

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1982, HEFT 2

JOHANNES HOLTHUSEN

Vjačeslav Ivanov
als symbolistischer Dichter
und als
russischer Kulturphilosoph

Vorgetragen am 8. Mai 1981

MÜNCHEN 1982
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C.H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1514 X

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1982
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

Aus heutiger Sicht ist der russische Dichter Vjačeslav Ivanov, dessen imponierendes Lebenswerk nur in ausgewählten Proben deutsch vorliegt,¹ auf eigenartige Weise so etwas wie die Mittelpunktfigur jenes Symbolismus, der als ausgesprochen übernationale² und zugleich doch auch typisch russische Kulturformation in den Jahren zwischen 1904 und 1910 zur dominierenden Strömung in St. Petersburg und Moskau wurde. Dabei muß allerdings gleich gesagt werden, daß Ivanov mindestens zunächst nicht so sichtbar als Lyriker zur tonangebenden Figur wurde wie vielmehr als Förderer und Prophet des Symbolismus, als Anreger, Kritiker und Freund.

In dieser Darstellung geht es mir darum, die bisher übliche Segmentierung des Werkes und die Spezialisierung der Ivanov-Forschung entweder auf Probleme der dichterischen Praxis und der Dichtungstheorie oder aber der Weltanschauung zu vermeiden. Nur so kann sich der Blick auf ein Kulturmodell konzentrie-

¹ Eine vorläufige Übersicht über alle separat erschienenen Werke (einschließlich fremdsprachiger Veröffentlichungen und Übersetzungen) bietet die Dissertation von Carin Tschöpl: Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie. Slavistische Beiträge 30, München 1968, S. 217–222.

² Gemeint ist damit der Symbolismus als zeittypische Lebensform mit der Selbststilisierung der Künstlerpersönlichkeit, die sich einmal der kühlen „Höhenluft“ des Geistes und ein anderes Mal dem „giftigen“ Stachel der bitteren und leidbringenden (stradal'noj) Schönheit aussetzt. V. Ivanov hat diese Bestimmungen 1904 selbst in dem Gedicht gegeben, das unter dem Titel „Mi fur le serpi amiche“ (Zitat nach Dantes „Inferno“) eine Parallele zwischen dem eigenen künstlerischen Weg und der „dekadenten“ Thematik seines Dichtersfreundes Valerij Brjusov zieht. Im Hinblick auf diesen polarisierten Spielraum der künstlerischen Existenz erscheint sogar der Vergleich, den S. Averincev zwischen Ivanov und Stefan George anbietet, nicht unberechtigt. Averincev nennt George den „dunklen Doppelgänger“ Ivanovs und schreibt: „Das menschliche und poetische Temperament Ivanovs ist weicher, aber George hat manche Möglichkeiten realisiert, die auch bei dem russischen Dichter voranden sind“ (S. Averincev, Poëzija Vjačeslava Ivanova. In: Voprosy literatury, 1975, 8, 145–192; hier S. 147).

ren, das zugleich von metaphysischem Optimismus und von tiefem Glauben an die reale Macht der Kunst getragen ist.

Nachdem das dichterische und das publizistische Werk – bereichert durch bisher unbekannte Archivalien und teilweise sehr aufschlußreiche Kommentare – seit kurzem in einer nun schon dreibändigen, mehr als 2500 Seiten umfassenden russischen Ausgabe vorliegt, verantwortet von Ivanovs in Rom lebendem Sohn Dmitrij Vjačeslavovič Ivanov,³ wird sehr deutlich, in welchem Ausmaß die strittigen Themen der literarischen Diskussion jener Jahre in Rußland eigentlich Ivanovs Themen sind, die seinem Drängen nach einer kulturellen Standortbestimmung entsprechen. Wenn also absehbar ist, daß die Slavistik im Westen Ivanovs Werk systematischer als bisher Beachtung schenken wird, so verdient daneben die Tatsache eine Würdigung, daß seit der Mitte der siebziger Jahre Ivanovs Gedichte auch in der Sowjetunion nach über fünfzig Jahre wählender Ächtung wenigstens in einer Auswahl wieder gedruckt vorliegen, und daß eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ivanov – in freilich sehr begrenztem Rahmen – wieder möglich ist.⁴

Es mag verlohnen, am Anfang dieser auf eine Zusammenschau von poetischer Geste und prophetischer Aussage abgestellten Untersuchung kurz auf die besonderen Umstände einzugehen, die Ivanov dazu prädestinierten, der russischen Kultur des „Silbernen Zeitalters“⁵ so viele neue und wichtige Impulse zu vermitteln. Von besonderer kulturhistorischer Bedeutung ist dabei die Tatsache, daß Ivanov beste persönliche Voraussetzungen und auch die fachliche Kompetenz erworben hatte, das Interesse seiner Umgebung auf jene Traditionsgüter zu lenken, die in Rußland nie

³ Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij* I–III. Bruxelles 1971, 1974, 1979 (Foyer Oriental Chrétien). Herausgegeben von Dmitrij V. Ivanov und O. Deschartes. Fast alle Textbelege sind dieser Ausgabe entnommen und mit entsprechenden Verweisen (I, II, III) versehen.

⁴ In der Reihe „Biblioteka poëta“ (Malaja serija) liegt die von S. Averincev eingeleitete Ausgabe: V. Ivanov, *Stochotvorenija i poëmy*, Leningrad 1976 (558 S.) vor.

⁵ Diese Bezeichnung prägte Nikolai Berdjajev für den Aufbruch der russischen Kunst und Literatur um die Jahrhundertwende im Kontrast zum „Goldenen Zeitalter“ der Schaffenszeit A. Puškins. Vgl. Sergej Makovskij, *Na parnase Serebrjanogo veka*. München 1962, S. 10.

sehr tiefe Wurzeln geschlagen hatten: die kultischen Überlieferungen und die Mythen der Griechen von der Frühzeit bis zum Hellenismus und die geistigen Antriebe der europäischen Renaissance.

Im Alter von zwanzig Jahren kam Vjačeslav Ivanov, Sohn unvermögender Eltern, als bereits verheirateter Moskauer Student 1886 nach Berlin mit einem Empfehlungsbrief seines Lehrers Pavel Vinogradov an Theodor Mommsen.⁶ Das Geld zum Studium verdiente er sich als Privatsekretär bei einem mit Finanzfragen befaßten Angehörigen der russischen diplomatischen Mission in Berlin, und vielleicht ist die Wahl seines späteren Dissertationsthemas über das römische Pachtsystem der Staatseinkünfte durch diese Nebentätigkeit zu erklären. Ivanov wurde Mommsens Schüler, und er konnte seine Studienzeit 1895 endgültig durch die Einreichung der Dissertation in Berlin beenden. Diese lateinisch verfaßte Schrift „*De societatibus vectigalium publicorum populi Romani*“ wurde aber erst fünfzehn Jahre später von der Kaiserlichen archäologischen Gesellschaft in St. Petersburg gedruckt, und Ivanov schreibt in seiner Autobiographie: „Mir blieb nur noch übrig, mich zum Rigorosum einzufinden, das nach den Versicherungen Hirschfelds und nach einer Andeutung von Mommsen selbst eine reine Formalität dargestellt hätte. Hirschfeld redete mir sogar zu, mich nach der Erlangung des Doktorgrads in Deutschland als Privatdozent zu habilitieren. Aber es war mir nicht bestimmt, mich je zu dieser Prüfung einzufinden. Das fleißige Studium von Spezialuntersuchungen und dicken Wälzern nach Art von Mommsens „Staatsrecht“ sicherte mich nicht gegen die Möglichkeit eines Versagens bei der Beantwortung irgendwelcher Fragen elementarer Natur, und meine Eigenliebe konnte sich mit dieser Möglichkeit nicht anfreunden“ (II, 21).

Da sich Ivanovs persönliche Verhältnisse in den nächsten Jahren auch finanziell ordneten, war es ihm nicht nur möglich, wiederholt in Italien Aufenthalt zu nehmen, sondern auch im Britischen Museum in London zu arbeiten (1899) sowie Jerusalem, Alexandria und Kairo zu besuchen. Der junge Dichter kam

⁶ Diese Fakten sind teilweise der Einführung von O. Deschartes (*Sobranie sočinenij* I, 7 ff.) und teilweise dem „Autobiographischen Brief“ an S. A. Vengerov aus dem Jahr 1917 (*Sobranie sočinenij* II, 5 ff.) entnommen.

schließlich nach Athen, wo er nach einer schweren Typhuserkrankung fast ein ganzes Jahr blieb (1902/03). Von Athen aus konnte er auch bereits den Druck seiner ersten Gedichtsammlung „Kormčie zvezdy“ (Leitsterne), der Ende 1902 in St. Petersburg abgeschlossen wurde, verfolgen (Erscheinungsjahr ist 1903). In Athen genoß Ivanov wiederholt die Gesellschaft des deutschen Archäologen Dörpfeld, und er arbeitete sich nun tiefer in das Gebiet der antiken Mythologie und der Religionsgeschichte ein.

Ivanovs zweite Frau, die Dichterin Lidija Zinov'eva-Annibal lebte derweil mit den Kindern in einer von der Familie gemieteten Villa am Genfer See, und von dort aus unternahm das Paar 1904 eine Reise nach Moskau, wo inzwischen im Verlag „Skorpion“ Ivanovs zweiter Gedichtband „Prozračnost“ (Durchsichtigkeit)⁷ verlegt wurde, und wo der Autor in den Kreis der tonangebenden Symbolisten auf Anhieb Eingang fand. Zwischendurch blieb ihm genug Zeit, um bei de Saussure in Genf Sanskrit zu treiben und für eine private russische Hochschule in Paris einen Vorlesungszyklus über die „Religion des Dionysos“ auszuarbeiten.⁸ Diese Pariser Vorlesungen erregten überraschend schnell die Aufmerksamkeit der Moskauer und Petersburger symbolistischen Zirkel, und Vortragsgäste reisten aus Moskau an, um den bisher nur durch einen Gedichtband empfohlenen neuen Symbolisten in Paris zu erleben. Auf diese Weise wurde z. B. die für Ivanov bald so wichtige Beziehung zu dem Moskauer Dichter Valerij Brjusov und zum dortigen Verlag „Skorpion“ geknüpft.

Die positive Aufnahme, die Ivanovs Veröffentlichungen 1904 in Rußland fanden, bestimmten den erfolgreichen Autor dazu, seinen Wohnsitz nach fast zwanzig Jahren, die dem Studium und dem Lernen im Ausland gegolten hatten, endlich wieder nach Rußland zu verlegen. 1905 mieteten die Ivanovs eine herrschaftliche Wohnung in Petersburg, deren rundes Turmzimmer in der

⁷ Zu „Prozračnost“ vgl. auch die Einführung von J. Holthusen in dem Nachdruck der Moskauer Ausgabe von 1904: V. I. Ivanov, *Prozračnost*. Slavische Propyläen 30. München 1967, S. V–XII.

⁸ Im Druck erschienen diese Vorlesungen in zwei Folgen als *Ellinskaja religija stradajuščego boga. Opyt religiozno-istoričeskoj charakteristiki* in der Zeitschrift „Novyj put“ (1904) und als *Religija Dionisa* in der Zeitschrift „Voprosy žizni“ (1905).

sechsten Etage in den nächsten Jahren zum geistigen Mittelpunkt der ausgesprochen geselligen literarischen und künstlerischen Elite der Hauptstadt werden sollte. Über diese Dinge ist in der Literatur so viel gehandelt worden, daß hier alles Anekdotesche beiseite bleiben darf.⁹ Ivanovs Übersiedlung nach Petersburg fällt zusammen mit dem Desaster des russisch-japanischen Krieges und mit der ersten Revolution (1905), es war das Jahr der größten Erschütterungen vor dem ersten Weltkrieg. Wie reagierte Ivanov auf diese neuen Erfahrungen, worin sah er die spezifische Herausforderung der russischen Kultur? Worin konnte er sie sehen?

Hier muß gleich angemerkt werden, daß Vjačeslav Ivanov auch im Hinblick auf die Kultur – und dies im Gegensatz zu den meisten übrigen Symbolisten – von unbeirrbarem Optimismus erfüllt war. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, daß Ivanov eine zyklisch sich wiederholende „Renaissance“ der Kultur für unausweichlich hielt. In den Ereignissen des russisch-japanischen Krieges sah der Dichter die untrüglichen Anzeichen für einen „dynamischen, potentiellen und fließenden Typus“ der menschlichen Existenz, den er ganz zum „Strom des Entstehens, der Genesis, des Werdens“ rechnete (I, 727).¹⁰ Da demgegenüber Epochen der „großen Kunst eines ganzen Volkes“ (bol'soe, vsenarodnoe iskusstvo) nach Ivanovs Meinung das „statische Moment im Evolutionsprozeß“ widerspiegeln – der Dichter denkt hier an die Stilepochen der hieratischen griechischen Kunst und der romanisch-gotischen Kunst des Mittelalters –, gibt er diesem Kunsttypus als der „schöpferischen Ausdeutung von bereits Geschaffenem, als sekundärem Schaffen“ (ebda.) im Rahmen der Gegenwartskultur weniger Chancen als dem „prophetischen Wagnis“ (proročestvennoe derznovenie – I, 731) einer „abgeschirmten Kunst“ (iskusstvo kelejnoe), die sich als „schöpferische Monade einer neuen Gärung“ erweist und sich im erzwungenen Selbstschutz in die „Muschel“ oder in „das Katakombenschaffen der Einsiedler des Geistes“ zurückzieht (I, 729).

⁹ Siehe dazu das Kapitel: „Die Mittwochabende im ‚Turm‘“ in der schon genannten Dissertation von Carin Tschöpl (s. Anm. 1).

¹⁰ Diese Gedanken sind in dem Aufsatz *Kop'e Afiny* (Der Speer der Athena, erstmalig erschienen in der Zeitschrift „Vesy“, 1904) niedergelegt.

Ivanovs Optimismus ist religiöser Optimismus, wie sich noch zeigen wird, und wichtig ist ihm an der Kunst wie an der Kultur im ganzen das „überpersönliche“ Element. Aus diesem Grund grenzt er in den einzelnen Kulturzyklen jeweils eine „intime“ Kunst, die dazu berufen ist, formale Virtuosität herauszuarbeiten – Beispiele aus der Geschichte sind ihm Velazquez und Mozart – von einer „abgeschirmten Kunst“ der prophetischen Unterordnung unter das Ganze und Universelle (I, 731, 733) ab. Dieser dienende Künstlertypus, den Ivanov durch Dante und im 19. Jahrhundert durch Dostoevskij vertreten sieht, erscheint ihm sozusagen als Vorreiter einer kulturellen Erneuerung. Ivanovs Diagnose der Gegenwart ist, daß die Epoche der intimen Kunst (intimnoe iskusstvo) der Jahrhundertwende einer neuen religiösen („abgeschirmten“) Kunst (kelejnoe iskusstvo) Platz machen muß, die sich selbst als „Wagnis“ (derznovenie) versteht: „In dem Maß, wie unsere Kunst die Grenzen des Intimen überschreitend in die Katakombenkunst (iskusstvo kelejnoe) übergehen wird, ist ihr bestimmt überpersönlich zu werden. Die Symptome der Differenzierung und der Individuation werden überwunden sein. Und wir stehen an der Schwelle dieser Überwindung.“ (I, 733).

Aus diesem Grund ist schon Ivanovs frühestes künstlerisches Manifest, das Gedicht „Tvorčestvo“ (Die schaffende Kraft) aus dem Band „Kormčie zvedzy“ von entsprechender Zuversicht durchdrungen:

Дерзай, Прометиад: тебе свершить дано
Обетование Природы!
Творящей Матери наследник, воззови
Преображение Вселенной,
И на лице земном напечатлей в любви
Свой Идеал богоявленный!

Scheue nicht das Wagnis, Promethiade: zu vollenden ist dir
die Verheißung der Natur! [gegeben
Schaffender Mutter Erbe, rufe hervor
die Verklärung des Universums,
Und präge dem irdischen Gesicht in Liebe
Dein von Gott offenbartes Ideal auf!
(I, 537)

Gewissermaßen als Antipode der Dekadenz¹¹ und der „intimen“ Dichtung gesellte sich V. Ivanov zu den russischen Symbolisten, und es ist von Anfang an unverkennbar, daß seine religiöse Terminologie sich immer zugleich aus der christlichen Tradition verstand. Eine große Rolle spielt dabei in Ivanovs Verständnis der philosophische und religiöse Ausgleich zwischen der westlichen und der östlichen Orientierung des Denkens,¹² – im letzten die Versöhnung zwischen der „westlerischen“ und der „slavophilen“ kulturellen Vergangenheit Rußlands im 19. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu sehen, wie Ivanov seit seinem ersten Italienaufenthalt (1892–93) die russische Italien- und Rom-Sehnsucht, deren Geschichte tief ins 19. Jahrhundert reicht,¹³ in diesen Ausgleich mit einbezieht. Hier spannt sich der Bogen von den Italien-Sonetten aus dem ersten Zyklus „Kormčie zvezdy“, die Venedig, Ravenna, Florenz, Subiaco, Rom und Sizilien feiern, bis zu den Rosen-Sonetten in „Cor Ardens“¹⁴ (Buch „Rosarium“, II, 490ff.).

Die Begegnung des „Gastes aus dem Norden“ (Gost' Severa) mit der „stillen und demütigen Schönheit aus dem blauen Äther“ auf Leonardos Bild des Abendmahls in Mailand („Kormčie zvezdy“, Gedicht „Večerja“, Leonardo – I, 615) gleicht der Erfahrung des Wanderers in dem Sonett „Italija“ (II, 496), der das „Land der Götter, wo der Himmel azurblau ist“, bereist. Das Sehnsuchtsmotiv aus Goethes Mignonlied, das in der russischen Literatur schon seit der Vorromantik beheimatet ist („dahin, da-

¹¹ Zum Problem der „Décadence“ vgl. die Ausführungen weiter unten, S. 37f.

¹² Vjačeslav Ivanov ist als Emigrant konsequenterweise schließlich zum katholischen Glauben übergetreten – am 17. März 1926, dem Tag seines Namenspatrons Wenzel (Venceslaus = Vjačeslav), im Petersdom zu Rom, nach östlichem Ritus.

¹³ Vgl. Wilfried Potthoff: Russische Rom-Dichtung im 19. Jahrhundert. In: Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen 13, Gießen 1978, 357–413.

¹⁴ Cor Ardens – Ivanovs größte Gedichtsammlung (Buchveröffentlichung in zwei Teilen 1911) – besteht aus insgesamt 5 Büchern, die die Titel Cor Ardens – Speculum speculorum – Eros, Zoloty zavesy – Ljubov' i Smert' – Rosarium tragen. Die letzten beiden Bücher sind erst nach dem Tod der zweiten Frau V. Ivanovs (Lidija Zinov'eva-Annibal, † 17. 10. 1907) entstanden und gehören in die Jahre 1908/09 (Ljubov' i Smert') und 1910/11 (Rosarium).

hin . . .“) wird hier angeschlagen¹⁵ und stellt den Bezug zur Tradition her:

Туда, туда, где умереть просторней,
Где сердца сны — и вздох струны — эфирней,
Несу я посох, луч лова вечерний.

И суеверней странник, и покорней —
Проходит опустелою кумирней,
Минувших роз ища меж новых терний.

Dahin, dahin, wo man geräumiger stirbt,
Wo die Träume des Herzens – und der Seufzer der Saite – ätherischer
Trage ich meinen Wanderstab, den Strahl des Abends einfangend. [sind

Und abergläubischer wird der Wanderer, und ergebener –
Den verödeten Götzentempel durchstreift er,
Auf der Suche nach vergangenen Rosen unter neuen Dornen.
(II, 497)

Ein eigenartiger und sicher gewollter Kontrast, der durch die wiederholten Komparative als syntaktische Parallele noch verstärkt wird, entsteht hier zu dem Titelgedicht der Abteilung „Severnoe solnce“ (Sonne des Nordens) aus dem Buch „Speculum speculorum“ der Sammlung „Cor Ardens“, wo in einer Huldigung an die russische Natur das geographisch entgegengesetzte landschaftlich-kulturelle Phänomen beschrieben wird:

СЕВЕРНОЕ СОЛНЦЕ

Севера солнце умильней и доле
Медлит, сходя за родимое поле,
Млеет во мгле . . .
Солнце, в притине горящее ниже,
Льнет на закате любовней и ближе
К милой земле, —

¹⁵ Vgl. etwa das bei W. Potthoff (s. Anm. 13) zitierte Gedicht von Gnedič („Tuda, tuda, v tot kraj sčastlivyj . . .“. 1807) und Tjutčevs romantisches, ausdrücklich Norden („O Sever, Sever-čarodej . . .“) und Süden („Tuda, tuda, na teplyj Jug . . .“) polarisierendes Gedicht mit dem titellosen Anfang: „Gljadel ja, stoja nad Nevoj . . .“ (1844). Siehe W. Potthoff, op. cit. S. 369 und F. I. Tjutčev, *Lirika I* (Literaturnye pamjatniki), Moskau 1966, S. 101.

Красит косыми лучами грустнее
 Влажную степь, и за лесом длиннее
 Стелет узор
 Тени зубчатой по тусклым полянам;
 И богомольней над бором румяным
 Светится детски лазоревый взор.

Sonne des Nordens

Lieblicher und tiefstehend zögert die Sonne des Nordens
 Wenn sie hinter dem heimatlichen Feld niedergeht,
 Im Dunst löst sie sich auf . . .
 Die im Scheitelpunkt niedriger brennende Sonne
 Schmiegt sich im Untergang liebevoller und näher
 An die geliebte Erde, –

Trauriger färbt sie mit ihren schrägen Strahlen¹⁶
 Die feuchte Steppe, und länger hinter dem Wald
 Entfaltet sie das Muster
 Des gezackten Schattens über trübe Lichtungen;
 Und andächtiger über dem roten Föhrenwald
 Leuchtet kindlich ein azurfarbener Blick.

(II, 315)

Die sieben Komparative dieses Gedichts stehen in einem deutlichen Spannungsverhältnis zu den vier Komparativen in den Terzetten des Sonetts „Italiја“ (z. B. „näher“ vs. „ätherischer“; „andächtiger“ vs. „abergläubischer“), aber Lichterscheinungen (Abendlicht) und Farbepitheta („azurblau“)¹⁷ bieten in beiden Gedichten konkrete Anknüpfungspunkte für eine Harmonisierung.

¹⁶ Die Stunde der „schrägen Strahlen der untergehenden Sonne“ (kosye luči zachodjaščego solnca) hat in Dostoevskijs Werk, auf das hier angespielt wird, ausgesprochene Symbolfunktion und gehört zur Sonnenmystik, die Dostoevskij auch bei der Deutung des „Goldenen Zeitalters“ wegweisend war. Vgl. Sergej Durylin, Ob odnom simvole u Dostoevskogo. Opyt tematičeskogo obzora. In: Dostoevskij. Trudy Gosudarstvennoj akademii chudožestvennyh nauk, Lit. sekciya, 3, Moskau 1928.

¹⁷ „Lazurnyj“ (als Nebenform begegnet auch das volkstümlichere „lazorevyj“) ist als zu „lazar“ gehöriges Adjektiv („himmelblau“ – die Verwandten sind aus der gleichen mittellateinischen Wurzel lazurium, die ihrerseits als direkt aus dem Arabischen oder dem Mittelhellenischen übernommen gilt, ital. azzurro und franz. azur) ein wichtiges symbolistisches Epitheton, das fast immer auch eine Symbolfunktion im Hinblick auf die vertikale Beziehung zum Überirdischen hat. Vgl. weiter unten auch das Gedicht „Populus-Rex“.

Daß Ivanov die verschiedenen Kulturen nicht gegeneinander ausspielen, sondern untereinander versöhnen wollte, zeigt unter den Rosen-Sonetten („Rosarium“) z. B. das genau in der Mitte stehende Sonett „Roza vetrov“ (Windrose), das um die christliche Kreuzessymbolik kreist:

ПОЗА ВЕТРОВ

Магнитных сил два стража — Север, Юг,
Дня колыбель и Запад похоронный —
Недвижимы. Так стрелкой неуклонной
Вселенский крест в небесный вписан круг...

Церера-мать по ниве темнойлонной
Скитается; меж тем, в толне подруг,
Прозерпина подземный топчет луг
И кликами тревожит берег сонный...

О крест пространств! Разлуки крест! Ветров
На том кресте живая роза дышит
И, сея душ посев, волну костров

Средь плача тризн во все концы колышет.
И мир цветет разлукою Креста;
И Розой Крест объемлет — Красота.

Windrose

Die zwei Wächter der Magnetkräfte – Norden, Süden,
Des Tages Wiege und zum Begräbnis bereit, der Westen –
Sie stehen fest. So schreibt die Nadel, die nicht abweicht,
Das Kreuz des Universums hinein in den Himmelskreis...

Ceres, die Mutter, sie schweift entlang der Flur dunklem Schoß,
Und derweil stapft, in der Schar ihrer Freundinnen,
Proserpina über die Wiese der Unterwelt
Und schreckt mit Rufen das schläfrige Ufer auf...

O Kreuz der Räume! Der Trennung Kreuz! Der Winde
Lebende Rose atmet auf jenem Kreuz
Und als Saat Seelen säend trägt sie

Der Scheiterhaufen Welle durch das Klagen der Totenfeiern bis an
Und die Welt blüht in der Trennung des Kreuzes; [alle Enden
Und wie eine Rose umspannt das Kreuz – die Schönheit.

(II, 494)

Dieses „Weltmodell“ – Magnetkraft und Trennung; Blüte und Same; Himmelskreis und Unterwelt; Leben und Tod – kehrt mit seinen Symbolen des Opfers und des Wiedererstehens in Ivanovs Kulturphilosophie stets aufs Neue und in vielfältigen Formen und Ausdeutungen wieder. Das Verhältnis zwischen dem Christentum und den alten Kulturen hat Ivanov freilich erst sehr spät auf eine griffige Formel gebracht, und zwar 1930 in dem an Charles du Bos gerichteten Brief über sein Kulturverständnis: „Allein das Christentum, insofern es die absolute Religion ist, hat die Kraft, das ontologische Gedächtnis jener Zivilisationen wieder lebendig zu machen, an deren Stelle es getreten ist, und deshalb erhält die christliche Kultur (d. h. die griechisch-lateinische Kultur unter ihren beiden Aspekten, dem des Ostens und dem des Westens) notwendigerweise universalen Charakter.“ (III, 431) In ähnlichem Zusammenhang spricht Ivanov einige Jahre später von der „universalen Anamnese in Christo“ als Ziel der humanistischen christlichen Kultur.¹⁸

Damit sind verschiedene für Ivanov zentrale Motive zugleich angeschlagen: die Erinnerung (Mnemosyne), die Mutter der Musen, die Platonische Anamnese und die Wiedergeburt, das Wiedererstehen der ewigen Wahrheit. Genau dies ist der Punkt, um den es Ivanov immer zu tun gewesen ist, und der 1920 die Hauptrolle bei dem Disput spielt, der als „Briefwechsel zwischen zwei Zimmerwinkeln“ bekannt geworden ist. Dieser 1921 erschienene und auf dem Dialog zwischen Vjačeslav Ivanov und Michail Geršenzon¹⁹ in einem Sanatorium bei Moskau beruhende

¹⁸ Charles du Bos (1882–1939) war Herausgeber der Zeitschrift „Vigile“, in der 1930 die französische Version des „Briefwechsels zwischen zwei Zimmerwinkeln“ (s. Anm. 19) erschien. Der im Original französische Brief an du Bos beschreibt Ivanovs persönliches Verhältnis zu religiösen und kirchlichen Fragen. Das zweite Zitat entstammt einem im Original italienischen Brief an Alessandro Pellegrini, einen Schüler Benedetto Croces, aus dem Jahr 1934 mit dem Titel „Docta Pietas“ (III, 445).

¹⁹ Michail Osipovič Geršenzon (1869–1925), Publizist, Übersetzer, Literaturhistoriker und Puškin-Spezialist. Das russische Original des „Briefwechsels zwischen zwei Zimmerwinkeln“: M. O. Geršenzon i V. Ivanov, *Perepiska iz dvuch uglov* erschien 1921 im Petersburger Verlagshaus „Alkonost“ und danach 1922 als Berliner Druck des Moskauer Verlags „Ogon’ki“. Die deutsche Übersetzung findet sich in der Zeitschrift „Die Kreatur“, 1926, 2, S. 159–200.

Briefwechsel sollte u. a. die Aufmerksamkeit von Ernst Robert Curtius erwecken. Noch in seinem Buch „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“ erwähnt Curtius in dem Paragraphen über die „Kontinuität“ Ivanovs Vorstellung von der „Kultur als initiativer Erinnerung“.²⁰

2.

Ivanovs Heimkehr mit dem Gedächtnis an zwanzig vorwiegend im Ausland verbrachte Jahre machte 1905 eine Diagnose des Zustands der russischen Kultur nur scheinbar leicht. Hineingerissen in den Strudel der Ereignisse bekannte sich Ivanov zunächst als guter Demokrat und schrieb am 18. Oktober 1905, am Tag der Verkündung des Zarenmanifestes über die demokratischen Grundfreiheiten, sein Sonett „Populus-Rex“:

Кто не забыл себя в тюрьме багрянородным,
Наследие державств властительно бери, —
И Память Вечную борцам своим твори,
Насильникам отмстив забвеньем благородным.

Wer sich im Gefängnis als Purpurborener nicht vergessen hat,
Der greife gebietend nach dem Erbe des Herrschaftsrechtes, —
Der halte das Ewige Gedenken an seine Kampfgefährten wach,
Und beschränke die Rache an den Unterdrückern auf nobles Vergessen.
(II, 254)

In dem Gedicht fällt aber zugleich auf, daß der Begriff des Volkes (populus), den Ivanov im Titel recht hoch ansetzt (Populus-Rex) und der mit der Kaiserwürde (Purpurborener) ausgeschmückt wird, im letzten Terzett gar nicht mehr als politischer

²⁰ Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1954, S. 400. Curtius bezieht sich hier auch auf seine Schrift: Deutscher Geist in Gefahr, 1932, S. 116. Die russischen Termini sind hier „pamjat“ und „iniciativnost“ im Sinn von „Initiation“ (durch die Väter). Vgl. die russ. Ausgabe Berlin 1922, S. 33.

Begriff fungiert, sondern als „azurblaue Glaubensgemeinschaft“ (sobornost' lazurnaja)²¹ umgedeutet wird:

О Солнце Вольности, о близкое, гори!
И пусть твой белый лик, в годину распри бурной,
Веняся из орифламм алеющей зари

В глубины тихие соборности лазурной, —
Восставит в торжестве родных знамен цвета,
Что скоп убийц украл и топчет слепота.

O Sonne der Freiheit, o nahe, entbrenne!
Und mag dein weißes Antlitz, in der Stunde stürmischen Streites,
Aus dem goldflammenden Panier der Morgenröte emporsteigend

In die stillen Tiefen der azurblauen Glaubensgemeinschaft, —
Triumphal die Farben der heimatlichen Banner wiederherstellen,
Die die Rotte der Mörder gestohlen hat und Blindheit mit Füßen tritt.

Die aus dem slavophilen Begriffsrepertoire des 19. Jahrhunderts übernommene „Sobornost'“ (Glaubensgemeinschaft, gemeinschaftliche Glaubensbereitschaft), die ebenso für die Sozialphilosophie in Anspruch genommen wurde, ist eine Vokabel, die bei Ivanov auch das vertikale „Gedächtnis“ der Volksseele umschreibt und daher zum zentralen Drehpunkt seiner Kulturphilosophie überhaupt werden konnte. So verband Ivanov denn auch bald nicht nur seinen religiösen, sondern auch seinen literarischen Symbolbegriff mit dem Gedächtnis des Volkes und stellte das Schaffen des symbolistischen Dichters als ein „unbewußtes Sichvertiefen in das Element der Folklore“ dar, als „atavistisches“ Sammeln eines „Vorrats an lebendigem, ererbtem Vermögen“ (I, 713).²²

²¹ Der von dem slavophilen Dichter und Publizisten A. S. Chomjakov im 19. Jahrhundert geprägte Terminus Sobornost' meint die gemeinschaftlich bekundete freie Glaubensbereitschaft des orthodoxen Christen. Das Moment des Ausschlusses von Zwang in den „gesellschaftlichen Beziehungen“ unterstreicht Ivanov an der Sobornost' in dem Artikel „Neprijatie mira“ aus dem Jahr 1906 (III, 86). Zu „lazurnyj“ vgl. Anm. 17.

²² So Ivanov 1904 in dem „Poët i Čern'“ (Der Dichter und die Banausen) betitelten und damit an ein Puškin-Gedicht (Poët i tolpa) anknüpfenden Essay, der sich mit dem Amt des Dichters auseinandersetzt.

In dem Sonett des Jahres 1905 verbindet Ivanov in leicht durchschaubarer politischer Metaphorik das „weiße Antlitz“ der aufgehenden „Sonne der Freiheit“ mit der Morgenröte und den „stillen Tiefen der azurblauen Sobornost“ schließlich zum Dreiklang der russischen Nationalfarben (Weiß-Blau-Rot). Im unmittelbar folgenden Gedicht „Tichaja volja“ (Stille Freiheit, 1905, II, 254) werden die politischen Losungen „Gleichheit“ und „Brüderlichkeit“ in die „lebendige Sobornost“ und die „chorische Freiheit“ (Svoboda chorovaja) integriert, womit Ivanovs Freiheitsbegriff seine Verankerung in Nietzsches „Geburt der Tragödie“ (vgl. unten S. 25) zu erkennen gibt:

O, как тебе к лицу, земля моя, убранства
Свободы хоровой! —

O, wie gut steht dir, mein Land, zu Gesicht,
der Festschmuck der chorischen Freiheit! —
(II, 254)

Hier ist daran zu erinnern, daß Ivanov in dem ebenfalls 1905 entstandenen Aufsatz „Krizis individualizma“ (Die Krise des Individualismus, I, 831–840) in bewußter Anspielung an Nietzsche den „Geschmack am Übermenschlichen“ dafür verantwortlich macht, daß die Menschen den Geschmack an der „machtvollen Behauptung des Menschen in sich“ (k deržavnomu utverždeniju v sebe človeka) verloren haben: „Schon leben wir alle gleicherweise im chorischen Geist und in der gemeinschaftlichen Glaubenshoffnung (sobornym upovanijem)“ (I, 836).

Die in den Zyklus „Cor Ardens“ integrierte Gedichtfolge „Godina gneva“ (Stunde des Zorns), zu der auch die zuletzt besprochenen Texte gehören, verknüpft die Opfer, die Rußland im Krieg gegen Japan und in der ersten Revolution (1905) bringen mußte, zu einem Pfand für die Zukunft, deren Erneuerungsmodell symbolisch durch den Vogel Phoenix und das Aufgehen des Samenkorns, das zuvor absterben muß (nach Joh. 12, 24) fixiert wird. Schon im einleitenden Gedicht „Zareva“ (Lichterscheinungen, 1904, II, 250f.), in dem die Reaktion der Musen auf den Krieg zur Sprache kommt, schwingt sich in der Vorausschau der Urania am Ende das „Opfertier Phoenix“ aus der Asche in die Lüfte:

В зимних созвездьях читаешь, Урания,
Числишь в них убыли, прибыли ранние,
Долгую полночь и солнцеворот,
Феникса-жертвы из пепла возлет!

In den winterlichen Sternbildern liest du, Urania,
Zählst in ihnen Verluste, frühe Gewinne.
Die lange Mitternacht und die Sonnenwende,
Den Höhenflug des Opfertiers Phoenix aus der Asche.
(II, 251)

Ähnlich endet auch die vorletzte Strophe des mit der Niederlage der russischen Flotte bei Tsushima verknüpften Gedichts vom 18. Mai 1905:

И некий дух-палач толкает нас вперед —
Иль в ночь могильную, иль в купину живую...
Кто Феникс, — возлетит! Кто Феникс, — изберет
Огня святыню роковую!

Und irgendein Henkergeist stößt uns voran —
Sei es in Grabesnacht, sei es in den lebendigen Dornbusch...
Wer ein Phoenix ist, wird sich emporschwingen! Wer ein Phoenix ist, der
Das schicksalhafte Heiligtum des Feuers! [erwählt sich
(II, 252)

Bei Ivanov bestimmen die Mythen des Wiedererstehens und der Wiedergeburt weithin den prophetischen Aspekt des Kulturmodells, das er unbeirrbar vertritt. Neben dem richtenden²³ und reinigenden Feuer ist für ihn das Gleichnis vom Tod des Weizenkorns aus dem Johannesevangelium zu einem förmlichen Topos geworden. Die Bibelstelle, die schon der von Ivanov so hoch geschätzte Dostoevskij zum Motto der „Brüder Karamazov“ gemacht hatte (Wahrlich, wahrlich ich sage euch: Es sei denn, daß das Weizenkorn in die Erde falle und ersterbe, so bleibt's allein; wo es aber erstirbt, so bringt es viele Früchte – Joh. 12, 24), ist ihm zeitlebens wichtig geblieben. Schon in dem Aufsatz „Simvolika éstetičeskich načal“ (Die Symbolik der ästhetischen Prinzipien, 1905, I, 823–830) deutet und paraphrasiert Ivanov die

²³ Vgl. aus Cor Ardens das epische Gedicht „Sud ognja“ (Feuergericht) mit dem von Heraklit übernommenen Motto: πάντα τὸ πῦρ κρινεῖ.

Evangelienstelle wie folgt: „Leiden kann überhaupt als Verarmung und Entkräftung durch Absonderung verstanden werden. Und das welterlösende Leiden selbst ist nichts anderes als die Absonderung des zum Opfer Gebrachten, der auf sich allein die Sünden der ganzen Welt genommen hat. In der Welt besteht eine gegenseitige Bürgschaft der lebendigen Kräfte, – gleichermaßen für Schuld und Barmherzigkeit. Das Opfer ist die Bezahlung eines einzelnen durch sich allein, für eine universale Bürgschaft. Wer sich von der Welt für die Welt absondert, – stirbt für die Welt. Er muß kraftlos werden und sterben, wie der Same nicht keimt, wenn er nicht stirbt . . .“ (I, 824).

Die „gegenseitige Bürgschaft der lebendigen Kräfte“ ist eine Lieblingsvorstellung Ivanovs, die besonders dazu angetan ist, seinen Optimismus im Hinblick auf die kulturelle Entwicklung zu stützen. Die Absonderung (obosoblenie) des Opfers wird von der gegenseitigen Bürgschaft „angerechnet“ (vgl. „Krizis individualizma“, I, 838) und ist nicht zu verwechseln mit der falschen Absonderung bzw. Loslösung (ot-edinenie) des absoluten „Individualismus“, die zur „Apostasie vom Ganzen“ und letztlich in die „Wüste der Loslösung“ (pustynja ot-edinenija, I, 833) führt. Hier trifft sich Ivanov mit den Lehren des Starec Zosima in den „Brüdern Karamazov“, der von der Idee seines früh verstorbenen Bruders beflügelt ist, daß jeder Mensch „vor allen für alle und für alles“ schuldig ist, und daß alles menschliche Unglück in der „Absonderung und Vereinzelung“ (ot-edinenie i uedinenie) des modernen Menschen besteht, die an die Stelle der „Bruderliebe und der Einigung der Menschen“ getreten ist.²⁴

In diesem Zusammenhang muß ein Gedicht Ivanovs aus dem Jahr 1904 erwähnt werden, an dem der Dichter sehr gehangen hat, und das er in seiner Schrift „O russkoj idee“ (Über die russische Idee, 1909, III, 321–338) selbst noch einmal in toto zitiert hat, das Gedicht „Ozim“ (Die Wintersaat, II, 251). Auch „Ozim“ gehört zu der Gedichtfolge „Stunde des Zorns“ (Cor Ardens), und ich gebe hier Ivanovs vermutlich eigene deutsche Version wieder, – aus der deutschen Übersetzung der Schrift

²⁴ Vgl. F. M. Dostoevskij, Polnoe sobranie sočinenij XIV (Leningrad 1976), S. 262, 273, 285.

„Die russische Idee“, erschienen als Neubearbeitung des Textes „O ruskoj idee“ im Verlag Mohr-Siebeck, Tübingen, 1930:²⁵

ОЗИМЬ

Как осенью ненастной тлеет
Святая озимь, — тайно дух
Над черною могилой реет,
И только душ легчайших слух

Незадрожавший трепет ловит
Меж косных глыб, — так Русь моя
Немотной смерти прекословит
Глухим зачатием бытия...

(II, 251)

Wie die heilige Wintersaat
im feuchten Herbst faulen muß,
aber ein Geist im stillen
über dem schwarzen Grabe
wehet und wirkt und webt, –
wenn auch der leichtesten Wesen nur
geistig Gehör,
unter den starren Schollen,
des unerwachten Lebens
leisestes Beben
lauschend vernimmt, –
also trotz meiner Erde Schoß
dem stummen schleichenden Tode
mit dumpfen Regungen neuen Seins.

(Op. cit., 9)

Die deutsche Nachdichtung mit Erhaltung des Strophenenjambements bei völliger Beseitigung der Versstruktur unterstreicht die Vorliebe Ivanovs und seiner Adepten für Alliterationen im Stil Richard Wagners und den darauf beruhenden

²⁵ Der Übersetzer der Schrift war – nach der liebenswürdigen Auskunft von Dmitrij V. Ivanov – Evsej (in der deutschen Rechtschreibung Jewsej) Šor (J. Schor), ein Vetter von Ol'ga Šor (= O. Deschartes). V. Ivanov pflegte alle Übersetzungen seiner Werke ins Deutsche selbst sorgfältig durchzusehen und zu überarbeiten.

Sprachduktus: „wehet und wirkt und webt“; „leisestes Beben/lauschend vernimmt“.

Im theoretischen Argumentationszusammenhang findet sich die wohl früheste Erwähnung der „Saat“ in dem Essay „Poët i Čern“ (Der Dichter und die Banausen, s. o., Anm. 22). Ivanov macht hier darauf aufmerksam, daß die historische Phase der „Absonderung“ des Künstlers vom „einengenden Milieu“ einen Reifungsprozeß bedeute, in dem sich sein „Stammeserbe“ deutlicher markieren könne: „In der Absonderung reifen in der Seele des Dichters die Samen der vorzeitlichen Saat“ (I, 714).

Die anfängliche politische Euphorie im Hinblick auf die Wiedergeburt Rußlands war indessen bald verflogen, und schon am Vorabend des Jahres 1906 schrieb Ivanov ein nachdenkliches Gedicht, das an die römische Geburtsgöttin Lucina gerichtet ist, und dessen Schluß Ivanov auch in die deutsche Version der „Russischen Idee“ aufgenommen hat:

Unserer Hoffnung Kind,
birg es, du Geburtshelferin,
rett' es weg von den Mördern, Lucina! . . .
Alles an uns, was Lehm ist,
zermalmt soll es,
geknetet werden;
doch demantfest ist unser Herz.²⁶
(Op. cit., 9)

Zum Herzen aus Diamant („No serdce, serdce – kakalmaz“) findet sich eine auffällige Parallele in dem schon erwähnten Gedicht „Cusima“ (Tsushima, 18. Mai 1905). Der Vernichtung durch die Japaner war in der Seeschlacht ausgerechnet der Kreuzer „Almaz“ (Diamant) entronnen, und diese „Kriegsnachricht“ steht als Motto über dem Gedicht, dessen prophetisches Pathos im Hinblick auf den Vogel Phoenix schon gewürdigt wurde. Die letzte Strophe erst bringt das Symbol des „Diamanten“ ins Spiel, das Ivanov viel später in dem Sonett über die „Sprache“ („Jazyk“, vgl. unten S. 41 f.) noch einmal aufgegriffen hat. Hier der Wortlaut der Strophe (1905):

²⁶ Russ. Text: II, 256. Das Gedicht trägt ein Motto von Vergil: Fave, Lucina!

Огнем крестися, Русь ! В огне перебори
 И свой Алмаз спаси из черного горнила !
 В руке твоих вождей сокрушены кормила :
 Се, в небе кормчие ведут тебя цари.

Laß dich im Feuer taufen, Rußland ! Verkohle im Feuer
 Und rette deinen Diamanten aus der schwarzen Esse!
 In der Hand deiner Führer ist das Steuer gebrochen:
 Doch sieh: am Himmel leiten dich Könige.

(II, 253)

Das aktuelle Ereignis wird so in die mythischen Vorstellungen Ivanovs eingepaßt und sowohl in Richtung auf das brennende Herz (Cor Ardens) als auch auf die Wiedergeburt und das Neuerstehen aus der Asche symbolisch funktionalisiert. Insofern ist für die universelle gegenseitige Bürgschaft der Kräfte, die Ivanov auch für seine Symbole in Anspruch nimmt, wieder der Vergleich des Herzens mit der Wintersaat interessant, der sich im „Sonnenpsalm“ (Psalm solnečnyj) aus Cor Ardens findet:

Нет яркому Солнцу,
 Свободному свету,
 Неоскудному свету,
 Созвучья иного,
 Чем темное,
 Тесное,
 Пленное
 Сердце, —
 Сердце, озимое семя живого огня !

Für die helle Sonne,
 Für das freie Licht
 Für das unerschöpfliche Licht,
 Besteht kein anderer Gleichklang
 Als das dunkle,
 Enge,
 Gefangene
 Herz, —
 Herz, Winterkorn des lebendigen Feuers!

(II, 234)

Interessant ist es zu sehen, wie Ivanov 1909 in der „Russischen Idee“ in Erinnerung an den Krieg 1904/05 an einer Stelle die

russische Kultur der japanischen Kultur gegenüberstellt: „Und doch hat Rußland in Wahrheit, wenn auch dumpf, begriffen, daß, während die Seele der feindlichen Nation – die Seele Japans – in ihrer ureigenen Harmonie und in der größten Spannung aller ihr innewohnenden Kräfte sich betätigte, seine eigene Seele an einer Disharmonie, an einer inneren Spaltung und an einer äußersten Entkräftung litt: denn sie hörte nicht das Wehen des Geistes über ihren dunklen, chaotischen Wassern . . .“²⁷

Die hier skizzierte Situation ist es, die den Hintergrund der erwachenden russischen Kulturkritik der Jahre 1906–1909 bildet, bei der Ivanov eine so wichtige Rolle spielen sollte.

3.

Für die Weiterentwicklung des russischen Symbolismus sind wohl zwei Denkanstöße Ivanovs in diesen Jahren besonders wichtig, die auch zu manchen Kontroversen Anlaß gegeben haben: die Lehre vom dionysischen Rausch, vom Erwachen des dionysischen Geistes in unserer Welt, so wie sie Ivanov aus eigenen wissenschaftlichen Erkenntnissen und aus seiner besonderen Nietzsche-Rezeption verstanden hatte, und die Lehre vom Volkstum als dem übernationalen Träger der wahren Kultur und der universalen christlichen „Glaubensgemeinschaft“ (Sobornost'). Die Synthese dieser Vorstellungen hat zu einem verhältnismäßig radikalen Kulturmodell geführt, dessen „Populismus“ allerdings in einen Widerspruch zur doch auch weiterhin eher herrscherlichen und priesterlichen Selbststilisierung des symbolistischen Künstlers zu geraten drohte.²⁸

Die Vorstellung vom Volk als dem kulturstabilisierenden Faktor geht in Rußland, wie man weiß, auf die Romantik zurück. Die Slavophilen haben die Idee weiterentwickelt, und so etwas wie eine Apotheose der Idee stellt Dostoevskijs berühmt gewordene

²⁷ III, 323. Hier nach der deutschen Ausgabe: Wjatscheslaw Iwanow, Die russische Idee. Tübingen 1930, S. 8.

²⁸ Vgl. James West, Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic. London and Beccles 1970, S. 144.

Rede anlässlich der Einweihung des Puškin-Denkmal in Moskau am 8. Juni 1880 dar, wo von dem „rettenden Weg der demütigen Gemeinschaft mit dem Volk“ die Rede ist. Schon in dem Essay „Poët i Čern“²⁹ hat Ivanov den Versuch unternommen, auch alle Symbole und Mythen im Sinne eines verlorenen und vergessenen Erbgutes auf die kollektive Volksseele zurückzuführen. Baudelaires „Wald von Symbolen“ ist ihm nach Form und Kategorie ein ursprüngliches Vermächtnis des Volkes, und der Dichter, an dem sich das Gesetz der platonischen Anamnesis bewahrheitet, wird so zum „Organ des Selbstbewußtseins des Volkes“ (I, 712f.). Auch wenn der Dichter in seiner inneren Freiheit zur Einsamkeit und zur Eigenständigkeit fortschreitet, so meint Ivanov, kann er nicht der „inneren Notwendigkeit“ zur Rückkehr und zum Einswerden mit dem „angestammten Element“ entgehen. „Er erfindet das Neue – und er findet das Alte. Immer weiter ziehen ihn die Luftspiegelungen unerkundeter Horizonte; aber – einen Kreis beschreibend nähert er sich schon wieder den angestammten Plätzen“ (I, 714).

Es war nur konsequent, wenn sich Ivanov auf der nächsten Stufe seiner Argumentation mit dem Individualismus auseinandersetzte, und in dem Aufsatz „Die Krise des Individualismus“ aus der europäischen Geistesgeschichte die These abzuleiten suchte, daß dem höchsten Individualismus stets eine gegenläufige Tendenz zum Triumph der „Sobornost“ (toržestvo sobornosti, I, 836) entsprochen habe.

Zu den Symbolen der überindividuellen Gemeinschaft gehörte für Ivanov auch der Begriff des „Speculum speculorum“, und das ganze zweite Buch von *Cor Ardens* hat diesen lateinischen Titel (mit der russischen Übersetzung „Zerkalo zerkal“ im Untertitel) bekommen und ist dem damaligen Moskauer Freund und Weggefährten Valerij Brjusov gewidmet: „Valeriju Brjusovu. Sanctae mnemosynon sodalitatis“ (II, 284). Im Namen der „heiligen Kameradschaft“ mit dem Moskauer Dichter und Herausgeber der Zeitschrift „Vesy“ (Die Waage) hat Ivanov also hier den „Spiegel im Spiegel“ zitiert, und zur Begründung des Titels hat

²⁹ Vgl. Anm. 22.

er noch folgende Erklärung hinzugefügt: *Immutata dolo speculi recreatur imago adversis speculis integram ad effigiem* (ebda.).

In dem Aufsatz „Zavety simvolizma“ (Die Vermächtnisse des Symbolismus), der 1910 in der neugegründeten Zeitschrift „Apollon“ erschien, hat Ivanov den Begriff *Speculum speculorum* auf die gesamte Kunst ausgeweitet und diese einen „Spiegel, der gegen die Spiegel verstreuter Bewußtseinsträger gerichtet“ ist, genannt. Der Spiegel stellt so „die uranfängliche Wahrheit des Reflektierten“ wieder her und „tilgt die Schuld der ersten Spiegelung, die die Wahrheit verkehrt hatte.“ Alles Kunstschaffen (*chudožestvo*) ist im Grunde Spiegelung (*zerkal'nost'*) und dient der „einen Symbolik des alleinigen Seins (*edinogo bytija*)“ (II, 601).

In seiner Abhandlung „Religioznoe delo Vl. Solov'eva“ (Das religiöse Werk Vladimir Solov'evs) hat Ivanov 1911 den korrigierenden anderen Spiegel (*speculum speculi*), d. h. den „anderen Menschen“ als wichtig für die mystische Erkenntnis und für die mystische Gemeinschaft (*obščenie mističeskoe*) bezeichnet, da der Mensch allein nur ein „lebender Spiegel“ sei, der das Geschaute inadäquat – weil vom Spiegel verstellt – abzeichne (III, 303). So wird das *Speculum speculorum* zum Symbol für die geistige Kommunikation überhaupt oder, wie es Zara Minc in ihrer Bemerkung zum „*Speculum speculorum*“ bei den Symbolisten formuliert,³⁰ zum Symbol für den „Pantheismus“ der Symbolisten und ihren Pluralismus der Perspektiven. Indem der Begriff *Speculum speculorum* in seiner äußerlichen Gegensätzlichkeit die Idee der Identität des Einen, und d. h. im Sinne Ivanovs die Idee der „Sobornost“³¹ besonders betont, kann man sagen, daß der Begriff der symbolistischen Ästhetik besonders angemessen ist. So wird gerade in diesen Jahren und speziell in Ivanovs *Cor Ardens* die wichtige Tradition der freundschaftlichen Widmungen von Gedichten und die Tradition der freundschaftlichen „Korrespondenz“ in Versen im weitesten Rahmen wieder aufgenommen. Eine kulturelle Funktion erhält auf diese Weise ihre eigene literarische Funktion.

³⁰ Zara Minc, O nekotorych 'neomifologičeskich' tekstach v tvorčestve russkich simvolistov. In: Tvorčestvo A. A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka. Blokovskij sbornik III, Tartu 1979, 76–120; hier S. 90f.

Eine spezielle und für Vjačeslav Ivanov typische Entwicklung ist nun an dieser Stelle zu konstatieren. Die moderne Metamorphose des Individualismus, die er als eine Art von Synthese des persönlichen Prinzips und des gemeinschaftlichen religiösen Prinzips (načala sobornogo) ansieht, eignet sich schon 1905, und zwar in dem Aufsatz „Die Krise des Individualismus“, den Namen der „Anarchie“ (I, 836) an. Ivanov nennt ihn zwar einen symbolischen Namen, einen rätselhaften Namen (I, 839), aber man horcht doch auf. Ivanov meint, wie er selbst zum Schutz erklärt, nicht die Anarchie oder den Anarchismus im „soziologischen Plan des Lebens“, nicht die „Neutralisierung der Herrschaftsorgane“. Den Begriff „Anarchie“ verwendet er aber deswegen nicht weniger radikal, weil es ihm auf die Lösung des Grunddilemmas „Satttheit oder Freiheit“ ankommt, das er – zweifellos mit einem Seitenblick auf Dostoevskijs „Legende vom Großinquisitor“ – im Sinne der Freiheit lösen möchte. Ivanov läßt wissen, daß es bei der Anarchie um ein „Faktum im Plan des Geistes“ gehe, und er entwickelt am Anfang dieser für den russischen Symbolismus sehr bezeichnenden geistigen Bewegung, die den Namen „mystischer Anarchismus“ erhalten sollte, seine radikale Absage an die bestehende konkrete Wirtschafts- und Sozialgemeinschaft. Zur „Freiheit“ als Gegenposition zur Satttheit führt er aus: „Ihre Getreuen werden genügende Versorgung (dovol'stvo) fliehen und sich von in der Hand zerriebenen Halmen von Feldern ernähren, die nicht sie gepflügt haben, sie werden den Arbeitern auf der einen Flur helfen und ihren Hunger auf einer anderen stillen“ (I, 839). Die Anarchie soll, auch wenn sie Verfolgungen zu erdulden hat, absolut gewaltfrei bleiben und nur „prophetisch“ wirken.

Dieser prophetische Aspekt wird indessen zur reinen Utopie, wenn in Anlehnung an Nietzsche vom Anstimmen eines „neuen Dithyrambus“ die Rede ist, vom „neuen Chor“, aus dem der tragische Held hervorgehen muß.³¹ Ivanovs Aufforderung, hinfort in Freiheit nur dem Geist zu dienen und die im argen liegende Welt zu verwerfen, ist allerdings auch mit der Überzeugung von

³¹ Krizis individualizma, I, 839. Hier ist die Parallele zu Nietzsches „Geburt der Tragödie“ besonders deutlich.

der besonderen Natur der Russen verquickt: „Die Sternbilder haben uns (die Russen in besonderer Weise) zutiefst gutmütig gemacht – in der Seele“ (I, 840). Damit man diesen Gedanken nicht einseitig interpretiere, knüpft Ivanov an ihn den Hinweis auf den tragischen Helden Dostoevskijs Ivan Karamazov, der aus Mitleid mit den von Türken gefolterten Kindern auf dem Balkan (1876) am Ende erst recht den Kodex des „Immoralismus“ verkündet und sich der „Imitatio Caesaris Borgiae“ (I, 840) verschreibt.

Über den „mystischen Anarchismus“ ist in Rußland – pro und contra – lange gestritten worden,³² und Ivanov hat sich in den kommenden Jahren persönlich eher zurückhaltend zu den Vorstellungen seines Freundes Georgij Čulkov geäußert, der diese Bewegung am energischsten vertrat. Das Vorwort zu dessen Buch „Mističeskij anarchizm“ (1906) stammt allerdings von Ivanov selbst, und es trägt bezeichnenderweise den Titel „Ideja neprijatija mira“ (Die Idee der Nichtannahme der Welt), womit wieder direkt an Ivan Karamazov und Dostoevskij angeknüpft wird.³³ Ivanov möchte den mystischen Anarchismus als Doktrin in jenen Bereich des geistigen Suchens verweisen, den man als das Nachdenken über die Wege der Freiheit, nicht aber über die Ziele der Freiheit bezeichnen müßte und schlägt vor, dies „Hodegetik“ (odegetika, III, 89) zu nennen. Im Zusammenhang mit einer solchen Wegweisung spricht Ivanov 1906 nur noch von den „fließenden Energien des unendlich sich befreienden Geistes“, möchte aber den positiven, konkreten Inhalt der inneren Erfahrung, die der mystische Anarchismus postuliert, nicht vorentscheiden (ebda.).

Für uns ist der Streit um den mystischen Anarchismus weniger wichtig als die Tatsache, daß sich im Zeichen gerade dieser Bewegung einige der namhaftesten Symbolisten und z. T. damals noch wenig bekannte andere Schriftsteller zusammentaten, um

³² Vgl. hierzu den ausführlichen Kommentar von O. Deschartes in Bd. III der neuen Ivanov-Ausgabe, S. 707ff. sowie James West, *Russian Symbolism* (s. Anm. 28), S. 132ff.

³³ Ivan Karamazov ist für V. Ivanov in diesem Essay der Prototyp des „religiösen“ Anarchisten, weil er die Welt, so wie sie sich ihm darstellt, um den geforderten Preis nicht anzunehmen bereit ist.

unter der Verantwortung von Georgij Čulkov in Petersburg von 1906 bis 1908 drei Jahrbücher mit dem Titel „Fakely“ (Fackeln) zusammenzustellen. Zu den Autoren dieser Almanache gehören Aleksandr Blok, Andrej Belyj, Vjačeslav Ivanov und seine Frau Lidija Zinov'eva-Annibal, Fedor Sologub, Valerij Brjusov, Sergej Gorodeckij, Leonid Andreev, Aleksej Remizov, Ivan Bunin, Lev Šestov und Boris Zajcev.

Im ersten „Fackel“-Almanach veröffentlichte Ivanov sein berühmtes Gedicht „Ménada“ (Die Mänade), das später seinen größten lyrischen Zyklus *Cor Ardens* einleiten sollte. Im Mittelpunkt des in Tanzrhythmen ausklingenden Liedes steht das Herz der Mänade, das in seinem Rasen der Sonne am Morgen verglichen wird und in seiner Opferbereitschaft der Sonne am Abend (II, 228). Das „brennende“ Herz dieses Gedichtzyklus ist das „Sonnenherz“, jenes Herz, das im „Sonnenchor“ der ersten Abteilung des Zyklus „Solnce-Serdce“ („Sonnenherz“) wie folgt apostrophiert wird:

XOP

— Солнце, ты, планет вожатый!
Солнце, пастырь лун-овец!
Новей пламенных оратай! . . .
Солнце — сердце солнц-сердец!

Chor

Sonne, du, Anführerin der Planeten!
Sonne, Hirte der Mondschafe!
Pflügerin der flammenden jungfräulichen Fluren! . . .
Sonne – Herz der Sonnenherzen!
(II, 231)

Eingeleitet wurde der „Fackel“-Almanach 1906 durch einen auch als solchen bezeichneten „Dithyrambus“ Ivanovs mit dem Titel „Fakely“ (Fackeln). Der Chor der Fackelträger läßt hier der auch politisch ausdeutbaren Symbolik jeden freien Spielraum. Zwar sind die „Flammen des Aufruhrs“ in einem Bild auch wieder die „Federn der Phoenixe“ (II, 240), aber dann geht es bald weiter:

Вы ярче рдеете,
 Чем багряницы,
 И ярый сеете
 Свой сев в темницы.
 Нагроможден костер
 Державы ржавой :
 Святите, Факелы,
 Костер кровавый ! . . .

Ihr leuchtet feuriger rot
 Als die Purpurmäntel,
 Und eure brennende Saat
 Sät ihr in die dunklen Kerker.
 Der Scheiterhaufen ist emporgetürmt
 Für die verrostete Macht:
 Tauft, Fackeln,
 Den blutigen Scheiterhaufen ! . . .

(II, 241)

In der erhabenen Wortwahl auf der feierlich-kirchensprachlichen Stilebene und mit seinen Alliterationen und paronomastischen Wortspielen („deržavy ržavoj“) gibt Ivanov hier ein klassisches Beispiel seiner Stilisierungskunst, die durch das unkonventionelle Reimschema (weibliche und daktylische Reime ohne festen Reimzwang) noch besonders wirkungsvoll herausgestellt wird. Der Dithyrambus ist insgesamt als Huldigung an die prometheischen Energien der Menschheit und an das fruchtbare „Chaos“ konzipiert, das den russischen Symbolisten als Garantie gegen eine Stagnation und Verkrustung des Lebens unter gewissen Umständen immer akzeptabel erschien. Chaos und Anarchie sind in der ästhetischen Utopie des Symbolismus immer als Zuspitzung des ewigen Widerspruchs zwischen den Prinzipien des Todes und des Lebens gedacht, und die Strophen der Pythia lassen in diesem Dithyrambus mit Gewißheit die Geburt eines neuen Sterns aus dem Chaos erwarten:

Из Ха́оса, из черного,
 Ражда́ется Звезда . . .
 Из *Нет*, из непокорного
 Восста́вь святое Да !

Aus dem Chaos, dem schwarzen,
Kommt ein Stern zur Welt . . .
Aus dem Nein, dem trotzigem,
Stelle das heilige Ja wieder her!
(II, 241)

Die mystische Energetik dieses christlich-heidnischen Anarchismus war bei Ivanov so stark, daß er noch im Jahr 1919, als gesellschaftlicher Sprengstoff nach Ivanovs eigenen Worten alles ringsumher auf den Kopf gestellt hatte, was bislang noch unzerstört geblieben war (III, 376) weiterhin an den Positionen eines religiös gefärbten Anarchismus festhielt. In der noch heute lesenswerten Abhandlung „O krizise gumanizma. K morfologii sovremennoj kul'tury i psichologii sovremennosti“ (1919, Über die Krisis des Humanismus. Zur Morphologie der gegenwärtigen Kultur und zur Psychologie der Gegenwart, III, 367–382), die in dem spätesten Publikationsorgan der Symbolisten nach der Revolution publiziert werden konnte,³⁴ spielt Ivanov gegen einen unrealistisch gewordenen gesamteuropäischen Humanismus die Vorstellung von einer tragischen Weltgeschichte aus, die nicht aufklärerische Ideen im Sinne der französischen Revolution verwirklicht, sondern eher von der menschlichen Gleichheit in Sklaverei und Tod bestimmt ist.

Die Warnung vor einem falschen humanistischen Pathos begleitet Ivanov hier durch erneute Hinweise auf die Grundlagen des religiösen Bewußtseins, auf die ewige Überlegenheit von Askese und Gnosis. In dem Abschnitt „Der Humanismus und die Skythen“ vertritt Ivanov die These, daß alle Relikte der humanistischen Menschenrechtsphilosophie des 18. Jahrhunderts und alles „rote Kulturträgertum“ (III, 376 – unter Verwendung des Lehnwortes „kul'turtregerstvo“) nichts daran zu ändern vermöchten, daß der „Teig“ der russischen historischen Wirklichkeit ohne „humanistischen Sauerteig“ aufgegangen sei. In dem „lebendi-

³⁴ Der erwähnte Text erschien 1919 in der von S. M. Aljanskij im Verlag „Alkonost“ herausgegebenen Zeitschrift „Zapiski mečtatelej“ (Aufzeichnungen von Träumern), die als letztes Sammelbecken der führenden Symbolisten (A. Belyj, A. Blok, V. Ivanov) anzusehen ist. Diese Zeitschrift hatte nur von 1919 bis 1922 Bestand.

gen Sauerteig“ der Revolution vermutet er den alten „Willen Adams“, einen zugleich guten wie bösen Willen, die „Einheit“ aller Menschen zu verwirklichen (III, 376). Diesen Willen, den Ivanov ebenso auch in der Kunst am Werk sieht, möchte er „jenseits des Humanismus“ durch eine neue Ethik der „gegenseitigen Bürgschaft des einen Gewissens“ (Krugovaja poruka edinoj sovesti, III, 380) unterstützen. Diese „mystische Vergesellschaftung des Gewissens“ (III, 382), die wiederum auf Dostoevskij zurückgeführt wird, in diesem Fall auf Rodion Raskol'nikov als den vom Ganzen abgespaltenen und zum Ganzen zurückfindenden Verbrecher, ist für Ivanov die höchste Form der christlichen Sobornost' und jedenfalls, wie er betont, „eine Stufe höher“ als die ganze „schöne Menschlichkeit“ in jedem einzelnen, und gewiß kein „Humanismus“ (III, 382).

Interessant ist es vielleicht zu erwähnen, daß sich Ivanov hier positiv auf Erscheinungen des von ihm so genannten „Transhumanismus“ in der Kunst durch Hinweise auf Skrjabins „antinormative“ Musik und auf Picassos zerlegte Geigenformen beruft, wo, wie er meint, das Allgemeine nicht mehr als symbolisches Prinzip der Struktur des Einzelnen dient, sondern als analytisches Reaktiv zunächst einmal Zersetzung hervorruft (III, 377f.). Gegenüber einer transhumanistischen Wirklichkeit in Geschichte, Philosophie und Kunst muß aber nun jedenfalls, wie Ivanov 1919 einräumt, die Rede vom „Chaos“, das einen „Stern“ zur Welt bringt, als faktisch inadäquate Metapher gelten (III, 378).

Ivanovs Äußerungen über den Transhumanismus, wie sie von ihm 1919 publiziert wurden, sind praktisch der Abgesang einer eigenständigen russischen Kulturphilosophie im Geist des Symbolismus. In dem bereits kurz gestreiften Briefwechsel mit M. O. Geršenzon³⁵ ist zwar noch von der „Sünde der Individuation“ (62) und vom „Feuertod im Geist“ (66) die Rede, aber Gemeinschaftlichkeit wird hier doch sehr deutlich – im Gegensatz zur Periode des mystischen Anarchismus – nicht mehr als revolutionäre mystische Energie aufgefaßt, sondern als „Wunder der Erinnerung“ (63f.), der „Ur-Erinnerung der Menschheit“, der Mne-

³⁵ M. O. Geršenzon i V. Ivanov, *Perepiska iz dvuch uglov*, Berlin ²1922, S. 62 ff.

mosyne. Der Dichter meint dazu 1920: „So gibt es auch in der Kultur eine heimliche Bewegung, die uns zu den Urquellen des Lebens zieht. Es wird zu einer Epoche der großen, freudigen, alles erfassenden Rückkehr kommen“ (a. a. O., 64).

Das Eintreten für eine geistige Revolution und die 1905 weiterhin gezeigte Sympathie der Symbolisten für die konkrete Aufstandsbewegung hatten die neuen Machthaber nach 1917 niemals honoriert. Versuche, sich um neue Zeitschriften zu gruppieren, hatten keinen rechten Erfolg mehr, und die Hungerjahre 1920/21 bedrohten schließlich die in Moskau und Petersburg verbliebenen symbolistischen Schriftsteller mit der physischen Vernichtung. Im Spätsommer 1920 verließ Vjačeslav Ivanov nach dem Tod seiner jungen – dritten – Frau mit seinen Kindern Moskau und reiste über den Kaukasus nach Baku, wo ihm eine Professur für klassische Philologie an der Universität angeboten wurde, die er sofort übernahm und bis 1924 – dem Jahr seiner Ausreise nach Italien – auch behielt.

Im Winter 1919/20 sind um die Jahreswende auch die schon oft bewunderten „Wintersonette“ (Zimnie sonety)³⁶ entstanden. Eines dieser Sonette sei hier eingefügt, da es besonders anschaulich Ivanovs metaphysischen Optimismus, den auch physische Entbehrungen nicht ins Wanken bringen konnten, ausdrückt. In der politischen Dimension sind hier – ganz im Gegensatz zu der Gedichtfolge „Godina gneva“ (Stunde des Zorns) aus der ersten russischen Revolution – die Bande zur Gegenwart abgeschnitten, und Ivanov zieht sich hier als „Doppelgänger“³⁷ seiner selbst aus der konkreten Leiblichkeit zurück:

Зима души. Косым издадека
Ее лучом живое солнце греет,
Она ж в немых сугробах цепенеет,
И ей поет метелицей тоска.

³⁶ Der Zyklus „Zimnie sonety“ wurde von V. Ivanov später für die (postum erschienene) Sammlung Svet Večernij (Oxford 1962) bestimmt. Die Texte wurden in ihrer endgültigen Fassung erstmalig in der Zeitschrift Oxford Slavonic Papers (V, 1954, 59 ff.) veröffentlicht.

³⁷ Das Doppelgängermotiv weist u. a. auch wieder auf Dostoevskij zurück.

Охапку дров свалив у камелька,
 Вари пшено, и час тебе довлеет;
 Потом усни, как все дремой коснеет...
 Ах, вечности могила глубока!

Оледенел ключ влаги животворной,
 Застыл родник текучего огня:
 О, не ищи под саваном меня!

Свой гроб влачит двойник мой, раб покорный,
 Я ж истинный, плотскому изменя,
 Творю вдали свой храм нерукотворный.

Winter der Seele. Von fernher schräg
 Wärmt sie der lebendige Sonnenstrahl.
 In stummen Schneewächten wird sie gleichwohl leblos,
 Und vor ihr singt als Schneegestöber Herzensangst.

Wirf die Holztracht am Kamin ab,
 Koch' deinen Hirsebrei, genug tut dir die Stunde;
 Dann leg' dich schlafen, so wie alles im Schlummer erstarrt...
 Ach, tief ist das Grab der Ewigkeit!

Vereist ist der Quell der lebenspendenden Feuchte.
 Erkaltet ist der Brunnen des flüssigen Feuers:
 O, nicht mich suche unter dem Leichentuch!

Seinen Sarg schleppt mein Doppelgänger, ergebener Knecht,
 Aber ich als Eigentlicher verrate meine Existenz im Fleisch
 Und schaffe fern von hier meinen nicht von Händen gemachten Tempel.
 (III, 569)

Der „schräge“ Sonnenstrahl im ersten Quartett schlägt eine Brücke zu dem Gedicht „Severnoe solnce“ (vgl. oben, S. 10f.) und damit zur Mystik der Sonne bei Dostoevskij. Der Winter (zima) und auch das Grab (mogila) schaffen Assoziationen zu dem Gedicht „Die Wintersaat“ (Ozim'), während die Saatkörner als „Hirse“ (pšeno) im Gegensatz zur Geistigkeit des symbolischen Saatgutes allein der leiblichen Nahrung dienen. Die „Erstarrung“ im Schlaf (vse . . . kosneet) wird durch den gleichen Wortstamm ausgedrückt, der schon in den „starren Schollen“ (mež kosnych glyb) aufscheint, die in „Ozim'“ das Beben des „unerwachten“ neuen Lebens überdecken. Da aber nun alle lebenspendende Energie erschöpft scheint, sind Natur und Geist nicht mehr in einem durchgehaltenen Vergleich einander nahegerückt, sondern

im Doppelgängermotiv ausdrücklich gespalten und getrennt. Die physische Existenz wird von der pneumatischen Existenz abgelöst, und im letzten Vers setzt sich ganz die sakrale Sphäre durch. Das Adjektiv „nerukotvornyj“ (nicht von Händen gemacht) ist ja die ziemlich genaue Übersetzung des griechischen Adjektivs ἀχειροποίητος³⁸ und kommt auch im Neuen Testament vor. Die nächstverwandten Belegstellen, die in einem Fall sogar den Begriff „chram“ (Tempel) enthalten, sind einmal Apostelgesch. 17, 24 (Gott . . . wohnt nicht in Tempeln mit Händen gemacht – Bog . . . ne v rukotvorenych chramach živet) und zum andern – in Übersetzung von griech. ἀχειροποίητος – 2. Korinther 5, 1: „Wir wissen aber, . . . daß wir einen Bau haben, von Gott erbauet, ein Haus, nicht mit Händen gemacht, . . .“ – „Ibo znaem, čto . . . imeem ot Boga žilišče . . . dom nerukotvorenyj . . .“. Der griechische Wortlaut ist im ersten Fall: ὁ θεός . . . οὐκ ἐν χειροποιήτοις ναοῖς κατοικεῖ und im anderen Fall: οἰδαμεν γὰρ ὅτι . . . οἰκοδομὴν ἐκ θεοῦ ἔχομεν, οἰκίαν ἀχειροποίητον. Insofern ist die Übersetzung durch Johannes v. Guenther:³⁹

Ich, Wahrer doch, leist auf den Leib Verzicht,
Fern schaffend des unirdschen Domes Streben –

nicht nur ungenau, sondern verdeckt auch völlig die Intertextualität des Sonetts im Hinblick auf das Neue Testament (vgl. auch noch Markus 14, 58 und Hebräer 9, 11 sowie 9, 24).

³⁸ Zum Begriff „nerukotvornyj“ (nicht von Händen gemacht) vgl. Rolf-Dietrich Keil, Nerukotvornyj – Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes. In: Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen 13, Gießen 1978, 269–317. Hier finden sich auch die Hinweise auf die von mir angegebenen Bibelstellen.

³⁹ Zwei andere auch im Druck veröffentlichte deutsche Übersetzungen von Johannes v. Guenther und von Konrad Praxmarer zitiert Carin Tschöpl in ihrer Dissertation (vgl. Anm. 1) S. 197 f. In ihnen verliert sich jedoch der Sinn des entscheidenden letzten Verses mit seinen tieferen Implikationen. Ich habe deshalb versucht, das Sonett deutsch wortgetreu und ohne poetische „Freiheiten“ wiederzugeben.

4.

In der Rückschau muß nun noch einmal die Frage gestellt werden, welches Kulturmodell Vjačeslav Ivanov bis 1919 für Rußland entwickelt hatte. Dabei wird sich zeigen, daß nicht nur der Ost-West-Gegensatz, sondern – wie schon angedeutet – auch die Nord-Süd-Problematik, und d. h. der alte ererbte Gegensatz zwischen Zivilisationsmenschen und den nördlicheren Barbaren in Ivanovs Kulturtypologie eine fundamentale Rolle spielt.

Im kulturellen Leben Europas existieren für Ivanov immer zwei Pole, zwischen denen eine Entscheidung verlangt wird: der kulturelle Pol, der in der Geschichte ausschließlich durch das Hellenentum und die Latinität besetzt ist, und – entgegengerichtet – der Pol der Barbarei, dessen Vorposten ursprünglich die Skythen dargestellt hatten.⁴⁰ Auf diesen Pol hin bleiben für Ivanov in der Neuzeit alle nicht lateinisch-romanischen Gipfel der Weltkultur ausgerichtet, wie er in seinem Essay „O veselom remesle i umnom veselii“ (Über das fröhliche Handwerk und den verständigen Frohsinn, III, 61–77)⁴¹ ausführt. Als solche Gipfel bezeichnet der Dichter hier ganz konkret Shakespeare und Byron, Rembrandt und Beethoven, Dostoevskij und Ibsen sowie in etwas anderem Zusammenhang Ruskin, William Morris und Walt Whitman. Bald genug wird deutlich, daß mit dieser Polarisierung insgesamt auch wieder der Gegensatz zwischen dem Apollinischen und Dionysischen ins Spiel gebracht werden soll, und das heißt, daß Nietzsche hier nicht vergessen ist: „Das große Element des Nicht-hellenischen, des Barbarischen, lebt sein abgesondertes Leben neben der Welt des hellenischen Elements. Beide Welten verhal-

⁴⁰ Das Thema der Skythen, das in Rußland bis zu A. Bloks berühmtem Gedicht „Skify“ (1918) immer mehr an literarischer Aktualität gewann, ist bei Ivanov schon in dem frühen Buch „Kormčie zvezdy“ angeschlagen, wo in dem Zyklus „Pariser Epigramme“ das kleine Gedicht „Skif pljašet“ (Der Skythe tanzt) vorkommt, in dem das östliche „Chaos“ gegen das westeuropäische „Recht“ der Guillotine ausgespielt wird (I, 627).

⁴¹ Wie der Titel erkennen läßt, hat offenkundig Nietzsches „Fröhliche Wissenschaft“ bei der Formulierung mit Pate gestanden. Der Text beruht auf einer öffentlichen Vorlesung Ivanovs und wurde im Mai 1907 in der Zeitschrift „Zolotoe Runo“ (Das Goldene Vlies) gedruckt.

ten sich eine zur andern wie das Reich der Form und das Reich des Inhalts, wie formale Ordnung und gebärendes Chaos, wie Apollon und Dionysos . . . Und ewig wiederholt sich das alte Märchen vom Raub der Helena durch wilde Liebhaber: ewig ist der Barbar Faustus in die Schöne verliebt, und das Chaos sucht nach Ordnung und nach Gesicht, und der Skythe Anacharsis reist nach Hellas wegen der Weisheit von Form und Maß. Wieder und wieder vollzieht sich eine „Renaissance“, neue und neue Begeisterungen genialer Schüler der pythischen Überlieferung. Und jedes Mal wiederholt diese „Renaissance“ die ersten Lektionen der Leute Theoderichs und Karls des Großen“ (III, 70).

Kultur soll jedoch, wie Ivanov betont, nicht nur Saat sein, sondern auch Blüte, und sie soll auch der spontanen Eingebung genügend Raum lassen. Kultur im Sinne des nach Rußland importierten Wortes „kul'tura“ ist ihm mehr „Dressur“ als Kultur. Er schreibt: „Schon das Wort ‚Kultur‘ selbst ist reichlich trocken und schulmäßig und auf deutsche Art praktisch und geschmacklos, weil es alles Spontane und von Gott Gegebene leugnet und nur das Gepflanzte, Gesäte, Gehegte, Zurechtgeschnittene, Aufgezogene und Aufgepfropfte anerkennt, weil es den Begriff der Kreativität nicht mit einschließt“ (III, 69).

Ivanov führt beredete Klage darüber, daß sich die künstlerischen Potenzen der russischen Literatur dazu erniedrigen mußten, der Lehre und der Predigt zu dienen, daß Kunst und kulturelle Missionstätigkeit nicht mehr auseinanderzuhalten seien. Statt fröhlicher Handwerkslust der Kunst sieht Ivanov nur Jeremiaden und Satire, Didaktik und Utopie. Im Sinne von John Ruskin und William Morris, die den engeren Anschluß der Kunst an das konkrete Leben verwirklicht sehen wollten, mahnt Ivanov die Russen: „Der Mensch ist doch nicht nur beim Wein fröhlich, sondern bei jedem Spiel seines göttlichen Geistes. Und wird der Handwerker des fröhlichen Handwerks einmal fröhliche Aufträge durchführen und nicht betrübt sein und fasten, wie Johannes . . . ? (III, 68f.).

Kunst und Kultur ohne konkreten Lebensbezug waren für Ivanov in keiner Weise denkbar, und darum weist er der Frage, ob die Kunst sich selbst genüge oder ob sie dem Leben diene, eine „ausschließlich methodologische Bedeutung“ zu. Die „dynamische

sche Wechselwirkung zwischen Kunst und Leben“ schließt, wie der Dichter sagt, ja keineswegs die Möglichkeit aus, die Kunst auch für sich und in ihrer eigenen geschlossenen Sphäre zu betrachten, da diese auch von der Seite ihrer „inneren Zweckmäßigkeit“ her erfahren werden kann (III, 64).

Für die Gegenwart mußte Ivanov in diesen Jahren einen wachsenden Dissens zwischen den „Kulturträgern“ und dem sozialen Ganzen konstatieren. Diese „disharmonische“ Seelenverfassung des russischen Volkes, der Ivanov auch die Niederlage gegen die Japaner zuschrieb, wie wir gesehen haben, hat er für den westlichen Leser in der deutschen Version der „Russischen Idee“ (s. o., S. 22) als die folgende Antinomie beschrieben: „Auf jeder Wendung unseres historischen Weges begegnen wir unseren ‚prinzipiell russischen‘ Fragen: dem Abstand und Widerstreit zwischen dem organischen Lebens- und Bewußtseinsgehalt des sozialen Ganzen und dem Tun und Trachten der staat- und kulturbildenden Sozialgruppen, die jenen Gehalt zu formen berufen sind, tatsächlich aber ihn verleugnen oder verraten, – dem Gegensatz zwischen dem Verwurzelte sein in der starren Tradition und dem Sichlossagen von jeglicher Überlieferung, – der Alternative des leblosen Gedächtnisses und des gedächtnislosen Lebens.“⁴²

Dieser wesenhafte Gegensatz zwischen Volk und „Intelligenz“ erscheint im deutschen Text unter der Überschrift „Die Polarität der russischen Kultur“ (21), und diese Polarität sieht Ivanov im Nebeneinanderbestehen zweier Kulturen, die sich suchen und doch nicht finden können – einer organischen Kultur der Volksmassen, geprägt durch kirchlich-byzantinische Überlieferung und durch Nachklänge primitiver Vorstellungen einer seit jeher ackerbauenden Bevölkerung, und einer „kritischen“ Kultur, die zwar aus Westeuropa immer fordernder eindringen konnte, wegen Mangels an festen Traditionen aber von Ivanov als unfruchtbare und eher „zersetzende“ Kultur der „Intelligenz“ bezeichnet wird (24f.).

Jede organische Kultur beruht für Ivanov auf der „Gemeinschaftlichkeit von Grundsätzen“, auf der „Einheit von Grundvor-

⁴² Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung (vgl. Anm. 27), S. 4. Ivanov hat diese Sätze für die deutsche Ausgabe ganz neu konzipiert, wie auch der neue Sinn des Wortes „Gedächtnis“ zeigt.

stellungen von den göttlichen und menschlichen Dingen“, auf der „Einheit der Lebensformen“, auf der „Stileinheit in Kunst und Gewerbe“ (25; im russ. Originaltext III, 328). Ivanov spricht in der „Russischen Idee“ ausdrücklich von der russischen Sehnsucht nach der „Wiedervereinigung mit der Masse“, vom „tædium sui“ der abgekapselten Klassen (22; III, 327), und da er die kritische Kultur die „Kultur der Kainssöhne“ nennt (28; III, 330) so ist die „Russische Idee“ ein einziges Plädoyer gegen die weitere Differenzierung und Schichtung der Kulturen und ein ausdrückliches Votum für die „universale Synthese“ (III, 329 – im deutschen Text verwendet Ivanov den Begriff „Ursynthese des Lebens und Denkens“, 26), für eine „neue organische Kultur“ (29), für eine „konkret religiöse Harmonie der vollkommenen All-Einheit“ (26).

Für die russische Oberschicht bedeutete das natürlich auch einen klaren Verzicht auf Selbstbehauptung, und Ivanov legt hier ein wichtiges Bekenntnis ab, das schon 1909 den Erfolg einer neuen Revolution vorausahnen läßt: „Der Intelligenz war es Last, herrschende und gebildete Klasse zu sein; sie gab ein in der Geschichte unerhörtes Beispiel des Willens zur Armut, Einfachheit, Selbstvernichtung, zum Hinabsteigen. Überall und in allen Epochen beobachten wir in den kulturbildenden Prozessen dagegen eine umgekehrte Erscheinung: jede hochgestiegene Gruppe bewahrt sich selbst, befestigt und sichert die von ihr erreichte Stellung, beschützt und verteidigt die von ihr erschaffenen Werte, ist auf dieselben stolz und will sie behaupten und vermehren“ (30; III, 332).

Das – wie es wörtlich heißt – „barbarische Urmißtrauen“ der Russen gegen das „Prinzip der Kultur“ vermag auch Ivanov weder aus geographischen oder ethnographischen Bedingungen noch aus den Daten des materiellen historischen Prozesses zu erklären, es liegt für ihn auf der Ebene des Providentiellen verborgen (III, 328). Unter diesen Umständen muß aber auch jede neue „Renaissance“, wie sie Ivanov in dem Essay „über das fröhliche Handwerk und den verständigen Frohsinn“ postuliert, bei den „Barbaren“ schnell zu „kulturhistorischen Mißverständnissen“ führen (III, 72). Als ein solches bezeichnet Ivanov das Vordringen der „Dekadenz“ nach Rußland, eines Phänomens, das zwar aus

hellenistisch-alexandrinischen Ursprüngen abzuleiten ist, das aber, wie Ivanov meint, sein tragendes Selbstbewußtsein ausschließlich in der Latinität finden kann. Das Erscheinen der Dekadenz in Rußland findet Ivanov zwar als solches „bildend und fruchtbar“ trotz der „gemachten Künstlichkeit der Pose“ und trotz allen „naiven Geschmacksverirrungen“, aber am „Vorabend von Kataklysmen und Verfinsterungen des Geistes“ erscheint es ihm nicht klug, im Volk die „Aussaat“ esoterischer Bildung in Angriff zu nehmen oder „in den Turmstuben geheimnisvolle Gifte zu destillieren“, die „Fleisch und Blut“ künftiger Generationen verfeinern sollen (III, 71 f.).⁴³

Nur in Paris, so glaubt Ivanov feststellen zu können, und nur im Mund von „Bürgern einer alten und edlen Zivilisation“ kann das Wort „Décadence“ stolz und bedeutungsvoll klingen: „Die Leute wollten als späte Nachkommen gelten; und je nachdrücklicher sie sich selbst als die letzten der Nicht-Barbaren ausgaben, um so energischer bestätigten sie das genealogische Alter ihres Geschlechts und ihren ganzen kulturellen Atavismus“ (III, 73).

Die Dekadenz, der Vjačeslav Ivanov seinen eigenen Tribut in der Gedichtfolge „Arcana“ im Buch „Speculum speculorum“ gerade am Anfang seines Petersburger Lebens (1904/05) wohl nicht allzu ungern entrichtete, blieb – besonders nach den Gedichtsammlungen „Kormčie zvezdy“ und „Prozračnost“ – für ihn eine unbeschwerte Periode eher spielerischer semantischer und klanglicher Experimente. Der „mystischen Moral des Pessimismus“, die er vom „Virus des Buddhismus“ infiziert sah, hat sich Ivanov jedoch schon 1906 entgegengestellt und dagegen jenen „mystischen Energetismus“ propagiert, in dessen Blut der „Virus des Christentums“ wirkt (III, 84).⁴⁴

⁴³ Ivanov zitiert hier aus einem seiner eigenen vom Thema her „dekadenten“ Gedichte, und zwar aus dem ersten Gedicht des Zyklus „Carmen saeculare“ in „Speculum speculorum“ (Abteilung „Arcana“) mit dem ebenfalls lateinischen (!) Titel: *Subtile virus caelitus* (II, 286 f.).

⁴⁴ Dieser Gedanke aus dem Manifest des mystischen Anarchismus „Idea neprijatija mira“ (1906) ist wohl besonders gegen den Dichter Fedor Sologub gerichtet, in dessen Symbolismus man einen „buddhistischen“ Hintergrund nicht zu Unrecht vermutete. Zwischen Ivanov und Sologub entspann sich 1906 ein direkter Dialog in mehreren Gedichten, wie in *Cor Ardens* das an Sologub gerichtete „Apotropäum“ (Apotropėj, II, 326) belegt.

5.

Ivanovs Skepsis gegenüber den Errungenschaften des französischen Symbolismus, den er in dem oft zitierten Essay „Mysli o simvolizme“ (Gedanken über den Symbolismus, 1912, II, 604–612) „Symbolismus der poetischen Rebusse“ (II, 611) taufte, führte ihn bis zur ausdrücklichen Ablehnung der ganzen „Illusion“ symbolistischer „Kunstgriffe“, bis zur ausdrücklichen Losagung von Mallarmé und von der französischen symbolistischen Dichtung in der Zeit nach Baudelaire (II, 611). Wahrer Symbolismus ist in Ivanovs Vorstellung nicht lediglich ästhetischer Avantgardismus und Erweckung verführerischer „Assoziationen“, sondern universale Kommunikation und – wie Ivanov keineswegs außerhalb der symbolistischen Ästhetik stehend formuliert – „Magnetismus“: „Symbolismus ist nicht nur schöpferisches Wirken, sondern auch schöpferisches Aufeinanderwirken, nicht nur künstlerische Objektivierung des schöpferischen Subjekts, sondern auch schöpferische Subjektivierung des künstlerischen Objekts“ (II, 610). Ivanov denkt hier an den symbolistischen Rezipienten, den „Zuhörer“ (slušatel'-simvolist, II, 610), der sein „ergänzendes inneres Wort in sich findet und aus den geheimen Tiefen schmerzlos zur Welt bringt“ (II, 607).

Dieser allgemeine und universale Symbolismus, den Ivanov aus der europäischen Dichtungstradition seit Dante ableitet, entwickelt sich für ihn historisch zu einer „hypothetisch denkbaren, eigentlich religiösen Epoche der Sprache“, wie es in dem Essay „Zavety simvolizma“ (Die Vermächtnisse des Symbolismus, 1910, II, 588–603) heißt. Diese Epoche ist durch eine strenge Trennung zwischen „logischer Rede“, d. h. der Rede von den „empirischen Dingen“ und „mythologischer Rede“ (d. h. der „hieratischen Rede des Weissagens“) charakterisiert (II, 594). Als Bestimmung des Dichters wird hier festgelegt, daß er der „religiöse Gestalter des Lebens“ sein sollte, „Deuter und Festiger des göttlichen Zusammenhangs des Seienden, Theurg“ (II, 595).

Kunst ist „eines der mächtigsten Mittel zur menschlichen Vereinigung“, und symbolistische Kunst dient ihrem Prinzip gemäß vor allem der Vereinigung, „der Vereinigung in der direkten und

tieftsten Bedeutung dieses Wortes“ (II, 606). Das Symbol selbst ist „schöpferisches Prinzip der Liebe“, ist erotische Energie (II, 606), wie Ivanov unter Hinweis auf Platon definiert, und echte Kunst ist ihrem inneren Kanon nach Vereinigung und Korrelation von Formen, ein Durchschauen der den Formen angeborenen Beziehungen zu höheren Wesenheiten und geheiligtes stilles Walten der Liebe, die die Trennung der Formen besiegt (II, 601). Echte Kunst wird zum „Spiegelbild im Spiegel“ (*Speculum speculorum*, vgl. oben S. 23 f.), und das Wort in seiner höchsten Form als „singend vorgetragenes Wort“ (*napevnoe slovo*) ist Träger der beschwörenden Magie der rhythmischen Rede, die „zwischen der Welt der göttlichen Wesenheiten und dem Menschen vermittelt“ (II, 595).

Das gesungene Wort „befestigt die Weltordnung der lebendigen Kräfte“ (II, 595), und seine Rhythmen können innere und äußere Streitigkeiten sowie Krankheiten der Seele und des Leibes heilen. Die Kunst als Therapeutikum ist allerdings nur dann wirksam, wenn der Rezipient nicht im Unisono in den Gesang einfällt, wenn er nicht bloß die Stimme aufnimmt und annimmt, sondern wenn der Kontrapunkt in der Tiefe seiner Seele zum Erklingen gebracht wird, wenn durch einen Spannungsbogen Rezipient (*priemljuščij*) und Künstler einander angelobt werden (II, 606).

Die erotische Macht der Kunst wird durch das russische Verbum „obručat“ (priesterlich anloben) ganz konkret ausgedrückt, und Ivanov bedient sich in diesem Zusammenhang der beiden Symbole des Rings (*kol'co*, II, 602) und des Regenbogens (*raduga*, II, 606). Über das erotische Erleben der Kunst sagt Ivanov: „Zwei verbinden sich durch ein Drittes und Höheres. Das Symbol, dieses Dritte, wird dem Regenbogen gleich, der zwischen dem Strahl des Wortes und der Feuchtigkeit der Seele aufleuchtet, die den Strahl reflektiert . . . Wenn das Ästhetische erotisch erlebt wird, wird das künstlerische Schaffen symbolisch . . . Als unerschöpflich erweist sich der Sinn des künstlerischen Schaffens, das so erlebt wird“ (II, 606).

Hier wird verständlich, warum Ivanov mehr als einmal auf die im Johannesevangelium verankerte christliche Vorstellung vom Wort, das Fleisch geworden ist, eingeht. An der Stelle in „*Zavety simvolizma*“, wo er vom Wesen des „*Speculum speculorum*“ und

von der „Symbolik des alleinigen Seins“ spricht, gebraucht er das Bild von der „unergründlichen Blume“ (neispovedimyj cvetok), die er „Symbol der Symbole“ und „Fleisch des Wortes“ (Plot' Slova) nennt (II, 601).

In diesen zentralen Zusammenhang gehört auch eines der gelungensten Sonette Ivanovs, das schon in der Emigration entstandene Gedicht „Jazyk“ (Die Sprache). In der Urfassung (Pavia, 10. Februar 1927) trug das Sonett noch den Titel „Poëzija“ (Poesie) und stand unter dem kirchenslavischen Motto „I slovo plot' byst'“ (Und das Wort ward Fleisch – Joh. 1, 14). 1937 erhielt das Gedicht den Titel „Slovo-Plot'“ (Wort-Fleisch), und erst in dem postum erschienenen Band „Svet Večernij“ (Abendlicht, Oxford 1962) ist der endgültige Titel „Sprache“ fixiert.⁴⁵ Der Text des Gedichtes lautet:

ЯЗЫК

Родная речь певцу земля родная :
В ней предков неразменный клад лежит,
И нашептом дубравным ворожит
Внушенных небом песен мать земная.

Как было древле, — глубь заповедная
Зачатий ждет, и дух над ней кружит...
И сила недр, полна, в лозе бежит,
Словесных гроздий сладость наливная.

Прославленная, светится, звеня
С отгулом сфер, звучащих издалеча,
Стихия светом умного огня.

И вещий гимн, их свадебная встреча ;
Как уголь, в алмаз замкнувший солнце дня, —
Творенья духоносного предтеча.

⁴⁵ Das Sonett wurde von O. Deschartes fünf Jahre nach Ivanovs Tod auch in die Sammlung „Forty-one Sonnets by Vyacheslav Ivanov“, abgedruckt in Oxford Slavonic Papers V, 1954, aufgenommen. Eine ausführliche formale Analyse des Sonetts „Jazyk“ hat der Dichter Thomas Venclova auf dem internationalen Symposium „Vyacheslav I. Ivanov“ an der Yale University (3.–5. April 1981) gegeben (z. Zt. im Druck). Die thematische Einordnung erfolgt hier auch unter dem Eindruck dieser von Robert L. Jackson veranstalteten wissenschaftlichen Konferenz, die den Beginn einer internationalen Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Ivanov-Forschung markiert.

Die Sprache

Muttersprache ist für den Dichter die eigene Erde:
 In ihr ruht der unveräußerliche Schatz der Voreltern,
 Und im Zuflüstern aus alten Eichen zaubert
 Die Erdenmutter der vom Himmel eingegebenen Lieder.

Wie es zu Vorzeiten war, harrt eine unberührte Tiefe
 Der Empfängnisse, und ein Geist schwebt über ihr . . .
 Und die Kraft des Schoßes, erfüllt, strebt in die Rebe,
 Schwellende Süße der Trauben der Rede.

Gefeiert, leuchtet sie, klingend,
 Im Widerhall der weither tönenden Sphären,
 Element des vom Licht her weisen Feuers.

Und die weissagende Hymne als hochzeitliche Begegnung;
 Kohle, die im Diamant die Tagessonne eingeschlossen hat, –
 Geisttragender Schöpfung Vorläufer.

(III, 567)

Das Sonett schließt sich fast nahtlos an das Gedicht „Ozim“ und an das oben zitierte „Wintersonett“ an. Es enthält die tragenden Symbole des ganzen Zyklus *Cor Ardens* (Erde, Erbschaft, Tiefe, Empfängnis, Geist, Licht, Feuer, hochzeitliche Begegnung, Sonne, Diamant, Sphärenklang, neues Erschaffen) und es zieht eine Art Bilanz der eigenen Sprach- und Kulturphilosophie. Durch den Gebrauch des Wortes „predteča“ (griech. *πρόδρομος*) wird die Poesie als fleischgewordenes Wort bewußt in die sakrale Sphäre (Johannes der Vorläufer = Johannes der Täufer) des Evangeliums gestellt.

Hier muß zum Schluß mit Nachdruck die bisher unterdrückte Frage gestellt werden, welchen Platz Ivanovs eigenes Werk in dem von ihm vertretenen Kulturmodell einnehmen würde. Auf die Diskrepanz zwischen der souveränen Assimilierung klassischer Form- und Bildungstraditionen in Ivanovs Kunstschaffen und dem gewollt anarcho-populistischen Gestus in Ivanovs Zukunftsvisionen wurde oben schon andeutungsweise hingewiesen. Es wäre ganz gewiß schwer, die sichere Beherrschung mehrerer alter und neuer Sprachen dem „barbarischen“ Pol zuzuordnen und Ivanov aus dem von ihm selbst gewählten hellenistisch-alexandrinischen Kulturbereich zu eliminieren. Mit seinem Werk verkörpert Vjačeslav Ivanov keine Alternative zur ältesten europäischen

Tradition, sondern er bestätigt sie vielmehr auf Schritt und Tritt. Dies mag noch an einem kleinen Beispiel gezeigt werden, das Ivanov als Dichter in einer fremden Sprache vorstellt. Der Text stammt aus *Cor Ardens* und gehört in eine Reihe von sechs deutschen Gedichten, der unter der Überschrift „Gastgeschenke“ dem jungen George-Adepten und späteren Übersetzer Ivanovs Johannes v. Guenther gewidmet ist. Ivanovs Gast war 1908 als Logierbesuch bei dem bereits berühmten russischen Dichter eingekehrt, und es kam, wie O. Deschartes in ihrem Kommentar zu den Gedichten bemerkt (II, 737), bei dieser Gelegenheit zu einem anhaltenden Austausch von Freundlichkeiten „in Versen“:

Reime lern ich wieder binden, tanzen lehr ich Assonanzen:
Lieder keimen, Sterne blenden, mehren sich in lichtem Glanz.

Hast bestanden Feuerproben; allen Läuterns überhoben,
Banger Gast aus fernen Landen, will ich spenden dir mein Lob.

Nicht als Sänger sollst geschunden, nicht vom Gott verhöhnet werden.
Düster Grün, das Priester winden, krönet dich an diesem Herd.

Und so komm an meinen Busen, wie in frühen großen Stunden,
Neu bekränzt von Flamm und Rosen, neu umtanzt im Musenbund.

(II, 339)

Zu diesem Gedicht sei nur angemerkt, daß neben den spielerischen Restriktionen in der Wahl der Lautmuster, die hier besonders auffällig sind, wiederum zentrale Motive aus *Cor Ardens* zitiert werden. Neben der ironischen Anspielung an den Marsyas-Mythos ist von der „Feuerprobe“ die Rede, und Sterne, Flammen und Rosen gehören zum Grundinventar der Bildersprache Ivanovs.

Ganz ohne Zweifel gehört gerade Ivanovs Dichtung zu jener neo-„alexandrinischen“⁴⁶ Spielart eines außerordentlich fruchtbaren kulturellen Synkretismus, der für Rußland zu Beginn die-

⁴⁶ Das „alexandrinische“ Element (aleksandrijstvo) ist bei Ivanov (III, 72) zwar der „barbarischen Renaissance“ entgegengesetzt, aber der Dichter sieht die neue „alexandrinische Periode“ der Geschichte mit ihren „universalen Horizonten des ideellen Synkretismus in Religion, Philosophie, Ästhetik und Moral“ (III, 73) für die europäische Kultur seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert als allgemein vorgegeben an.

ses Jahrhunderts kennzeichnend ist, und der von Ivanov nur noch gefördert wurde. Die von ihm vorausgesagte „barbarische Renaissance“ trug letztlich überhaupt nie die Züge, die er als Kulturphilosoph erwartete, und ihre Potenzen, die er dichterisch verklärte, wirkten sich in ganz anderer – so damals wohl überhaupt nicht vorhergesehener – Weise für Rußland aus. Dennoch sollte man nicht so sehr die Fehlprognosen unterstreichen, sondern vielmehr den geistigen Gärungsprozeß als solchen in seiner kulturellen Dynamik richtig einschätzen und in seinem historischen Kontext verstehen. Gerade Vjačeslav Ivanov wird so zu einer besonders zeittypischen Erscheinung, zum Propheten einer großen Versöhnung und einer „alles erfassenden Rückkehr“, die nur in der Zukunft gesucht werden kann.

Für uns bleibt Ivanov in jedem Fall ein Dichter von erst allmählich abzuschätzendem Format, von immer wieder überraschender Sprachbeherrschung und von bewundernswerter Selbstdisziplin. Das russische Sonett hat niemand auf vergleichbare Weise je beherrscht, und obwohl Ivanov über die technische Seite der Dichtung wenig geschrieben hat, sprechen Meisterschaft und Spezialistentum aus jedem Vers. Um den Platz Ivanovs in der Literaturgeschichte braucht man nicht zu bangen.