufweist, die ihn als Teil jener literarischen Diskussionsform präsentieren, welche um die Jahrhundertwende zahlreich in symbolistischen Zeitschriften anzutreffen war. Der Aufsatz kann daher als literaturkritischer Text klassifiziert werden – nach einer hier in erster Linie relevanten Einleitung behandelt Blok in vier weiteren Abschnitten Beispiele aus dem Werk der Schriftsteller Bal'mont, Bunin, Gorodeckij und Solov'ev.

Anders als in den bisher analysierten Texten handelt es sich in *O lirike* weniger um die Darlegung des inneren Aufbaus symbolistischer Poesie oder einer Weltanschauung, sondern vielmehr um Aspekte wie die Figur und Funktion des Poeten, seine Meinungsfreiheit, den Status der Poesie als eigenständige Form und zu beobachtende Tendenzen der Strömung des Symbolismus. Der Text enthält Merkmale des Diabolismus. Blok tritt gegen die Vorstellung vom Symbolismus als einer einheitlichen Schule auf, befürwortet ein gewisses Maß an Selbstgenügsamkeit der Kunst und greift im Text Aussagen seiner Schriftstellerkollegen wie etwa Belyj oder Filosofov offen an. Auf die Publikation folgende Diskussionen und Polemiken sollen in der Analyse nur am Rande berücksichtigt werden, um nicht die zentrale Fragestellung aus den Augen zu verlieren. Dennoch sollen im Folgenden auch die aufkommenden Meinungsverschiedenheiten unter den Symbolisten ansatzweise demonstriert werden.

Das Essay beginnt mit der Schilderung des irdischen Lebens, der Menschen auf dem Lande, der Arbeiter und Akademiker. In charakteristischer Manier symbolistischer Realitätsskepsis spricht Blok von einem allgegenwärtigen „irdischen Nebel“ („mirnyj

²³⁸ Vgl. Turkov, A.: Aleksandr Blok. 3. Ausgabe, „MIK“. 2007. S. 359-371, sowie Borowsky, K., Müller, L.: 1998. S. 732-733.

tuman“) und vom Leben als einem „stummen Epos“ („bezmolvnyj èpos“). Der Autor setzt hier sinnbildhaft die literarische Gattung des oftmals weitläufigen Epos mit dem alltäglichen Leben gleich, welchem dieselben Attribute („tjagučij“, „razmernyj“) zugeschrieben werden.

*Жизнь есть безмолвный эпос, и только Судьба и Случай заставляют сказителя класть руку на простые струны и повествовать **тягучим размером о размерной и тягучей** жизни.²³⁹*

Anschließend wird die Rolle des Erzählers („skazitel“) jener des Lyrikers („lirik“) gegenübergestellt, wobei dieser positiver bewertet und gewissermaßen als vollkommener dargestellt wird. An dieser Stelle soll abermals Nietzsches Text *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* in Erinnerung gerufen werden, wo der Epiker (sinnbildhaft – der Plastiker) dem Lyriker (sinnbildhaft – dem Musiker) gegenüber gestellt wird.

²³⁹ Blok, A.: *O lirike*. In: *Sobranie sočninenij v 8 tomach*. Band 5: Proza (1903-1917). Moskau, 1962. S. 131.

Ersterer ist bei Nietzsche „in das reine Anschauen der Bilder versunken“ wohingegen „der dionysische Musiker [...] ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben“ ist. Nietzsche spricht vom „lyrischen Genius“, der „aus dem mystischen Selbstentäußerungs- und Einheitszustande eine Bilder- und Gleichniswelt hervorwachsen“ fühlt, die „eine ganz andere Färbung, Kausalität und Schnelligkeit hat als jene Welt des Plastikers und Epikers.“ Der Epiker, so Nietzsche, würde „nicht müde“, die Bilder „bis auf die kleinsten Züge hin liebevoll anzuschauen“, wohingegen die Bilder des Lyrikers „nichts als er selbst und gleichsam nur verschiedene Objektivationen von ihm“ seien, „weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt »ich« sagen darf.“²⁴⁰

²⁴⁰ Vgl. Nietzsche, F. In: Völker, L.: 2000. S. 246.

Ganz im Geiste Nietzsches ist daher Bloks Aussage im Essay zu verstehen, er selbst sei die Lyrik („lirika est’ „ja““), ein Makrokosmos, und die ganze Welt des lyrischen Poeten läge in seinem Wahrnehmungsverfahren.

*Лирика есть «я», макрокосм, и весь мир поэта лирического лежит в его способе восприятия.*²⁴¹

Hier zeichnen sich Merkmale im lyriktheoretischen Diskurs Bloks ab, die bei Völker auch für die deutschsprachigen Texte als charakteristisch erachtet werden. Demnach wecke die Lyrik als Paradigma für grundlegende Sachverhalte in der Relation zwischen Ich, Sprache und Wirklichkeit das Interesse, über sie in poetologischen Abhandlungen zu reflektieren.²⁴²

In *O lirike* wird ferner auf die Legende des gefallenen Engelsdämons („Angel-Démon“) von Lermontov angespielt. Bloks Ausführungen gestalten sich an dieser Stelle zunehmend rätselhaft-mystisch, wenn er gewissermaßen die Geburtsstunde des ersten Lyrikers („pervyj lirik“) darlegt. Die folgende Textstelle soll in gekürzter Form die besondere Annäherung Bloks an das Thema des Lyrischen darstellen:

Но есть легенда [...] воспламеняющая сердца. Она – как проклятое логово, залегающее в полях, в горах и в лесах; [...] Здесь ничего не делать мирной душе, ее «место свято», а это место проклятое.

*Среди горных кражесей [...] залег Человек [...] обладатель всего богатства мира, но – нищий [...] Этот человек – падший Ангел-Дэмон – первый лирик.*²⁴³

An dieser Stelle verschwimmen die Grenzen zwischen der Bezugnahme auf Lermontovs Werk und dem Schriftsteller selbst, was den Text zunehmend mystisch erscheinen lässt. Blok schreibt, Lermontov habe diese Legende erschaffen, **nachdem** er, von einer Kugel getroffen in die Schlucht am Fuße des Berges Mašuka gefallen war.

²⁴¹ Blok, A.: 1962. S. 131.

²⁴² Vgl. Völker, L.: 2000. S. 14.

²⁴³ Blok, A.: 1962. S. 131.

«Проклятую песенную легенду о нем создал Лермонтов, слетевший в пропасть к подошве Машука, сраженный свинцом»²⁴⁴

Die Worte Bloks können hier zweideutig ausgelegt werden – Lermontov erschafft die Legende des ersten Lyrikers²⁴⁵ einerseits und ist selbst ihre Verkörperung andererseits.²⁴⁶ Weiter bezieht sich Blok auf das Gemälde des Dämons von Vrubel'. Blok zufolge sei es Vrubel' gewesen, der als Künstler am weitesten zum Geheimnis der Lyrik vorgedrungen war – weshalb er letztendlich seinen Verstand verlor. Somit wird hier gewissermaßen initiiert, dass die Legende um den Dämon und das Vordringen in das Wesen der Lyrik katastrophale Folgen nach sich zieht.

Kafitz setzt sich in ihrer Studie zu sprachartistischer Lyrik mit dem großen Einfluss Vrubel's auf die russischen Symbolisten auseinander. Dabei erweist sich vor allem das Schaffen Bloks als von Vrubel's Kunst besonders animiert. Kafitz zeigt die Affinität Bloks zum Maler und der bildenden Kunst an sich auf, indem sie verschiedene Zitate Bloks anführt, welcher der Meinung ist, Vrubel' sei das Beispiel für einen Künstler, von dem die Dichter das Sehen zu lernen hätten. „*S Vrubelem ja syjazan žiznenno.*“ – schreibt Blok 1910 in einem Brief an seine Mutter. Besonders beeindruckt, so Kafitz, zeigt sich Blok dabei vom Gemälde des *Gestürzten Dämons*, was auch im Essay *O lirike* durch die Wortwahl *Padšij angel-démon* zum Ausdruck kommt.²⁴⁷

Die Darstellung des Poeten kann hier als die eines magischen Weltschöpfer-Demiurgen verstanden werden.²⁴⁸ Dem Lyriker wird ein mystischer, fast sakraler Status zugeschrieben:

Люди, берегитесь, не подходите к лирику. «Он не змеєю сердцу жалит, но как пчела его сосет.» Он вышел из того проклятого логова, которое вы

²⁴⁴ Ebenda.

²⁴⁵ Anmerkung des Autors: Die Formulierung „der erste Lyriker“ mutete zunächst befremdend an, konnte jedoch in der russischen Literaturtheorie in derselben Form sowohl in Bezug auf Michail Lermontov, als auch auf Aleksandr Blok gefunden werden. In einer Studie zur Poetik Bloks heißt es: «Если пристрастие современника не обманывает нас, он [Блок] займет свое место среди первых русских лириков – наряду с Державиным, Пушкиным, Баратынским, Тютчевым, Лермонтовым и Фетом.» In: Žirmunskij, V. M.: 1977. S. 205.

²⁴⁶ Vgl.: Hansen-Löve, A. A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung seiner poetischen Motive. I. Band: Diabolischer Symbolismus. Wien, 1989. S. 371, 372.

²⁴⁷ Vgl.: Kafitz, V.: Sprachartistische Lyrik. Gemälde- und Skulpturengedichte des russischen Symbolismus. Köln, Weimar, Wien, 2008. S. 139, 140.

²⁴⁸ Vgl.: Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 352, 353.

*обходите, крестьясь и вот уже готов [...] поведать вам о том, чего лучше не слушать вам.*²⁴⁹

Die beschwörenden, gar pathetischen Worte Bloks bringen die Funktion der Poesie mit Zauberkraft in Verbindung. Der Lyriker wird einem Magier gleichgesetzt, der über einen unermesslichen Reichtum („nesmetnoe bogatstvo“) verfügt, den Menschen jedoch nichts weiter bieten kann als einen Augenblick währende Farbspritzer („mgnovennye cvetovye bryzgi“) oder ferne Lieder („dalekie pesni“). Der Mensch müsse selbst den Zugang zur Dichtkunst finden und aus ihrem Reichtum schöpfen:

*возьмите от них то, что можете взять: высокий лад, древний ритм, под который медленно качается колыбель времен и народов.*²⁵⁰

Die oben angeführten Zeilen können als Definition des Lyrischen erachtet werden. Blok zufolge vermittle die Poesie dem Menschen eine „erhabene Harmonie“ und den „antiken Rhythmus, zu dem langsam die Wiege der Zeiten und Völker schaukelt“. Er beschreibt weiter, inwiefern die Lyrik bzw. die Literatur in das Leben der Menschen eindringt. Er führt als Beispiele etwa das Feld pflügende Bauern an, die Nekrasovs *Korobejnikov* singen, sowie Arbeiter an der Baustelle einer Kirche das Volkslied *Solnce vschodit i zachodit*. „*I sladkij bič ritmov toropit vsjakij trud*“ – „und die süße Geißel der Rhythmen treibt jede Arbeit an“ so Blok; er spricht ferner vom Gift der Lyrik („otrava liriki“) und ihrer grundlegenden, schöpferischen Kraft („*zižduščaja sila*“) und von der „verfluchten lyrischen Seele“ („*prokljataja liričeskaja duša*“).²⁵¹ Die im Essay verwendete Terminologie weist diabolische Züge auf – das Böse und Dunkle wird beschworen. Zudem wird am Ende des ersten Textabschnitts proklamiert, dass jenem, diese Kraft der Lyrik nicht Anerkennenden, Bloks Verachtung zukommt.

*Но умеющий слушать и умеющий обратить шумный водопад лирики на колесо [...] знающий, что все стихийное и великое от века благотельно и ужасно вместе, знающий это и не хотящий признаться – ему мы посылаем свое презрение. [...] Ему посылаю свое презрение от лица проклятой и светлой лирики. Так я хочу.*²⁵²

²⁴⁹ Blok, A.: 1962. S. 132.

²⁵⁰ Ebenda.

²⁵¹ Vgl. Ebenda. S. 133.

²⁵² Ebenda.

Diese Losung „*tak ja choču*“, „so will ich es“ – wird zum zentralen Gedanken im Blokschen Symbolismus. Hier sind Parallelen zu Schopenhauers lyriktheoretischer Abhandlung *Die Darstellung der Idee der Menschheit in den poetischen Gattungen* zu vermerken. An einer Stelle heißt es bei Schopenhauer über das „Wollen“ des Künstlers:

*...so werden wir finden, daß das eigentümliche Wesen des Liedes im engsten Sinne folgendes ist. – Es ist das Subjekt des Willens, d.h. das eigene Wollen, was das Bewußtsein des Singenden füllt, oft als ein entbundenen, befriedigtes Wollen (Freude), wohl noch öfter aber als ein gehemmtes (Trauer), immer als Affekt, Leidenschaft, bewegter Gemütszustand. [...] Darum geht im Liede und der lyrischen Stimmung das Wollen (das persönliche Interesse der Zwecke) und das reine Anschauen der sich darbietenden Umgebung wundersam gemischt durcheinander...*²⁵³

Blok ist Vertreter der Idee, dass der Poet mit seiner Kunst zum Erschaffer seines eigenen Makrokosmos werde. Bei ihm fungiert der freie Wille („svobodnaja volja“) in den Wänden der Welt („v stenach mira“) – wieder wird hier Fets Metapher „blaues Gefängnis“ („golubaja tjur'ma“) sinnbildlich für die Welt gesetzt – als Werkzeug zur Transzendenz der irdischen Welt. Die ganze Welt des lyrischen Poeten liege in seinem Wahrnehmungsverfahren („sposob vosprijatija“), wobei die Wahrnehmung bei Blok als etwas durch den eigenen Willen Steuerbares dargestellt wird. Dies stellt einen sehr eigenwilligen Ansatz in der Lyriktheorie dar, zumal das Subjekt in der Regel seiner Wahrnehmung gegenüber doch eine passive Funktion übernimmt.

*»Так я хочу« [...] Вся свобода и все рабство в этом лозунге: в нем его свободная воля, в нем же его замкнутость в стенах мира – ,голубой тюрьмы'. Лирика есть «я», макрокосм, и весь мир поэта лирического лежит в его способе восприятия. Это заколдованный круг магический.*²⁵⁴

Blok zufolge liegt jedwede Freiheit und auch Sklaverei in der Frage des Wollens („vsja svoboda i vse rabstvo v ètom lozunge“). Der Absatz besagt gewissermaßen: Sind die Gedanken frei, so wird der Künstler zum magischen Erschaffer seiner eigenen Realität. Schopenhauer spricht ähnlich von der durch den Willen evozierten „*Farbe im Reflex*“ des zu beschreibenden Gegenstandes:

...die subjektive Stimmung, die Affektion des Willens, teilt der angeschauten Umgebung und diese wiederum jener ihre Farbe im Reflex mit: von diesem

²⁵³ Schopenhauer, A.: *Die Darstellung der Idee der Menschheit in den poetischen Gattungen*. In: Völker, L.: 2000. S. 186.

²⁵⁴ Blok, A.: 1962. S. 133-134.

*ganzen so gemischten und geteilten Gemütszustande ist das echte Lied der Abdruck.*²⁵⁵

Man kann durch die hier veranschaulichten Parallelen von einer indirekten Bezugnahme auf, bzw. die Kenntnis von Schopenhauers Text seitens Bloks ausgehen. Zudem setzt sich auch Éllis in *Russkie simvolisty* im Detail mit dem Wahrnehmungsbegriff („sozercanije“) bei Schopenhauer auseinander und zieht Parallelen zu den russischen Symbolisten.²⁵⁶

²⁵⁵ Schopenhauer, A.: 2000. S. 187.

²⁵⁶ Vgl. Kobylinskij- Éllis, L. L.: 1972. S. 9.

Im obigen Zitat Bloks wird die Lyrik gar mit dem eigentlichen „Ich“ des Poeten gleichgesetzt. Sein schöpferisches Produkt basiert auf der Weise, mit welcher der Künstler seine Welt, seinen Makrokosmos wahrnimmt, diesen verarbeitet und neu erschafft. Für Blok wird dieses Verfahren zum magischen Akt – zum „verzauberten Kreis“ („zakoldovannyj krug“). Werberger spricht in diesem Zusammenhang von einem „Lebenskunstprogramm“ Bloks, welches Auswirkungen auf sein Bewusstsein

hatte. Sie zitiert dabei folgende Worte Bloks, die er rückblickend auf seine frühen Verse verfasste:

*...мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим ‚анатомическим театром‘, или «балаганом», где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (ессе homo!).*²⁵⁷

Dies steht im engen Zusammenhang mit einer Identitätsproblematik, die im fortschreitenden Symbolismus immer mehr an Bedeutung gewinnt. In *O lirike* wird die Lyrik zum Ich („lirika est’ „ja““) und zum Makrokosmos – zur Bühne schöpferischer Handlungen. In der später geäußerten Kritik am Essay wird der Vorwurf laut, der Poet stünde bei Blok über dem Menschen. Durch die schöpferischen Kräfte, welche Blok dem Lyriker zuschreibt, erfährt dieser tatsächlich einen beinahe göttlichen Status. Auch Hansen-Löve spricht im Zuge des Lebensschaffens („žiznetvorčestvo“) davon, dass Mensch und Gott, Subjekt und Objekt, Text und Welt zu austauschbaren Positionen werden.²⁵⁸ Dieses Prinzip des Dichters als Theurgen wird von Blok auch in seiner Rede *O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma* im Detail erläutert.

Im Essay nennt Blok ferner folgende Worte als Gemeinplatz literarischer Diskussion:

*Поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, чем они подобны друг другу.*²⁵⁹

Dabei lehnt er die Kategorisierung von Dichtern aufgrund unterschiedlicher Weltauffassungen oder etwa Wahrnehmungsverfahren entschieden ab. Mithilfe bildhafter Sprachmittel postuliert Blok, Dichter nicht in Tabellen nach literarischen Tendenzen und Strömungen einordnen zu können, und mahnt, der Lyrik solle somit kein „Deckel aufgesetzt“ werden:

*Потому лирика нельзя накрыть крышкой, нельзя разграфить страничку и занести имена лириков в разные графы. [...] Никакие тенденции не властны над поэтами. Поэты не могут быть ни «эстетическими индивидуалистами», ни «чистыми символистами», ни «мистическими реалистами», ни «мистическими анархистами» или «соборными индивидуалистами».*²⁶⁰

²⁵⁷ Vgl.: Werberger, A., zitierend aus Blok: 2005. S. 29.

²⁵⁸ Vgl.: Hansen-Löve, A.: 1989. S. 61.

²⁵⁹ Blok, A.: 1962. S. 135

²⁶⁰ Ebenda.

Kafitz vermerkt in Bezug auf Bloks allgemeine Kunstauffassung, dass sich der Dichter strikt gegen Differenzierung und Spezialisierung der einzelnen Kunstdisziplinen wendet. Vielmehr vertritt Blok ein disziplinübergreifendes Künstlerverständnis, welches in seinem Fall vor allem durch seine Affinität zur darstellenden Kunst zum Ausdruck kommt.²⁶¹ Im oben angeführten Zitat wird daher diese Position Bloks auch in Bezug auf die Lyrik ersichtlich, zumal er eine Differenzierung und Spezialisierung unterschiedlicher Lyrikdisziplinen, gleichermaßen wie auch in der Kunst im Allgemeinen, negativ bewertet.

Im zweiten Abschnitt werden Bloks Ausführungen zunehmend konkreter, was seine Meinung zur Rolle des Lyrikers betrifft. Mehrere Male nennt er dabei auch seine Schriftstellerkollegen beim Namen und wird zunehmend salopp im Ton:

*Все сказанное клонилось к тому, чтобы указать место лирика и начертить образ лирического поэта. [...] поэт может быть хулиганом и благовоспитанным молодым человеком – и то и другое не повредит его поэзии, если он – истинный поэт. [...] Поэт может быть хорошим критиком (как Валерий Брюсов) и плохим (как Андрей Белый, который поносит Сергея Городецкого и превозносит до небес Сергея Соловьева). Поэт совершенно свободно в своем творчестве, и никто не имеет права требовать от него, чтобы зеленые луга нравились ему больше, чем публичные дома.*²⁶²

Auf diese Zeilen reagierten sowohl Belyj als auch Solov'ev. In der Sekundärliteratur ist von deren strikter Abneigung gegen die Worte Bloks die Rede. Vor allem stieß Bloks im Essay an mehreren Stellen suggerierte Position auf Kritik, der Poet stünde in seiner Funktion über dem ‚gewöhnlichen‘ Menschen.²⁶³

²⁶¹ Vgl. Kafitz, V.: 2008. S. 141.

²⁶² Blok, A. 1962.: S. 134.

²⁶³ Ebenda, S. 724, 725.

Die Aufsätze Hofmannsthal's und der russischen Symbolisten im Vergleich

Zieht man die hier behandelten Texte der Symbolisten zu einem Vergleich heran, so ergibt sich eine Vielzahl an Parallelen und verblüffenden Gemeinsamkeiten, die ein tiefgreifendes Verständnis des Symbolismus und der um die Jahrhundertwende vorherrschenden Philosophie ermöglichen. Dabei gestaltet sich dieser Vergleich besonders dann interessant, wenn man in Betracht zieht, dass Hofmannsthal Russland niemals besucht hat und nicht unmittelbar mit der russischen Schriftstellerszene vertraut war.²⁶⁴ Für das Verhältnis der russischen Symbolisten Annenskij, Brjusov und Bal'mont gegenüber Hofmannsthal gilt die bereits dargestellte Rezeption seiner Werke in den um die Jahrhundertwende erschienenen Periodika. Die Texte der besprochenen Autoren werden im Folgenden in verschiedene Punkte untergliedert, anhand welcher ihre Gemeinsamkeiten festgestellt werden können.

3.1. Gemeinsamkeiten in der Kunstauffassung und Poetik

Anhand einiger Textstellen soll nun ein grobes Bild von den verschiedenen Zugängen der Autoren zur Poetik und Literaturtheorie gezeichnet werden um wesentliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede festzustellen.

Wie bereits erwähnt, spielt der Begriff Ambivalenz im Symbolismus in mehrerlei Hinsicht eine wichtige Rolle. Dies lässt sich sowohl an der Lyrik, als auch an der Poetik der Symbolisten feststellen. So liegt etwa eine ständige Gratwanderung vor, zwischen tiefgründigem Verständnis für Sprache und Kunst einerseits und der

²⁶⁴ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 4.

gleichzeitigen Unmöglichkeit, den Lyrik- oder Kunstbegriff zu bestimmen andererseits. Besonders lässt sich dies bei einem Vergleich von Annenskij und Hofmannsthals Werk beobachten. Hofmannsthals *Poesie und Leben* bietet einerseits einige aufschlussreiche Stellen zur Klärung des Kunstbegriffes, dennoch findet sich im Text an manchen Stellen auch eine Art Resignation:

*Ich müßte Ihnen verschweigen, daß ich ernsthaft erkannt zu haben glaube, daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, daß es nur das Unwesentliche und Wertlose an den Künsten ist, was sich der Beredung nicht durch sein stummes Wesen ganz von selber entzieht, und daß man desto schweigsamer wird, je tiefer man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist.*²⁶⁵

Stellt man diese Haltung Hofmannsthals nun jener Annenskij gegenüber, („vovse ne nameren ni množit', ni razbirat' opredelenij ètogo iskusstva“)²⁶⁶, so sind die Parallelen unübersehbar. Die Poetik beider Autoren gleicht sich in der vorsichtigen Herangehensweise an eine Definition der Poesie, und im Bewusstsein der Autoren darüber, dass eine zufriedenstellende Lösung für das Problem kaum zu finden ist.

Dass sich Brjusov als Anführer einer literarischen Bewegung²⁶⁷ verstand, wird auch aus dem hier behandelten Essay ersichtlich, da er sich lakonisch-selbstbewusst ausdrückt, seine Formulierungen knapper ausfallen als etwa die Bal'monts oder Annenskij, und er zum Schluss regelrecht an die Menschheit appelliert. Dazu Maksimov: „Stat'i Brjusova – konstruktivno-četkie“²⁶⁸. Dennoch ist auch für Brjusovs Werk ein impressionistischer Zugang bestimmend, der sich stellenweise auch anhand seines Essays zeigt und die allgemeine Neigung der Frühsymbolisten zum Intuitiven widerspiegelt.²⁶⁹ Brjusov spricht von „mgnovenija prozrenija, vdochnovenija“ – Hofmannsthal von „Augenblicken“, welche „die Geburten der vollkommenen Gedichte“ sind. Die Parallelen sind verblüffend und werden auch im Vergleich mit Bal'mont gut ersichtlich. Seiner Kunstauffassung ist ein philosophischer Zugang eigen, der ebenfalls wesentliche Gemeinsamkeiten mit der Poetik Hofmannsthals aufweist. Für beide stellen Natur und Mythologie wichtige Ausgangspunkte zur Herleitung des Phänomens Lyrik dar, und auch die Terminologie des Zaubers lässt sich bei beiden

²⁶⁵ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 13.

²⁶⁶ Annenskij, I.: 1979. S. 202.

²⁶⁷ Vgl. Schmidt, A.: 1963. S. 11.

²⁶⁸ Maksimov, D.: 1969. S. 67.

²⁶⁹ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 39.

Schriftstellern beobachten. Sätze Hofmannsthals wie „*das wirkliche Erlebnis der Seele, welche Worte möchten es ausdrücken, wenn nicht bezauberte!*“²⁷⁰ stehen hier Bal'monts Formulierungen wie „zaklinatel'naja sila slova“ bzw. „tvorčeskaja magija slova“ gegenüber. Für Hofmannsthal, der das Stadtbild stets als etwas Negatives auffasste, stellt die Natur Vollkommenheit und Inspiration dar²⁷¹ („...denn nun darf sie (die Poesie), statt in der engen Kammer unseres Herzens, in der ganzen ungeheueren, unerschöpflichen Natur wohnen...“)²⁷² – ähnlich wie auch bei Bal'mont („*prislušivajas' k muzike vsech golosov Prirody [...] um [...] slagaet iz nich muzyku vnutrennjuju i vnešne vyražajet ee, napevnym slovom, skazkoj, volšebstvom, zaklinaniem*“)²⁷³.

Neben zahlreichen Autoren und Philosophen berufen sich die Symbolisten in ihren Aufsätzen auch immer wieder auf Maler oder Komponisten. Da im Diskurs um die Lyrik Musikalität eine entscheidende Rolle spielt, stehen in der Poetik Namen wie Wagner oder Mozart als Beispiele für die erstrebenswerte Vollkommenheit ihrer Kompositionen. Für die französischen und deutschen Symbolisten wird Musikalität nicht in erster Linie zu einem formalen, sondern vielmehr zu einem inhaltlichen Kriterium.²⁷⁴ Dazu Hofmannsthal:

*Man hat gesagt, daß unter den Künsten ein wechselseitiges Bestreben fühlbar sei, die eigene Sphäre der Wirkung zu verlassen und den Wirkungen einer Schwesterkunst nachzuhängen: als das gemeinsame Ziel alles solchen Auseinanderstrebens aber hebt sich deutlich die Musik hervor, denn das ist die Kunst, in der das stoffliche bis zur Vergessenheit überwunden ist.*²⁷⁵

Ähnlich weist auch Ivanov der Lyrik eine dominierende Position im System der Kunstformen zu, wobei diese nur noch durch das Musikalische übertroffen werden könne.²⁷⁶

*...лирика, по природе своей, – вовсе не изобразительное художество, как пластика и живопись, но – подобно музыке – искусство двигательное, – не созерцательное, а действенное, – и, в конечном счете, не иконотворчество, а житнетворчество.*²⁷⁷

²⁷⁰ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 499.

²⁷¹ Vgl. Gueorguiev, E.: 2002. S. 260.

²⁷² Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 498.

²⁷³ Bal'mont, K.: 1973. S. 19.

²⁷⁴ Vgl. Makarova, I. A.: 2002. S. 15.

²⁷⁵ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 18.

²⁷⁶ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 28.

²⁷⁷ Ivanov, Vj.: 1974. S. 599.

Ähnlich spricht sich Annenskij über das Verhältnis zwischen Lyrik und bildender Kunst aus. Er schreibt dem Bild (obraz) die statischen Attribute ‚konkret‘ und ‚begrenzt‘ zu und lehnt die Vorstellung ab, die Poesie würde sich bildhafter Mittel bedienen:

...но образ есть неотъемлемая и неизбежная (кажется) принадлежность живописи; он предполагает нечто конкретное и ограниченное, обрезанное. В известной мере всякий образ безусловен, самостоятелен и имеет самостоятельную ценность.²⁷⁸

Nachdem er aus Puškins *Poltava* zitiert, spielt er auf Musikalität in der Poesie an, indem er von den Versen als einem „Regen melodischer Symbole“ spricht. Er wirft anschließend die Frage auf:

Откуда же возьмется в поэзии, как языке по преимуществу, живописная определенность?²⁷⁹

Ferner ist die Formulierung „*Simvolika zvukov i muzyka frazov*“²⁸⁰ anzutreffen, was erneut die Annahme bestätigt, dass die Musik als eine der Lyrik sehr nahestehende Schwesterkunst aufgefasst wird.

Auch die Gegenüberstellung der Begriffe Kunst und Wissenschaft lässt sich sowohl beim österreichischen Vertreter Hofmannsthal beobachten („*die Poesie [...] mit einer ganz anderen Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft*“)²⁸¹, als auch bei Brjusov („*Javlenija mira [...] podležat izučenija metodami nauki, rassudkom. No éto izučenie daet nam liš' priblizitel'noe znanie*“²⁸²).

Ferner fielen beim komparatistischen Lesen der Texte diverse rätselhaft anmutende Termini, sogenannte *terminy-simvolj*²⁸³, ins Auge, wie etwa das numinose *Andere*²⁸⁴, was vor allem in Bloks Essay *O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma* an zahlreichen Stellen anzutreffen ist, im Zuge der hier behandelten Texte aber auch bei

²⁷⁸ Annenskij, I.: 1979. S. 202

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Annenskij, I.: 1979. S. 206.

²⁸¹ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 499.

²⁸² Brjusov, V.: 1982. S. 286.

²⁸³ Vgl.: Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 12.

²⁸⁴ Vgl.: Werberger, A.: 2005. S. 30.

Belyj verwendet wird („*ono [čelovečestvo] zachvačeno ne sobytjem, a simvolom inogo. Poka inoe ne voplotitsja, ne projasnjatsja volnujuščie nas simvoly sovremennogo tvorčestva.*“²⁸⁵). Hofmannsthal wendet im *Gespräch über Gedichte* dieselbe (ebenso wie bei den russischen Symbolisten oftmals kursiv wiedergegebene) Formulierung des *Anderen* an. („*Diese Jahreszeiten, diese Landschaften sind nichts anderes als die Träger des **Anderen**.*“²⁸⁶)

In mehreren Essays fanden außerdem Fragen nach dem Verhältnis zwischen Subjekt, Sprache und Wirklichkeit am Beispiel der Figur des Kindes ihren Ausdruck. So formuliert zunächst Hofmannsthal: „*Dem Kind ist alles ein Symbol, dem Frommen ist Symbol das einzig Wirkliche und der Dichter vermag nichts anderes zu erblicken.*“²⁸⁷ Dies legte einen Vergleich mit Schopenhauer nahe, der von einer mit dem Alter zunehmenden Absonderung der subjektiven Empfindung von der objektiven Erkenntnis spricht:

*Im Kinde sind beide noch ganz verschmolzen [...] wie Byron sehr schön ausdrückt: I live not in myself, but I become/ Portion of that around me; and to me/ High mountains are a feeling.*²⁸⁸

Belyj spricht in diesem Zusammenhang vom „kindlichen Blick“: „*O detskom sčastii govorit nam ego detskij vzor – o belom ostrove detej, omytom lazur’ju.*“²⁸⁹ Hansen-Löve formuliert diesen Denkansatz als die „Gleichsetzung von Verbalität und Realität im Sprachdenken des Mythos, des Traumes und des Kindes“ und verweist dabei auf das Werk C. G. Jungs.²⁹⁰

Die symbolistische Forderung nach Erneuerung der Sprache spiegelt sich an zahlreichen Beispielen, sowohl in den Essays Hofmannsthals, als auch der russischen Symbolisten, wider. Weissenberger bespricht in seiner Studie den besonderen Einsatz von Rhythmus und Sprache in Hofmannsthals Lyrik und polemisiert gegen Alewyns Auffassung, Hofmannsthals Frühwerk der klassisch-romantischen Lyriktradition

²⁸⁵ Belyj, A.: 2002. S. 67.

²⁸⁶ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 497.

²⁸⁷ Ebenda, S. 501.

²⁸⁸ Schopenhauer, A.: 2000. S. 187, 188. Schopenhauer zitiert Byron. Anschließend zieht er den Schluss: „*ebendaher taugt er [der Jüngling] nur zur lyrischen Poesie und erst der Mann zur dramatischen.*“

²⁸⁹ Belyj, A.: 2002. S. 71.

²⁹⁰ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1998. S. 22.

zuzuordnen. Weissenberger macht dabei auf Momente aus dem Vortrag *Poesie und Leben* aufmerksam, in welchem der Dichter der Wahl der Worte und dem Rhythmus eine entscheidende Funktion zuweist.²⁹¹

*Ich kann ihre Uhlandschen, ihre Eichendorffschen Maße nicht mehr hören. Ich kenne in keinem Kunststil ein Element, das schmähhlicher verwahrlost wäre als das Eigenschaftswort bei den neueren deutschen sogenannten Dichtern. Es wird gedankenlos hingesetzt oder mit einer absichtlichen Grellmalerei, die alles lähmt. Die Unzulänglichkeit des rhythmischen Gefühles aber ist ärger.*²⁹²

In Ivanovs Essay trifft man auf einen ähnlichen Gedanken, der die Problematik des Spracheinsatzes thematisiert.

*Поэт хотел бы иметь другой, особенный язык, чтобы изъяснить это последнее (внутреннего, ноуменального постижения) [...] Но нет такого языка.*²⁹³

Die Worte Ivanovs legen hier einen weiteren Vergleich mit Hofmannsthals Text *Ein Brief* nahe, in welchem der Autor im Zuge seiner Sprachkrise zu einem ähnlichen Schluss kommt:

*Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.*²⁹⁴

Die Ivanovs Essay vorangestellten Worte „*mysl' izrečennaja est' lož'*“ thematisieren eben jenen Gedanken, der letztendlich auch für das abrupte Ende von Hofmannsthals dichterischem Schaffen verantwortlich war. Bal'monts *Poëzija kak volšebstvo* zeichnet sich hingegen durch eine verhältnismäßig unbefangene Einstellung zu Sprache, Wort und Rhythmus aus.

*Глянув глубоко, направивши зеркало в зеркало, мы везде найдем поющую рифму.*²⁹⁵

Bal'mont zitiert im Essay ferner aus dem Werk Fets *Kak beden naš jazyk: choču i ne mogu*:

²⁹¹ Vgl. Weissenberger, K.: Rhythmische Grenzziehung in Hofmannsthals Lyrik. In: Strelka, J. P. (Hrsg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen. Bern, Wien, 1992. S. 49.

²⁹² Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 17.

²⁹³ Ivanov, Vj.: 1974. S. 591.

²⁹⁴ Hofmannsthal, H.v.: 1979. S. 465.

²⁹⁵ Bal'mont, K.: 1973. S. 55.

*Лишь у тебя, Поэт, крылатый слова звук.*²⁹⁶

Hier zeichnet sich wieder die parallele Bruchstelle ab, welche sich sowohl zwischen Früh- und Spätsymbolismus, als auch zwischen Hofmannsthals Früh- und Spätwerk (nach dem *Lord-Chandos Brief* erschienene Werke) auftut.

Bei der Analyse von Belyjs Essay fielen zunächst komplexe Satzgebilde ins Auge, die in ihrer inhaltlich komprimierten Form vor allem eine Kenntnis philosophischer Fachbegriffe voraussetzen („*Razvitie filosofskogo poznanija dokazatel'stvom ot protivnogo stavit ego v zavisimost' ot poznanija otkroveniem, poznanie simvoličeskogo*“²⁹⁷). Wohl auch im Bewusstsein darüber, dass die Lyrik als Gattung Gefahr läuft, Opfer kritischer Fehltritte zu werden, scheint Belyj in seiner Poetik nach einer anspruchsvollen Ausdrucksweise wissenschaftlichen Charakters zu streben. Auch Elsworth schreibt ähnlich über Belyj: “*trying to base his theory of Symbolism on the theory of knowledge. He began to develop highly complex theories*”.²⁹⁸

Dem kann folgender Standpunkt Hofmannsthals entgegengesetzt werden, den er zu Beginn seines Vortrages *Der Dichter und diese Zeit* erklärt:

*Es fehlen mir völlig die Mittel und ebenso sehr die Absicht, in irgendwelcher Weise Philosophie der Kunst zu betreiben. Ich werde es nicht unternehmen, den Schatz ihrer Begriffe um einen, auch nur einen neuen Begriff zu bereichern.*²⁹⁹

Hofmannsthal sieht sich zu Lebzeiten und nach seinem Tode mit den Vorwürfen konfrontiert, ein „ungesunder Ästhet“ zu sein, eine „naive Legende“, was in zahlreichen Erinnerungen seiner Freunde an den Dichter und seine Briefe entschieden abgelehnt und widerlegt wird.³⁰⁰ Im Zuge von Weissenbergers Polemik gegen Alewyn, der Hofmannsthals Lyrik dem klassisch-romantischen Lyrikbegriff zuordnet, weist Weissenberger auch darauf hin, dass sich Hofmannsthal 1896 selbst gegen die „Sackgasse des Ästhetizismus“ ausspricht. Weissenberger versucht im Zuge seiner Studie zu Hofmannsthals Lyrik eine neue typologische Zuordnung seiner Gedichte zu

²⁹⁶ Ebenda, S. 4. 201.

²⁹⁷ Belyj, A.: 2002. S. 68.

²⁹⁸ Vgl. Elsworth, J. D.: 1972. S. 58-59.

²⁹⁹ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 54.

³⁰⁰ Vgl. Alewyn, R.: 1960. S. 8.

erarbeiten und wirft der Forschung eine ungerechte Bewertung von Hofmannsthals Frühwerk vor.³⁰¹

Hofmannsthals unwissenschaftliche Wortwahl in den hier herangezogenen Prosatexten unterscheidet sich ihrem Wesen nach insbesondere von jener Belyjs, der sich zum Teil sprachlich auf einer sehr theoretischen, intellektuellen Ebene aufhält. Alewyn zufolge tendierte Hofmannsthal dazu über seine Arbeit als Dichter vielmehr zu beiläufig als zu insistierend zu sprechen.³⁰²

In den lyriktheoretischen Reflexionen Bloks spielt vor allem die Diskussion um die Figur des Dichters eine wichtige Rolle, wie etwa im hier herangezogenen Essay, wo Blok den Lyriker als einen Demiurgen oder Theurgen präsentiert, der zum Teil wie ein Medium zwischen Gott und Mensch fungiert und somit Zugang zu höheren geistigen Sphären hat als der Nichtkünstler (*„V ljuboj mig on [liričeskij poët] mozet stat’ ognennym vdochnovitelem“*³⁰³). Bei einem Vergleich dieser Position mit jener von Hofmannsthal ergeben sich zunächst mehr Divergenzen als Gemeinsamkeiten. Hofmannsthal, so Alewyn, lehnt eine professionelle Absonderung des Intellektuellen, jene Literatur, die nur für Literaten geschrieben ist, entschieden ab.³⁰⁴

*Ich möchte nichts in mir stärken, was mich von den Menschen absonderte.*³⁰⁵

*...ja diese haarscharfe Absonderung des Dichters vom Nicht-Dichter erscheint mir gar nicht möglich.*³⁰⁶

Blok hingegen stellt oftmals den Lyriker dem Menschen gegenüber (*„lirik ničego ne daet ljudjam. No ljudi prichodjat i berut.“*³⁰⁷). Das zuletzt genannte Zitat Bloks und der ihm immanente Gedanke, der Mensch verlange und sehne sich gewissermaßen nach Poesie, kommt jedoch verblüffend ähnlich auch in Hofmannsthals *Der Dichter und diese Zeit* zum Ausdruck:

³⁰¹ Vgl. Weissenberger, K.: 1992. S. 49, 50.

³⁰² Vgl. Alewyn, R.: 1960. S. 15.

³⁰³ Blok, A.: 1962. S. 134.

³⁰⁴ Vgl. Alewyn, R.: 1960. S. 9.

³⁰⁵ Alewyn, R.: 1960. S. 9.: zitierend aus Hofmannsthal, H. v.: *Die Briefe der Zurückgekehrten*. 1907.

³⁰⁶ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 55-56.

³⁰⁷ Vgl. Blok, A.: 1962. S. 132.

*Aber es könnte auch sein [...] daß es [...] einiger Welterfahrung bedürfte, um dieses versteckte Rechnen mit dem Dichter, dies versteckte Ersehnen des Dichters, dies versteckte Flüchten zu dem Dichter wahrzunehmen. Und es ist heute an dem, daß die Dinge so liegen, wenn ich nicht irre.*³⁰⁸

Sowohl Blok als auch Hofmannsthal lehnen in den herangezogenen Texten eine allzu intellektuelle Terminologie und Sprache in den Fragen nach dem Wesen der Poesie ab und wenden vielmehr bildhafte Sprachmittel in der Darlegung des Lyrikproblems an.

*Das Wort Dichter [...] etwas Gequollenes, Aufgedunsenes, etwas, das mehr von Bildungsgefühlen getragen ist als von irgendwelcher Intuition.*³⁰⁹

Ähnlich metaphorisch äußert sich Blok:

³⁰⁸ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 60.

³⁰⁹ Ebenda.

*Потому лирика нельзя накрыть крышкой, нельзя разграфить страничку и занести имена лириков в разные графы.*³¹⁰

Strukturelle Elemente in den Texten Belyjs und Ivanovs, wie die Untergliederung von Begriffen, eine Auflistung der Aufgaben der Poesie in Punkten, Definitionen des Seinsbegriffs, die Verwendung von altgriechischer Lexik etc. veranschaulichen unterschiedliche Richtungen im Kunstdenken der Autoren und unterstreichen vor allem Hofmannsthals Unwillen, sich Begriffen der Philosophie zu bedienen, geschweige denn, gar neue Termini zu prägen. Umso interessanter erscheinen in diesem Kontext nun Momente aus der Rezeptionsgeschichte Hofmannsthals in den symbolistischen Periodika, wenn etwa Šik Hofmannsthal als einen „Philosoph“ und „Priester“ lobt, der „den gewöhnlichen Sterblichen das Wesen der Dinge enthülle“³¹¹, während Hofmannsthal die Vorstellung, ein Philosoph zu sein, bzw. Literatur für Literaten zu schreiben, entschieden ablehnt. Dazu merkt auch Ottinger in ihrer Studie zu „Vesy“ an, dass sich die Zeitschrift an ein elitäres Publikum richtete und kein Medium für die Masse darstellen wollte.³¹²

Dies sind nur einige augenfällige Gemeinsamkeiten neben vielen anderen, die jedoch bereits ein sehr einheitliches Gesamtbild der Poetik der österreichischen und der russischen Seite zeigen.

3.2. Die Textsorten

Bezugnehmend auf eine Unterteilung bei Völker lassen sich die hier relevanten Texte in folgende Gruppen unterteilen:

1. Autorpoetische Lyriktheorie

2. Interdisziplinäre Lyriktheorie

(Der 3. Punkt **Akademische Lyriktheorie** aus dem Bereich der Literaturwissenschaft entfällt im Kontext dieser Arbeit.) Erstere entsteht durch die eigene poetische Erfahrung des Autors, welcher über diese reflektiert. Die zweite Form gilt als Lyriktheorie von Autoren, zumeist Philosophen, deren Kompetenz und Interesse die Fachgrenzen der Literatur und Poetik überschreiten. Für Auseinandersetzungen

³¹⁰ Blok, A.: 1962. S. 135.

³¹¹ Vgl. Ottinger, H.: 2006. S. 67.

³¹² Ebenda, S. 68.

innerhalb, aber auch zwischen den zwei Gruppen gilt eine oft polemische Gestaltung der Texte, oder aber ein sprunghafter Perspektivenwechsel, sowie auch starres Festhalten an bestimmten Positionen. In Völkers Sammelband ist im Zuge dessen von einer allgemeinen Entwicklung mangelnder Diskussion und Gesprächsfähigkeit in der Literaturtheorie die Rede.³¹³ Alle diese Punkte wurden im bisher Dargelegten gut ersichtlich (Symbolistenstreit), nicht aber bei der Auseinandersetzung mit Hofmannsthal. Der österreichische Vertreter wählt interessanterweise für seine lyriktheoretische Reflexion *Gespräch über Gedichte*, die nicht im Rahmen eines Vortrags erfolgt, die Form eines freundschaftlichen Gesprächs und lehnt eben diesen Mangel an Gesprächsfähigkeit entschieden ab:

*Die Zersetzung des Geistigen in der Kunst ist in den letzten Jahrzehnten von den Philologen, den Zeitungsschreibern und den Scheindichtern gemeinsam betrieben worden. Daß wir heute einander so gar nicht verstehen [...] kommt von einer großen Schwere und Häßlichkeit, die viele staubfressende Geister in unsere Kultur gebracht haben.*³¹⁴

Somit stehen der **Widerstreit gegenseitiger Erfahrungen oder Beobachtungen, Meinungen und Schlussfolgerungen** den Punkten **Sensibilität und gleichem ästhetischen Empfinden** gegenüber. Das *Gespräch über Gedichte* erfreute sich nicht umsonst weiter Verbreitung in germanistischen Seminaren, wo mitunter das Kriterium des Gefühls eine Aufwertung erfahren sollte, ja ihm sogar eine gewisse Wissenschaftlichkeit zugesprochen wurde.³¹⁵ Es macht somit den Anschein, dass in der Lyriktheorie ein allzu dogmatischer Charakter der Texte eher an einem befriedigenden Ergebnis vorbeiführt, als ein solches zu erreichen. Fällt das Maß an Wissenschaftlichkeit wiederum zu gering aus, laufen die Texte Gefahr, eines puren Ästhetismus oder der Naivität beschuldigt zu werden.

3.3. Intertextualität

Bereits aus den Biographien und dem darin verzeichneten Bildungsgang der Autoren geht hervor, wie umfassend sich ihr Wissen gestaltet und wie breitgefächert vor allem ihre Kenntnis der (klassischen) Sprachen und der damit verbundenen Literatur und Philosophie war. Hansen-Löve zufolge leisteten sie sogar maßgebliche

³¹³ Vgl. Völker, L.: 2000. S. 23.

³¹⁴ Hofmannsthal, H.: 1979. S. 15.

³¹⁵ Vgl. Völker, L.: 2000. S. 12, 13.

wissenschaftliche Beiträge auf dem Gebiet der Symbol- und Mythenforschung, Religionsgeschichte und Häresiologie, der klassischen Philologie und Ethnologie. Ihr professionelles Symbol- und Mythen-Wissen³¹⁶ äußert sich in den hier relevanten Texten durch eine anspruchsvolle Intertextualität. Es wird ein bestimmtes Wissensrepertoire des Lesers vorausgesetzt, wenn sich die Autoren, ohne weitere Erklärungen zu geben, in einer Aussage auf Momente oder Texte aus der Literaturgeschichte beziehen. Unter anderem aus diesem Grund mutet ihr Werk an vielen Stellen verschlüsselt an und ist oftmals nur im Zuge von umfassenden Recherchen verständlich. Der Begriff Intertextualität steht eng in Zusammenhang mit der Konzeption des Symbolismus an sich, da ein Name oder ein Text, auf welche der Autor anspielt, eine ganze Reihe von Assoziationen beim Rezipienten hervorrufen soll. Annenskij erweist sich als ein Meister dieser Disziplin, was sich an *Čto takoe poëzija?* gut veranschaulichen lässt. Womöglich bezieht sich Annenskij sogar indirekt auf Intertextualität, wenn er in *Čto takoe poëzija?* meint, kein Werk der Poesie würde zu Lebzeiten des Dichters zu Ende erzählt werden können, doch in seinen Symbolen blieben Fragen offen, die noch lange später die Menschen beschäftigen.

*Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие за собой человеческую мысль.*³¹⁷

Auch die Aussage Annenskijs, „*rastet slovar' [...] sozdajutsja novye slova i uže ne složeniem a vzaimoproniknoveniem starych*“³¹⁸ beinhaltet die erst später in der Forschung als ‚Intertextualität‘ bezeichnete Idee, die Mehrdeutigkeit von Begriffen und Texten, welche im Laufe der Zeit durch ihre Verwendung in zahlreichen Kontexten entsteht. Dazu formuliert Hofmannsthal in *Der Dichter und diese Zeit*:

*Es kommt so wenig auf die Worte an und so viel auf die Prägung, die der Sprachgeist eines Volkes ihnen aufdrückt.*³¹⁹

Auch bei Belyj findet sich die Aussage, die Bilder („*obrazy*“) sollten im Leser die Fähigkeit entwickeln, in den Erscheinungen des Lebens einen umformenden Sinn

³¹⁶ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 12.

³¹⁷ Annenskij, I.: 1979. S. 205.

³¹⁸ Ebenda.

³¹⁹ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 58.

(„preobrazovatel’nyj smysl“)³²⁰ zu erkennen, was gewissermaßen besagt, die Begriffe in einen neuen intertextuellen Zusammenhang stellen zu können. Ivanov spricht in Bezug auf die Lyrik von einer ursprünglichen Energie des Wortes, welches nicht Jahrhunderte hindurch zum Dienst äußerlicher Erfahrung „versklavt“ wurde, („*energii slova, neporaboščennogo dolgimi vekami služenija vnešnemu opytu*“³²¹), und bezieht sich somit auf die ‚historische Schuld‘ der Begriffe, was einen weiteren Aspekt der Intertextualität in sich birgt. Bei Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte* ist eben dieser Gedanke in einer sprachlich bildhaften Form vertreten:

*Aber ich möchte ein vom tiefsten Geist der Sprache geprägtes Wort erst von seiner Lehmkruste reinigen.*³²²

Darüber hinaus spricht auch Hansen-Löve von einem intertextuellen Zusammenhang der theoretischen Diskurse und der poetischen Texte. Sie stehen gewissermaßen in einem wechselseitigen Verhältnis, in welchem der eine das Funktionieren des anderen erläutert und umgekehrt. Die eigenen Kunstwerke der symbolistischen Autoren werden in ihrem theoretischen Diskurs oft kommentiert und zitiert, was für Hansen-Löve die Existenz eines kulturellen „Über-Ichs“ nahelegt, das von den Autoren ermittelt und vorgeführt wird.³²³

Wie sich Intertextualität in der Poetik der Autoren konkret äußert, soll in den folgenden Punkten durch eine Analyse der in den Essays anzutreffenden, zahlreichen Verweise behandelt werden.

3.3.1. Verweise auf mythologische Stoffe

Als ein Merkmal der Literatur des 20. Jahrhunderts lässt sich allgemein ein Wiederaufleben der Mythologie nennen. Dabei gilt insbesondere der Symbolismus als die erste Strömung, in der mythologische Stoffe, Philosophie und Weltanschauung der Antike wiederaufgegriffen werden. Makarova sieht im Symbolismus aufgrund seiner Mehrdeutigkeit, Offenheit und dem sich anbietenden Raum für Interpretationen dieselben künstlerischen Prinzipien vorherrschen wie die im Mythos: „*Mif že ne imeet*

³²⁰ Belyj, A.: 2002. S. 68.

³²¹ Ivanov, Vj.: 1974. S. 595.

³²² Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 501.

³²³ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 11.

ni načala, ni konca, on principial'no otkryt i v nego moguť vključat'sja vse novye elementy.“³²⁴

Dazu Ivanov in *Zavety simvolizma*:

*Ибо миф есть динамический вид (modus) символа, - символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила.*³²⁵

Auch in den hier behandelten Essays finden sich zahlreiche Referenzen in Richtung Mythologie und antiker Stoffe, welche die Schriftsteller wesentlich beeinflussten. So wirft Annenskij beispielsweise zu Beginn von *Čto takoe poëzija?* die rhetorische Frage auf, ob es denn ein Gewand gäbe, würdig, die Göttin von Milo darin einzuhüllen. („*Razve est' pokroj odžedy, dostojnyj Milosskoj bogini?*“³²⁶) Die Göttin von Milo fungiert hier als Symbol für die Schönheit, welche, gleich wie die Poesie, unmöglich in Kleider zu hüllen oder in Worte zu fassen ist.

Ähnlich finden sich auch bei Hofmannsthal in *Das Gespräch über Gedichte* neben der bereits erwähnten Namenssymbolik der auftretenden Figuren eine Vielzahl von Verweisen auf die griechische Mythologie bzw. Gleichnisse aus der Antike. Der symbolische Opfertod wird im Text als mythisches Gleichnis und Musterbeispiel für jegliches Symbol herangezogen.

*Weißt du, was ein Symbol ist? [...] Ich meine das Schlachtopfer, das hingeopferte Blut und Leben eines Rindes, eines Widders, einer Taube. Wie konnte man denken dadurch die erzürnten Götter zu begütigen?*³²⁷

Hofmannsthal weist ferner im *Gespräch über Gedichte* Clemens folgende Worte zu: „*Es gibt antike Gedichte, welche so sind wie ein dunkles Weinblatt gegen den blauen Abendhimmel. Die Anthologie ist voll von solchen.*“ Worauf Gabriel entgegnet: „*Ich kenne sie: Der Gärtner Lamon opfert dem Priapus die schönsten Früchte. [...] und Niko, die Zauberin, opfert der Kypris den amethystnen Kreisel...*“³²⁸

³²⁴ Makarova, I. A.: Simvolizm. In.: Russkaja literatura XX veka, školy napravlenija metody tvorčeskoj raboty. Berezina, A.M. (Hrsg.): Sankt Petersburg, 2002. S. 26.

³²⁵ Ivanov, Vj.: 1974. S. 593, 594.

³²⁶ Annenskij, I.: 1979. S. 201.

³²⁷ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 502.

³²⁸ Ebenda.

Wieder spielen hier die Ursprünge der Poesie im klassischen Altertum eine wesentliche Rolle in der Frage nach einer Bestimmung oder Definition der Gattung. Auch Lublinski erkennt eine besondere Nähe Hofmannsthals zu mythologischen Stoffen. Dabei charakterisiert er das Wesen des Mythos als „symbolisiertes Allgefühl“ und „vergegenständlichtes Seelenerlebnis“, welches bei Hofmannsthal so gut zum Ausdruck komme, indem der Schriftsteller das „Gefühlsmäßige, den Rhythmus, die Stimmung und Musik, die vibrierende Seele einer Kultur“ einzufangen vermochte.³²⁹

In *Poëzija kak volšebstvo* greift Bal'mont auf die Mythologie der zentral- und südamerikanischen Völker, des alten Indiens, Ägyptens und Skandinaviens zurück und versucht die Ursprünge der jeweiligen regionalen Kunst und Literatur zu erklären bzw. herzuleiten und zu interpretieren. Er bezieht sich auf Götter und Helden diverser Mythen, übersetzt Begriffe aus unterschiedlichen Sprachen und stellt assoziative Zusammenhänge mit seiner Kunstauffassung her.

*В "Калевале" все время колдует Вэйнемэйнен. В э й н о по-фински значит с т р а с т н о е ж е л а н ь е. Из настоящего х о ч у родится весь Мир, создаются звезды и Моря, цветы и вулканы. Рождается Песня, возникает Музыка.*³³⁰

Ähnlich bezieht sich Blok zu Beginn von *O lirike* auf die *Alexandrinischen Lieder* (*Aleksandrijskie pesni*) aus dem Werk Kuzmins, wo in einer Hymne an die Sonne der ägyptische Sonnengott Ra-Helios besungen wird („i drevnij letopisec vyvodit ,želtovatoj rukoj pervuju bukvu gimna Tebe, božestvennyj Ra-Gelios, Solnce.“)³³¹.

Belyj, der sich im Essay wiederholt auf Nietzsche beruft, zitiert aus dem ins Russische übersetzten Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* eine Stelle, in welcher der Dionysosmythos thematisiert wird:

*...kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. [...] denn ihr sollt erlöst werden. Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten!*³³²

³²⁹ Vgl. Lublinski, S.: 1976. S. 95.

³³⁰ Bal'mont, K.: 1973. S. 49.

³³¹ Blok, A.: 1962. S. 131.

³³² Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig, 1872. S. 117.

Die Passage besagt gewissermaßen, sich wie die Mänaden und Satyrn dem Gefolge des Gottes der Ekstase anzuschließen, was wohl sinnbildlich für den bei beiden Autoren stets positiv konnotierten rauschhaften Zustand der Verschmelzung mit dem Ur-Chaos und dem Schöpfungsdrang steht.³³³

Ähnlich trifft man auch in Ivanovs *Zavety simvolizma* auf eine Textpassage, wo sich der Autor auf die Mänaden beruft. Dabei zitiert er (unpräzise) aus seinem Poem *Ménada* und spricht von einer Verschmelzung des „inneren Anarchismus und Amorphismus“ mit dem Dionysischen („*tol’ko tot, kto edva uspel zakružít’sja v Dionisovom vichre, možet smešat’ dionisijstvo s vnutrennim anarchizmom i amorfizmom.*“³³⁴). Im Poem verliert sich Ménada in Gott („*Kogda Ménada poterjala sebja v boge...*“³³⁵), was hier wieder in den Zusammenhang mit Nietzsches Theorie des Dionysischen gestellt werden kann.

Hier wurden nur einige ausgewählte Momente aus den Essays angeführt, welche die Vielzahl an sonstigen Referenzen zur Mythologie nur erahnen lassen können und diese hier lediglich beispielhaft illustrieren. Eine vollständige und tiefgreifende Analyse der zahlreichen Bezugnahmen hätte zu weit von der zentralen Themenstellung weggeführt. Es sollten hier paradigmatische Beispiele veranschaulicht werden, welche die Annahme eines profunden und professionellen Mythologie-Wissens der Autoren beispielhaft unterstreichen und beweisen sollten.

3.3.2. Verweise auf philosophische Stoffe

Platon

Bei den Essays der Spätsymbolisten konnten zahlreiche Bezugnahmen auf die Philosophie der Antike herausgearbeitet werden. Vor allem in *Simvolizm kak miroponimanie* bedient sich Belyj einer Terminologie, die an epistemologische Konzepte Platons angelehnt scheint. („*V simvolizme kak metode [...] vstrečaemsja s*

³³³ Vgl. Borowsky, K., Müller, L.: 1998. S. 724.

³³⁴ Ivanov, Vj.: 1974.: S. 600, 601.

³³⁵ Ebenda, S. 601.

poznaniem platonovych idej. Iskustvo dolžna vyražat' idei.“³³⁶) An mehreren Stellen ist der Terminus Erkenntnistheorie (teorija poznaniya) anzutreffen, ohne dabei jedoch genauere Hinweise zu geben, worum es sich dabei, etwa bei Platon, genauer handelt.

Es ließ sich jedoch anhand eines populären Beispiels aus Platons Werk, dem Höhlengleichnis, eine Verdeutlichung jener erkenntnistheoretischer Aspekte herausarbeiten, die ein besseres Verständnis nicht bloß von Belyjs Text ermöglichen, sondern auch der symbolistischen Philosophie im Allgemeinen.

Hier wurde mit einer Analyse und Interpretation des Höhlengleichnisses nach Hoffmann gearbeitet.

Zunächst gelten nach Platon für den Menschen vier Erkenntnisstufen, die eine gesetzmäßige Reihenfolge bilden. Es wird in Wörter, Wahrnehmungen, Begriffe und Ideen unterteilt, die diesen vier Phasen auf dem Weg zur Erkenntnis entsprechen.³³⁷ Bereits an dieser Stelle liegt eine bemerkenswerte Ähnlichkeit in der Terminologie vor, die, wie sich herausstellte, auch in der Diskussion um das Kunst- und vor allem das Lyrikproblem unmittelbar eine wichtige Rolle spielt (man bedenke die zahlreichen Textstellen in den Essays, wo die Begriffe *slovo*, *sozercanie*, *ponjatie* und *ideja* diskutiert werden). Hoffmann fasst ferner aus dem Werk Platons zusammen, dass diejenige Welt, in die der Mensch nach den gegebenen, natürlichen Verhältnissen der Gemeinschaft hineingeboren wird und hineinwächst, eine Welt der Wörter ist, denen er vorerst widerstandslos ausgeliefert ist. Im Höhlengleichnis wird diese Welt nun sinnbildlich mit einer Höhle dargestellt. Darin befinden sich gefesselte Menschen, die lediglich Schatten sehen, und Echos dessen hören können, was sich tatsächlich vor der Höhle abspielt. Sie sind nicht in Kenntnis der eigentlichen, die Schatten und Echos hervorbringenden Erscheinungen.³³⁸

Die gleiche Idee, die bei Platon sinnbildhaft mit einem Höhlengefängnis dargestellt wird, ist in der symbolistischen Philosophie anzutreffen: Das *blaue Gefängnis* (golubaja tjur'ma), formuliert nach Fet, auf welches sich etwa Brjusov bezieht, beinhaltet eben diese Platonische Idee, die Sinne würden den Menschen in einem fort

³³⁶ Belyj, A.: 2002. S. 67, 68.

³³⁷ Hoffmann, E.: 1961. S. 47, 48.

³³⁸ Ebenda, S. 48.

betrügen („*Glas obmanyvaet nas [...] Ucho obmanyvaet nas [...] vse naše soznanie obmanyvaet nas*“³³⁹). Wohl kaum deutlicher lässt sich außerdem ein weiterer Zusammenhang zwischen Platons Höhlengleichnis und der symbolistischen Philosophie erkennen, wenn Hoffmann nach Platon Folgendes formuliert:

*Aber sie können nicht wissen, daß jene Erscheinungen bloße Schatten und Echos sind, denn wegen ihrer Gefesseltheit können sie nichts anderes auffassen als jene Eindrücke von der Rückwand der Höhle her.*³⁴⁰

Und man Solov’evs populäre Verse zum Vergleich heranzieht:

*Милый друг, иль ты не видишь,
что все видимое нами –
только отблеск, только тени
От незримого очами?*

*Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий –
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?*

[...] ³⁴¹

Sogar der bekennend „unphilosophische“ Hofmannsthal formuliert letztendlich doch einen in diesem Zusammenhang sehr relevanten Gedanken:

³³⁹ Brjusov, V.: 1982. S. 286.

³⁴⁰ Hoffmann, E.: 1961. S. 48.

³⁴¹ Solov’evs Poem aus: Borowsky, K., Müller, L.: 1998. S. 234.

*...obwohl sie nicht bestimmt wissen, was sie suchen, so ist es doch sicherlich keineswegs Poesie, sondern es sind seichte, für den Moment beruhigende Aufschlüsse, es sind die Zusammenstellung realer Fakten, es sind faßliche und zum Schein neue „Wahrheiten“, es ist die rohe Materie des Daseins. [...] Aber ich glaube, nein ich weiß, daß dies nur der Schein ist.*³⁴²

Der Vergleich mit Platons Höhlengleichnis erweist sich auch in seinem weiteren Verlauf als ausgezeichnetes Beispiel für einen Vergleich mit der symbolistischen Lyrik und der ihr zugrunde liegenden Philosophie:

Der gefesselte Mensch verlässt in der zweiten Phase die Höhle und betritt den sinnbildlichen Bereich der Wahrnehmung – die empirische, sinnliche, dinghafte Welt. Auf der dritten Stufe betritt er das Tageslicht, richtet zunächst den Blick auf die Erde, und letztendlich auf den Himmel, was die vierte und letzte Phase menschlicher Erkenntnis darstellt. Dabei fielen in Hoffmanns Zusammenfassung von Platons Höhlengleichnis vor allem folgende Sätze auf:

Auf Erden kann er am Tage sehen, was durch Licht und Wärme der Sonne zu Leben und Gedeihen kommt; [...] Nachts kann der Mensch dann sehen, wie sich die Sterne im Wasser spiegeln. Der Mensch der dritten Stufe ist schon im Bereich der Wahrheit, will sagen: nicht mehr im sichtbaren, sondern im denkbaren Raum. Ihn bescheinen schon Sonne und Sterne, die im Gleichnis den Ideenhimmel repräsentieren. Aber er kann die Ideen noch nicht im Original erblicken, nur in ihren Abbildern als Begriffe. Die wahren Orientierungspunkte sind am Himmel, aber sie spiegeln sich im irdischen Gewässer. [...] Die Spiegelung der Sterne im Wasser ist Spiegelung der Ideen in Begriffen, und was da im Lichte der Sonne gedeiht, ist Sinnbild für die Wirkung der alleinigen Causa existentialis auf Erden.

³⁴³

Auf die hier zu behandelten Essays der russischen Symbolisten projiziert, spiegelt sich diese Auffassung etwa in den Worten Ivanovs wider, wenn er in *Zavety Simvolizma* schreibt, es sei nicht verwunderlich, dass Themen des Kosmos zum wichtigsten Inhalt der Poesie geworden wären („*Nemudreno, čto temy kosmičeskie stali glavnym soderžaniem poézii*“). Darüber hinaus birgt der in Ivanovs Essay dargelegte Dualismus von Tag und Nacht eben diese Idee der letzten beiden Erkenntnisschritte Platons in

³⁴² Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 61-62. Anm.: Die Passage gestaltet sich auch ferner sehr aufschlussreich für die Themenstellung dieser Arbeit. Hofmannsthal formuliert nämlich ebenda weiter: „*Sie suchen ein Ich, an dessen Brust gelehnt ihr Ich sich beruhige. Sie suchen, mit einem Wort, die ganze Bezauberung der Poesie.*“

³⁴³ Hoffmann, E.: 1961. S. 50.

sich, wobei die mystische Nacht stets als vollkommenerer Part erachtet wird („*tvoj den' bolezennyj i strastnyj/ tvoj son proročeskij nejasnyj*“)³⁴⁴.

Zudem nennt Hoffmann drei Bereiche, die als das Gefüge des genuinen Platonismus gelten: Gott, ideelle Seinsheiten und den Bereich des Werdenden. Diesem „*Dreierlei des überhaupt Existierenden*“ wird noch ein viertes Element zugeschrieben: „*nämlich dasjenige Wesen, welches den ‚Weg‘ der Erkenntnis vom Bereich der werdenden Imitation des Seins, und von da aus zur Gottesidee zurückzulegen die Bestimmung hat, also: die menschliche, nach Erkenntnis verlangende Seele*“, so Hoffmann nach Platon.

Bei der Analyse von Belyjs Essay, wo die Religion als System sich sukzessiv entfaltender Symbole („*religija est' sistema posledovatel'no razvertyvaemych simvolov*“³⁴⁵) bezeichnet wird, lag der Gedanke nahe, dass es für den symbolistischen Künstler gilt, diesen Weg zur Gottesidee in umgekehrte Richtung zurückzulegen, die Symbole also „zurück zu entfalten“. Demnach kann hier der Poet, dessen Seele nach Erkenntnis strebt, als das Platonische *vierte Element* erachtet werden. Ebenso berufen sich einige der hier relevanten Schriftsteller auf die anderen drei Bereiche des genuinen Platonismus, Gott, ideelle Seinsheiten und das Werdende. Die hier herangezogenen Essays Nietzsches, Schopenhauers, in erster Linie jedoch Solov'evs und Ivanovs behandeln allesamt mindestens einen dieser drei Bereiche.

³⁴⁴ Aus Ivanov, Vj.: 1974. S. 589, zitierend nach Tjutčev – Anmerkung („son“ – [eig. Traum] könnte hier aber als nächtliches Phänomen interpretiert werden).

³⁴⁵ Anm. des Autors: Bei Hansen-Löve, A. A. (1998, S.21.) ist die Formulierung übersetzt als „eine Reihe sukzessiv entfaltender Symbole“ anzutreffen.

3.3.3. Verweise auf religiöse Stoffe

*Ich sehe beinahe als die Geste unserer Zeit den Menschen mit dem Buch in der Hand, wie der knieende Mensch mit gefalteten Händen die Geste einer anderen Zeit.*³⁴⁶

So heißt es bei Hofmannsthal, als er über die in Büchern suchenden Menschen seiner Zeit reflektiert, und darin ein Signal für die Aufgaben der Poesie zu erkennen glaubt. „Am Anfang war das Wort“, „*V načale bylo slovo*“³⁴⁷ – übernimmt Bal'mont in seinem Essay aus dem Johannesevangelium, und leitet davon seine poetologischen Ideen ab. Für Ivanov „ist ein Poet immer religiös, weil er immer ein Poet ist“ („*Poët vseгда religiozen potomu čto vseгда – poët*“). Die Religion wird bei Belyj zum „System sukzessiv entfaltender Symbole“ erklärt – und legt die Auffassung von religiösen Themen als Basis symbolistischer Weltanschauung nahe.

Die Literaturgeschichte teilt die russischen Symbolisten oftmals grob in die Anhänger Vladimir Solov'evs und jene Nietzsches. Makarova etwa erkennt dabei eine Tendenz der Anhänger Nietzsches eher den Teufel zu glorifizieren als Gott („*Bolee togo, russkie niečšecancy predpočitali dobru zlo i byli sklonny vospevat' skoree D'javola čem Boga.*“) ³⁴⁸ Dabei gilt Makarova zufolge vor allem Brjusovs von Nietzsche geprägtes Werk als in dieser Tradition stehend.³⁴⁹ Tatsächlich konnten bei den Analysen von Brjusovs und auch Anenskijss Essays keine hier relevanten Referenzen zur Religion herausgearbeitet werden und sollen daher unberücksichtigt bleiben.

In Bezug auf Nietzsches atheistische Position soll hier eine Aussage aus Belyjs Essay angeführt werden, wenn dieser selbst in Nietzsches Theorien das Streben zur Theurgie erkennt („*Mudrost' Niče na bolee uglublennoj [...] stadii ponimanija možno opredelit' kak stremlenie k teurgii.*“³⁵⁰) und versucht, dessen Religionskritik zu entschärfen. Belyj, seinerseits überzeugter Anhänger Solov'evs, erkennt in Nietzsches Gleichnissen Ähnlichkeiten zu Bibelstellen, zitiert in *Simvolizm kak miroponimanie* gar aus der Bibel „*Mitten unter euch will ich wandeln, will euch Gott sein, und ihr sollt*

³⁴⁶ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 61.

³⁴⁷ Bal'mont, K.: 1973. S. 7.

³⁴⁸ Makarova, I. A.: 2002. S. 16, 17.

³⁴⁹ Vgl. Ebenda.

³⁵⁰ Belyj, A.: 2002. S. 71.

mein Volk sein!“³⁵¹ («Вселюсь в них и буду ходить в них» (Левит, XXVI, 12)“)³⁵² und fügt sich somit abermals in die oben formulierte Einteilung repräsentativ ein.

Anhand von Bloks hier behandelten Essays entstand der Eindruck einer eher zwiespältigen Haltung des Autors gegenüber religiösen Themen, was nicht zuletzt anschaulich am Beispiel der Figur des ‚Angel-Démon‘ (welches sowohl ein göttliches als auch ein diabolisches Element in sich repräsentiert) zum Ausdruck kommt, auf welche sich Blok im Text wiederholt beruft. Auch folgendes Zitat aus *O lirike* enthält wieder diese Opposition von Diabolischem und Göttlichem, wenn der Lyrik die Attribute ‚verflucht‘ („prokljataja“) und ‚hell, klar‘ („svetlaja“) zugeschrieben werden: „*Emu posylaju svoe prezrenie ot lica prokljatoj i svetloj liriki. Tak ja choču.*“³⁵³

Ivanov gilt weitgehend als der religiöse Symbolist par excellence, was sich nicht zuletzt an seinem lyrischen Werk deutlich widerspiegelt. Auch wie anhand von *Zavety simvolizma* bereits im Detail besprochen, muten Ivanovs Darlegungen religiös-archaisch an („*pater est bonus*“), was in seiner späten, katholischen Schaffensperiode noch zunehmen soll.³⁵⁴

Anhand von Hofmannsthals Texten fällt zunächst sein unbeschwerter Umgang mit dem Terminus ‚Gott‘ ins Auge, was eine grundlegende Religionsnähe des Dichters nahelegt, zumal er die Vorstellung Gottes als Schöpfer nicht zu hinterfragen scheint und als für ihn gegebene Tatsachen formuliert, wie z. B.:

*Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklicher der Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf.*³⁵⁵

In *Das Gespräch über Gedichte* bezieht sich der Autor außerdem auf den Engel Ariel („*Wie Ariel darf sie [die Poesie] sich auf den Hügeln der heroischen purpurstrahlenden Wolken lagern...*“³⁵⁶) und verleiht auch den Dialogpartnern biblische Namen (Clemens und Gabriel).

³⁵¹ Hamp, V. (Hrsg. u. a.): Die Bibel. Die heilige Schrift des alten und neuen Testaments. Köln, 1985. S. 136.

³⁵² Belyj, A.: 2002. S. 71..

³⁵³ Blok, A.: 1962. S. 133.

³⁵⁴ Siehe hierzu: Cech, M.: 1997.

³⁵⁵ Hofmannsthal, H. v.: 1979. S. 501.

³⁵⁶ Ebenda, S. 498.

Freilich könnten noch zahlreiche Anspielungen auf religiöse Momente in den Essays herausgearbeitet werden. Die oben ausgewählten sollen jedoch an dieser Stelle genügen, um ein weiteres Feld an versteckten, intertextuellen Elementen der Essays zu skizzieren.

3.3.4. Verweise auf andere Autoren

In den Aufsätzen Hofmannsthals und der russischen Frühsymbolisten wiederholen sich vor allem Bezugnahmen auf Verlaine und Baudelaire, Goethe, Ibsen, Fet und Puškin. Zumal die ersten Manifeste um 1870 für die neue Strömung des Symbolismus in Frankreich formuliert werden, greift die „ältere“ Generation der russischen Autoren auch dementsprechend auf französische Autoren und ihre poetologisch-ästhetischen Prinzipien zurück und zieht deren Werke als Beispiele hoher Dichtkunst heran.³⁵⁷ Brjusov bezieht sich in seinem Essay in erster Linie auf Schopenhauer und Fet. Annenskij's *Čto takoe poëzija?* und Bal'monts *Poëzija kak volšebstvo* zeichnen sich dagegen durch eine enorm große Vielzahl an Verweisen auf Autoren aus verschiedensten Bereichen aus, die allesamt zu fassen nur durch umfangreiche Recherchen möglich ist. Wieder soll Annenskij als ein Extrembeispiel genannt werden, denn um seinen Text zur Gänze zu verstehen, bedarf es eines anspruchsvollen Allgemeinwissens nicht nur im Bereich der Literatur verschiedenster Epochen, sondern auch der Philosophie und der bildenden Kunst. In seinem Essay muss in einem fort „zwischen den Zeilen“ gelesen werden, zumal der Autor nicht immer verrät, auf welchen Moment der Literatur- bzw. Kunstgeschichte er anspielt. Mitunter müsste der Leser Personen wie Peter Cornelius, einen deutschen Künstler, der eine Serie von Zeichnungen zu Goethes Faust anfertigte, den romantischen Maler Johann-Friedrich Overböck, oder Johann-Friedrich Voss, Poet und Übersetzer von Homers *Odysee* und *Illias* kennen, um Annenskij's Ausführungen vollständig folgen zu können.

Bei der „jüngeren“ Symbolistengeneration ließen sich neben den besagten Philosophen (Solov'ev, Nietzsche, Schopenhauer) Verweise auf Goethe, Puškin, Lermontov, Tjutčev und Kuzmin herausarbeiten. Dabei kommt es beispielsweise vor, dass etwa derselbe Gedichtauszug Puškins („*My roždeny dlja vdochnoven'a/ dlja zvukov sladkich*

³⁵⁷ Vgl. Makarova, I. A.: 2002. S. 13.

*i molitv*³⁵⁸) sowohl bei Blok als auch bei Ivanov als bereits etablierte Formel auftritt, die ein Konzept repräsentiert, ihrem Bekanntheitsgrad nach beispielhaft für sich selbst stehen kann und somit gewissermaßen mit symbolhafter Intention gesetzt wird. Im fortgeschrittenen Symbolismus verweisen die Autoren zudem auch vermehrt auf ihr eigenes Werk, sowie auch auf jenes ihrer Schriftstellerkollegen, was hier anhand von Bloks Text veranschaulicht wurde. Ähnlich stellt *Das Gespräch über Gedichte* im Wesentlichen eine Unterhaltung über Gedichte Goethes, Hebbels und Georges dar. Dabei kann diese Form von indirekter Rezeption seines Schriftstellerkollegen George als ähnlich jener, die in den Essays der russischen Symbolisten stattfindet, angesehen werden. Zudem beruft sich Hofmannsthal im Text auch auf Shakespeares Hamlet und diverse Gedichte der griechischen Mythologie.

Jeder der hier behandelten Texte stellt demnach eine Art Oberfläche dar, die es zu durchbrechen gilt, um auf den tiefer liegenden Sinn und die vielen verborgenen Hinweise aufmerksam zu werden. Die poetologischen Texte bieten somit nicht weniger Raum für umfassende Recherchen, Analysen und Interpretationen, als die lyrischen Texte selbst.

Schlussfolgerung

In der vorliegenden Arbeit wurde ein Vergleich der Auffassungen des Begriffes Lyrik in den Aufsätzen der russischen Symbolisten Annenskij, Brjusov, Bal'mont, Belyj, Blok, Ivanov und des österreichischen Schriftstellers Hugo von Hofmannsthal

³⁵⁸ Auszüge aus Puškins Poem sind anzutreffen bei Ivanov, Vj.: 1974. S. 594, 602, sowie Blok, A.: 1962. S. 133.

vorgenommen. Die zur Beobachtung herangezogenen Texte widmen sich alle der Fragestellung, was unter den Begriffen Lyrik bzw. der symbolistischen Lyrik zu verstehen ist. Dabei ergab sich eine Vielzahl an Parallelen zwischen dem Werk der russischen Schriftsteller und des österreichischen Vertreters, welche umso interessanter erscheinen, wenn man dabei berücksichtigt, dass die Autoren nicht unmittelbar miteinander zu tun hatten. Zwar konnte anhand der russischen Periodika der Jahrhundertwende eine (teils genaue, teils oberflächliche) Kenntnis von Hofmannsthals Werks seitens der russischen Symbolisten herausgearbeitet werden, doch bleibt eine Thematisierung der Aussagen um die Frage nach dem Begriff der Lyrik dabei aus. In der vorliegenden Studie wurde von dieser zentralen Frage ausgegangen, welche die behandelten Texte alle in denselben Kontext stellt. Somit konnten die Komplexität der verschiedenen Konzeptionen des SI, SII, SIII (Terminologie nach Hansen-Löve³⁵⁹) weitgehend unberücksichtigt bleiben und Momente, die als Definitionen der Lyrik erscheinen, aus den Aufsätzen extrahiert werden.

Aus den behandelten Texten geht hervor, dass die symbolistische Lyrik mithilfe gegenständlicher Erscheinungen Entsprechungen in der geistigen Welt darzustellen versucht, wobei das Geistige unterschiedlich definiert wird. Es kann sich dabei um Gefühlsnuancen oder innere Regungen der Seele einerseits, oder aber um Jenseitiges im weitesten Sinne, sowie um die Frage nach Gott und nach dem Ursprung aller Dinge andererseits, handeln. Dabei wird das Symbol, welches deutlich in seiner Funktion von der Metapher zu unterscheiden ist, als wesentliches Mittel und Ausdrucksverfahren angewandt, um eben diesem Geistigen, Jenseitigen adäquat Ausdruck zu verleihen. Das Symbolwort fungiert als Hülle einer auszudrückenden universellen Idee (nach der Terminologie Platons) und weist auf das Wesenhafte einer materiellen Erscheinung, bzw. einer sprachlich-begrifflichen hin. Die Lyrik, welche in der Regel in Form von Versen auftritt, bedient sich eines musikalischen und somit eines nicht direkt Information vermittelnden, nicht kommunikativen Prinzips, und wird etwa bei Blok als älteste Form des künstlerischen Einsatzes der Sprache dargestellt. Bal'mont führt aufschlussreiche Beispiele für das Zusammenspiel von Inhalt und Form an und legt dabei ein recht allgemeingültiges Prinzip der Lyrik offen – die Dualität. Der Begriff lässt sich auf verschiedene Bereiche und Ebenen der Lyrik anwenden und scheint einer auf ein Prinzip reduzierten Definition der Gattung sehr nahe zu kommen. Die Dualität

³⁵⁹ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1989. S. 17.

verbindet stets zwei Elemente zu einem Ganzen, was sowohl auf formale Kriterien wie Reim, Klang, Rhythmus, Vers, Strophe projizierbar ist, als auch auf inhaltliche. Als derartige inhaltliche Kriterien gelten etwa Nietzsches Gegenüberstellung des Dionysischen und Apollinischen, des Chaos und der Ordnung, sowie die Opposition von Diesseitigem und Jenseitigem, Menschlichem und Göttlichem, Bewusstem und Unbewusstem, Sprechen und Schweigen. Nicht zuletzt kann auch das Symbol an sich nach einem dualen Prinzip verstanden werden, welches Belyj sogar bildlich mit einem Dreieck darstellt, dessen Spitze als die „untrennbare Einheit im Symbol“ zu verstehen ist.³⁶⁰ Aus einer weiteren Opposition, nämlich dem Wissenschaftlichen versus dem Künstlerischen, bestätigte sich deutlich die Annahme, dass man beim Sprechen über die Lyrik auf Grenzgebiete der Wissenschaft zu stoßen scheint, insofern als dass die grundsätzliche Perzeption des Menschen von der Wirklichkeit in Frage gestellt wird. Daher schien eine Grenzüberschreitung vom Bereich der Literatur in jenen der Philosophie notwendig. Vor allem das Höhlengleichnis Platons stellte sich in der Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt als aufschlussreich heraus und verhalf zu einem profunderen Verständnis der Termini Wort, Begriff, Idee, Sprache und Wirklichkeit.

Im vergleichenden Teil der Arbeit galt die Aufmerksamkeit der enormen Anzahl von Quellen, auf die sich die einzelnen Aufsätze stützen. Dabei war es nicht Ziel der Forschung, allzu genau auf die einzelnen Verweise einzugehen. Vielmehr sollte als zentrales Thema die Intertextualität an sich thematisiert werden, um die enorme Komplexität der Texte zu demonstrieren. Dabei konnten als wesentliche Unterpunkte die Bezugnahmen auf Philosophie, Mythologie, Religion und andere Autoren herausgearbeitet werden, welche in allen der behandelten Texte eine Rolle spielen.

Zusammenfassend konnte hier auf bemerkenswerte Weise ersichtlich gemacht werden, wie sich der Symbolismus in verschiedenen Ländern und somit – in verschiedenen Sprachen – doch sehr ähnlich entwickelte, und dass eine auffallende Übereinstimmung in Themenwahl, Motivik und sogar Worten im Werk des österreichischen Vertreters und der russischen Schriftsteller vorliegt. Durch die vorgenommenen Textanalysen konnte ein zwar komplexes, jedoch auch einheitliches Bild einer Lyrikdefinition herausgearbeitet und somit ein Beitrag zur Lyriktheorie geleistet werden.

³⁶⁰ Vgl. Hansen-Löve, A. A.: 1998. S. 21-22.

Заключение по-русски

Целью данной работы является разработка разных определений (литературного) термина лирики, сравнивая ряд сочинений австрийского писателя-символиста Гуго фон Гофманнстала со статьями русских символистов. Особое внимание уделяется русским писателям Иннокентию Анненскому, Валерию Брюсову, Константину Бальмонту, Андрею Белому, Вячеславу Иванову и Александру Блоку.

Все обсужденные сочинения содержат вопросы о сущности символизма и (символистической) лирики. Судя по большому количеству общих сходностей и совпадений, встречающихся в статьях, произведения предлагают сравнительный анализ. Проведенные параллели оказываются тем интереснее, учитывая, что нет прямой (т. е. личной) связи между Гофманнсталем и русскими символистами. Правда, существует большое количество упоминаний Гофманнстала в символистических журналах, свидетельствующее о знании его творчестве со стороны русских символистов, но отсутствует в этих статьях дискуссия о понятии лирики. Исходя от этого центрального вопроса о лирике, обсуждаемые сочинения поставлены в один общий контекст, позволяющий не обращать внимания на разные концепции символизма (SI, SII, SIII см. Hansen-Löve), а скорее сосредоточиться на разработке определений и концепций термина лирики.

Из обсужденных сочинений следует, что символистическая лирика изображает в мирных явлениях соответствия в духовном мире, причем *духовное* определено по-разному: имеется в виду или тонкие оттенки чувств и души, внутренний мир человека, или же некий потусторонний мир, вопрос о Боге и о всеединой основе вселенной. Символ, четко различающийся в своей функции от метафоры, является главным средством и способом выражения, чтобы изобразить *духовное, потустороннее*. Слово-символ действует как покров выражаемой универсальной идеи (ср. *идея* согласно Платону), и указывает на сущность материального явления (или языкового понятия). Лирика, как правило, выступающая в виде

рифмованных стихов, пользуется музыкальным способом, который в свою очередь не является информационно-сообщающим, а скорее намекающим «приобщающим».

В сочинении Иванова, лирика представлена как старейшая форма искусственной обработки, употребления и вступления слова. Бальмонт, в свою очередь, приводит ключевые примеры для иллюстрации взаимоотношения формы и содержания в поэзии, а при этом разворачивает вполне общий принцип лирики, а именно – принцип двойственности. Понятие «двойственность» может быть передвинуто на разные области и уровни лирики и кажется приближением к общепринятому определению литературного жанра. Двойственность в своей функции всегда связывает два элемента (данностей) в одном, что отражается также в критериях по форме (рифма, звук, ритм, строка, стих), как и в критериях по содержанию. Такими критериями по содержанию являются в том числе противопоставление Аполлона и Диониса по Ницше, хаоса и порядка, оппозиция мира земного и потустороннего, человеческого и божественного, сознательного и подсознательного, речи и молчания. Также символ сам собой разумеется по тому же дуальному принципу, если, например, Белый изображает его треугольником, вершина которого образует «нераздельное единство в символе». Дальнейшая оппозиция, встречающаяся в сочинениях, а именно противопоставление науки и искусства, подтверждает гипотезу, что дискуссия о лирике часто приводит к пределам науки (литературоведения): Подвергается сомнению основной вопрос о восприятии реальности человеком, в результате чего в данной работе казалось необходимо превышение предел от области литературоведения в эту (область) философии. Особенно *Миф о пещере* Платона оказался ключевым подходом в поисках ответов на вопрос об отношении субъекта и объекта, и привело к глубокому пониманию терминов *слово, понятие, идея, язык и реальность*.

В сравнительной части данной работы уделяется особое внимание высокой насыщенности источников, на которых отзываются авторы-символисты в своих сочинениях. При этом целью не является детальное изложение определенных отзывов, а скорее центральной темой становится интертекстуальность сама по себе. Посредством анализа способа интертекстуальности демонстрируется чрезмерная комплексность и многозначительность символистических текстов.

Разработаны следующие категории-подпункты отзывов, на которых держатся все тексты: философия, мифология, религия, другие авторы.

Резюмируя, следует сказать, что в данной работе разработаны замечательные параллели и сходности в символистических сочинениях русских авторов и австрийского писателя Гофманнсталя, касающиеся понятия лирики. Таким образом, было возможно разработать и показать, хоть и комплексную, но, тем не менее, единую картину определений лирики, вносящую свою часть в литературоведческую теорию.

Bibliographie

Primärliteratur:

Annenskij, I.: *Čto takoe poëzija?*. In: Annenskij, I.: *Knigi otraženij*. Ašimbaeva, N. T., Podol'skaja, I. I., Fedorov, A. V. (Hrsg.), Izdatel'stvo „Nauka“. Moskau, 1979.

Bal'mont, K.: *Poëzija kak volšebstvo. Poetry as enchantment*. In: Russian Titles for the Specialist. No. 49. (Nachdruck der Ausg. Moskau, 1915). Prideaux Press. Letchworth, 1973.

Baudelaire, C.: *Correspondances*. In: Busenhardt, M. (Hrsg.): *Les Fleurs du Mal*. Lausanne, 1967.

Belyj, A.: *Simvolizm kak miroponimanie*. 1904. In: Džimbinov, S. B.: 2000. (Essay).

Blok, A.: *O lirike*. In: *Sobranie sočinenij v 8 tomach*. Band 5. Proza (1903-1917). Goslitizdat. Moskau, 1962.

Brjusov, V.: *Ključ i tajn*. In: Sokolov, A. G., Michailova, M. V. (Hrsg.): *Russkaja literaturnaja kritika konca XIX – načala XX veka. Chrestomatija: Učeb. posobie dlja filol. special'nostej un.-ov*. Izdatel'stvo „Vysšaja Škola“. Moskau, 1982.

Hofmannsthal, H. v.: *Das Gespräch über Gedichte*. In: Hofmannsthal, H. v.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1-3. Band 1: 1891-1913. Fischer. Frankfurt a. M., 1979.

Hofmannsthal, H. v.: *Der Dichter und diese Zeit*. In: Hofmannsthal, H. v.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1-3. Band 1: 1891-1913. Fischer. Frankfurt a. M., 1979.

Hofmannsthal, H. v.: *Ein Brief*. In: Hofmannsthal, H. v.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1-3. Band 3: 1891-1913. Fischer. Frankfurt a. M., 1979.

Hofmannsthal, H. v.: *Poesie und Leben*. Aus einem Vortrag. In: Hofmannsthal, H. v.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1-3. Band 1: 1891-1913. Fischer. Frankfurt a. M., 1979.

Merežkovskij, D.: *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury*. In: Džimbinov, S. B. (Hrsg.): Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnej. Izdat. Dom XXI Vek – Soglasie. Moskau, 2000.

Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Völker, L. (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Reclam. Stuttgart, 2000. (gekürzter Text).

Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Verlag von E. W. Fritsch. Leipzig, 1872. (Volltext).

Schopenhauer, A.: *Die Darstellung der Idee der Menschheit in den poetischen Gattungen*. In: Völker, L.: 2000.

Sekundärliteratur:

Alewyn, R.: Über Hugo von Hofmannsthal. 2., verb. Aufl. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1960.

Belyj, A.: Simvolizm kak miroponimanie. Sugaj, L. A. (Hrsg.), Izdatel'stvo „Respublika“. Moskau, 1994. (Sammlung theoretischer Aufsätze).

Bird, R.: V. I. Ivanov: Ot romantiki k germenevtike. In: Vjačeslav Ivanov i ego vremja: Materialy VII Meždunarodnogo simpoziuma. Vena, 1998. Peter Lang. Frankfurt, 2002.

Borowsky, K. Müller, L. (Hrsg.): Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 5., erw. Aufl. Reclam. Stuttgart, 1998.

Brjusov, V. A.: Remeslo poëta: Stat'i o ruskoj poëzii. Mit Kommentar von: Anasova, L. Izdatel'stvo „Sovremennik“. Moskau, 1981.

Brockhaus Universal Lexikon. A-Z in 26 Bänden. Band 7. Herausgegeben und bearbeitet von der Brockhaus-Lexikonredaktion. Leipzig, Mannheim, 2003.

Brunner, H. (Hrsg.): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Schmidt. Berlin, 2006.

Burkart, W.: Neues Lexikon der Vornamen. Über 10 000 Namen. Herkunft, Bedeutung, Kurz- und Koseformen. Bastei-Lübbe-Taschenbuch. Bergisch-Gladbach, 1993.

Bychkov, V.V.: Ästhetische Prophezeiungen des russischen Symbolismus. Abstracts. XIVth International Congress of Aesthetics. "Aesthetics as Philosophy". Ljubljana, 1998. In: Proceedings. Part II. Selected Papers. Filozofski Vestnik 2. Ljubljana, 1999.

Cech, M.: Die katholische Spätperiode des Lebens und Schaffens von Vjačeslav Ivanov. Diplomarbeit. Wien, 1997.

Conrad, B.: I. F. Annenskij's poetische Reflexionen. Phil. Diss., 1975 u. d. T.: Grundlagen einer Deutung des poetischen Werks von Innokentij Fedorovič Annenskij, erweitert. Heidelberg, 1976.

DUDEN. Das große Lexikon der Allgemeinbildung. Bescheid wissen von A bis Z. Mannheim, Leipzig, 2003.

Džimbinov, S. B. (Hrsg.): Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnej. Soglasie. Moskau, 2000.

Elsworth, J. D.: Andrey Bely. Bradda Books. Brüssel, 1972.

Ermilova, E. V.: Samovar nad bezdnoj. Teorija i obraznyj mir russkogo simvolizma. Red.: Bogačev, S. G. Moskau, 1989.

Fedorov, A.: Innokentij Annenskij. Ličnost' i tvorčestvo. Izdatel'stvo „Chudožestvennaja literatura“. Leningrad, 1984.

Fiechtner, A.: Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel seiner Freunde. Francke. Wien, 1949.

Fludernik, M., (Huml, A., Jurt, J.): Fin de siècle. WVT, Wiss. Verl. Trier. Freiburg, 2002.

Gueorguiev, E.: Der frühe Hugo von Hofmannsthal und die russischen Symbolisten. Ein Vergleich des lyrischen Werks. Phil. Diss. Wien, 2002.

Guntermann, I.: Melancholie als poetologisches Prinzip bei Innokentij Annenskij. In: Götz, C., Otto A., Vogt, R. (Hrsg.): Romantik - Moderne - Postmoderne: Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slawistische Literaturwissenschaft. Hamburg, 1996.

Hamp, V., Stenzel, M., Kürzinger, J. (Hrsg.): Die Bibel. Die heilige Schrift des alten und neuen Testaments. Naumann & Göbel. Köln, 1985.

Hansen-Löve, A. A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Band 1: Diabolischer Symbolismus, Band 2: Mythopoetischer Symbolismus. 1. Kosmische Symbolik. .Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. Wien, 1989, 1998.

Hoffmann, E.: Platon. Eine Einführung in sein Philosophieren. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg, 1961.

Ingold, F.: Innokentij Annenskij. Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus. Phil. Diss. Lang. Basel, 1970.

Jung, C. G.: Der Mensch und seine Symbole. 12. Auflage der Sonderausgabe. Walter-Verlag. Olten & Freiburg im Breisgau, 1991.

Kafitz, V.: Sprachartistische Lyrik. Gemälde- und Skulpturengedichte d. russischen Symbolismus. In: Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge. Hrsg. Gutschmidt, K. Marti, R. Thiergen, P. Udolph, L. Zelinsky, B. Reihe A: Slavistische Forschung. Böhlau Verlag. Köln, Weimar, Wien, 2008.

Kluckhohn, P (Begr.), Samuel, R. H. (Hrsg.): Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Band 1. Kohlhammer. Stuttgart, 1960–1977.

Kluge, R.-D.: Vom kritischen zum sozialistischen Realismus. Studien zur literarischen Tradition in Russland 1880 bis 1925. List. München, 1973.

Klum, E.: Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. Eine religionsphilosophische Untersuchung. Vorrede v. Fedor Stepun. Sagner. München, 1965.

Kobylynskij-Éllis, L. L.: Russkie simvolisty. „Musaget“, (Moskau. 1910). Reprinted Version. Bradda Books. Letchworth, 1972.

Lublinski, S.: Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. (1909). Wunberg, G. (Hrsg.): Niemeyer. Tübingen, 1976.

Lurker, M.: Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler herausgegeben von Manfred Lurker. 5. Erw. Aufl. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart, 1991.

Makarova, I. A.: Simvolizm. In: Berezina, A. M. (Hrsg.): Russkaja literatura XX veka. Školy napravlenija metody tvorčeskoj raboty. Izdatel'stvo "Logos". Sankt-Petersburg, 2002.

Maksimov, D.: Brjusov. Poëzija i pozicija. Izdatel'stvo „Sovetskij pisatel'“. Leningrad, 1969.

Prozorova, V. V. (Hrsg.): Istorija russkoj literaturnoj kritiki. Izdatel'stvo „Vysšaja škola“. Moskau, 2002.

Punin, N.: Problema žizni v poëzii I. Annenskogo. In: Apollon 10. Moskau, 1914.

Sailer, U.: Antike – Rezeption in der Lyrik des russischen Symbolisten Valerij Jakovlevič Brjusov. Univ. Dipl.-Arb. Salzburg, 1991.

Schmidt, A.: Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. Sagner. München, 1963.

Schneider, H.: Der frühe Bal'mont. Untersuchungen zu seiner Metaphorik. Tschizewskij, D. (Hrsg.): München, 1970.

Simonek, S. (Hrsg.): Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende. Bern, 2006.

Turkov, A.: Aleksandr Blok. 3. Ausgabe, Izdatel'stvo „MIK“. Moskau, 2007.

Völker, L. (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Reclam. Stuttgart, 2000.

Voskresenskaja, M. A.: Simvolizm kak mirovidenie serebrjanogo veka. Sociokul'turnye faktory formirovanija obščestvennogo soznanija rossijskoj kul'turnoj ëlity rubeža XIX – XX vekov. Logos. Moskau, 2005.

Wachtel, M. (Hrsg.): Selected Essays. Vjačeslav I. Northwestern Univ. Press. Evanston, Illinois, 2001.

Weissenberger, K.: Rhythmische Grenzziehung in Hofmannsthals Lyrik. In: Strelka, J. P. (Hrsg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen. Bern, Wien, 1992.

Werberger, A.: Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandel'stams. Sagner. München, 2005.

Žirmunskij, V. M.: Poëtika Aleksandra Bloka. In: Žirmunskij, V. M.: Izbrannye trudy. Teorija Literatury, Poëtika, Stilistika. Izdatel'stvo „Nauka“, Leningradskoe otdelenie. Leningrad, 1977.

Internetquellen:

Annenskij, I.: *Cto takoe poezija?* Aus dem Kommentar, („Primečanija“):
<http://annenskiy.ouc.ru/chto-takoe-poezia.html> (07.12.2011)

Bal'mont, K.: *Poëzija kak volšebstvo*. In: Pis'mo v redakciju gazety „Rus““. Poëzija kak volšebstvo.
<http://books.google.at/books?id=zDnfpOWhO7kC&printsec=frontcover&dq=%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F+%D0%BA%D0%B0%D0%BA+%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%88%D0%B5%D0%B1%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE&hl=de#v=onepage&q&f=false> (07.12.2011)

Bychkov, V. V.: Ästhetische Prophezeiehungen des russischen Symbolismus.
<http://www.philosophy.ru/library/bychkov/symb-de.html> (07.12.2011)

Hofmannsthal, H. v., sowie Nietzsche, F.: Sämtliche Werke in der Onlinebibliothek:
www.zeno.org. (07.12.2011)

Biografie von Hugo v. Hofmannsthal:
www.gutenberg.spiegel.de/autor/283 (07.12.2011)

Biografie

Irina Angelika Guldts

Geboren am 11. September 1988 in Vöcklabruck als Tochter von Jens Dieter Guldts und Angelika Guldts. 1994-1998 – Volksschule II in Vöcklabruck. 1998-2006 – neusprachliches Gymnasium in Vöcklabruck. Ab 2006 – Studium der Slawistik, Russistik, Bulgaristik an der Universität Wien. August 2009 bis Februar 2010 – Absolvierung eines Auslandssemesters an der staatlichen Universität KubGU in Krasnodar, Russland. 2010 – Tätigkeit als freie Journalistin bei russischsprachiger Zeitung „DAWAI!“ in Wien.