

Symbol & Theurgie

Die Transformationsästhetik der russischen Moderne



Reader zum Workshop am 5.7.2013

Vladimir Solov'ev: „Die geistigen Grundlagen des Lebens“, in: ders. *Una Sancta. Schriften zur Vereinigung der Kirchen und zur Grundlegung der Universalen Theokratie*. Erster Band. Freiburg im Breisgau 1957, S. 100-102.

Nikolaj Berdiajew [Berdjaev]: *Der Sinn des Schaffens. Versuch einer Rechtfertigung des Menschen*. Tübingen 1927. (Auszüge)

Aage A. Hansen-Löve: *Dinoysik und Apollinik als mytho- und medienpoetische Modelle des russischen Symbolismus* [Manuskript]

Andrej Belyj: „Samosoznanie i duch svobody“, in: ders.: *Istorija stanovlenija samosoznajuščej duši*. 1926. (Auszug)

Henriette Stahl: *Die rhythmische Geste: Symptomatologie und Prognostik in Andrej Belyjs „Geschichte des Werdens der Selbstbewusstseinsseele“* [Manuskript]

Andrej Plantonov: *Fabrika literatury: literaturnaja kritika, publicistika*, Moskva 2011, S. 26-35.

Andrej Belyj: *Severnaja simfonija (I-ja geroičeskaja)* (1904) (Auszug)

Pavel Florenskij: „Eschatologisches Mosaik“ (1904), *Oro. Liričeskaja poëma: Predislovie* (1936) (Auszüge)

WLADIMIR SOŁOWJEW

UNA SANCTA

SCHRIFTEN

ZUR VEREINIGUNG DER KIRCHEN

UND ZUR GRUNDLEGUNG

DER UNIVERSALEN

THEOKRATIE

ERSTER BAND



FREIBURG IM BREISGAU · MCMLVII

ERICH WEWEL VERLAG

der in sich selbst seienden Wahrheit, der Schönheit und des Guten aufgewiesen haben, – sondern es gilt *in der Tat* zu zeigen, daß dieses Leben wirklich *ist*, es gilt dieses Leben in den Menschen und in die Natur einzuführen, indem man in ihnen das Subjekt dieses wahren Lebens enthüllt. Und wenn dies das *wahre* Leben ist, dann kann es nicht kraftlos und unwirksam sein: es muß das lügenhafte und böse Leben besiegen und das schlechte Gesetz des bösen Lebens der Gnade des guten Lebens unterwerfen.

Die Grundlage des fleischlichen Lebens ist Bosheit, sein Ende Tod und Verwesung. Der Anfang des wahren Lebens – die Liebe – besiegt die Bosheit, und sein Ende – die Auferstehung – besiegt den Tod. Wenn aber Tod und Verwesung unbesiegbar sind, dann ist das Gesetz des fleischlichen Lebens, das Gesetz der Sünde und der Knechtschaft eben doch das einzige Gesetz in der Welt, dann ist das fleischliche Leben eben doch das wirkliche und wahre, und ein anderes gibt es dann nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in der Einbildung und in den Gedanken der Menschen; dann gibt es wahrhaftig nur den Strom der Materie, und alles übrige sind leere Träume; aber wenn es so ist, dann lasset uns den Augenblick ergreifen, lasset uns heute essen und trinken und fröhlich sein: denn alles, was gestern war, ist tot und kehrt nicht wieder, und morgen sind auch wir tot [vergleiche 1 Kor 15, 32]!

Wenn das andere, geistliche Leben aber nicht nur Traum ist, dann muß es im Wachen offenbar werden: nicht bloß in Gefühlen und Wünschen, nicht nur in Gedanken und Worten, sondern in der Tat, im realen Sieg des Geistes über die materielle Natur. Und ein solcher Sieg der geistlichen Kraft über die Materie muß einen völlig anderen Charakter haben als der Sieg *einer* materiellen Kraft über eine andere im natürlichen Kampf ums Dasein, wo das Besiegte zum Opfer gebracht, verschlungen und ausgerottet wird. Das geistliche Prinzip muß gerade in seinem Sieg über die feindliche Natur seine Überlegenheit zeigen, indem es diese besiegte Natur nicht ausrottet und nicht verschlingt, sondern sie wiederherstellt in einer neuen, besseren Gestalt des Seins. Die Auferstehung ist die innere Aussöhnung von Materie und Geist. Die Materie wird hier eins mit dem Geiste als dessen realer Ausdruck, als ein *geist-*

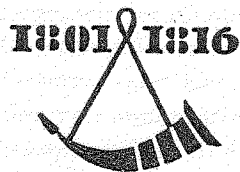
licher Leib. Die endgültige und spezifische Wahrheit des Christentums besteht in der Vergeistigung und Vergöttlichung des Fleisches. Nichts ist dieser Wahrheit so entgegengesetzt wie ein einseitiger Spiritualismus. Die Fleischwerdung und Auferstehung des göttlichen Logos in Jesus Christus ist ein dreifacher Triumph: hier äußern die drei Prinzipien des Seins – das göttliche, das materielle und das menschliche – ihre absolute Bedeutung. Gott verherrlicht Sich in der Welt, weil Er Sich als wirklich¹⁷ allmächtiges und unendliches Wesen offenbart, das die fremde Kraft der Materie nicht nur begrenzt und nicht nur ihre Unwahrheit von Sich unterscheidet, sondern das auch eindringt in ihr tiefstes Wesen wie in Sein eigenes, wodurch Er sie Sich innerlich unterordnet und ähnlich macht und Sich in ihr realisiert. Aber dies gleiche ist auch die Erfüllung und der Triumph der materiellen Natur. Denn vor der Erscheinung des geistlichen Menschen wird die natürliche Kraft in jedem Wesen, sein individueller Lebenswille, der nach unendlichem Sein strebt, vom Gattungsgesetz unterdrückt, unter dessen Joch ein jegliches Einzelwesen zugrunde geht; und wenn der natürliche Mensch auch schon vordringen kann bis in das Gebiet des ewigen Seins, so doch nur in der Betrachtung, während sein persönliches Leben dem gleichen Gesetz des materiellen Seins, dem Wirken des Todes und der Verwesung, unterworfen bleibt wie das Leben der übrigen Kreatur. Erst in der Fleischwerdung und Auferstehung des Gottmenschen tut das natürliche Wesen in der Form des menschlichen Organismus zum ersten Male seinem unendlichen Anspruch genüge, indem es die Fülle und Ganzheit des göttlichen Lebens für sich gewinnt. Nicht der Untergang des natürlichen Einzelwesens ist die Lösung des die Welt durchziehenden Widerspruches zwischen Einzelnem und Allgemeinem, sondern seine Auferstehung und sein ewiges Leben. Und drittens wird diese Lösung durch ein vernünftiges und freies Handeln des menschlichen Willens erreicht. Die Bedingung der Auferstehung ist die *Tat*, jener Akt der gottmenschlichen Persönlichkeit, durch den Christus sich vom Gesetz

17. In den Gesamtausgaben steht hier statt der adverbialen die adjektivische Form, doch fehlt das in solchem Fall nötige Komma. Ich folge deshalb dem Text der zu Lebzeiten Соловьев erschienenen Drucke. *Der Übersetzer.*

der Sünde losgesagt und dem absoluten Willen Gottes untergeordnet hat, indem er sein menschliches Prinzip zum Vermittler des göttlichen Wirkens auf die materielle Natur machte. Als auf solche Weise das die Welt durchwaltende Böse an seiner Wurzel getroffen war, da wurde auch seine Frucht, der Tod, durch die Auferstehung vernichtet, in der also zusammen mit Gott und der Materie auch das sie vereinigende menschliche Prinzip triumphiert.

Die vollkommene Menschwerdung des göttlichen Sinnes in Christus macht das menschliche Prinzip frei für neues Tun. Wenn die alte Menschheit Gott nur *gesucht* hat und deshalb nicht nach der Weise Gottes hat *leben* können, so wird es für die neue Menschheit, welcher der wahre Gott in Christus schon offenbart ist, zur Pflicht, nach der Weise Gottes zu leben, das heißt sich den Samen des göttlichen Lebens, der sich in ihr enthüllt hat, tätig anzueignen und ihn in seinem Wachstum zu fördern. Zu suchen braucht sie die Wahrheit nicht mehr, – die Wahrheit ist gegeben: sie muß sie in der Wirklichkeit realisieren; und da die gegebene Wahrheit eine absolute, unendliche ist, darum muß sie auch in der *ganzen* Wirklichkeit realisierbar sein, in der ganzen Fülle des menschlichen und natürlichen Seins, das für diese Wahrheit keine Grenze mehr bilden darf, auf daß Gott sei alles in allen [1 Kor 15, 28]. Der alten Welt war es genug, die Gottheit als Idee zu betrachten; die neue Welt, die die Gottheit als wirkliche Erscheinung schon gesehen hat, kann sich nicht auf Betrachtung beschränken, sie muß leben und handeln in der Kraft des göttlichen Prinzips, das sich in ihr offenbart hat, indem sie sich umschafft nach dem Bild und Gleichnis des lebendigen Gottes. Nicht die Gottheit zu betrachten ist die Pflicht der Menschheit, sondern selbst göttlich zu werden. Demgemäß kann die neue Religion nicht nur passive Gottesverehrung (*θεοσεβεία*) oder Gottesanbetung (*θεολατρεία*) sein, sondern sie muß aktives Gottwirken (*θεουργία*) werden, das heißt gleichzeitiges Wirken von Gottheit und Menschheit zum Umschaffen der letzteren aus einer fleischlichen oder natürlichen in eine geistliche und göttliche. Dies ist nicht Schöpfung aus dem Nichts, sondern *Umschaffen* oder Wandlung der Materie in Geist, des fleischlichen Lebens in göttliches.

NIKOLAJ BERDIAJEW
DER
SINN DES SCHAFFENS
VERSUCH EINER RECHTFERTIGUNG
DES MENSCHEN



DEUTSCH VON
REINHOLD VON WALTER

J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK) TÜBINGEN

1 9 2 7

Zehntes Kapitel
SCHAFFEN UND SCHÖNHEIT
KUNST UND THEURGIE

Das künstlerische Schaffen erschließt am besten das Wesen des schöpferischen Aktes. Die Kunst ist vorwiegend schöpferische Sphäre. Man pflegt das schöpferische Element sogar in allen Sphären der Aktivität des Geistes künstlerisch zu nennen. Ein ausgesprochen schöpferisches Verhalten zur Wissenschaft, zur Philosophie, zum Gesellschaftsleben, zur Moral hält man für künstlerisch. Auch der Schöpfer der Welt wird im Aspekte eines großen Künstlers aufgefaßt. Die mit der schöpferischen Epoche verknüpften Erwartungen sind Erwartungen einer künstlerischen Epoche, in der die Kunst im Leben dominieren wird. Der Künstler ist immer Schöpfer. Die Kunst ist schöpferischer Sieg über die Schwere 'dieser Welt', niemals aber Anpassung an 'diese Welt'. Der künstlerische Akt ist jedem Erliegen der Schwere direkt entgegengesetzt; er ist Befreiung. Das Wesentliche am künstlerischen Schaffen ist Sieg über die Schwere der Notwendigkeit. In der Kunst lebt der Mensch außerhalb seiner selbst, außerhalb seiner Schwere, außerhalb der Schwere des Lebens. Jeder schöpferisch-künstlerische Akt ist teilweise Verklärung des Lebens. In der künstlerischen Auffassung wird uns die Welt bereits verklärt und befreit dargeboten, in ihr durchbricht der Mensch die durch die Schwere der Welt gesetzten Schranken. Im schöpferisch-künstlerischen Verhalten zur Welt wird bereits die andere Welt erschlossen. Das Insichaufnehmen der Welt in Schönheit ist ein Durchbruch durch das Mißgestalte 'dieser Welt' zu der andern Welt. Die zwangsläufig gegebene Welt, 'diese Welt', ist mißgestaltet, ist nicht kosmisch, in ihr ist keine Schönheit. Das aufnehmende Empfangen der Schönheit in der Welt ist immer Schöpfertum; die Schönheit der Welt wird in Freiheit, nicht aber im Zwang

erfaßt. In einem jeden schöpferischen Wirken wird bereits die andere Welt, der Kosmos, die verklärt-freie Welt erschaffen. Vom Antlitz der Welt fällt der Schorf ab. Das Schöpferisch-Künstlerische ist ontologischer, nicht aber psychologischer Natur.

Aber am künstlerischen Schaffen ist die Tragik eines jeden Schöpfertums wahrzunehmen — das Mißverhältnis zwischen Wollen und Vollbringen. Das Wollen eines jeden schöpferischen Aktes reicht unendlich weiter als jedes Vollbringen. Hierauf ist bereits mehrfach hingewiesen worden. Das Wollen jedes schöpferischen Aktes ist auf das Erschaffen eines andern Seins, eines andern Lebens gerichtet, auf den Durchbruch aus 'dieser Welt' in die andere Welt, aus der chaotisch-schweren und mißgestalteten Welt in den freien und schönen Kosmos. Das Wollen des schöpferischen künstlerischen Aktes ist theurgisch. Das Vollbringen des schöpferischen künstlerischen Aktes ist das Erschaffen einer differenzierten Kunst, ästhetischer Kulturwerte, ein Hinausgehen des Schaffens nicht in die andere Welt, sondern in die Kultur dieser Welt. Das künstlerische Schaffen zeitigt keine ontologischen Ergebnisse; das Ideale, nicht das Reale, symbolische Werte, nicht das Sein, sollen erschaffen werden. Am künstlerischen Schaffen wird die symbolische Natur jedes Kulturschaffens ersichtlich. *Die Tragödie des Schöpfertums und die Krisis des Schöpfertums ist auch das kardinale Problem, das von XIX Jahrhunderten dem XX. Jahrhundert weitergegeben wurde.* Bei Nietzsche und Ibsen, bei Dostojewskij und L. Tolstoj, bei den Symbolisten hat die Weltenkrise des Schaffens ihre höchste Spannung erreicht. Wie erstaunlich ist doch der Epilog von Ibsens ganzem schöpferischen Leben: „Wenn wir Toten erwachen“! Mit unerhörter Kraft wird hier das Problem der tragischen Gegensätzlichkeit von Schaffen und Sein, von Kunst und Leben gestellt: ob das Leben selber oder das Kunstwerk zu schaffen sei. Und das ganze Leben L. Tolstoj's war ein einziger qualvoller Uebergang vom Erschaffen vollendeter Kunstwerke zum Schaffen eines vollkommenen Lebens. Diese Tragödie des Künstlers als Schöpfer hat heute eine solche Zuspitzung erfahren, daß eine vollendete klassisch schöne Kunst fast zu einem Ding der Unmöglichkeit geworden

ist. Das Ideal der klassisch schönen, der kanonischen, normierten Kunst steht zwischen Schöpfertum und Sein, trennt den Künstler vom Leben. Das Schaffen wird in vollendete Kunst, nicht aber in vollkommenes Leben umgeprägt. Das andere, höhere Sein ist für den schaffenden Künstler unerreichbar. Die kanonische Kunst läßt keinen Austritt der schöpferischen Energie in die andere Welt zu, sie hält sie in dieser 'Welt' zurück; sie duldet nur symbolische Zeichen für das andere Sein, will aber die eigentliche Realität des andern Seins nicht gelten lassen. Die kanonische Kunst samt ihren differenzierten Normen steht immer noch im Gehorsam gegen die Folgen der Sünde, genau so wie die kanonische Wissenschaft, wie die Familie oder der Staat. Die kanonische Kunst paßt die schöpferische Energie des schaffenden Künstlers den Bedingungen dieser Welt an. Die kanonische Kunst kann zwar schön sein, aber ihre Schönheit ist nicht seinsmäßig im letzten Sinne dieses Wortes, wie auch die Wahrheit der kanonischen Wissenschaft und die Gerechtigkeit des kanonischen Staates nicht seinsmäßig sind. Der Kanon in der Kunst ist als unerläßliche Anpassung an diese Welt, als Gehorsam gegen die Folgen der Sünde des Menschen, stets Hemmung der schöpferischen Energie, — eine Hemmung, die die Erschaffung einer neuen Welt nicht duldet. Die kanonische Kunst ist dieser Welt immanent, nicht transzendent. Sie will nur Kulturwerte, aber kein neues Sein schaffen. Die kanonische Kunst macht mit dem Schaffen der Schönheit dasselbe, was auch die kanonische Familie aus dem Schaffen der Liebe machte. Die kanonische Kunst ist niemals Schöpfertum im religiösen Sinne dieses Wortes gewesen; sie gehört noch der vorschöpferischen Epoche an; sie steht noch unter dem Gesetz und in der Epoche der Erlösung. Zwar verfügten die großen Künstler über eine gewaltige schöpferische Energie, doch konnte sich diese niemals in adäquater Weise in ihrer Kunst realisieren. In der schöpferischen Ekstase fand ein Durchbruch in die andere Welt statt. Aber das Klassisch-Schöne, die klassische Kunst läßt einen in dieser Welt zurück, sie gibt nur Wahrzeichen der andern Welt. Das Gesetz des Gehorsams ist der Keim der differenzierten Kunst. Der Weg der kanonischen Kunst ist dem Wege des schöpferischen Wagnis-

auch Ziel des Lebens. Und das letzte Ziel ist nicht etwa die Schönheit als Kulturwert, sondern die Schönheit als das Seiende, d. h. Umgestaltung der chaotischen Mißgestalt der Welt in kosmische Schönheit. Der Symbolismus und Aesthetizismus haben mit größter Schärfe die Umgestaltung des Lebens zur Schönheit als Aufgabe gestellt. Und ist das Ziel einer Verwandlung des Lebens zur Kunst illusorisch, so ist das Ziel einer Umgestaltung des Lebens dieser Welt in seinsmäßige Schönheit, in Schönheit des Seienden, des Kosmos, mystisch-real. Der Kosmos ist eben Schönheit als Seiendes. Kosmische Schönheit ist das Ziel des Weltprozesses, — es ist das ein anderes höheres Sein, ein zu erschaffendes Sein. Die Natur der Schönheit ist ontologisch und kosmisch. Aber alle Bestimmungen der Schönheit sind formal und partiell. In ihrer letzten Wesenheit ist die Schönheit indefinibel; die Schönheit ist ein großes Mysterium. In das Mysterium der Schönheit muß man eingeweiht sein, und außer denn durch diese Weite ist sie nicht zu erkennen. Man muß in Schönheit leben, um sie zu erfassen. Das ist auch der Grund, warum alle äußeren und formalen Definitionen der Schönheit in so fataler Weise unzulänglich sind. Aber die letzte Realität der Schönheit ist in dieser Welt nur symbolisch, nur in der Form des Symbols zugänglich. Das reale Innehaben der Schönheit, ohne das Mittel des Symbols, wird bereits der Anfang der Verklärung dieser Welt zu einem neuen Himmel und zu einer neuen Erde sein. Alsdann wird es keine Kunst geben, kein ästhetisches Erleben im strengen Sinne dieses Wortes, in welchem auf symbolisierte Weise das letzte Sein mittelbar vergegenwärtigt wird. Der Weg zur Schönheit, als zum Seienden, zum Kosmos, zum neuen Himmel und zur neuen Erde ist ein religiös-schöpferischer Weg. Es ist das der Eintritt in ein neues Weltenleben. In Schönheit leben — ist das Gebot der neuen schöpferischen Epoche. Der Schöpfer erwartet vom Geschöpf nicht minder Schönheit als das Gute. Für die Nichterfüllung des Gebots der Schönheit sind höllische Qualen wohl möglich. Der Imperativ, in allem und überall, mit jedem Lebensakt, Schönheit zu schaffen, steht am Eingang der neuen Weltenepoche, der Epoche des Geistes, der Epoche der Liebe und Freiheit. Dieser Imperativ ist von wahren, himmlischem Adel;

er ist wahrhaft Hierarchie, nicht bourgeois Hierarchentum dieser Welt. Jeder künstlerische Schaffensakt ist ein Hinaustreten aus dieser Welt, ist Ueberwindung der Mißgestalt der Welt. Aber in der religiös-schöpferischen Epoche wird er den neuen Kosmos erschaffen. Hierin liegt der religiöse Sinn der Kunstkrise, der Kulturkrise. Die verneinende, unschöpferische Auflehnung gegen die alte, schöne, reine Kunst ist kraftlos und unfruchtbar; diese Auflehnung verwandelt sich leicht in barbarischen Nihilismus. Auflehnung schafft nur Anarchie. Ebenso kraftlos und unfruchtbar ist die negative Empörung gegen die reine Wissenschaft. Wie die ganze Kultur muß auch die Kunst innerlich vom Menschen durcherlebt sein. Die schöpferische Krise der Kunst muß immanent und überkulturell, nicht aber barbarisch und unkulturell sein. Die Kulturwerte sind geheiligt, und jeder Nihilismus im Hinblick auf sie ist gottlos. Wie in der Wissenschaft, so lebt auch noch in der Kunst immer noch die Gerechtigkeit des Gesetzes und der Erlösung. Nur eine immanent-schöpferische, nicht aber äußerlich nihilistische Ueberwindung der Kunst und Wissenschaft, wie auch der ganzen Kultur, im Namen des höchsten Seins ist möglich.

*

Die Theurgie erschafft nicht Kultur, sondern neues Sein; die Theurgie ist überkulturell. Die Theurgie ist eine Kunst, die eine neue Welt, ein anderes Sein, ein anderes Leben, die Schönheit als Seiendes erschafft. Die Theurgie überwindet die Tragödie des Schöpfertums; sie gibt der schöpferischen Energie Richtung auf ein neues Leben. In der Theurgie wird das Wort Fleisch. In der Theurgie wird die Kunst zur Macht. Der Anfang der Theurgie ist schon das Ende der Literatur, das Ende jeder differenzierten Kunst, das Ende der Kultur, aber ein Ende, das zur Weltenbedeutung der Kultur und der Kunst, zu einem überkulturellen Ende wird. Theurgie ist gemeinschaftliches Wirken des Menschen mit Gott, — Gott-wirken, gottmenschliches Schöpfertum. Im theurgischen Schaffen wird die tragische Gegensätzlichkeit von Subjekt und Objekt, das tragische Mißverhältnis zwischen dem Wollen eines neuen Seins

und dem Vollbringen von Kulturwerten nur hinweggenommen. Der Theurg erschafft Leben in Schönheit. Die symbolische Kunst ist eine Brücke, ein Weg zu theurgischer Kunst. Die neue Kunst muß zur Theurgie hinführen. Theurgie ist das Banner der Kunst der letzten Zeiten, der Kunst des Endes. Vielleicht sind wir für die theurgische Kunst noch nicht reif geworden und sollten dieses geweihte Losungswort nicht mechanisch mißbrauchen. Wir sind aber zum Bewußtsein der Unvermeidlichkeit des Uebergangs einer jeden Kunst in Theurgie herangewachsen. Wir erkennen und sind uns der theurgischen Sehnsucht jedes wahren Künstlers bewußt. Die Theurgie entspricht der religiösen Schöpferepoche. Theurgie ist immanent religiöse Kunst. Tot und verfälscht ist jede Restauration der alten religiösen Kunst. Die religiöse Tendenz in der Kunst ist für die Kunst ebenso todbringend wie die gesellschaftliche oder moralische Tendenz. Das künstlerische Schaffen kann und soll nicht spezifisch und beabsichtigt religiös sein. Unfruchtbar ist der Versuch, die religiöse Kunst im mittelalterlichen Sinne dieses Wortes zu restaurieren. So spürt man beispielsweise an Wasnezows religiöser Kunst die tote Restauration. Die weltliche freie Kunst muß immanent bis an die letzten religiösen Grenzen herangehen. In diesem Sinne ist Ibsens, ist Baudelaires Kunst religiös. Das antike klassische Ideal der Kunst ist nicht darum etwa schlecht, weil die Kunst nicht rein und frei von jeder von außen her aufgedrungenen Aufgabe sein soll. Die Kunst ist absolut frei. Kunst ist Freiheit, aber nicht Notwendigkeit. Aber das Ideal der akademisch-klassischen Kunst ist ein mittleres, hemmendes Ideal, das der Formung der letzten Kunsttiefen entgegensteht. Denn die letzten Tiefen jeder wahren Kunst sind religiös. Die Kunst ist in der Tiefe des kunstschöpferischen Aktes selber religiös. Das Schaffen des Künstlers in seinen Grenzen ist theurgisches Wirken. Theurgie ist freies Schaffen, von den aufdringlichen Normen dieser Welt befreites Schaffen. Aber in der Tiefe des theurgischen Wirkens erschließt sich der religiös-ontologische, der religiöse Sinn des Seienden. Theurgie kann nicht eine aufgedrungene Norm oder eine Gesetz für die Kunst sein. Theurgie ist die äußerste Grenze des inneren Strebens des Künstlers, seines Wirkens in der

Welt. Jener weiß nicht, was Theurgie ist, der sie mit religiösen Tendenzen in der Kunst vermengt. Theurgie ist eben die letzte Freiheit der Kunst, die innerlich erreichte äußerste Grenze des Schaffens des Künstlers. Theurgie ist ein höheres Wirken als Magie, denn sie ist ein Wirken gemeinsam mit Gott, eine Fortsetzung der Schöpfung in Gemeinschaft mit Gott. Der Theurg schafft in der Verbindung mit Gott den Kosmos, die Schönheit als das Seiende. Theurgie ist auch der Aufruf zu religiösem Schaffen. In der Theurgie wird die christliche Transzendenz in Immanenz verwandelt und durch die Theurgie Vollendung erreicht. Zur Theurgie führt nicht die Kunst allein hin, aber die Kunst ist einer der Hauptwege zu ihr.

Der Weg zum theurgischen Schaffen führt über Opfer und Verzicht. Der Theurg vollzieht die Aufopferung dieses Lebens im Namen eines andern Lebens. Als Theurg verzichtet der Künstler auf die organisierte Kunst dieser Welt im Namen des reinen schöpferischen Aktes. Am Ende der Kunst wird der nämliche Selbstverzicht gefordert, wie auch am Ende der Wissenschaft, des Staates, der Familie, der ganzen Kultur. Die theurgische Kunst kann nicht differenziert und individualistisch sein. Die theurgische Kunst ist synthetisch und ökumenisch; es ist das eine noch bisher unbekannte, nicht erschlossene Pan-Kunst. Wagner erstrebte diese Kunst, hat sie aber niemals verwirklicht. In Wagner ist eine gewisse Verfälschung zu spüren, da er eine religiöse Wiedergeburt durch Theater, Musik und Drama erreichen will. Theurgie ist universales Wirken. In ihr treffen alle Arten des menschlichen Schaffens zusammen. In der Theurgie vereinigt sich das Schönheitsschaffen in der Kunst mit dem Schaffen der Schönheit der Natur. Die Kunst muß neue, verklärte Natur werden. Die Natur selber ist ein Kunstwerk, und die Schönheit in ihr ist Schaffen . . .

*

In unserer aufgeregten, suchenden, unverkörpernten und unvollendeten Uebergangsepoche herrscht der Geist der Musik über dem Geiste der Plastik. Unsere Epoche ist im Sinne der Architektur und der Skulptur von allen Epochen der Weltgeschichte die belangloseste. Unser Leben ist nicht plastisch; es

Aage A. Hansen-Löve (München)

Dionysik und Apollinik als mytho- und medienpoetische Modelle des russischen Symbolismus

I. Zur Mythopoetik von Apollinik vs. Dionysik im Symbolismus

1. Synthetischer Götterhimmel des Symbolismus

Der mythopoetische „Götterhimmel“ des russischen Symbolismus,¹ ja der Moderne insgesamt, rechnet zwar durchaus mit der als gegeben angenommen (und weitgehend literarisierten) klassischen „Götterfamilie“ (samt allen Halbgöttern, Heroen u.a. mythologischen Figuren), beschränkt sich aber im Rahmen des konkreten *mifotvorčestvo* auf ganz wenige Götter (oder besser Personifizierungen göttlicher Funktionen!), in die alle anderen mythologischen Figuren reintegriert werden. Diese *funktionalen* Zuordnung zeichnet alle remythologisierenden (bzw. neomythologistischen) Systeme der Neuzeit und v.a. der Moderne gegenüber dem archaisch-mythologischen Denken aus, das solche Zusammenhänge nur *genetisch* (d.h. in Verwandtschafts- und Geschlechtsbeziehungen) denken und ausdrücken konnte. Der mythopoetische Funktionalismus gestattete auch die Kontamination von göttlichen Wesen, die zwar über keinen direkten genetischen (d.h. auch keinen historisch-kulturellen) Zusammenhang, wohl aber über einen analogen Wert im jeweiligen Religionssystem, eine homologe Position im jeweiligen „mythopoetischen“ Kunstschaffen verfügt.

Am ausgeprägtesten ist diese Tendenz in der Mythopoesie Ivanovs, der als einziger Symbolist von einem geschlossenen griechisch-hellenistischen „Götterhimmel“ ausgeht, den er jedoch – unter einer dem alexandrinischen Synthetismus verwandten Perspektive – mit jüdisch-alttestamentarischen, christlichen und gnostischen Aspekten durchsetzt. Dabei fällt besonders Ivanovs (von Friedrich Nietzsche und den eigenen religionshistorischen Studien hergeleitetes) Bestreben auf, die göttlichen Funktionen auf zwei *polare* Prinzipien zu konzentrieren, auf das Apollinische und das Dionysische, welchen beiden Polen alle anderen Mythologeme und Theologumena zu- und untergeordnet werden. Diese Polarität bildet aber als *maskuliner* Teilkosmos nur *eine* Hälfte der göttlichen Ganzheit, die erst durch den *femininen* Gegenpol (verkörpert letztlich in der sophiologischen Mythopoesie) komplett wird.

¹ Vgl. den Abschnitt in: A. H.-L., *Der russische Symbolismus, Band III: Mythopoetischer Symbolismus 2. Lebenssymbolik*, Wien 2005, 780 S. [mit ausführl. Kapiteln über Dionysik/Apollinik].

Im Gegensatz zur Kunst der Renaissance, des Humanismus oder Neoklassizismus – aber auch zur romantischen Mythopoesie² – wurde im Symbolismus die klassische Mythologie oder die biblische Symbolwelt nicht als feststehendes, geschlossenes, der eigenen Kultur immanentes System fixer ikonographischer und allegorischer Repräsentationen verstanden, sondern als *vorkulturelles*, nicht mehr unmittelbar zugängliches, archaisch-primitives bzw. vor- und unterbewußtes kollektives System von Archetypen aufgefaßt, deren *unterschiedliche Konkretisierung, Individualisierung und Ästhetisierung* vom Mythopoeten *selbst* zu leisten ist. Eben darin unterscheidet sich das symbolische *mifo-tvorčestvo* (d.h. das Erzeugen neuer Mythen aus alten Mythologemen und Symbolen) vom rein „literarischen“ Einsatz mythischer Attribute als Allegorien oder Metaphern eines ansonsten „rezenten Diskurses“, d.h. einer symbolischen Redeweise, die dem jeweils geltenden, kulturell vermittelten kausal-empirischen Denken gehorcht.

Hinzu kommt aber noch die für den Symbolismus untrennbare Korrelation von *mifotvorčestvo* und *žiznetvorčestvo*, d.h. die Existentialisierung der Mythologeme einerseits und die Mythologisierung der Existenz, des individuellen und kollektiven Lebens der Symbolisten andererseits. Die weitere Darstellung wird zeigen, daß die Tendenz zur Individualisierung (d.h. zur „Automythologisierung“) noch innerhalb des Modells des mythopoetischer Symbolismus 1900-1907 machtvoll einsetzte und schließlich zu einer weitgehenden „Privatisierung“ der mythopoetischen Symbole und Strukturen im Rahmen des grotesk-karnevalesker Symbolismus nach 1907 führen sollte.

So ist zweifellos die Polarität von Apoll und Dionysos in der Mythopoesie Ivanovs bis in die kleinsten Verästelungen entwickelt, bei Belyj nur noch rudimänter (weitgehend auf das Dionysische und seine Derivate reduziert) vorhanden und bei Blok vollends peripher geworden. Umgekehrt treten wiederum die Hypostasen der weiblichen Gottheit (bzw. der „göttlichen, ewigen Weiblichkeit“) bei Blok und Belyj weitaus stärker in den Vordergrund, während die maskuline(n) Gottheit(en) und Träger der Offenbarung aus der Position der Projektion (wo sich die Verkörperungen der femininen Anima befinden) auf jene des Projizierenden verlagern: der Dichter, das lyrische Ich ist selbst der erotisch-mystische „Liebhaber“, der *rycar'*, ja sogar der Messias, der *stradajuščij bog*, der auf die visionäre Vereinigung mit der himmlischen Geliebten wartet. (Bei Blok findet sich – wie noch zu zeigen sein wird – eine ganze Reihe von Gedichten, die aus der Position dieser liebenden „Anima“ perspektiviert sind und als Adressaten den männlichen „Animus“ vorgeben).

Das Feld der göttlichen Wirksamkeit im symbolischen *mifotvorčestvo* spannt sich also zwischen dem *Messianismus* der Fremderlösung durch die *männliche* Gottheit (bzw. den Symbolaren „Rex“, den „fili-

² Was das Dionysische anlangt vgl. die eindringliche Darstellung bei: Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt a.M. 1982.

us regius“, Christus) und der W i e d e r g e b u r t in der Selbsterlösung, die der sich mit dem „Rex“ (bzw. seinem „filius“) identifizierende männliche Initiant in der Erwartung und Vereinigung mit der w e i b l i c h e n Gottheit (die gleichzeitig Jungfrau und Mutter ist!) sucht.

Die Ganzheit des (ideal gedachten) mythopoetischen *žiznetvorčestvo* umfaßt beide Aspekte des E r l ö s u n g s w e r k e s: die messianische Wiederkunft („vozvrat“) und I n k a r n a t i o n der männlichen Gottheit und die apokalyptische Niederkunft des s u b l i m i e r t e n Weibes, das in einer zweiten Geburt den "alten Adam" nochmals (als "neuen") hervorbringt und so das Geschaffene mit dem Schöpfer vereint. Während im christlichen Erlösungsmodell der erlösungsbedürftige Mensch primär auf das Erlösungswerk des Gottessohnes angewiesen ist, tendiert das hermetisch-gnostische, alchemistische „Werk“ der Vergöttlichung („Theosis“) dazu, die Erlösungsbedürftigkeit „der im Stoffe gebundenen «anima mundi» zuzuschreiben“ (C.G. JUNG, *Alchemie und Psychologie*, 352 ff.); daher ist der Mensch primär auf Selbsterlösung angewiesen.

Ivanov versuchte beide Erlösungsformeln – die hetero- und autosoteriologische, die christliche und die gnostisch-hermetische – zu harmonisieren ebenso wie er das „sacrificium“ der heidnischen, mythischen "Gottmenschen" (Osiris, Orpheus, Dionysos, Herakles u.a.) mit dem Opfertod Christi in Einklang zu bringen trachtete. Mit diesem Bestreben einer hellenistisch-alexandrinischen (ja z.T. orientalischen) Herleitung des in Christus kulminierenden Typus des *stradajuščij bog* befand sich Ivanov durchaus auf der Höhe der religionshistorischen und mythologischen Diskussion seiner Zeit, der er sogar in einer Reihe eigener Forschungsansätze weit voraus war. Dieser harmonisierenden Einstellung (die neben Ivanov z.T. auch von Merežkovskij geteilt wurde) stand aber im Religionsdenken der Symbolisten eine zunehmende Tendenz zum Modell der „Selbsterlösung“ gegenüber, die sich aus dem fortwirkenden *diabolischen* Konzept des autonomen, demiurgischen Künstlermenschen und den hermetisch-gnostischen Wurzeln des „magischen Symbolismus“ herleiten konnte und konsequent einmündete in die für den S III charakteristische Selbststilisierung des Symbolisten als automesianische Figur, als „gefallener Gott (bzw. Dämon)“, als verkrüppelter, maskierter *Mensch-Gott* (groteske Karnevalisierung der Mythologeme des S II im S III).

Die Fremderlösung durch den Gott-Menschen (Dionysos, Christus, den "filius regius") vollzieht eine Bewegung von "oben" nach "unten" (*voploščenie Slova, slovo* —> *telo*), die Selbsterlösung richtet ihre Dynamik von "unten" nach "oben" ("Sublimierung", "Vergeistigung", "telo" —> "slovo", illumination), wobei die "anima mundi" ebenso auf diesen "ascensus" der menschlichen Psyche angewiesen ist wie der Schöpfergott selbst, der in der Heimkehr des "Menschensohnes" sich selbst restituiert, komplett wird. Dieser hermetisch-gnostische, alchemisch-mystische Gedanke von dem Angewiesensein der Gottheit auf die Selbsterlösung des Menschen findet sich in letz-

ten Ausläufern säkularisiert im Hegelschen Modell der "Selbstentäußerung" des *Weltgeistes* ("animus mundi") durch seine objektivierenden Entfaltungen in die Geschichte und seine schließliche Selbstwerdung durch die Rück-einfaltung in sein absolutes Sein.

Die Symbolisierung bzw. Mythisierung der Gestalt Christi in der Mythopoesie des S II versucht den apollinischen und den dionysischen Aspekt des swthvr (jedenfalls tendenziell) zu integrieren, wobei das Apollinische im "oberen Erlöser" (dem des s o l a r e n Makrokosmos) Gestalt annimmt, wogegen das Dionysische den irdischen, "unteren Erlöser" (des "Mikrokosmos") verkörpert; dieser Hierarchie der m a s k u l i n e n Soteriologie steht die Zweiteilung der f e m i n i n e n Vergöttlichung gegenüber: dem apollinischen "oberen Erlöser" (der solaren Sphäre des Makrokosmos) entspricht die metaphysische, j u n g f r ä u l i c h e Lichtgestalt, während dem "unteren Erlöser" und dem Dionysischen die subphysische (d.h. "unterirdische") Gestalt der M u t t e r g ö t t i n der Mat'-Zemlja (Wiedergeburt aus dem Fleische!) korrespondiert. Das h e r m a p h r o d i t i s c h e Auftreten beider Gestalten (des oberen wie des unteren Kosmos) ist für das archaisch-mythologische Denken ebenso grundlegend wie die vertikale Kontamination der jeweils maskulinen oberen und unteren Hypostase bzw. der femininen Entsprechung.

Die Vereinigung auf der h o r i z o n t a l e n Ebene zwischen dem Symbolaren, *maskulinen* Pol und dem lunaren, *femininen* wurde in der bisherigen Darstellung des makro- und mikrokosmogonischen Dramas als c o n i - u n c i o, als Verschmelzen in der Ur-Einheit ("coincidentia oppositorum") dargestellt; die v e r t i k a l e Vereinigung soll im weiteren – im Drama der Gott- und Menschwerdung der soteriologischen Prozesse – als M e t a m o r p h o s e der im "Aufstieg" befindlichen Seele bzw. als T r a n s f i g u r a t i o n der "absteigenden" göttlichen Erlösergestalt (Animus oder Anima) gedeutet werden.

Die grotesk-hyperbolische Transformation dieses Modells der komplementären Vereinigung von +I und -I einerseits und von "hoch" und "niedrig" andererseits (S II) erfolgt nicht jeweils *innerhalb* e i n e r (horizontalen bzw. vertikalen) Ebene (bzw. Hierarchie), sondern c h i a s t i s c h: (a) substituiert (A) in der Korrelation mit (B), (b) substituiert (B) in der Korrelation zu (A); auf einer niedrigeren Ebene der E r s a t z p r o j e k t i o n tritt (a') in Kontakt mit (b) und (b') in Kontakt mit (a). So wird etwa im S III die mythische Androgynie Christi herabgemindert zum irdischen "Hermaphroditen" bzw. dieser nach oben umgewertet zu jenem; oder es wird die "Jungfrau" (Maria, die Sophia) mit dem erotisch begehrenden Adam konfrontiert bzw. die erotisch begehrlche Eva mit der mystischen Minne eines apollinisch ("platonisch") liebenden Messias (vgl. die biblische Konfrontation von Christus und Maria Magdalena für den zweiten Fall und die hermetisch-gnostische "Maria"-Erotik für den ersten).

lisches Prinzip bezeichnet. Die Selbstwerdung des Menschen ist nur über eine Vereinigung dieser *dvojtvennost'* beider Prinzipien möglich.

IVANOV, "O poézii Inokentija Annenskogo", 1909, II, 576f. charakterisiert Annenskij als Vertreter eines dekadenten Symbolismus ("assoziativer Symbolismus"), der wesentliche Merkmale des S I kultiviert (*zamknutost'*, *prizračnost'*, Egoismus, Individualismus, Fiktionalität des Symbols, *illuzionnaja uslovnost'*, ibid. 578). Annenskij "modernisier" den Mythos im Sinne der Dramen des Euripides und darüber hinaus des alexandrinischen Hellenentums (das als "décadence" bezeichnet wird, ibid. 579). Annenskij sei ein typischer Vertreter der "apollinischen Ästhetik" (ibid. 583), deren Symbolinstrument – die *lira* – die konstruktive Sphärenharmonie wiederherstellen Symbol (ibid. 584). In Annenskij's "satirischem Drama" "Famira" steht das dionysische Prinzip (verkörpert durch die "Flöte") mit dem apollinischen (*lira*) in Kampf, die von Ivanov mit dem *sozercatel'noe iskusstvo* identifiziert wird.

Trotz der wesentlichen Affinitäten der Mythopoetik Vološin's und Ivanov's besteht doch ein entscheidender Unterschied zwischen beiden: Viel klarer als Ivanov nimmt Vološin für einen *Pol* der Opposition "Apollinisch-Dionysisch" Partei, und zwar für das apollinische Prinzip der "Selbstbeschränkung", "Vereinfachung", handwerklichen Konstruktivität des Werkes und der "Anonymität" des Künstlers (nach dem Vorbild der gotischen Kathedralenkunst. Vgl. dazu M. VOLOŠIN, "Individualizm v iskusstve", in: *Zolotoe runo*, 10, 1906, 67ff.).

IVANOV, "Niče i Dionis", 1904, I, 722, konfrontiert die "Vielstimmigkeit" des dionysischen Elements (*mnogogolosie*) mit dem apollinischen Prinzip der geregelten "Melodie", des "Maßes", der kristallinen Formen und der Strukturiertheit (im Gegensatz zur dionysischen Organik). Der Polyphonie entspricht die "Demokratie" des Dionysischen, wogegen das Apollinische aristokratisch und elitär ist.

2.3. Dionysos und *svirel* (der "untere Erlöser")

Das *dionisijstvo* als mythologisches Prinzip verfügt über eine weitaus umfassendere Wirkung als die konkrete Gestalt des klassischen Dionysos: Einmal erfaßt dieses Prinzip das Göttliche in seiner "gottmenschlichen" Selbstaufopferung (zur Erlösung des Menschen, ja des gesamten geschaffenen Mikro- und Makrokosmos) und verbindet sich in dieser Funktion des *stradajuščij bog* mit allen anderen hellenistisch-jüdischen "Leidensgöttern" sowie mit der christlichen Soteriologie; andererseits verkörpert das Dionysische den "descensus" des Schöpfergottes (des solaren Ich-Bewußtseins) in die tellurische, unterweltliche Dunkelheit, in die desintegrierende, auflösende Welt des Unbewußten und der rauschhaften Ekstase, aus deren mystisch-

erotischer Glut die Gottheit selbst wieder komplett wird: Das "Opfer" (*žertva*) des *stradajuščij bog*, die befreiende "Tat" (*podvig* v.a. bei Blok) des gottmenschlichen "Helden" ("herakleischer" Aspekt des Opfertgottes) führt in jedem Fall zur Reintegration der "natura naturata" als wiedergebärende "natura naturans" zurück in die Gottheit selbst (hierin liegt auch die noch im Christentum lebendige Vorstellung einer "Auferstehung des *Leibes*" und der gesamten materiellen Schöpfung). Indem Dionysos im tellurischen Dunkel untertaucht, "leidet" er, weil er "bewußtlos" wird (häufig ausgedrückt mit Symbolen des "Verbrennens", des "(Selbst-)Verbrennungs-Opfers"!, d.h. aus der Sicht der Symbolaren Tagwelt in die Unterwelt (oder die "Rückseite des Mondes") eingeht, also scheinbar "stirbt".

Dieses "Sterben" ist aber gleichzeitig die Voraussetzung für das "Wiedergeboren-Werden" (nach der goetheschen Formel des hermetisch-gnostischen "Stirb und Werde"): Insofern ist Dionysos auch der "kommende Gott" (*grjaduščij bog*) bzw. der "Gott des Kommenden", indem er aus dem Dunkel der Schöpfung der Wiederkehr (der maskulinen und femininen) apokalyptischen Lichtgestalt(en) entgegenwächst. Während im Apollinischen die kosmische (universelle) Welt-Ordnung visionär "diaphan" wird (als harmonikale, kristalline Struktur, *stroj*), als statischer, selbstvergessener Tempel (architektonische "Räumlichkeit" des Apollinischen), verkörpert das Dionysische die Dynamik des in sich kreisenden "Werdens" (*roj, stanovlenie*), einer permanenten Wiederkehr der "corsi i ricorsi", in dem das Sterben nur *eine* Seite des zyklischen Werdens darstellt, dessen *andere* Seite die Geburt ist.

Die tellurische Wein- und Brotnatur des Dionysos vereinigt "Psyche" und "Körper", wobei die "Anima" vom "Animus" getrennt wird ("Bewußtlosigkeit") und gleichzeitig der "Leib" psychische Gestalt annimmt ("Entleibung" des Ekstatikers, d.h. Desintegration von "Bewußtsein" und körperlicher Präsenz). In diesem Prozeß der rauschhaften Desintegration des "Ich-Fokus" wird das Kreatürliche aus dem erdhaften Dunkel emanzipiert, das "Elementare" (*stichijnost'*) und "Substanzuelle" wird *d e m a t e r i a l i s i e r t*, indem der ihm innewohnende göttliche "Funkte" in den Ursprung zurückgeführt wird (in der Alchemie ist dies die Gewinnung des "lapis philosophorum", der "quinta essentia" aus dem physischen Stoff).

Indem Dionysos (bzw. der dionysische "Heros") ins Tellurische zurückkehrt (was aus der Sicht des rationalen Ich-Bewußtseins nur durch einen absichtlichen "Regreß", also einen Akt der Selbst-Archaisierung des Bewußtseins möglich ist), befreit und erlöst er die im Materiellen "gefangene" "*Anima mundi*", die sich dann in ihr himmlisches Gegenbild (die Lichtgestalt der "Sophia") verwandelt: Dieser Handlungstyp des Prinzen, der die verzauberte (in eine tellurische Gestalt verborgene, maskierte) "Prinzessin" (*carica*) erlöst, ist auch in zahlreichen Märchen noch gegenwärtig (ebenso wie der umgekehrte Vorgang der "Erlösung" des verzauberten Prinzen durch eine Jungfrau).

Auf diese Weise wird bei Ivanov in der *Mat'-Zemlja* die sublimale "Jungfrau" ("Immaculata", "Regina coeli", "Sophia", "Maria") "entdeckt", was offensichtlich nur durch einen (scheinbaren) inzestuösen Akt des (dionysischen) Ödipus möglich ist: Umgekehrt besitzt die "Theotokos" im Christentum gleichzeitig die Eigenschaften der "matrix" und der "virgo", ebenso wie ihr "Kind" als Menschen-Sohn gleichzeitig auch Gottes-Sohn ist (also unter einem bestimmten Aspekt ihr eigener Vater, d.h. "Creator" ist).

Nicht zu übersehen ist der *diabolische* Anteil am Dionysischen, wie ihn alle Prozesse des "descensus", des "Eintauchens" und (zeitweiligen) "Untergehens" im Unbewußten (Rausch, Ekstase, Drehtanz, Enthusiasmus, triebhaftes "Ausarten") darstellen: Dionysos ist immer ganz im Sinne von Bachtins Motiv der Verdoppelung im Karneval – ein g e m i s c h t e s Doppelwesen (Ausdruck seiner "Promiskuität"), d.h. auf der Horizontalen "Hermaphrodit", auf der Vertikalen "Halbgott" einerseits und "Tier-Mensch" andererseits (etwa in der Gestalt des Pan, des Menschlichen mit Ziegenhaftem vereinigt, oder in der Pferde-Mensch-Natur der Kentauren!). Während aber im *Diabolismus* diese Doppelnatur Ausdruck einer inneren Gespaltenheit (s.o. Paradigma der *dvojtvennost'*) und Nicht-Identität (des "Weder-Noch") ist, verkörpert das mythopoetische *dionisijstvo* den Prozeß der "Transfiguration" und "Metamorphotik" einer Schöpfung, die in all ihren heterogenen Erscheinungsweisen und Polaritäten ihrem Ausgangspunkt zustrebt.

Die absichtsvolle Unklarheit darüber, ob sich die jeweilige dionysische Personifizierung von "oben" nach "unten" oder umgekehrt verwandelt, entfaltet sich im Rahmen des grotesk-hyperbolischen S III zum dort alles beherrschenden karnevalischen Prinzip der Ambivalenz aller Wandlungsphänomene. Im Gegensatz zu den diabolischen Schein- und Schattenwesen "realisieren" die mythopoetischen *Doppelwesen* (die Hypostasen des Dionysos) das Prinzip der *V e r w a n d l u n g* als Symbolisches, das unter raumzeitlichen Koordinaten nur als *s i m u l t a n e* (d.h. hybride) Kontamination heterogener Wesensbestandteile (d.h. "Entwicklungsstadien") erscheinen kann. Ziel aller dionysischen Metamorphosen ist die Erfahrung des "Eigenen im Fremden" und des "Fremden im Eigenen": also die *I n t e g r a t i o n*.

Die Doppelnatur des Dionysos erwächst aus seiner Funktion als "oberer Erlöser", der den Makrokosmos mit dem Mikrokosmos versöhnt, und seinem Eintauchen in die tellurische Sphäre als "unterer Erlöser", wo er – als "leidender Gott" – in den Kreislauf von Sterben und Wiedergeborenwerden eintritt: Als "oberer Erlöser" führt er die "Sternenchöre" an und verfügt über jene *neizrekaemost'*, wie sie das göttliche Ur-Sein ("Ur-Licht") auszeichnet: "Как нарицать тебя, Неизрекаемый, | Многих имен и даров? | Звездных водитель хоров, | Ты, кто избыток творишь упоением, | О Презыбьточный, Пресуществителем | Ты наречаешься мне!..." (IVANOV, Präskript zur Gedichtgruppe, die "Dionisu" gewidmet ist, in: *Kormčie zvezdy*, I, 538).

Aus irdischer Sicht ist auch der "obere" Dionysos nur "apophatisch" (d.h. negativ) zu bestimmen; der Mensch ist daher auf seine "Offenbarung" (in den zahllosen "Namen und Gaben) angewiesen. Dionysos offenbart sich aber nicht als "Logos", sondern durch eine viel manifestere Niederkunft als "Opfer" (*žertva*), der gleichzeitig auch "Opfertisch" (*žertvennik*) ist: Im *stradanie* (in *Skorb' i Muka*) der *žertva* Dionysos ist auch die *strast'* (also die triebhafte Leidenschaft der tellurischen Existenz) geheiligt: Das "Fleisch und Blut" (*plot' i krov'* analog zu "Brot und Wein") wird mit dem "scharfen Messer" zugleich geerntet ("Winzermesser" und "Sense") und "geopfert" (Dionysos-Christus als "Lamm Gottes", das geschlachtet wird); das chthonische "Erd-Feuer" läßt die "Liebe" (*Ljubov'*) ebenso aufflammen wie den "Scheiterhaufen" (*koster*) der kultischen Verbrennung: "Виноградник свой обходит, свой первойзбранный, Дионис; [...] Говорит двум скорбным стражам – двум виноградарям – Дионис: | Вы берите, Скорбь и Мúка [múka – homonym als "physische Qual" der *žertva* und zugleich als tellurische Frucht, als Getreidekorn, das zu *muká* gemahlen wird und dem Leben dient], ваш, виноградари, острый нож; [...] Кровь соберите гроздий ["Blut der Trauben" = "Wein", assonierend an *groznyj*, d.h. "grausam" als Eigenschaft des "Opfernden"] рдяных ["Rot" des "Blutes", "Weines" und irdenen "Feuers"], слезы кистей моих золотых [das "Gold" der "Tränen" aus den Trauben verweist in den Symbolaren Bereich] – | Жертву нег в точило скорби, пурпур страданий в точило нег; | Напоите влагой рьяной алых восторгов мой ярый Граль!" (IVANOV, "Vinogradnik Dionisa", I, 539).

Die zentrale Botschaft des dionysischen Mythos besteht darin, das dem absoluten Sein (des "Ur-Lichtes") gegenüberliegende absolute Nicht-Sein (der "Ur-Finsternis") als ein erfülltes, geschaffenes Nichts, ja als "natura naturata" aufzuwerten, die dem Zugriff des diabolischen Demiurgen (des "Herrschers der Finsternis") entzogen ist und sogar selbst in das Heilswerk aktiv eingreift, ja gleichzeitig deren Objekt und Subjekt darstellt. Jetzt wird auch die so weit verzweigte Verbreitung des *šepot*-Paradigmas im Symbolismus deutbar, nämlich als eine "Sprache von unten", die aus den "Abgründen" (*bezdney*) der Unterwelt und des Unbewußten *aufsteigt* und sich in bestimmten heiligen Bezirken der tellurischen Sphäre mit der visionären Botschaft "von oben" (dem apollinischen "Logos") vereinigt. Erst durch das Wirken des Dionysos erhält die von unten kommende diabolische Rede physische Gestalt, deren tellurischer Ursprung in der Dynamik des rauschhaften "Rhythmus", der enthusiastischen Gestik und musikalisch-tänzerischen "Theatralisierung" und "Inszenierung" zur Geltung kommt. Dieser primär *performative* Charakter der dionysischen Kult-Kunst, die sich durch kollektiven Vortrag (*Chor*) und intermediale Integration aller Kunstformen und Ausdrucksbedürfnisse auszeichnet, steht dem ausgesprochen *textuellen*, werkästhetischen, visuell-visionären, intellektuellen

und individuellen Charakter der apollinischen Ästhetik gegenüber, die sich immer im Rahmen einer geistigen Vorstellungswelt bewegt. Während, wie oben schon ausgeführt, *lira* für dieses apollinische Prinzip der harmonikalen Korrespondenz-Ästhetik (*sozvučija*) steht, repräsentiert das bei allen Symbolisten begegnende Paradigma der *svirel'* (Schalmei, Hirtenflöte) oder *flejta* – sowie überhaupt alle Blasinstrumente – den dionysischen Kunst- und Kulttyp. Eben sie sind es auch, die in der Karnevalswelt dominieren.

Zur dionysischen Natur der Tragödie vgl. IVANOV, "Novye maski", 1904, II, 76–82. Die traditionelle Theaterkunst ist nicht auf die "Transfiguration" des Publikums aus (hervorgerufen durch das "tragische Gesetz des Mitleidens", des "kosmischen Leidens" und der Symbolidarisation mit dem *vsečelovečeskij Ja*, in dem der *Stradajuščij Bog* Dionysos wiederkehrt).

Die relativ selten thematisierte Maske gehört zum ambivalenten Wesen der dionysischen Personologie (des "Gottmenschentums"): Die Maske ver- und enthüllt gleichzeitig, sie repräsentiert das "Andere" im (vor dem) "Eigenen" (und umgekehrt), daher ist sie zugleich "transparent" (*prozračnyj*) und sichtbar: "Прозрачность! божественной маской | Ты рещь в улыбке Джоконды. [...] Утишь изволения жизни." (IVANOV, "Prozračnost", I, 738); "Вселенской маске Я прощающее Пуст; | В личине Я – Не-Я (и Я ему улыкой!), | Двойник Я сущего и призрак бледнолиций; | Бог мертвый в гробе Я до третьего утра; |..." ("Tišina", I, 693–694).

IVANOV, "O chudožnike", 1908, III, 116, unterscheidet zwischen *chudožniki oblačiteli*, d.h. Künstlern, die es auf die fiktionale, illusionierende, täuschende Funktion der Maske abgesehen haben, und *razoblačiteli*, Symbolche, die demaskierend wirken – bis hin zum Moralisieren. Im Gegensatz zu ihnen (v.a. den Klassizisten) besteht nach Ivanov aber ein ambivalentes Verhältnis zwischen "Maske" und "Wahrheit" (bzw. "Wirklichkeit"); die dionysischen *oblačiteli* bedienen sich eben dieser paradoxalen Natur der Maske, die vergleichbar ist jenem apollinischen Schleier, der den "Abgrund" und das "Chaos" verhüllt und erträglich macht. Der dionysische Künstler setzt der einen Maske nur eine andere entgegen, indem er permanent in *Metamorphose* begriffen ist (ibid. 117). In dem Artikel "O Ėllinstve" (1908, III, 117) wird das Hellenische überhaupt mit der dionysischen Maskenwelt gleichgesetzt: "Тогда мир был понят sub specie metamorphoseos – как драма превращения". Die "phänomenale" Welt wurde als "Maske Gottes" aufgefaßt.

Ivanov stellt eben diesen Kampf der Instrumente in der Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung mit der Mythopoesie Annenskij's, in dessen Drama "Famira kifared" er den Widerstreit zwischen apollinischer *lira* (bzw. der "Kithara") und dionysischem *flejta* (Dionysos als *poët-flejtist*) entfaltet sieht (IVANOV, "O poezii Innokentija Annenskogo", II, 582ff.).

Ivanov kritisiert Annenskij's Bevorzugung der apollinischen *lira*, ihre "stolze Selbstgenügsamkeit" und transzendente Harmonie, die freilich unberührt

bleibt vom "Leiden" und daher auch das Feuer der "Liebe" und der "Mystik" scheut. Annenskij's *estetizm* führt ihn nur an die "Schwelle" der Mystik (II, 583), an eben jenen Punkt, vor dem freilich auch die meisten anderen Symbolistischen Mythopoeten in Wartestellung verharren im Zustand der *poëtčeskaja mečta*. Die Seele des wahren Dichters Symbolte aber eher der "Erde" treu bleiben, "бояться лиры и играть на лесной и дикой флейте, от которой пухнут красные губы Сатиров" (ibid.). Der *poët-flejtist* begeistert sich an der "Musik der Eichenhaine" (bzw. anderer dionysischer tellurischer Orte wie der "Sumpf- und Schilfwelt!"), er begnügt sich nicht mit eigenen zufällig aus dem Jenseits herüberklingenden Tönen, sondern wiederholt "wie ein Echo" die leidenschaftlichen (bzw. dem "Leiden" entsammenden) Schreie der *Mat'-Zemlja*, ihre dunklen und geheimnisvollen Weisungen. Ivanov variiert mit dieser Definition des dionysischen Dichtersängers jene "Echo"-Formel, die er in dem schon behandelten Gedicht "Al'pijskij rog" (I, 606) zum Paradigma Symbolistischer "Korrespondenzkunst" erhoben hat: Der Dichter spielt – ebenso wie der Hirte mit seinem Alphorn (*rog* wie *truba* und *flejta*, *svirel'* dionysisches Blasinstrument) – das "Lied der Erde"; er ist "Natur-Künstler" insofern, als sein Instrument ebenso wie die *Priroda* (s.o. 429f.) den Kosmos im *otzvuk* (*echo*) widerhallen läßt, d.h. Symbolisch abbildet.

Der primäre Charakter der Blasinstrumente (gegenüber dem sekundären der Saiten- und Schlaginstrumente) ist auf ihre unmittelbare Nähe zum Singen selbst ("Luft-Röhre"), dessen direkte "Fortsetzung" sie darstellen, zurückzuführen: Der die Töne unmittelbar erzeugende Atem entstammt (als "spiritus", "animus") dem Körper selbst (*duch – dyšat'*), wogegen die *lira* und "kithara" eines Resonanzraumes und Saiten (und einer "Manipulation") bedürfen, die außerhalb des Körpers, gleichsam als seine künstliche Nachahmung ("Leib der Gitarre!") figurieren. Die Erdnähe der Blasinstrumente (v.a. der "Rohrflöte") läßt sich aber auch aus dem organischen Ursprung der *svirel'* erklären, die in ihrer einfachsten Gestalt aus jenem "Rohr" (des Schilfes, der Waiden) geschnitzt ist, welches die Flüstersprache der "Unter- und Wasserwelt" (*boloto, kamyš*, s.o. 444ff.) vermittelt: So spricht also die Erde selbst durch das und aus dem "Rohr", wogegen die *lira* dem atmosphärischen Wehen und darüber hinaus der kosmischen Sphärenharmonie der Ober- und Überwelt verpflichtet ist. Ivanov sieht in dem von Annenskij in "Famira kifared" dargestellten apollinischen *lira*-Dichter ein verkrüppeltes Mangelwesen, das der "Erd-Mutter" entfremdet ist und die "Flöte" ebenso wie die "Liebe" verachtet (ibid., 584).

3. Michail Bachtins Vereinnahmung des Dionysischen

Im Falle von Bachtins Konzeption des Grotesk-Karnevalesken dominiert ganz eindeutig der dionysische Pol – und der apollinische wird der Welt der Norm, des Ernstes, des Klassischen, der Offizialität zugeschlagen – als Ne-

gativum, das seinerseits das Groteske als Antikanon negiert, abwertet, annihiliert. Alle Merkmale, die im klassischen Mythos ebenso wie bei Nietzsche und Ivanov dem Dionysischen zugeordnet werden, gehören sogar wie ausnahmslos auch in die Kategorie des Grotesk-Karnevalesken (M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt a.M. 1987 [russ. M. 1965]), freilich nur in ihrer mittelalterlich-archaischen Form – viel weniger in der literarisierten, kultivierten Transformation in späteren Epochen – zumal der Romantik und der Moderne bzw. Avantgarde, die anhand der Konzeption des Grotesken bei Wolfgang Kayser fundamental kritisiert wird (Bachtin 1987, 93ff.). Hier herrscht nicht das volle, utopische, volksnahe, körperhafte, universelle Lachen des Mittelalters, sondern das „reduzierte“, gebrochene, angstvoll-panische. Eben in dieser Gebrochenheit figuriert aber das Lachen und das Grotesk-Karnevaleske (ebenso wie das Dionysische) auch im mythopoetischen Symbolismus – wenn auch in unterschiedlicher Akzentsetzung.

Während in der Kunstphilosophie und der philosophischen Lyrik Ivanovs das Dionysische am ehesten noch bachtinsche Züge trägt – wenn auch kontaminiert mit jüdisch-christlichen und russisch-orthodoxen Zügen – gerät es schließlich nach 1902/3 im (Lebens-)Schaffen der anderen Symbolisten – v.a. Belys und Bloks – in jenen Zustand ironischer Gebrochenheit und Ambivalenz, der sich partiell in den Theorien Kaysers (und total in der ironisch-nihilistischen Romantik) entfaltet. Insgesamt fehlt aber auch bei Ivanov und den anderen Mythopoeten zu Jahrhundertbeginn alles Utopische – es wird durch das Apokalyptische ersetzt – und alles Körperlich-Optimistische, Re-kreative, Hoffnungsvolle. Das Stürb-und-Werde, die Ambivalenz von Tod und Geburt, von Grab und Wiege, Auflösung (*razčlenenie*) und Neuzusammensetzung (*novoe sočëtanie*) wird zwar wieder und wieder beschworen; die Auflösung des Individuums, des Ich-Bewußtseins im Kollektiv (des Volkes) oder in ekstatischen Zuständen der „unio mystica – erotica“ bleibt ein unerreichbares Trugbild bzw. Trügerische Unerreichbarkeit.

Der fröhliche Materialismus in Bachtins Karneval weicht in der Moderne einem sehr ambivalenten Materio-Idealismus, der in reiner Ambivalenz gipfelt. Ein der Moderne insgesamt und dem Symbolismus im besonderen immanente Gnostizismus mit seiner Körper-Geist-Dualität beherrscht zweifellos – mit orthodoxen wie heterodoxen Wurzeln – das ambivalente Körperbild des S II-III, das übrigens am wenigsten bei Ivanov, eher schon bei Blok, besonders aber bei Belyj eine zentrale Rolle spielen sollte (vgl. zum sektantischen Potential der russischen Moderne – v.a. zur körpersprachlichen Bedeutung der Ekstase (vgl. A.H.-L., „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, WSA – Sb. 41, Wien 1989).

Dennoch sind in einer ganzen Reihe von Motivkomplexen und mythopoetischen Konzepten die bachtinschen Kategorien des Grotesk-Karnevalesken spürbar – vom erwähnten dionysischen Substrat des Grotesken hin zur Dekonstruktion des mythopoetischen S II im grotesk-karnevalesken Spätsymbolismus (in der synthetischen Phase S III nach etwa 1907, d.h. voll einset-

zend mit Bloks „Balagančik“, s.u.). Wenn Bachtin bei Kayser – und damit implizit in der nihilistischen Romantik – den Negativismus, das Destruktiv-Ironische, Abstrakt-Reflektierte kritisiert, trifft er damit – trotz seiner immer wieder deklarierten außerordentlichen Wertschätzung gerade Ivanovs – den Lebensnerv (bzw. die immanente Sollbruchstelle) im Kern des Symbolismus selbst (vgl. Bachtin 1987, 89). Man denke nur an die Ablehnung und Abwertung von Angst und Panik in Bachtins Karneval – und an ihre fatale wie zentrale Bedeutung für den Symbolismus (zur Kategorie des „užas“ in der Ästhetik des Erhabenen des Symbolismus vgl. A.H.-L., „Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne“, *Poetica*, 1-2, 1991).

Bei Bachtin ist die Anti-Welt des Karnevals zwar konterdependent bezogen auf die offizielle Welt von Staat und Kirche (und bildet damit die komplementäre Ergänzung zu dieser); darüber hinaus ist aber das Karnevaleske in sich ambivalent, rotierend, im Werden, paradoxal-polar und bietet damit das ideale Bezugs- und Kraftfeld für alle Arten von Modernisierung und Aktualisierung einer ambivalent-prozessualen Kunst- und Lebenshaltung. Gerade Bachtins Idee des „stanovlenie“ bzw. des Metamorphotischen – im grotesk-universellen Volkskörper und seiner „Redehaltung“ (Bachtin 1987, 75f.) ebenso wie in seiner Theorie des Kunstdenkens als „stanovlenie mysli“ konzipiert, bildet auch die Brücke zu entsprechenden Philosophemen und Mythologemen des *W e r d e n s* im symbolistischen „mifo- und žiznetvorčestvo“. Beispiele dafür werden sich in diese Darstellung auf Schritt und Tritt finden. In seiner eingehenden Würdigung Ivanovs betont Bachtin eben die Bedeutung des „stanovlenie“ in Ivanovs Formal „fio, ergo non sum“ (Bachtin 1979, 379), sei doch dieses „stanovlenie“ unabdingbares Element eines jeden Gebärens und Sterbens (s. dazu auch *ibid.*, 381 zur Einheit von „Wiege und Sarg“ bei Ivanov wie im Karneval).

Freilich gilt auch hier in der Moderne wie im Symbolismus der Primat des Individuellen und der Aktualisierung, der alle Totalitäts- und Ganzheitsvorstellungen ironisiert, bricht, verfremdet. Die „restitutio ad integrum“, die universelle „Re-Generation“ wird zwar angestrebt im S II, ja teilweise absolut gesetzt – im Kunst-wie Lebensschaffen der Symbolisten jedoch nur allzu bald durchkreuzt, ins Tragikomische gewendet und ästhetisiert bzw. literarisiert. All dies wird in Bachtins rückgewandter Utopie (eines „goldenen Zeitalters“) verleugnet oder jedenfalls abgewertet, sodaß neben allen motivischen Konvergenzen zwischen seinem und dem symbolistischen Karnevals-bild doch elementare Divergenzen mitgedacht werden müssen.

Erstaunlich bleibt letztlich schon, daß Bachtin – vor dem Hintergrund der so spezifisch russischen Tradition eines paradoxal-absurdistischen Christusbildes (vor allem bei Dostoevskij) – die immanent paradoxale Ambivalenz des neutestamentarischen Christus und damit seine fundamentale karnevaleske Natur nicht sehen wollte oder konnte – obwohl seine Konzeption des „sniženie“ (des Königs zum Bettler oder Narren und umgekehrt) dem christlichen Postulat, nach dem die Ersten die Letzten sein werden und vice versa,

in allem und jedem entspricht. Immherin hatte Bachtin als einer der wenigen seiner Generation schon früh Kierkegaard gelesen, für den der Glaube die paradoxe Haltung per se angesichts des „Skandalons“ der Gestalt Jesu Christi realisiert. Eben diese paradoxe Ambivalenz des Menschen- und Gottessohnes wird im Doppelbild des Dionysos-Christus von allen Symbolisten wieder und wieder ins Bild gesetzt und in der eigenen Lebens- und Kunsthaltung (etwa als Automessianismus) tragi-komisch personifiziert.

4. Apollinische Schrift vs. dionysische Stimme

Bei der Auseinandersetzung mit der Materialität des „Zeichenträgers“ in der Literatur dominieren für gewöhnlich zwei Aspekte, die zugleich auch die bimediale Natur der verbalen Sprache ausmacht: der Aspekt der Schriftlichkeit („pis'mennost“) der „litterae“, also die bildnerische, visuelle, simultane Medialität – und der Aspekt der Mündlichkeit („ustnost“), also der lautlichen, quasi „musikalischen“, sukzessiven Medialität des Verbalen. Während in der Moderne bzw. der Avantgarde (zuma in Rußland) der 1. Aspekt dominierte, woraus sich auch der spezifisch russische Logo- und Phono-zentrismus des Literarischen ableiten lassen sollte (man denke an die Poetiken des Formalismus-Futurismus, Akmeismus etc.), erscheint aus der Sicht der Postmoderne und ihrem Postulat des Anti-Logo-zentrismus der Aspekt der „Schriftlichkeit“ den der „Stimme“ zu überflügeln, ja bisweilen völlig „in den Schatten“ zu stellen – man denke dabei nur an den Pananagrammatismus der Derrida-Philosophie und ihre impliziten jüdisch-alttestamentarischen Präferenzen, was die/den Schriftkult(ur) bzw. die Urschriftlichkeit anlangt.

Aus dieser Perspektive wird die lautliche Dynamik des Sprachlichen und damit die quasi physische oder jedenfalls kommunikative Präsenz des Sprechers einer fundamentalen Kritik unterzogen und dabei für schlichtweg unnötig bzw. störend erklärt, während die schriftliche Präsenz des Literalen sich ohne solche Hilfs- und Stützmittel ins Buch der Welt einträgt und dort ewiglich fortschreibt: während im ersten Fall der Stimmlichkeit der Stimmträger an einem verbindenden und verbindlichen Kode partizipiert, um überhaupt zur Sprache zu kommen, wird im zweiten Fall der Schrift-Dominanz eben dieser Kode postmodern verabschiedet und damit auch die Repräsentanz der Sprache als Stellvertreter einer Körper-Stimmlichkeit gelöscht. All dies geschieht zugunsten einer Pan-Intertextualität, die dem Schriftdokument bzw. seiner Vernetzung mit anderen Texten eben jene Stelle zuordnet, die im ersten Falle – des Phono-zentrismus – dem Kode und einer personalen Sprecherinstanz (perspektivisch wie normativ) zusteht. Der fortlaufende Verweis von einem Text auf den/die anderen gewährleistet eben jenes vielzitierte „Flottieren“ des Sinns bzw. der Sinngebungsakte, die den Leser zum eigentlichen (Fort-)Schreiber der Texte erhebt.

Was auf der einen Seite dem Sprechen bzw. verbalen Verkehr an personaler „auctoritas“ entzogen wird, erhält die Mitteilung bzw. der Text selbst zurück, der solchermaßen Merkmale personaler bzw. auktorialer Potenz zugeschrieben bekommt: Der verbale Text repräsentiert nicht mehr – wie noch im psychologischen „Realismus“ – die stimmliche, ja psycho-physische Präsenz eines (narrativen oder auktorialen) Sprechers, er nimmt selbst auktoriale Züge an und realisiert die zentrale postmoderne Metapher des sich selbst schreibenden Textes.

Doch neben den genannten phonzentrischen oder schriftfixierten Dominanten entfaltet sich – auf jeden Fall in der Folklore, kultiviert dann im grotesken Realismus (von Rabelais bis Gogol', Dostoevskij bis Chlebnikov) – eine Sprach- und Stilvorstellung, die der physisch-psychischen Präsenz des Sprechers, wie sie ja im klassischen „skaz“ postuliert und praktiziert wird, übersteigert zu einem Umkippen der Körper-Sprache (von der Artikulation über die Mimik und Gestik) zum Sprach-Körper einer Verbalität, die gewissermaßen selbst „inkarniert“ und quasi dionysisch aus der Mutter-Erde wiedergeboren wird. Den archaischen Mythos einer solchen permanenten Re-kreation des Sprachkörpers aus der Zerstückelung und Versenkung in die „Mat'-Syra-Zemlja“) hat ja V.N. Toporov in seiner berühmten Studie zur indogermanischen Poetik zusammengefaßt und zum eigentlichen Meta-Mythos und Mytho-Metaleg hochstilisiert.

Dabei wird aus der bloßen Repräsentation einer Sprech-Mimesis (im „skaz“) ein Sprach-Gebaren, in dem die die Sphäre der Mimik und Gestik eben jene Übergangszone zwischen Körper-Sprache und SprAch-Körper bildet bzw. „artikuliert“. Während in der „skaz“-Prosa der SprEch-Körper vergegenwärtigt werden soll, wird hier der SprAch-Körper inkarniert und wort-wörtlich genommen. Die Signifikanten selbst, die reine Medialität des Verbalen wird inkarniert und damit wiedergeboren: dabei gibt es eine subklimierte, quasi apollinische Variante der Sprach- und Buchinkarnierung – und eine dionysische, christologische, in der noch die archaische Gleichung von „n „communio“ (also Gott-Essen) und „communicatio“ (also Ermittlung, „uslovnost“, Symbolizität) Geltung hat. Das „Essen der Sprache“, wie wir es in Restbeständen noch im karnevalesk-grotesken Sprachakten vorfinden – dominant dann auch in Chlebnikovs verbalem Kannibalismus – geht von eben einer solchen dionysischen Vorstellung von Sprechen bzw. Hören und „Essen“ aus. Zweifello handelt es sich hier um einen typisch avantgardistischen Akt der radikalen Regression vom Symbolischen und Bedingten zum Unbedingten und Evidenten einer totalen Körperlichkeit, die an die Stelle des Prinzips von Semiose und Substitution tritt: Die Sprache stellt nichts dar oder vor – sie i s t jeweils das, was sie i s t , d.h. sie kippt zurück vom Lebens-Mittel zum Lebens-Zweck, vom Träger einer Botschaft oder Nachricht – zum reinen „Signifikanten“, auf den sich nicht nur die intellektuelle „ustanovka“ richtet und damit autopoesitisch, autoreflexiv macht („the medium is the message“), sondern der Sprach-Körper als Produktions-

und Rezeptionsorgan, das in der Totalität einer „Inkorporierung“ den so viel abstrakteren Akt der „Identifizierung“ vorwegnimmt oder neoprimitivistisch nachvollzieht.

Wobei es in diesen dezidiert neo-primitivistischen, neo-mythischen Akten geht, ist der geradezu ekstatische Kipp-Effekt (und – Affekt) eines Umschlagens von der Re-Präsentation und Symbolzität des sprachlichen Zeichens zu seiner rein präsentischen, körpernahen, verschlingenden und aus-speienden Konkretheit. Diese zeigt nichts an, ersetzt nicht und verfügt über keine Dynamik der „difference“/„différance“: alles ist Gegenwart, alles Wirksamkeit, alles immer schon da.

2. Apollinik und Kalyptik vs. Dionysik und Apokalyptik

2.1. Nietzsches Medienmythos³

Typisch für eine kalyptische und somit apollinische Ästhetik ist die paradoxe Technik der Pseudo-Lügenhaftigkeit, die im vermittelten, bedingten Vorzeigen von scheinbaren Merkmalen besteht, die den unwissenden, den "non sophisticated reader" oder einfach den Nicht-Gnostiker in die Irre führt, indem seine Aufmerksamkeit auf eine nicht vorhandene „Tiefe“ abgelenkt wird, deren Mythik oder Mystik sich als bloße Mystifikation erweist. In der Kalyptik liegt das Geheimnis einer Nachricht eben nicht in der Tiefe bzw. einem Tief(en)sinn, sondern an der Oberfläche: Das was sich erwartungsgemäß u n t e r einem Schleier oder Vorhang zu verbergen scheint, wird hier a l s Schleier und in seiner Form vorgezeigt. In diesem Sinne ist für die Kalyptik die Form der Inhalt, wenn an – wie dies gemeinhin geschieht – unter Form so etwas wie eine Hülle, einen Einband oder ein Gefäß versteht. Schon hier läßt sich eine bezeichnende Nähe der Kalyptik zum (russischen) Formalismus und überhaupt zu allen analytischen Tendenzen im (Kunst-)Denken des 20. Jahrhunderts erkennen – geht es dabei doch immer (gerade und erstmals in der Psycho-Analytik) nicht um thematisierbare Bedeutungstiefen und Innerlichkeiten, sondern um jene Reaktionen und Spuren, jene indirekten Indizes und Reflexe, die an der Oberfläche des Diskurses (des Klienten, des manifesten Textes) ab-zeichnen. Der Analytiker in Psychologie wie Philologie – blickt auf diese Fläche aus der distanzierten Vogelperspektive (Epoché) oder jener eines Flug-Archäologen – oder einfache, wie dies S. Freud bahnbrechend darlegte – aus der Position einer "frei und gleich schwebenden Aufmerksamkeit".

³ Vgl. dazu ausführlicher: „Eine Ästhetik der «Kalyptik». Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov“, in: S. Frank, E. Geber et al. (Hgg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, (Die Welt der Slaven. Sammelbände, Bd. 13), München 2001, S. 524-555. Maßgeblich zuletzt zur „Medialisierung“ des Dionysischen vgl. Jurij Murašov, *Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*, München 1999.

In Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* entfaltet sich eine hoch ambivalente Meta-Mythisierung des Apollon-Dionysos-Mythos: „Meta“ deshalb, weil hier – ganz im Sinne der späteren Konzeption des Neo-Mythologismus in der (symbolistischen) Moderne (*mifotvorčestvo*) – ein vorgegebener antiker Mythos, der übrigens seinerseits im höchsten Maße synthetisch auf uns gekommen ist – nochmals überformt und umfunktioniert, „umgewertet“ wird zu einer modernen Allegorie bzw. einer Allegorie der Moderne. Zum andern weil diese Aktualisierung des Mythos von einer abstrahierenden Allegorisierung begleitet wird, die schließlich in sehr abstrakte Konzepte umschlägt, welche ihrerseits mit dem archaischen oder antiken Ausgangsmythos nur mehr sehr mittelbar zu tun haben.

Apollon steht bei Nietzsche immer im Gegensatz zu Dionysos, während gleichzeitig beide zusammen erst das Geheimnis der klassischen Gräzität ausmachen – vor allem der Tragödien des Sophokles. Zunächst bemüht sich Nietzsche um eine geichgewichtige Darstellung beider Instanzen bzw. mythologisch-konzeptuellen Pole, bald schon aber macht sich eine auffällige Einseitigkeit bemerkbar: Einerseits erfahren wir mehr über Apollon als über Dionysos, während ersterer zunehmend hinter letzterem in der Wertschätzung zurückfällt.

Genau diese Abwertung des Apollinischen wiederholt sich dann in der stark dionysisch geprägten Mythopoetiken der Symbolisten (Ivanov, Blok, Belyj), während die apollinische Linie, die ja im Frühsymbolismus wurzelt und über Vološinov, Annenskij und Kuzmin zum Akmeismus und der *Apollon*-Gruppe sowie letztlich auf Nabokov und Brodskij vorweist, eher im Hintergrund geblieben ist.

Das Apollinische steht für alles Moderne, Reflektierte, Fiktionale, Scheinhafte: also die Sphäre der Fiktion, Transparenz, der Vision und des Visuellen, des Auges und der Perspektivierung der Welt. Dem steht gegenüber das Archaische, Rauschhafte, Imaginär-Evidente, Direkte, Körperlich-Haptische, Akustisch-Auditive des Dionysischen. So ist es nur konsequent, wenn Apollon und seine „Lyra“ für den schönen Schein und damit das Medium des Epischen und der Plastik steht, während Dionysos das Theatralische verkörpert und durchmacht. Apollon begnügt sich mit dem "schönen Schein" (und Schein des Schönen) – also mit der Textur, der Verschleierungstaktik des K a l y p t i s c h e n , während Dionysos ins Grausen (*užas*) und ins A p o k a l y p t i s c h e umkippt, wenn er anders als der sich b e g r e n z e n d e Apollon ins Unbegrenzte (*bezbrežnoe*) und Chaotische ausartet.

Wieder und wieder werden bei Nietzsche dem Apollinischen textile, schleierhafte, gewebehafte Metaphern zugeordnet (23) – ergänzt um die Kategorien der Grenze, der Linearität, Klarheit und des Maßes. Kalyptik resultiert hier aus dem Verhüllen des Abgründigen, ja des Unterbewußten, Archaisch-Chaotischen, des Panikmachenden: Dem wird als *principium individuationis* das Ideal eines Sonnenwesens entgegengesetzt, das im Lichte (oder Scheine)

seiner unverwechselbaren abgegrenzten Individualität mit sich selbst identisch wird bzw. diese Identifizierung anstrebt. Das Dionysische dagegen verharrt im Kollektiven bzw. kehrt in dieses zurück, es ist regressiv, naturhaft, den Müttern nahe, erdverliebt und ekstatisch, d.h. das Ich überschreitend, die Grenzen des Einzelnen sprengend (24). Als "Weltenkünstler" (25) macht der Dionysiker aus sich und seinem Leben selbst ein Kunstwerk – wogegen der Apolliniker und Kalpytiker seinem Artefakt, seinen Kunsttext zum Lebenstext animiert und zu einer kunstmetaphysischen Textur umdeutet.

Der die Nähe der Apollinik zum Plastischen, zur Architektonik und zur Epik (28), deren konstruktive Kulturhaftigkeit der Natursphäre des Dionysischen entgegensteht, wo das musikalische Prinzip ... die Rhythmisierung von Schrecken und Grausen – dominiert (28). Apollon steht für die entgegengesetzte „Zartheit“ (*nežnost*), die seine erotische Delikatesse ebenso ausdrückt wie die Feinheit des Gespinstes, das er über die nackten Tatsachen und Abgründe der rohen Materialität wirft. Apollinisch ist die Kultur als eine Vorrichtung zur Unmittelbarkeitsvermeidung und somit der Symbolik. Der Dionysiker zerreißt den Vorhang ebenso wie den dionysischen Körper bzw. alles Zeichenhafte, das solchermaßen zerlegt und wieder zusammengesetzt aufersteht aus der Tiefe des Erdleibes.

Das Apollinische sublimiert, ästherisiert, ästhetisiert und dematerialisiert. Hier erfolgt die Erlösung durch den *Schein* und die *Transparenz* – beide stellen die diabolische und die symbolische Seite ein und desselben dar: *prizračnost* und *prozračnost*⁴ als die zwei polaren Aspekte der Illusion und der Vision einer letztlich auf das Visuell-Optische konzentrierten Geistigkeit: Gemeint ist bei Nietze jenes „aus weiten Augen strahlende Anschauen“ (33) des „ungetrübten Sonnenauges“ (43).

Grade diesen Augen-Kult finden wir bei allen Apollinikern – nicht zuletzt in der Ästhetik Nabokovs wieder. Das „apollinische Lichtbild“ (129) begegnet dem „ruhigen Entzücken des anschauenden Auges (Epos, Plastik)“ in einer Welt der „Individuation“ (ibid.), während die Dionysik diesen Schönheitsschleier zerreißen muß, um in die Tiefen und Hintergründe vor- und einzudringen.

Der Apolliniker bewegt sich auf der *Oberfläche*, während der Dionysiker die Tiefe, den Abgrund, den Uterus der Erde anstrebt. Die apollinische Oberfläche ist strukturiert, gemustert, begrenzt, hierarchisiert (33; 60), wogegen die dionysische Tiefe unbegrenzt und chaotisch gähnt. Während das Dionysische im Einklang mit dem Apokalyptischen stehend jenseits von Gut und Böse Ästhetisches und Religiös-Kultisches verschmilzt, bewegt sich der Apolliniker in der Sphäre des Ethischen (33f.), des Maßes und der Selbsterkenntnis bzw. der Autoreflexivität. Dem steht das Übermaß, das Ekstatische und Selbstvergessene des Dionysikers gegenüber (34). Dem

⁴ Zu diesen Begriffen im Rahmen des „diabolischen“ Frühsymbolismus vgl. Hansen-Löve 1989 und 1998.

Apollinischen entspricht „alles...was an die Oberfläche kommt“ (55), insofern ist es "oberflächlich" und dem Scheinbild der Spiegelungen verhaftet. Gerade diese Momente dominieren aber auch (ex negativo) im Frühsymbolismus, im Akmeismus⁵ und besonders bei Nabokov. Die Oberflächigkeit des Apollinischen ist in sich strukturiert und gemustert durch Grenzlinien (60) bzw. das Lineare überhaupt, während das Dionysische der "Zerstückelung" (61) huldigt. Der Apolliniker sucht Abgrenzung und Identität, der Dionysiker Entgrenzung und Selbstaufgabe.

Dem Schleier und der Oberflächen-Textur korrespondiert die apollinische Vorliebe für die *Maske* (53), die vor dem „Sonnenbrand“ ebenso schützt wie sie den (epischen wie ethischen) Charakter des Trägers anzeigt und zugleich verhüllt.

Der apollinische Plastiker bzw. Architekt ist Ethiker in dem Sinne, daß er sein Handeln und Denken reflektierend plant und zu einem Schicksal ehebt, dem die unblutige *Gabe* (*dar*) und nicht das *Opfer* (*žertva, samopozertvovanie*) genügt. Das dionysische Handeln dagegen ist naturhaft-unmittelbar, also nicht ethisch gerahmt und reflektierend auf ein Sein orientiert – wie im Apollinischen –, das letztlich als *absurd* erscheint (so wörtlich bei Nietzsche, 48), wenn man es aus der Perspektive der dionysischen Ganzheit(lichkeit) betrachtet (ibid.).

Im Apollinischen und dionysischen stehen einander die Medien bzw. Gattungen von *Epik* und *Lyrrik* gegenüber (42f.) und damit Fiktionalität (Schein, Illusion, Identifizierung mit der Perspektive des Helden) und Imagination (als Nacherleben im Sinne einer Inorporierung in einem Opferkult). Auf einer anderen Ebene dominiert im Apollinischen das *verbale* Medium (als Logos-Prinzip) neben dem der Bildhaftigkeit (bzw. dem Symbolischen), während im Dionysischen die *Nonverbalität* und Sprachlosigkeit der Ekstase und des Musikalischen vorherrscht.⁶

Die von Nietzsche beklagte Auflösung der hellenischen Einheit beider Pole bzw. der Verflachung des Dionysischen und der abstrakten Zivilisationsleistung des Apollinischen diente dem Philosophen als Maßstab seiner Zeit- und Kulturkritik. In der (russ.) Moderne dagegen ließ sich jeweils ein Pol autonom entfalten – vergleichbar dem Postulat Kandinskij's, daß in der Moderne die Große Abstraktion (sie entspräche übrigens dem Apollinischen) und die Große Realistik (= Dionysisches) jeweils für sich genommen zum Kunstwerk entfaltet werden können.

⁵ Die Apollinik des Akmeismus behandelt Hansen-Löve 1999.

⁶ Die Zerstückelung des Dionysos assoziiert Lachmann 1990, 507, 514 zu Recht mit dem Prinzip der Dissoziation und Montage in der Avantgarde, in der das Dionysische strukturell und motivisch dominiert, während bei Toporov 1991 bekanntlich der schöpferische Akt insgesamt mit der dionysischen zerstückelung assoziiert ist (Lachmann 1990, 514). Zum (inter)medialen Charakter der Apollinik / Dionysik vgl. eingehend Murašov 1999, 19ff., 55ff., 67ff. 167ff der das Orale eindeutig mit dem Dionysischen und die Schriftlichkeit mit dem Apollinischen gleichsetzt. Die dionysische Oralität befindet sich beständig an der Kippe zur Unsäglichkeit einer „schizoiden Sprach-Tat“ (127f.), während das Apollinische die Visualität und Verbalität favorisiert. Zu Dionysisch und Apollinik im Verhältnis zur Apophatik (des Erhabenen bzw. Ekstatischen) vgl. Hansen-Löve 1991.

Somit wird von den Kalyptikern Nietzsches Kritik am einseitig Apollinischen aufgehoben. Die von Nietzsche negativ qualifizierten Merkmale dieser Vereinseitigung – etwa die „affektlose Kühle des Schauspielers“ (72) oder ihre Ergänzung durch „neue Erregungsmittel“, „kühle paradoxe Gedanken“ und „feurige Affekte“ und das „realistisch nachgemachte“ (72) – all diese Merkmale sind im diabolischen Frühsymbolismus ins Positive übersetzt und bei Nabokov fester Bestand einer kalyptischen Demiurgik und eines grausamen Künstlertums – mit seinem stolzen Bekenntnis zu Distanz, Dominanz und elitärer Nobilität des Künstlermenschen.

Gerade die von Nietzsche so sehr bei den Sokratikern und Eurypides gebrandmarkte Sucht nach „epischer Spannung“, hervorgerufen durch eine kalkulierte Informationsverweigerung vermittelt einer „Lücke im Gewebe [sic!] der Vorgeschichte“ (73) – in der strukturalen Narratologie würde man von Verfahren der Sujet-Inversion oder eines Hysteron-Proteron sprechen: Genau dieser narrative Trick ist typisch für die gesamte Kunst-kalyptik - v.a. in der Erzählkunst (auch bei Nabokov). Die perhorreszierte Funktion des *deus ex machina* (bei Eurypides) feiert bei den Kalyptikern späte – aus der Sicht der Apokalyptiker und Dionysiker – immer (zu) späte Triumphe.

4.1. Mögliches Textcorpus und Autoren der Apollinik

In der russischen Literatur gehören zur Apollinik eindeutig alle Autoren der Puškin-Linie (die „Syntagmatiker“), die Dichter des Frühsymbolismus, unter den Vertretern des mythopoetischen Symbolismus v.a. Vološinov und Annenskij, aber auch Kuzmin und die Akmeisten (v.a. Mandel'stam, *Apollon*-Kreis), Nabokov und Brodskij – sowie über weite Strecken die Vertreter der formalistischen (z.B. Oleša, Zamjatin u.a.) und absurdistischen Poetik (Charms, Vvedenskij, Nikolev, die Vertreter der *Vtoraja proza* um die Obëriuty u.a.) und partiell der Konzeptualisten und Postmodernen. Mit *Vtoraja proza* wird die um den Kreis der Obëriuty und inn der Spätavantgarde entstandene Erzählkunst gemeint (Vaginov, Dobyčín, Nikolev, Kuzmin.). Auch die späte Avantgarde verfügt über eine kalyptische Dominante: Nach der konstruktiv-funktionalistischen Avantgarde I und der archaisch-neoprimitivistischen Avantgarde II wäre das eine Avantgarde III, in deren Rahmen Akmeismus und Absurdismus (der Obëriuty) gleichermaßen Platz finden.

In der westeuropäischen bzw. amerikanischen Literatur gehören zu Kalyptik: Novalis, Poe, Kleist, Stifter, Lewis Carroll, Kafka, R. Walser, Rilke, Jünger, Borges, Eco etc. Im Film gehören hierher die Werke Peter Greenaways, in der Musik etwa der Strawinsky des *Apollon* oder Ligetis Tonflächen.

Typische Vertreter der Kalyptik in der Kunst stehen in der manieristischen Tradition zwischen Leonardo und Klee, der Spiralik des Jugendstils (in

Rußland der *Mir iskusstva*-Bewegung) und Flächigkeit Kandinskij – bis hin zu den Op-Art-Bildern der 60er Jahre oder den Labyrinthen Eschers.

4.2. Autoren und Konzepte der Dionysik

So ist zweifellos die erwähnte Polarität von Apoll und Dionysos in der Mythopoesie Ivanovs bis in die kleinsten Verästelungen entwickelt, bei Belyj nur noch rudimentärer (weitgehend auf das Dionysische und seine Derivate reduziert) vorhanden und bei Blok vollends peripher geworden. Umgekehrt treten wiederum die Hypostasen der weiblichen Gottheit (bzw. der "göttlichen, ewigen Weiblichkeit") bei Blok und Belyj weitaus stärker in den Vordergrund, während die maskuline(n) Gottheit(en) und Träger der Offenbarung aus der Position der Projektion (wo sich die Verkörperungen der femininen Anima befinden) auf jene des Projizierenden verlagern: der Dichter, das lyrische Ich ist selbst der erotisch-mystische "Liebhaber", der *rycar'*, ja sogar der Messias, der *stradajuščij bog*, der auf die visionäre Vereinigung mit der himmlischen Geliebten wartet.

Im Rahmen des russischen Symbolismus dominiert das dionysische Pathos bzw. seine Ekstase in der Mythopoesie Vjačeslav Ivanovs, Aleksandr Blok oder Andrej Belyjs – um nur die Hauptvertreter dieser Richtung zu nennen. Zweifellos gibt es aber auch im Neoprimitivismus der futuristischen Avantgarde bei Chlebnikov wie Kručenyč eine Tendenz zum Dionysischen – nun aber eher auf der Ebene des Sprachkörpers (*rasčlenenie* der Wort- und Satzglieder im Futurismus) denn auf der Ebene der personalen Existenz. Archaische Strömungen der Prosa der 10er/20er Jahre – zumal des „östlichen“ flügel der Serapionsbrüder („Ornamentale Prosa“) gehören zweifellos auch in diese Richtung.

5. Gegenüberstellung der hauptsächlichen Mytho- und Metamotive

Apokalyptik / Dionysik

apokaluptein = aufdecken, enthüllen
 außen / innen,
 Oberfläche / Tiefe
 Statt Übersetzung – Transmutationen
 Geheimnis als Kern, als Tiefe des Textes, als zu offenbarende Botschaft
 Indefinitheit, Unbegrenztheit
 Metamorphose in den/das Andere(n)
 Samen, Kern, Wurzel,
 Aus- und Einstülpung
 Ent-Täuschung
 Gestaltwandlung,
 Gegensatzverschmelzung
 Erlösung (von Schuld)
 Taktiles, Akustik, Sonorität
 Rhythmus, Ohr
 Hermeneutik und Interpretation
 von Textoberfläche zu Texttiefe
 Stirb und Werde -
 Prozessualität als Metamorphotik
 Wiedergeburt aus der Tiefe
 Erfahrung, Begreifen
 (das Haptische)
 Zer- und Neugliederung
 (*razčlenenie - novoe sočëtanie*)
 Erde - (Ur-)Text
 Erd-Mutter

Kalyptik / Apollinik

kaluptein = verhüllen
 doppelte Oberfläche →
 Interferenz von Strukturen
 (*mercanie*)
 Vorliebe für Diglossie,
 Vielsprachigkeit, Selbst-
 Übersetzungen, Kreolisie-
 rungen
 Geheimnis als
 Mystifikation, Such- bzw.
 Vexierbild
 Definition *ex negativo*
 Abgrenzung vom Anderen
 (Ausschneide-)Figur
 Kipp-Figur (vgl. Doppel-
 quadrat bei W. Wundt)
 Täuschung bzw. Trick
 als Kipp-Effekt
 Polarisierung
 Auflösung (von Rätseln)
 Visualität – Visionarität
 Augen-Menschen
 Hermetik und Analytik
 der Interferenzen und
 Grenzen bzw. Strukturen
 Thanatoästhetik
 Anamorphotik
 Emanzipation durch Enträ-
 tselung der Oberfläche
 Wissen (Gnosis)
 (das Visuelle)
 Strukturierung, Hierarchi-
 sierung, Musterung
 Welt – Text(ur)
 Welt-Vater

Archaik, Ursprung
restitutio ad integrum

Apokalyptik

Auflösung des Ich im Anderen
 → Selbstwerdung durch
 Alterierung

Auflösung des Ich-Bewußtseins
 Kollektiv, im Volk

Kraft, Gewalt, Brachialität

Körperhaftigkeit
 groteske Körper-Erde

Natur

archaisches, mythisches
 Gedächtnis

Unterbewußtsein

Kult

Unmittelbarkeit

Indifferenz, d.h. Diesseits bzw.
 Jenseits der Polaritäten

communio / priobšćenie

Kollektivität
 Heldentum (*podvig*)
 Demut & Aufbegehren (*derznovenie*)

asozial, vorsozial,
 Prähistorizität

Real-Symbolismus (V. Ivanov)

Symbolizität, Ikonizität

Bild-Los (*bezobrazie*)

(Selbst-)Opfer
 (*samopožertvovanie*)

Rauschhaftigkeit, Ekstasik

Futurum exactum -
 Teleologie der Vorweg-
 nahme

Utopik

Individuation, Identitäts-
 suche als offener Prozeß

Abgrenzung und Emanzi-
 pation des Ich aus dem
 Kollektiv

Macht, Beherrschung,
 Dominanz

Leiblichkeit
 klassische Leib-Welt

Kultur, Zivilisation

Kultur-Gedächtnis

Über-Ich

Kultur

Mittelbarkeit (*uslovnost'*)

Differenz als Kritik und
 Unterscheidungs- bzw. Ent-
 scheidungshaltung und
 als Aufschub (*différance*)

communicatio / soobšćenie

Elitarismus
 Meisterschaft (*masterstvo*)
 Auserwähltheit (*izbrannik*)

sozial, Historizität
 Posthistorizität

Ideal-Symbolismus

Indizialität und Arbitrarität

Bildung (*obrazovanie*)

Gabe (*dar*) als Talent und
 Kommunikationskreislauf

Pathos und Grandiositäts-
 zustände

Empathik	Emphatik
Inkorporierung	Identität vs. Nicht-Identität
Organik, Organismus Orgiastik	Organisation, Orgel
Thanatisierung des Eros	Erotisierung des Thanatos
Stirb & Werde als Kreislauf und Zyklus Spiralik und Wiederkehr (<i>vozrvat</i>) mythisch und apokalyptisch	Teleologische Lebensperspektiven, Periodisierung Diachronie, Evolution
Entfaltung (<i>razvertyvanie</i>)	Entwicklung (<i>razvitie</i>)
Revolution	Evolution
Manie, Wahn(sinn)	Melancholie Doppelgefühl von Reflexion und Evidenz
Passivität als Erleiden	Passivität als Handlungs- dilemma
Traum als Trauma als evidente Realität	Traum (<i>son, mečta</i>) als Vision
Kollektives Gesamtkunstwerk	Individuelles Artefakt
Leben als Kunst(werk) <i>rites de passage</i>	Kunst(werk) als Leben Wanderschaft, Fortbewegung an der Oberfläche
Ab- und Aufstieg als Kreislauf <i>roj</i> Chaos	Labyrinth <i>stroj</i> Kosmos
Wahrheit	Gerechtigkeit
<i>rassejannyj sub-ekt</i> Streuung	Kon-Zentration, Identität / Spaltung
Unüberschaubarkeit	Klarheit, Strukturiertheit
Maßlosigkeit	Maß, Planung
<i>prozračnost'</i> <i>glubinnost'</i>	<i>prozračnost'</i> – <i>prizračnost'</i> <i>zerkal' nost'</i>
Plastizität, Durchdringung	Schleier, Netz, Stickerie Textur

Reflekt	Muster (<i>uzor</i>)
Archetypik	Muster-Ästhetik Masterplan des <i>auctor mundi</i> = Textautor
Authentizität, Evidenz Objekt-Position	Zweifel und Reflexion Meta-Meta-Position
Vereinigung, Verschmelzung Indifferenz (Schelling)	Kritik, Unterscheidung Differenz (Derrida)
Sprachkörperlichkeit, Neologistik Aufzählung, Wiederholung	Rhetorik, Diskurs Argumentation
Wort – Ding - Metamorphotik (Wort als Dinge, Dinge als Worte)	Intertextualität Vernetzung von Motiven u. Texten
Un- und Aperspektivik	Multi-Perspektivik narrative Interferenzen Dialogizität
"Verheiratung" der Wort-Wurzeln (<i>brakosčetanie slov</i>)	Abusus des Wortgebrauchs Katachrese
Kalauer, Paronymie	Anagrammatik
Wortspiele	Sprach-Spiele (im Sinne von Wittgenstein)
Paradigmatik, Vertikalität	Pragmatik – Syntagmatik: Horizontalität
semantische Figuren	Sinnfiguren
Metamorphotik	Metaphorik, Allegorik
Mythos	Logos
Wortkunst bzw. Lyrik	Prosa (Narrativik und Rhetorik)
Rhythmus, Dithyrambus, Tanz	(Iso-)Metrik
Tragödie	Roman
Gesamtkunstwerk Intermedialität	Einzel-Artefakt Intertextualität
Musik(alität), Drama	Bildhaftigkeit, Plastik, Architektonik
Öl-Malerei <i>faktura</i> als Materialsprache 3-Dimensionalität der <i>poverchnost'</i>	Graphik, Linearität <i>ploskost'</i> (Lazarertechnik =

	Übereinanderlagerung von Malschichten)
Performativität	Textualität
Phonozentrismus - Logozentrik	Graphem-Semantik bzw. Lettrismus
Ur-Sache, Ur-Sprung	Ziel, Teleologie
Induktion	Abduktion
Paradoxon	Oxymoron, Pointe
<i>coincidentia oppositorum</i>	Polarität, Dualität
Kunst als Katharsis	Kunst als Kunst-Stück bzw. Trick, Täuschung
Erlösung	Auflösung
Leser als Opfer/Täter	(Leser als) Detektiv
Erde als Szene des Tragischen	Welt als paranoide Verschwörung
Heroik des Autors	Auktorialität des Helden Autor als <i>deus ex machina</i> : der Held als Feind bzw. Konkurrent des Autors
Identifikation als Inkorporierung	Identifikation als Individuation
Selbst-Werdung	Selbst-Findung
Logos → Inkarnation	Pneumatik → Dematerialisierung
Vater – Sohn-Relation	Ödipus, Vaternord
Androgynie	Geschlechts-Polarität
Namen(haftigkeit) Onomatopoeik	Nominalismus, Konventionalismus
Jenseits von Gut und Böse	Ethik
Allschuld	unschuldig-schuldig (Kafka, Charms)
Kunst als Forum eines Jüngsten Gerichts	Kunst bzw. Roman als Indizien-Prozess

¹ IVANOV, *Dionis i pradionisijstvo*, Baku, 1923, predislovie, V, zur Synthese von dionysischer Religion und Christentum. (vgl. IVANOV, II, primečanja, 708). Dionysos ist die Verkörperung des der Schöpfung immanenten Prinzips der "Antinomie" (IVANOV, "Nicše i Dionis", 1904, I, 719): Er ist *žertva* und *žrec* in einem, "Ich" und "Nicht-Ich", "Position" und "Negation", "Identität" und "Nicht-Identität". Diese Antinomien können nicht rational gedacht, sondern nur als Polaritäten "erlebt" werden.

IVANOV, "Nicše i Dionis", 1904, I, 725, kritisiert Nietzsches rein "ästhetische" Auffassung des "dionysischen Prinzips", wie des "Lebens" überhaupt.

In der Studie "Nicše i Dionis" referiert IVANOV, 1904, I, 715–726 den archaischen Dionysos-Mythos und die von Nietzsche aktualisierte Polarität von Apollon und Dionysos. Dabei wird Nietzsche selbst (wie auch bei Belyj!) als Verkörperung des Dionysos-Mythos gedeutet (ibid. 716), als *istinnyj geroy novogo mira* (ibid.).

Zu Ivanovs Apollon-Dionysos-Mythologem im Verhältnis zu Nietzsche vgl. A. HETZER 1972, 191ff. (v.a. zu den "Korrekturen" Ivanovs am Modell Nietzsches). Die Bedeutung des *dionisijstvo* Vj. Ivanovs für das Schaffen Bloks um 1905–1907 vgl. Z. MINC 1980a, 129f.

Literaturangaben zur Theogonie bei den Griechen, v.a. zu Apollon und Dionysos siehe bei BELYJ, "Kommentarii", S. 539ff. (Belyj referiert hier v.a. die Ideen aus Vj. Ivanovs "Religija stradajuščago boga", ibid. 541).

Nach BELYJ, "Pesn' žizni", 1907, A, 53ff., hat Nietzsche im "Geist des Dionysos" das Wesen des *žiznetvorčestvo* erkannt, wogegen der "Geist Apolls" auf das "kreative Bild" gerichtet ist.

Die Beziehung zwischen mystischem "Orpheus" und dem Dionysos-Kult behandelt BELYJ, "Kommentarii", S. 546f.

Die "Zapisnye knižki" BLOKS, 1906, 78–84, enthalten sehr ausführliche Exzerpte aus Nietzsches "Geburt der Tragödie", deren Grundgedanken Blok gerade zur Zeit seiner Abwendung vom S II und der Auseinandersetzung mit der Karnevalisierung und Theatralisierung des visionären Symbolismus intensiv beschäftigten. Blok konzentriert sich auf Nietzsches Polarisierung von Apollinisch und Dionysisch, seine Gegenüberstellung von Vitalität und Moral, seine Einschätzung des Geistes der "Musik", der Autonomie des Individuums, des tragödischen Chores und der "Satyren".

BLOK, 1905, V, 13f. zur Charakterisierung von Vj. Ivanovs "Kormčie zvezdy", v.a. zur Entfaltung des Dionysos-Mythos.

Zu Nietzsches Dionysos-Konzeption v.a. seiner Schrift "Die Geburt der Tragödie" vgl. BELYJ, "Pesn' žizni", 1907, A, 54ff. und ihre Beziehung zur romantischen Musik-Philosophie.

Z. MINC 1982, 106ff. zum *dionisijstvo* bei Ivanov und Blok (im Anschluß an Nietzsche), zu *stichija* und *metel'* als Symbole dionysischen *žiznetvorčestvo* (ibid. 107). Blok transformiert den Dionysos-Mythos Ivanovs um zu einem *severnoe dionisijstvo* (ibid. 110). Darauf verweist sein Plan zu einem Drama "Dionis Giperboreskij" (*giperboreskoe = severnoe*).

Zum Handlungscharakter des Mythischen, das eben jenen Vorgang durchführt, von dem er redet (v.a. im Ritual, in der Liturgie) vgl. die treffenden Beobachtungen bei M. FRANK 1982, 84ff. Der narrative, deskriptive Charakter des Mythos ist sein apollinischer Aspekt, der unmittelbar-rituelle (bzw. ekstatische) der dionysische (ibid. 92ff.): "Der Mythos, das ist Dionysos von Apoll aufgelegt" (94). Apollo ist also der Gott der epischen Kunst (wir würden sagen: der Ich-Literatur), wogegen der dionysische Kult die "gänzliche Vernichtung aller Individualität" anstrebt (ibid.).

*Auszug aus dem 3. Teil der kulturphilosophischen Schrift Andrej Belyjs
История становления самосознающей души» (1926). Eine kommentierte
Edition nach der Handschrift ist in Vorbereitung.*

Самосознание и дух свободы.

Антропософия выявила нам историю самосознания в истории пятой культуры (подрассы); мы можем историю этой культуры сложить из семи малых фаз.

Мы находимся в фазе четвертой.

Рождение самосознающей души, ея юность, – пятнадцатый век и конец предыдущего; это – подъем ренессанса; в нем – первая фаза; вторая, являющая погружение самосознающей души в мир рассудка (начало пути нисхожденья) – склонение 16-го столетья, 17-ое, половина столетия 18-го; это – век философии новой, сложение точных наук и попытка отчетливо, заново жизнь перемыслить; в той фазе по-новому нам возникает схоластика; ложно классический стиль этой фазы скликается с ложно-аристотелианской мыслью схоластики; чем был Боэций для мысли античной, то есть Буало в отношении к культуре искусств; как три тезиса универсалий (*in, ante, post*) – ось логической мысли, так ось сценической мысли теперь – три единства; отличное от реализма и номинализма в культуре мыслительной, – то, что в ней новая сила суждений сказала; ¹и перерождается явленное в первой фазе гуманистическое устремление; либерализмом становится – здесь; скептицизмом – там; там – фанатизмом; и религиозными войнами пахнет в нахмуренном воздухе; стиль *жэзюит*, инквизиция, неосхоластика, ложно классическое направление в искусствах и абсолютизм просвещенный, – вот, так сказать, грубые, явно кричащие знаки второй этой фазы.

За ней начинается новая фаза культуры<> С второй половины столетия восемнадцатого, захватывая девятнадцатый век; эта фаза – схожденья самосознающей души в мир души ощущающей для проработки души той; – в сентиментализме, в тоске по природе (Руссо); она – в музыке; романтикою (искусства, эстетики, мысли) она расширяется, переходя в 19-ом веке в разлив реализма и натурализма; опять-таки грубо-кричащая краски ея: народ, третье сословие, рост буржуазии, лозунги,

¹ в этой фазе черствеет, ссыхается вдруг гуманизм

«права человека», борьба за свободу торговли, парламентаризм, политическая революция, капитализм; окончание фазы, – рост пролетариата; и – кризис сознания: сперва – пессимизм; трагизм – после; и декадентизм – в заключение. Четвертая фаза – схождение самосознания в астрал – в разных сферах культуры свершается в разное время, по-разному входит в сознание отдельных людей; от истекшего века охватывает чувство «бездны» и «хаоса»: Тютчева, Шумана; в душах середины столетия чувство такое растет (²Достоевский, особенно Ницше); к концу же столетия чувство такое охватывает всех людей; с ним – рождаются. В среднем, – четвертый период сказался с начала 20-го века; 1901 год – год вступления в полосу «бурь» и «надежд»; год 14-ый – выявление «бури» в физическом плане.

Вступление в пятый период отметит пророст из астрального, переработанного пласта в пласт души ощущений зародыша духа; по всей вероятности выявится по-новому организация новой Европы<> а<> может быть, «новой земли»; потребление и производство изменятся; это – период хозяйственный; трудно сказать, когда вступим в него; после «кризисов» время – медлительнее; но с другой стороны, темп времен вообще ускоряется; думаю: в пятый период мы не вступим³, пока не улягутся ⁴бури стихий социальных и ⁵мощных движений народов востока и юга (монголов и негров).

Развитие зародыша духа ⁶в душе рассуждающей выявит фазу шестую; то будет культура цветов интеллекта; пока интеллект еще – силы и соки: под маской понятия в мысли он скрыт; но понятийный корост пробьется; абстрактная мысль – живомыслием станет: конкретною мудростью; контур *духовной науки* тогда лишь проявится, как позитив; ныне он – негатив, даже – в антропософии.

Фаза седьмая – поднятие зародыша духа и душ до вершины самосознающей души, или в уровень мига рожденья ея; в этот миг по законам созвучия – голос подаст фаза первая; и ренессанс, век 15-ый, в новом обличии, в новой величии выступит; тут лишь откроется царство

² Толстой

³ не ранее 21-го века

⁴ волны еще собирающейся революции

⁵ и вызванного революцией бурных

⁶ в пластов верхний

свободы, как «дух»; возвращение самосознания к себе душу выявит духом; о миге том нам повествуют лишь символы произведений искусства, подобные «Фаусту»; перерождение вырванной из аримановова царства души, принесенной в беспомощном кукольном виде, в Марианнуса, в «доктора» есть выявление точкою символа фазы седьмой; в этой фазе поймется конкретно, к чему мы стремились с пятнадцатого столетия, и отчего мы во многих падениях своих не погибли; откроется здесь все значение текущей культуры; и жизнь *равновесия* в ней; обнаружится форма в движении, как творчество жизни, – покоем борьбы и звучанием безмолвий; безмолвие, невыразимости и несказанности скажутся; вскрыется то, о чем музыка не молчит. Фауст нудился этим всем; о нем сказано: „<wer> immer strebend sich bemüht“; мы в падениях наших во многом – младенцы духовного мира, или «Фаусты», – грешники, с грязной душой, но с невинным, младенческим духом; поскольку в той фазе мы будем душевны, – нам скажется:

Und wär er von Asbest, –

Er ist nicht reinlich. <Faust, 11956-11957>

«Духу» нашему фаза седьмая откроет:

Wer immer strebend sich bemüht,

Den können wir erlösen. <Faust, 11936-11937>

«Марианнусом» – именовался один из схоластиков; но не о нем думал Гёте; я думаю, что звук слова «Марианнус» от слова: Мария; Марианнус есть «доктор» Мариин, тем более, что он к Марии склонен: „Lasse mich im blauen... Dein Geheimnis schauen!“ <11998 und 12000> Тайны «Мариинны» – тайна трех душ и трех тел: трех Марий перед Духом. По евангелисту Иоанну у гроба Христова стояли: Иоанн – Богоматерь, Мария Клеопова и Магдалина, Мария; стояли – Иоанн, три Марии; одна, Магдалина, – конечно душа ощущающая (коль читать по телесному ряду, астрал); а Мария Клеопова, сестра Матери Божией; – кто? Да София, душа мира мысли (или – тело эфирное); Божия Мать: в ряде тел – «мать сыра земля», тело физическое; в ряде душ – душа самосознания; кто Иоанн? Человек, «Я», которое в самосознании Мариинном духом себя обретает; поэтому в сцене евангельской и происходит мистерия соединения Матери Божией и Иоанна по слову Распятого: «Матерь твою» <Ин.19,27>; с этой поры Иоанн принимает Марию в свой дом; Иоанн, это – первый «Марианнус» в грядущей культуре «Марианнусов», Манасов. Далее: в сцене Мария Клеопова – Солнце; Мария, Мать Божия – земля; Магдалина – луна;

сочетание знаков земли, луны, солнца, <по> Штейнеру – символ космический Граля; неспроста мистерии Граля сказанье о Грале выводит из этого мига; они начались у Креста; чаша, Граль, есть плерома, или целое соединенья Марии с Иоанном; она есть «хитон», о котором в Евангелии говорится: «Хитон же остался нетронутым» <Ин. 19,23-24>; одежды – делили; и – на четыре части; четыре – четыре стоящих (три тела и «Я», или – 3 души, «Я»); пятое – Крест и висящий на Нем. Сочетанье Марий или душ в целом (солнце, луна и земля) образ Тайны апокалиптический, или Жена, Облеченная в Солнце, имеющая под ногами луну <Ин. 12,1.>; Жена значит – земля (тень земли над едва обозначенным юным серпом, окруженным лучами от солнца). И Тайна «Жены» – тайна, скрытая в Тайне Софии (ея трех-аспектность): Мария, София, Астарта (или Магдалина, Луна): тайна целого душ. Вот о чем говорит посвящаемый в тайны Марии Марианнус: „Lasse... Dein Geheimnis schauen“. В заключительной сцене Фауста вместе с «Марией» (читай, – «Облеченная в Солнце Жена») появляются снова «3» женщины: бывшие грешницы: Магдалина, Мария Египетская и ... и ... Гретхен; как все здесь громадно, космично и непроницаемо курым критерием критик; и все – сокликается с мигом, описанным евангелистом Иоанном; в контексте Иоанна та сцена – мистерия; pater Seraphicus, pater Ecstaticus, pater Profundus – присутствующие при посвящении Фауста в тайну Марианнуса – героианты, стоящие у алтарей: Красоты, Добра, Мудрости; оттого-то «мистерия» эта кончается возгласом:

Das Unbeschreibliche

Hier ist getan! <Faust, 12108-12109>

Неописуемое совершится в седьмой фазе пятой подрасты; она оборвется восстаньем Марианнуса, в Манас, в шестую культуру.

Так царство духовное – волит; и ждет, чтобы мы из свободы поволит, сказали «да, будет!» возможной мистерии; а от «да будет» зависит уж «будет – не будет».

Так фазы (пятая, шестая, седьмая) самосознающей души нам раскроют пока не раскрытый, абстрактно положенный лозунг: прыжка в мир свободы; «прыжок» – начался; или – нет его вовсе; сидеть сложа руки и ждать, что опустится с неба рука и поднимет, – столетия, тысячелетия отсиживать в «необходимости»; «помощи» в чаемом смысле – не будет: она уж дана в обозначенных контурах перерождения представлений о духе; суть духа – свобода; сигнализация из свободы – дана: остальное, –

мы, мы, снова мы, каковы бы мы ни были; переродилось понятие о *руководстве*; и перерождалось – в столетиях; а закрепилось и заплатформировалось лишь в последних, критических наших годах; лет 12 назад было можно слова <о> *«помощи»*, сантиментально фасонить по-старому, *«учителей»* в новом смысле за старцев считать и потом, перепутав критерии, бегать ⁷по старцам; теперь в 25-ом и 26-ом году это – почти преступление пред духом свободы, пред теми же *«старцами»*.

Новая помощь – явление знаков судьбы среди нас; транспарирование истории кармою; игнорировать факты судьбы ⁸было можно вчера; теперь чтение писем, иль даже попытка, учёба прочета, – есть азбука эсотеризма; она не в усилиях ставить столбы демаркации с надписями: сюда – *«эсо»*; туда – *«эсо»*; и, проведя демаркацию, сесть за столбом, чтоб выглядывать в *«эсо»* из *«эсо»* лукавым мигателем для соблазнения слабых растерянных душ утаенным в жилетном кармашке *«путем»*; отвратительны *«антропософы»* такие; а все еще есть они; в них – распяты учителя нашего; может быть, в них – его ранняя смерть.

Если будем учиться читать, иль хотя бы разглядывать буквы, хотя б только видеть их, смутно пусть, не ограничиваясь долбёжкой номенклатуры, в которой гноим мы огромные циклы,⁹ – *«да будет»* культуре искомой в нас есть; она – *«будет»*; и радость вся в том, что – *«да будет»* пребудет; а мы, вероятно, перейдем в данном нам воплощении; надо поволить путь Духа в себе; но корыстно алкать его, ждать, что возьмемся, – совсем не увидать в *пути* – *«пути-собственно»*.

Учителя наши, лучшие, в новом открывшемся смысле нас *«учат»*, но – как? Нас *«разучивают»* в нашей жадности быть *«научаемыми»*, т.е., в нашем нескрытом порыве отдать свою волю; и *«разувереньем в пути»* звучит слово их – скольким, не так воспринявшим *«свободную мудрость»*; и *«разуверенье»* внутри пути, – может быть первая конкретизация нашей свободы, духовного знания в нас; это знание – истинно знание; *«разуверение»* – разоблачение веры слепой, тому знанию отдавшейся.

– «Ты – ключ к азбуке мира: познай себя!»

Как?

⁷ от Штейнера к

⁸ можно было еще лет пятнадцать назад

⁹ нам данные Штейнером,

Не спрашивают: самознанию не научает рассудок; оно – проступает сквозь все, как вода наводнения, когда мы отставим преграды: предметы познания, взятые в догматах быта, среды, национальности.

Как же снять «догмат»?

Воспитывая дух свободы в себе.

Но где взять его?

В акте рождаемой мысли, любой, пусть ошибочной; в осознании первого образования ея; в этом акте – свободны мы все; здесь свобода, иль – нет ея.

Где же начало рождения мысли?

А вы поищите: внимательней: в маленьких актах вниманья – увеличенье вниманья; увеличенье вниманья <-> рост беспредельности; тут – микроскоп, нам вскрывающий в мысли бактерию; и телескоп, приближающий солнца, таящиеся в любой тени понятийной; с увеличенья способности мысль наблюдать, с описанья процессов, и с копировки *«натуры»* сознания – все.

Но меня обрывают обычно:

– «Позвольте! Мир рушится... *«Быть, иль не быть»* – вы же с вашими мелочами.»

Да, – именно: с мелочами! Несчастия – лишь сумма (гигантская), малых, нестертых пылиночек; да – человек все решил, рассудил, принял к сведению, предсчислил; и – понял; вот в эти-то миги, когда все – отмерено, и остается – отрезать, спросите себя: не отмерить ли мне в *восьмой* раз (семь раз меряно – рекомендованный способ!)? Ручаюсь, что именно в этот *восьмой*, не в седьмой раз – откроется малый остаток, которым мы пренебрегали; я раз написал сочиненье о *жесте ритмическом, «семь раз»* проверив себя; написал: и тогда лишь открылось, что *«пустячок»* один мной не учтен; мой этюд до сих пор – еще рукопись; не напечатаю я его; не изменив радикально, а времени нет больше ритму отдаться.

Я знаю: всегда в недочисленном хвостике, в малой, последней, не стертой пылинке – бактерия чумы: смерть и бич многим тысячам; бактериология сколько жизни спасла; ея требования соблюдают, а бактериология мысли, могущая выхватить нас в мир свободы, – она вызывает улыбки.

Воистину: подлинная философия нашей свободы – здесь именно: в первом отчетливом, даже не шаге, а сгибе ноги, чтоб ступить; *«первый шаг»* – в этом смысле не первый; в прыжке, пред прыжком, отступают на шаг; без такого приема прыжок – вдвое ниже. И я приглашаю на шаг отступить, – от *«пути»*, чтоб действительно, а не фиктивно, вступить: приступить; в другом подступе мы пристаем, прилипаем к свободе: рабами свободы!

Картина действительности есть сумятица поисков угля и дерева, в мире исчезнувших; мир – холодеет; а топлива – нет; остается пять месяцев жизни; энергия тратится неимоверная: выхват<ит> только пять месяцев жизни; и уничтожаются ради десятка счастливых – все прочие; а между тем: остается последнее только усилие мысли вполне разрешить вопрос пользования теплом меж-атомным; но нет – концентрации нет; сутолочь – путает.

Так и мы в «кризисах»; учителя наши в руки нам дали все то, что нам нужно; а мы – пристаем: «Научи!» Не должны ли ответить они: «Я сказал о действительной, а не фиктивной свободе, а ты даже эти слова превратил в несвободу, помыслив: „Свободен я, так сказали мне это!“ Ты – требуешь в идеологии – пасс, только пасс. И духовное знание – новый гипноз тебе; больше я дать не могу уже: отдано – все! Оглядишься и прислушайся, – силы свободы в тебе. Их откроет внимание; в нем – шифры вскроются: вскроется – путь; другой помощи – нет: ведь ты хочешь родиться в мир новый, духовный, где новый язык; буква первая, альфа его, есть свобода; а ты еще требуешь *«магий»* гипноза от Духа Святого; ведь это пеленки, в которых лежал ты, когда был *«душой»*; для *«души»* – помощь есть; только – смерть в ней младенцу духовному; лучше душою умри для *«младенца»*; свобода, – *«младенцу»*, а *«необходимость»* – душе. Ты, воистину, ищешь по-старому помощи: старые помощи – есть; к ним иди; от меня иди прочь: я тебя разрешаю в свободу *«воистину»*, я от себя отрешаю; иди, куда хочешь.»

Вот новый язык, к нам идущий от Манаса; этот язык опускается над головой; он уж вспыхнул¹⁰: язык интеллекта; а мы подменяем его старым табелем: рангами – *«эско»*, *«эсо»*, *«эсэс»*, *«эсэс»*... Нет, слово Архангела Михаила – еще не для нас; это слово – его к нам, – та самая сигнализация знаками сверху; пока ищем *«помощи»* мы, главной помощи в главном

¹⁰ над нами

значении мы лишены; помощь в том, что открытое нам Михаилом, – свобода и *«вера в веру»*, в дерзание, в *«да будет»* и в *«да не будет»*.

И ныне: читаем последний предсмертный завет-увещание к самосознающей душе мы; и – составляем кружки изучения слов об Архангеле Михаиле. А знаем ли мы Михаила в себе?

Нет!

Начнем – еще раз: повнимаем, сию минуту – вот здесь; может быть один атом вниманья раскроется нам в мир теплот, во вселенную.

Сказанное о моменте сворота, четвертом, самосознающей души<,> когда просит она *«полюбить»*, иль *«погибнуть»*, – действительность, перед которой стоим, из которой исход – всю крепостью заново волимое: *«Буди, буди!»*

Так, – я благодатию духа, могущей открыться и мне, силой ясного мне интеллекта и зримого в нем Михаила, я, дух нерожденный, могущий родиться, и я, *«индивидуум»*, движущий личность Бориса Бугаева, – я утверждаю:

– «По этому слову, – все будет!»

И я приношу благодарность: Духовные Силы моей слепоте дали луч: мне действительность – видима, как бы сквозь тусклые стекла; в моем интеллекте и в твердом решенье мне верить и жить «по сему» – я отказываюсь от иных всяких помощей в битве за правду духовную; вооруженье одно: всеоружие силы сознания; дух я – лишь в Духе; дух Духа во мне, имя новое в камне души моем белом надгробном – *«свобода!»*

И – камень отвалиться: я – встану – в Дух!

Die rhythmische Geste: Symptomatologie und Prognostik in Andrej Belyjs „Geschichte des Werdens der Selbstbewusstseinsseele“

Henrieke Stahl (Trier)

(Publikation in dem Tagungsband „Visionen der Zukunft in der deutschen, österreichischen und russischen Kultur um 1900“, hg.v. Dirk Kemper.

Auf Russisch gedruckt in leicht veränderter Form: *Spiral' ili ritmičeskij žest istorii: risunok k „Istorija stanovlenija samosoznajuščej duši“ Andreja Belogo*. In: Miry Andreja Belogo. Red.-Sost. Kornelika Ičin i d-r Monika Spivak. Belgrad/Moskau, 2011. S.618-637.

Russische Kurzfassung erschien als: Simptomatologija i prognostika: „Istorija stanovlenija samosoznajuščej duši“ Andreja Belogo. In: Voprosy filosofii. 2012, Nr. 2, S. 159-162.)

1. Andrej Belyjs „Geschichte des Werdens der Selbstbewusstseinsseele“

Andrej Belyj (Pseudonym für Boris Nikolaevič Bugaev, 1880-1934), dessen Name in die Weltliteratur mit seinem Roman *Petersburg*, dem ersten Beispiel modernistischer Prosa in Russland, eingegangen ist und der zu den zentralen Autoren des russischen Symbolismus gehört, hat von Beginn an neben seinen literarischen Werken auch Schriften theoretisch-philosophischen Charakters verfasst. Sein bis heute nur wenig untersuchtes theoretisches Werk, mit welchem er seine Auffassung des „Symbolismus als Weltanschauung“¹ zu konzipieren und zu begründen versuchte, realisiert sich zunächst in der Gattung des Essays und Traktats². Nach seiner Wende zur Anthroposophie 1912³ wächst dieser Teil seines Schaffens zur Monographie heran.⁴ Zeitgleich entwickelt Belyj einen ersten Ansatz einer Geschichtsphilosophie, der Niederschlag in seinen Essays „Linie, Kreis, Spirale“ und „Die Kreisbewegung“ (Belyj 1912a und b) findet. Angesichts des 1. Weltkrieges greift Belyj diese Überlegungen wieder auf und

¹ Essay, russisch: „Символизм как миропонимание“, in dem gleichnamigen Sammelband: Belyj 1994, S. 244-255.

² Als Traktat könnte seine, in Paragraphen gegliederte, umfangreiche Programmschrift „Die Emblematik des Sinn“, russisch: „Эмблематика смысла“, gelten, in: Belyj 1994, S.25-90.

³ Vgl. im Einzelnen zu Belyjs Weg zur Anthroposophie ab 1909 sowie zu weiterführender Literatur meine Dissertation: Stahl 2002.

⁴ „Rudolf Steiner und Goethe in der Weltanschauung der Gegenwart“, russisch: „Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности“ (Belyj 2000).

lässt sie in seinen Aufsatz „Die Krise der Kultur“ (1916) eingehen, der Teil eines Zyklus von fünf „Krisen“-Essays⁵ ist.

Das Motiv der Krise weist zurück auf die eschatologische Endzeitstimmung des russischen Fin de Siècle, die der junge Belyj unter dem Eindruck von Vladimir Solov'evs „Erzählung vom Antichristen“ kultivierte, deren Lesung durch den Autor er 1900 kurz vor dessen Tod noch beigewohnt hatte. Im Anschluss an die Lesung hatte er sich mit dem Philosophen über seine eigenen Vorahnungen großer Umwälzungen an der Zeitschwelle der Jahrhunderte austauschen können.⁶ Belyj selbst hatte 1898 an einer literarischen Mysterienskizze gearbeitet, die unter dem Titel „Der Wiedergekehrte“ der Endzeitthematik gewidmet war. Die Idee einer bevorstehenden, ja unmittelbar um 1900 eingeleiteten Krise der Geschichte, die zum Anbruch einer von Grund auf neuen Ära führen soll, ist der prägende Impuls, den der junge Andrej Belyj aus der Begegnung mit Solov'ev mitnimmt.

Nach den Umwälzungen durch Weltkrieg und die russische Revolution kommt es Mitte der 20er Jahre erneut zu einem Einschnitt, der das geistige Klima der jungen Sowjetunion verdüstert – die letzten Versuche der vorsowjetischen russischen Kultur, den Aufbau des neuen Staates mitzugestalten, werden zunichte gemacht. Der Petersburger Philosophieprofessor Vladimir Belous hebt hervor, wie sich Belyjs Ansicht erhärtet, dass ein Ende der Geschichte im bisherigen Sinne eingetreten sei:

„Eine immer größere Zahl von Vertretern der Generation der ‚praktischen Idealisten‘ bildet ein Verständnis für den Finalismus der historischen Zeit aus: ‚wir reißen heute die Zeit von der Geschichte (ihrem Fleische) ab‘; ‚die Geschichte hörte auf zu sein und ... es gibt keine Zeit mehr‘ [Belyj in Кризис жизни, siehe Belyj 1923, S.50].“

„Все большее число представителей поколения ‚практических идеалистов‘ приходят к пониманию финализма исторического времени: ‚мы рвем ныне время

⁵ „Krisis des Lebens“ („Кризис жизни“), „Krisis des Gedankens“ („Кризис мысли“) und „Krisis der Kultur“ („Кризис культуры“), 1918; vgl. Белый 1923. Die Aufsätze „Krisis des Bewusstseins“ („Кризис сознания“) und „Lev Tolstoj und die Krisis des Bewusstseins“ („Лев Толстой и кризис сознания“), 1920, sind bis heute unveröffentlicht (der letzt genannte Essay befindet sich zurzeit in Vorbereitung zur Publikation durch Monika Spivak und Michail Odesskij).

⁶ Solov'ev vertrat die Ansicht, dass die Wiederkunft des Antichristen und seine Herrschaft unmittelbar bevor stehen und mit dem Sturz seiner Herrschaft das Ende der Geschichte eingeleitet wird. Jenseits der Geschichte sah er mit der eschatologischen Wiedervereinigung der Kirchen und der Menschheit mit Gott in und durch die Göttliche Weisheit Sophia die Welt sich in das Himmlische Jerusalem transformieren. Er selbst verstand sich als Prophet der sophianischen Welterneuerung – ein entsprechendes Modell zur Rolle des Propheten in der modernen Gesellschaft entwickelte er in seinem Spätwerk von 1896, der ethischen Schrift über die „Rechtfertigung des Guten“. Kennzeichnend für seine Antichristen-erzählung ist, dass er hier an die Stelle einer progressiven Weltentwicklung, wie sie zunächst in seiner Sophiologie entwickelt war, den Bruch mit dem Weltuntergang im Kampf mit dem Antichristen setzt, welcher der sophianischen Welttransformation vorangeht – in dieser Hinsicht knüpft er an die kirchliche Tradition der Johanneischen Apokalypse an. Vgl. zu Solov'ev sowie seine Rezeption bei Belyj in der in seiner in diesem Aufsatz behandelten Schrift ISSD (siehe folgende Anmerkung) meine Aufsätze: Stahl 2003 a, b, Шталь 2005. Vgl. zu Solov'ev Smith 2011.

с историей (его плотью...); ,история – кончила быть, и (...) времени нет‘. [Belyj 1923, S.50] (Belous 2010, im Druck)

1925 reift auf der Basis des o.g. „Krisenzyklus“ Belyjs philosophisch-theoretisches *opus magnum* heran, das in der ersten Jahreshälfte 1926 weitgehend niedergeschrieben und bis 1931 dann nur noch wenig überarbeitet werden sollte: „Die Geschichte des Werdens der Selbstbewusstseinsseele“ („История становления самосознающей души“, abgekürzt ISSD)⁷. Das große Buch, das im Manuskript rund 1200 Seiten umfasst und aus drei Teilen besteht und nicht endgültig abgeschlossen wurde,⁸ stellt den Versuch einer neuen Form von Geschichtsphilosophie dar, die Belyj in bewusster Absetzung von prominenten historiosophischen Konzeptionen seiner Zeit sowie auch in einer grundlegend neuen Form entwickelt.⁹

Mit der ISSD wendet sich Belyj vor allem gegen drei prominente Geschichtsauffassungen: das positivistisch-darwinistische Fortschrittsmodell, wie es in Chamberlains „Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts“ (1899; siehe Chamberlain 1906) vertreten ist, das dem entgegengesetzte Zyklusmodell in Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes“ (1918; siehe Spengler 1993)¹⁰ sowie gegen eine Geschichtswissenschaft, die sich unter Verzicht auf übergreifende Deutungsmuster auf die Chronologie einer Datensammlung beschränkt. Bereits 1912 unterscheidet Belyj zwischen drei entsprechenden Typen von Geschichtsauffassungen, die er mit den Bildern von Linie, Kreis und Punkt charakterisiert. Er stellt dem ein Modell entgegen, welches alle drei Ansätze in einer höheren Form integriert und entsprechend mit dem Bild der

⁷ Die Zitation des Traktats beruht auf der Handschrift „История становления самосознающей души“ (ISSD), die in der Handschriftenabteilung der Russischen Staatsbibliothek in Moskau aufbewahrt wird (фонд № 25, 45/1 и 45/2). – Die Erforschung und Edition der Handschrift mit Kommentar ist die Aufgabe eines laufenden bilateralen russisch-deutschen Projekts (gefördert durch DFG 2006-12 sowie RGNF 2006-10; Leitung des Projekts: Henrieke Stahl, Trier, und Monika Spivak, Moskau). Zuvor war bereits 1999 die Publikation des zweiten Teils der ISSD erfolgt: Белый 1999. Der Text dieser Ausgabe beruht jedoch nicht auf der Handschrift Belyjs, da sie zu diesem Zeitpunkt als verschollen galt, sondern auf einer Abschrift von Belyjs zweiter Frau Klavdija Nikolaevna Bugaeva. Der Text weist zudem eine Vielzahl an massiven Fehlern auf, die ihn stellenweise bis zur Unkenntlichkeit entstellen und zu großen Teilen auf die Redaktion des Bandes zurückzuführen sind. Außerdem wurden folgende Auszüge der ISSD publiziert, die ebenfalls auf diversen Abschriften beruhen, deren Ursprung zumeist auf eine Abschrift durch Klavdija Nikolaevna Bugaeva zurückgeführt werden kann: Belyj 1980, 1990; Конев 1998; Белоус 2001.

⁸ Vgl. zur Entstehungsgeschichte sowie dem Aufbau des Buches und der Frage nach seiner Abgeschlossenheit Мишке 2010a sowie Spivak 2011, im Druck. Das Gesamtkonzept und die Kapitel können als grundsätzlich ausgereift angesehen werden; die Endredaktion hätte Überschneidungen bereinigen und sprachlich-stilistische Verbesserungen einiger nicht bis zur Reinschrift gebrachter Kapitel bedeutet. Das letzte, nicht verfasste Kapitel, von welchem nur die Überschrift existiert, könnte auch als bewusst gesetzter offener Schluss gedeutet werden – so Spivak 2011, im Druck.

⁹ Eine russische Fassung, die mit den wesentlichen Inhalten dieses Aufsatzes übereinstimmt, wird unter dem Titel „Спираль или ритмический жест истории: рисунок к «Истории становления самосознающей души» Андрея Белого“ veröffentlicht, siehe Шталь 2011b, im Druck.

¹⁰ Vgl. über die Beziehung der ISSD zu Spengler und Chamberlain den Aufsatz von Ilja Karenovics (2011, im Druck).

Spirale belegt wird.¹¹ In der ISSD erarbeitet Belyj mit Hilfe seines Spiralmodells ein Panorama der kulturgeschichtlichen Entwicklung des Abendlandes, das in Grundzügen den Zeitraum von der Antike bis zu seiner Gegenwart des beginnenden 20. Jahrhunderts umfasst.¹² Er schreibt seinem Modell jedoch nicht nur Tragfähigkeit zur Beschreibung der Vergangenheit zu, sondern auch die Möglichkeit zur Prognostik zukünftiger Entwicklungen, auf welche sich Ausblicke in der ISSD finden.

2. Die ISSD als Experiment einer Phänomenologie der Geschichte

Die Grundlage für Belyjs Versuch einer neuen Form von Wissenschaft der Geschichte, der gleichermaßen eine Erklärung sowie in einem gewissen Rahmen auch eine Voraussage geschichtlicher Entwicklung möglich machen soll, bildet seine Methodologie, mit deren Hilfe Belyj auf die Schließung der Kluft zwischen Natur- und Geisteswissenschaft abzielt. Hierfür knüpft er zunächst bei Goethes Wissenschaftsbegriff und seiner Interpretation und Weiterbildung durch Rudolf Steiner an. In der ISSD erörtert Belyj die wissenschaftstheoretischen Grundlagen der Schrift kaum; jedoch ist es möglich, unter Einbeziehung anderer Schriften seine Methodologie in ihren Grundzügen zu rekonstruieren. Sie ist in der ISSD unter dem Namen „Mono-Duo-Pluralismus“ (auch „Pluro-Duo-Monismus“) präsent und wurde im Wesentlichen in dem oben genannten ersten großen philosophisch-theoretischen Buch Belyjs über Steiner und Goethe (Belyj 2000) entwickelt.¹³

Die ISSD erinnert in ihrer Grundstruktur speziell an Goethes berühmten Aufsatz über den „Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt“¹⁴. Denn Belyj gibt in diesem Buch eine Reihung kulturgeschichtlicher Phänomene, in deren

¹¹ Vgl. Belyj 1912 a und b. Zum Bild der Spirale vgl. meinen Aufsatz Шталь 2008.

¹² Diese Thematik wurde bereits in den folgenden Arbeiten angesprochen: Stahl 2005, Шталь 2005; Mischke 2009; Мишке 2010b.

¹³ Neben Belyjs Studien zu Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften und seiner Auseinandersetzung mit der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie Rudolf Steiners gehen in seine Methodologie Aspekte auch anderer philosophischer Konzeptionen ein, insbesondere Kant, Hegel, Neukantianismus und nicht zuletzt die Mathematikphilosophie seines Vaters Nikolaj Bugaev, die Arythmologie (eine besondere Zahlentheorie) und eine mit ihrer Hilfe erneuerte Monadologie umfasst. Vgl. zu Belyjs Methodologie des Mono-Duo-Pluralismus: Силард 2011, im Druck sowie Шталь 2010, 2011a., Stahl 2011.

¹⁴ Vgl. Goethe 1982, Band 2, S.10-21. Ebd. 17 formuliert er die Frage, die methodisch auch Belyjs ISSD zugrunde liegt: „Wie finden wir die Verbindung dieser Phänomene, dieser Begebenheiten?“ Wie Goethe mit seinen „optischen Beiträgen“ hat Belyj in der ISSD „eine solche Reihe von Versuchen aufzustellen gesucht, die zunächst an einander grenzen und sich unmittelbar berühren, ja, wenn man sie alle genau kennt und übersieht, gleichsam nur Einen Versuch ausmachen, nur Eine Erfahrung unter den mannichfaltigsten Ansichten darstellen“ (ebd. 18). Steiner kommentiert ebd.: „Indem wir so eine Anzahl Erfahrungen machen, entdecken wir innerhalb ihrer ein Objektives, das über ihnen steht und das uns eine *höhere Erfahrung* (Urphänomen) in der Erfahrung ist.“

Anordnung die Idee der Geschichte, analog zum „Urphänomen“ Goethes, Gestalt annimmt.

In diese Richtung deutet auch die Form der ISSD, die sich durch Genrehybridizität, poetische Verfahren und freie Entwicklung der Gedanken auszeichnet. Die ISSD weist Züge auf, die das große Werk weniger als „Traktat“, wie es gerne bezeichnet wird, denn eher als „Projekt“ (vgl. Грюбель 2011 [im Druck]) oder „Genrehybrid“¹⁵ charakterisieren lassen. Im Hinblick auf die zugrunde gelegte goethianistische Konzeption könnte auch von einem „Experiment“ gesprochen werden, dessen Versuchsbedingungen und zugrunde gelegte Methodologie in der Anwendung gezeigt, aber nicht eigens theoretisch ausgeführt werden.

Bei Goethe entspricht dem „Urphänomen“ (bzw. für das Lebendige der „Urpflanze“) aufseiten des Subjekts eine spezifische Fähigkeit, deren Möglichkeit er in Absetzung von Kant meint annehmen zu können: die „anschauende Urteilskraft“¹⁶. Diese schöpferisch-intuitive Fähigkeit verleiht Goethes Wissenschaftskonzeption ästhetische Züge und nähert sie der künstlerischen Tätigkeit an. Dementsprechend verfolgt Belyj in der ISSD weniger streng wissenschaftliche Kriterien, als dass er eine Darlegungsform entwickelt, die sowohl wissenschaftliche als auch künstlerische poetische Eigenschaften in sich vereint. Belyjs Geschichtsbild in der ISSD kann als schöpferische Imagination des Autors angesehen werden, der keinen Anspruch auf die Professionalität weder eines Historikers, noch eines Philosophen erhebt. Die ISSD ist gleichzeitig als ein wissenschaftliches Experiment im Sinne von Goethes „Versuch“ aufzufassen, der auf die Geschichte übertragen wird, und als Kunstwerk, das in dieser Art für das russische 20. Jahrhundert, vielleicht auch in der Weltliteratur, einzigartig ist.

Worin aber besteht die Idee der Geschichte, die das historiosophische Experiment der ISSD sichtbar werden lassen soll? Einen Hinweis darauf enthält der Titel: Das Werk ist eine Phänomenologie der Geschichte der „Selbstbewusstseinsseele“. Doch was bedeutet dieser Terminus, den Belyj selbst

¹⁵ „Das Werk kann als Genrehybrid charakterisiert werden, das diskursive Erörterungen verschiedener Wissenschaftsgebiete – von der Theologie, Philosophie, Kunstwissenschaften, Geschichte über die Mathematik bis hin zu Natur- und Gesellschaftswissenschaften – mit essayistisch und aphoristisch gehaltenen Überlegungen sowie philosophischen Ausführungen, aber auch meditativen Exkursen und autobiographischen Reflexionen verbindet“ (Stahl 2011, S.78).

¹⁶ Vgl. Goethes Aufsatz „Anschauende Urteilskraft“ (Goethe 1982, Band 1, S.115 f.). Vgl. Steiners Kommentar, den Belyj gut kannte (ebd. 116): „Das Begreifen der Natur ist für Goethe ein geistiges Nachschaffen ihrer Werke.“ Vgl. auch Goethe: „[...] so müssen wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgend eine Art von Ganzheit erwarten“ (Band 2, S.127, Aufsatz „Problem und Erwiderung“, Selbstzitat aus den „Betrachtungen über Farbenlehre“).

geprägt hat?¹⁷ Worin besteht in der ISSD die „Reihung der Phänomene“, Belyjs Geschichtsexperiment?

Der Text alleine gibt keine ausreichenden Antworten auf diese für sein Verständnis zentralen Fragen. Belyjs Kunst der Geschichtsphänomenologie erhellt sich jedoch in ihrer Spezifik, wenn seine historiosophischen Zeichnungen, insbesondere ein bestimmtes Aquarell, herangezogen werden. Es handelt sich um eine im Belyj-Hausmuseum auf dem Arbat in Moskau¹⁸ ausgestellte Zeichnung, deren Verbindung mit der ISSD auf den ersten Blick offensichtlich ist. Das 35x33 cm große Aquarell entstand, wie aus der Bildaufschrift auf der Rückseite hervorgeht, 1927 in Cichiz-Dziri, Georgien; es wurde also gemalt, nachdem Belyj seine Hauptschreibphase an der ISSD bereits abgeschlossen hatte.¹⁹

Diese Zeichnung spiegelt jedoch nicht nur, wie die Erläuterung des Museums zum Bild angibt,²⁰ Belyjs Ansichten zur Entwicklung der Selbstbewusstseinsseele wider. Vielmehr ist sie als synthetisches Bild der gesamten ISSD zu verstehen, deren Text über weite Passagen als Kommentar zum Bild herangezogen werden kann. Einige der Schemata und Zeichnungen, die Belyj in den Text eingefügt hat, sind als Detailvergrößerungen dieses Aquarells zu verstehen. Das Bild ergänzt umgekehrt aber auch seinerseits den Text, da es Aspekte enthält, welche in dieser Weise in der ISSD selbst nicht thematisiert werden.

Die eigentliche Bedeutung aber, die diesem Bild zukommt, liegt in etwas, was dem Text selbst fehlt: Es leistet die Zusammenschau des Geschichtspanoramas als eines simultanen Ganzen und zeigt die Prinzipien, welche diesem Panorama zugrunde liegen, in anschaulicher Form. Die Zeichnung enthält gleichsam das „Urphänomen“ der Geschichte, welches sich im Text der ISSD sukzessiv entrollt, wie in einer „Formel“²¹ auf den Punkt gebracht. Text und Bild sind als zwei einander wechselseitig erläuternde Teile von Belyjs Geschichtsbild aufzufassen.

¹⁷ Vgl. zur Entstehung und Bedeutung dieses Terminus: Шталь 2010 und 2011a, im Druck und Шмитт 2011, im Druck.

¹⁸ Das Museum heißt auf Russisch: „Мемориальная квартира Андрея Белого“ (отдел Государственного музея А.С. Пушкина).

¹⁹ Vgl. zur Entstehungsgeschichte der ISSD: Спивак 2011, im Druck.

²⁰ „Андрей Белый. [Схема историсофская]. 1927 г., Цихиз-Дзир, Грузия. 1 л. 35 x 44 см. Акварель, чернила. Автограф Андрея Белого. На обороте рукой К.Н. Бугаевой датировка. Схема отражает взгляды Андрея Белого на историю развития „самосознающей души.“ Zitiert nach: Опись рисунков Андрея Белого, хранящихся в „Мемориальная квартира Андрея Белого“ (отдел Государственного музея А.С. Пушкина)

²¹ Goethe 1982, Band 2, S. 18: „Eine solche Erfahrung, die aus mehreren andern besteht, ist offenbar von einer *höhern Art*. Sie stellt die Formel vor, unter welcher unzählige einzelne Rechnungsexempel ausgedrückt werden.“

Im Folgenden soll die Wechselbeziehung von Bild und ISSD in ihren zentralen Aspekten anfänglich aufgezeigt werden, wobei die Grundzüge von Belyjs Geschichtsphilosophie in Inhalt und Methode sichtbar gemacht werden.

3. Das „Urphänomen“ der Geschichte als Rhythmuskurve

Im Text der ISSD spricht Belyj an vielen Stellen von der „Kurve der Geschichte“ („кривая истории“), dem „Rhythmus“ oder auch der (rhythmischen) „Geste“ („жест“) der Geschichte:

„Wahrhaftig, die Rhythmen der Geschichte sind eine großartige Komposition; die Jahrzehnte bilden in ihr Figuren, die durch Perspektive, Proportion und Kolorit verbunden sind.“

„Воистину, – ритмы истории – великолепнейшая композиция; десятилетия – фигуры в ней, связанные перспективой, пропорцией и колоритом.“ (Band 2, Kap. Simvolizm)

Auch charakterisiert er den Rhythmus der Geschichte als spiralförmig verlaufend. Mit „Kurve“ und „Spirale“ werden zwei in Belyjs Werk bisher getrennt von einander auftretende, aber in ihrem jeweiligen Bereich zentrale Motive zusammengeführt und auf die „Geschichte der Selbstbewusstseinsseele“ angewendet: Mit Kurve und Geste charakterisierte Belyj sein Konzept des Rhythmus in der Dichtung, während das geometrische Bild der Spirale, wie oben ausgeführt, seinen Ansatz einer Evolution und Zyklus sowie die Disparität unverbundener „Augenblicke“ gleichermaßen übersteigenden Bildes von Entwicklung bzw. Geschichte wiedergibt.

In der ISSD beschreibt Belyj die Geschichte der Selbstbewusstseinsseele in Form einer spiralförmigen Kurve. Das Aquarell verdeutlicht, dass Belyjs Wortwahl nicht metaphorisch gemeint ist. Umgekehrt erhält die rätselhafte Darstellung der roten Linie, die wie in ein Diagramm eingezeichnet ist, aber im Unterschied zu den anderen Linien des Bildes keine Beschriftung trägt, obwohl sie offenbar das entscheidende Bildelement darstellt, ihre Erklärung durch den Text der ISSD: Die rote Linie ist die Abbildung eben dieser „Kurve der Geschichte“; sie ist das „Urphänomen“, welches die ISSD in der Reihe von Kapiteln entfaltet.

Das Bild hilft zu verstehen, in welcher Weise Belyj in der ISSD die Untersuchung der Kulturgeschichte des Abendlandes auf ihren Rhythmus hin durchführt: Er geht zunächst in Analogie zu seiner Theorie des Versrhythmus vor, die Rhythmus als „Abweichung vom Metrum“ definiert.²² Denn er legt seiner Untersuchung ein abstraktes Basisschema zugrunde, wie dieses in der

Dichtung das Versmaß verkörpert, um dann zu prüfen, wie das Schema individuell realisiert wird. Denn für Belyj gilt, dass Rhythmus immer individuell ist, wobei seine individuelle Gestalt sich durch den Bezug zu zugrunde gelegten allgemeinen Schemata (einem bestimmten Metrum bzw. bestimmten Versfußformen) bildet:

„[...] und daher ist seine Bestimmung in den Termini wissenschaftlicher Graphik die Zeichnung einer immer individuellen Kurve, eben dieser und nicht jener; jene – ist ein anderes Individuum des Rhythmus, eines anderen Gedichts; und es spielt überhaupt keine Rolle, auf der Basis welcher Versmaße die Kurve gewonnen wurde; das Versmaß ist für das Individuum des Rhythmus sozusagen mit Karton zu vergleichen, der Fläche der Zeichnung, deren jede ihre Eigenheiten hat [...]“

„[...] и оттого-то определение его в терминах научной графики есть начертание всегда индивидуальной кривой, этой вот, а не той; *та* – другой индивидуум ритма, другого стихотворения; и совершенно не играют роли размеры, из которых кривая добыта; размер для индивидуума ритма есть, так сказать, картон, плоскость начертания, имеющая, каждая, свои особенности [...]“ (Band 2, Kap. Pobjatie ritma)

In der ISSD legt Belyj einen Versuch vor, in Analogie zur Beschreibung der Gestalten des Versrhythmus den individuellen Verlauf der Geschichte der Selbstbewusstseinsseele aufzuzeigen:

„[...] das *Thema* ist die Selbstbewusstseinsseele, die ihren individuellen Rhythmus ausbildet.“

„[...] *тема* – душа самосознающая, строящая свой индивидуальный ритм.“ (Band 2, Kap. Ideja transformizma. Kursiv Belyj.)

Dieser Verlauf folgt dabei nicht einem abstrakten Schema, sondern gestaltet sich, analog zum Versrhythmus, in der spezifischen Realisierung zugrundeliegender Vorgaben als individuelle Gestalt, und das heißt: als eine Ganzheit. Geschichte bildet sich also für Belyj in einem Zusammenspiel von Gesetz bzw. Schema und Abweichung von diesen, wobei die Abweichung ihre individuelle Gestalt sichtbar werden lässt.

Im Bild unterscheidet Belyj zwischen einer eigentlichen Linie der Geschichte: die rote Kurve, und einer Vielheit von weiteren ebenso individuellen Kurven: die vielen farbigen Bänder auf der Zeichnung, die diversen Kulturen zugeordnet werden. Geschichte als Ganzes wird also durch das polyphone Zusammenspiel individueller Realisierungen eines gemeinsamen Schemas verbildlicht. Geschichte ist gezeigt als ein Thema in zeitlich sich entfaltenden Variationen oder als Komposition von Vielheit in einem Ganzen, d.h. als eine Idee in einer Vielheit von Erscheinungsformen. „Thema in Variationen“ und „Komposition“ von Vielheit in einer Ganzheit sind die beiden Erscheinungsformen von Belyjs Mono-Duo-Pluralismus; sie lassen aus der Fülle der Erscheinungen das „Urphänomen“ der Geschichte in der rhythmischen Kurve oder Geste, welche auf dem Bild die rote Linie darstellt, hervortreten.

²² Vgl. zu Belyjs Konzeption des Rhythmus meinen Aufsatz: Шгаль 1999. Vgl. auch Орлицкий 2011, im Druck.

Betrachten wir zunächst, woraus das der ISSD zugrundegelegte Schema besteht, bevor wir uns den individuellen Realisierungsformen zuwenden.

4. Die anthroposophische Lehre der Wesensglieder und der Weltentwicklung

Das Bild zeigt zwei Elemente, welche ihm den Charakter eines Diagramms verleihen. Diese Elemente haben ihren Ursprung in der theosophischen und dann von der Anthroposophie weiter gebildeten Lehre vom Wesen des Menschen und der Weltentwicklung, und zwar die Lehre von den sog. Wesensgliedern, welche die Anthroposophie unterscheidet und zu denen die „Bewusstseinsseele“ zählt, und die Lehre der sog. Kulturepochen, in denen jeweils diese Wesensglieder zu ihrer besonderen Entfaltung innerhalb der Menschheit gelangen und die zunächst an bestimmte Kulturen bzw. Völker gebunden sind.

Rudolf Steiner unterscheidet 7 bzw., je nach Gliederungsform, 9 sog. „Wesensglieder“ des Menschen. Er knüpft hiermit einerseits an die theosophische Lehre von 7 Teilen der menschlichen Wesenheit an, andererseits stellt er sich in die in die Antike und Spätantike zurückführende Tradition der Seelenteilungslehre, wie sie ihren wohl bekanntesten Niederschlag in Aristoteles' Schrift „Peri psyches“ gefunden hat.²³

In Absetzung von der theosophischen Lehre und unter explizitem Verweis auf Aristoteles²⁴ führt Steiner drei Formen der Seele ein, die in den sog. Astralleib eingegliedert sind²⁵: die Empfindungsseele, die Ausdruck in der Trieb- und Empfindungswelt findet, die Verstandesseele, die sich im auf die seelischen wie sinnlichen Empfindungen gerichteten Denken äußert, und die Bewusstseinsseele, die sich den geistigen Intuitionen des Guten und Wahren öffnet. In der Seele, speziell der Verstandes- und Bewusstseinsseele, ist das Ich des Menschen angesiedelt. Zentrale Aufgabe des Ich ist es, die niederen Leiber des Menschen: physischer Leib, Ätherleib und Astralleib, sukzessive zu vergeistigen und in die höheren Wesensglieder Geistselbst, Lebensgeist und Geistmensch umzuwandeln und diese dadurch zu individualisieren. Die geistige Triade ist göttlicher Substanz, aber vor der Anverwandlung durch das Ich nicht individuell. Durch die Verwandlungsarbeit entsteht ein persönliches, aber zugleich unsterbliches Ich des Menschen. Diese Hervorbringung ist eine

²³ Vgl. dazu im Einzelnen: Шталь 2011a, im Druck.

²⁴ Vgl. Steiner 2001, S. 133: „[...] und was die Bewußtseinsseele ist, das kostbarste Gut, was sich der Mensch jetzt erwirbt, nannte man Dianoetikon.“ Siehe auch: Steiner 1982, S. 43.

²⁵ Vgl. zu Steiners Lehre über die Wesensglieder sowie die Weltentwicklung insbesondere sein Buch „Die Geheimwissenschaft im Umriss“ (Steiner 1989).

schöpferische Geistestat des Menschen. In ihr liegt für R. Steiner das Ziel der Weltentwicklung: dass sich der Mensch zu einem individuellen und zugleich geistig schöpferischen, in diesem Sinne gottgleichen Wesen entwickelt.

Steiner stellt seine Lehre über die Wesensglieder in den Rahmen einer kosmischen Weltentwicklung. Alle Wesensglieder sind in bestimmten Stadien der Entwicklung des Kosmos entstanden bzw. werden noch zukünftig entstehen. Steiners Weltentwicklungsmodell geht dabei nicht nur über die historisch fassliche Menschheitsgeschichte, sondern auch weit über die physisch greifbare Weltentwicklung hinaus in rein geistige Zustände des Kosmos in Vergangenheit wie Zukunft.

Im Rahmen der 7 Zeitalter der Erde soll es 7 Großepochen geben (in theosophischer Terminologie „Wurzelrassen“), deren fünfter die Gegenwart angehört – ihr voraus gehen das alte Lemurien und die Atlantis. Jedes Zeitalter schließt in einem Untergangsszenario. Das gegenwärtige fünfte Zeitalter zerfällt wiederum in 7 Abschnitte, die sog. „Kulturepochen“ (theosophisch „Unterrassen“), deren mittlere den drei Seelenformen zugeordnet sind.

Die fünfte Kulturepoche steht im Zeichen der Ausbildung der Bewusstseinsseele durch den einzelnen Menschen. Das Gelingen oder Misslingen in der Ausbildung dieser Seelenform bestimmt die zukünftige Entwicklung des einzelnen Menschen, aber auch der Menschheit: Liegt zwar einerseits das Gesetz der Weltentwicklung fest, so dass nach Steiner die Zukunftsentwicklung geistig im voraus geschaut werden kann, ist die Form ihrer Realisierung andererseits aber abhängig von der Freiheit des Einzelmenschen.²⁶ Die Freiheit des Menschen zur Selbstentwicklung ist eingebettet in Weltgesetze der Kosmosentwicklung und die Tätigkeit geistiger Wesen wie der 9 Engelshierarchien, Christus und der göttlichen Trinität, aber auch diverser böser Gegenmächte.

Die Bewusstseinsseele ist in Steiners Lehre der Garant der menschlichen Freiheit: Denn diese Seelenform kann nur dann ihre Funktion der Brücke zum Geist ausüben, wenn der Mensch aus sich selbst heraus dieses willentlich vollführt. Die Bewusstseinsseele bildet also den Schnittpunkt zwischen Gesetz und Freiheit im Einzelmenschen.

Belyj knüpft mit dem Schema des Bildes, welches auch der ISSD zugrunde liegt, an diese anthroposophische Weltentwicklungslehre an. Seine Rezeption

²⁶ Es gibt nach Steiner „geistige Gesetze“ und sogar auch eine „Gesetzmäßigkeit der Zukunft“ (Steiner 1986a, S. 133), das sei aber kein Widerspruch zur Freiheit des Menschen, da es von seinem Willen abhängt, „die Bedingungen herzustellen, unter denen das Gesetz wirken wird“ (ebd.). Dennoch ist laut Steiner auch das für den Geistesforscher vorausschaubar, was durch die menschliche Willkür und Freiheit zu vollbringen ist, er spekuliert und schließt dieses nicht, sondern „schaut“ es (vgl. ebd. S. 134 und 135).

vermengt dabei Übernahme mit Interpretation und verändert Steiners Lehre in manchen Punkten.

5. Das Schema der Entwicklung bei Belyj

In Belyjs Aquarell liegen auf der x-Achse die 3. bis 6. Kulturperiode des fünften Zeitalters von insgesamt sieben solchen Großepochen, welche die Erdentwicklung nach theosophisch-anthroposophischer Ansicht umfasst. Die Perioden tragen die Bezeichnungen der menschlichen Wesensglieder, die jeweils in diesem Zeitraum entwickelt werden sollen: Empfindungs-, Verstandes-, Bewusstseinsseele sowie Manas bzw. Geistselbst.

Die Antwort darauf, weshalb Belyj gerade diese Perioden ausgewählt hat, findet sich in der ISSD: Er lässt den zeitlichen Rahmen mit der dritten Kulturepoche beginnen, da sich hier der Eintritt in die prähistorische Zeit vollziehen soll, die durch Erinnerung in der Folgezeit präsent sei. Die dokumentierte Geschichte setze dann mit der vierten Periode ein. Belyj betont, dass mit den den drei Seelengliedern gewidmeten Epochen die Geschichte im eigentlichen Sinne verbunden ist; wobei die dritte Periode den Eintritt in die Geschichte bildet und die fünfte den Austritt aus ihr, d.h. dass diese beiden Perioden als Übergang in das Prä- bzw. Posthistorische aufzufassen sind. Geschichte im engeren Sinne ist für Belyj Geschichte der menschlichen Seele:

„[...] die Geschichtsvorstellungen reichen nicht weiter als bis zur dritten Kulturepoche; die frühesten Angaben dieser Geschichte erreichen uns erst in die Periode; die dritte Periode ist in ihrem Entstehungsprozess ein vorhistorisches Jahrhundert; denn die Geschichte sind unsere Vorstellungen von ihr; und diese sind seelischer Art, [...].“

„[...] представления истории не простираются далее третьей культурной эпохи; раннейшие данные этой истории нас застигают уже в том периоде; третий период в процессе сложения – доисторический век; ведь история – суть представления наши о ней; а они суть – душевные; [...].“ (Teil III, Kap. Duša i istorija)

Der Austritt aus der Geschichte, der sich erstmals punktuell bzw. für eine kurze Phase in der Mitte der fünften Periode ereignet, bedeutet die Verlagerung des Akzents der Entwicklung von der Seele auf die drei in der Anthroposophie unterschiedenen Leiber des Menschen (Astralleib, Ätherleib, physischer Leib), die schrittweise in Geist verwandelt werden sollen:

„[...] wir wollen daran erinnern: die Kurve der Geschichte hat in ihren scharfen Winkeln, den Krisen, nicht das seelische Niveau verlassen: sie stieg nicht bis zum Geist an und sank auch nicht bis zum Körper herab; im 20. Jahrhundert trat ein unerwartetes Faktum ein: die Kurve schnitt erstmals in der ‚Geschichte‘ das untere Niveau der Seelensphäre; sie fand sich mit einem anderen Inhalt, natürlich, auf dem Niveau des Leibes wieder, dem Niveau der zweiten Ära; der (persischen) Kultur des Astralleibes; die ‚vorhistorische‘ Geschichte, ihre vergessenen und völlig anderen Rhythmen, anders, als die Rhythmen unserer Geschichte, der Geschichte im eigentlichen Sinne, stießen mit den Ergebnissen der Rhythmen zusammen, die durch die Geschichte des Seelenlebens

entwickelt worden waren; und darin liegen alle Erschütterungen des Stoßes; der Stoß ist das Zurückleben der ganzen Geschichte in umgekehrter Reihenfolge, ein blitzartiges, ein Aufbläckern aller Perioden in uns (Aristoteles, dann Heraklit), ihrer aller Auflösung in der Vorgeschichte, und als Ergebnis der Vor-Geschichte dann der Augenblick des Übergangs der Kultur des Astralleibes in die seelische [Kultur]; und Zarathustra, als Zeichen des Übergangs.“

„[...] припомним: кривая истории, в острых углах своих, в кризисах, не преступала душевного уровня: не поднималась до духа; и не опускалась до тела; в 20-м столетии произошел факт неслыханный: эта кривая впервые в ‚истории‘ пересекла нижний уровень сферы душевной; она очутилась с иным содержанием, конечно, – на уровне тела, на уровне 2-ой эры; культуры астрального тела (персидской); история ‚доисторическая‘, ея ритмы забыты[,] и совершенно иные, чем ритмы истории нашей, истории в собственном смысле, столкнулись с итогами ритмов, развитых историей жизни души; в этом все потрясения толчка; толчок – переживание в обратном порядке истории, всей, молниеносное, мельк всех периодов в нас (Аристотель, потом Гераклит), растворение их всех в доистории, и как итог до=истории – миг перехода культуры астрального тела в душевн[ое]ую; и Заратустра, как знак перехода.“ (ISSD, Teil III, Kap. Duša i istorija)

Das letzte Drittel der fünften Periode sowie die sechste sind die Zeiträume im Diagramm, die der Prognostik der zukünftigen Entwicklung gewidmet sind.²⁷

Auf der y-Achse finden sich im oberen Teil zunächst dieselben Epochen benannt, allerdings werden sie hier mit den Bezeichnungen von Kulturen versehen, welche als hauptsächliche Träger der entsprechenden Entwicklung aufzufassen sind. Die Bezeichnungen der 4.-6. Periode stimmen mit den anthroposophischen Angaben überein; die 3. Periode jedoch, die Steiner „babylonisch-assyrisch-chaldäisch-ägyptische Kultur“ nennt, erhält bei Belyj mit den „Semiten“ einen Oberbegriff. Die zweite, bei Steiner „urpersische“, Periode wird den „Mongolen“ und „China“ zugeordnet, die erste, „uraltindische“ dann den „Negern“. Darunter folgen zwei Zeilen für „Atlantis“ und „Lemurien“, die beiden dem fünften vorausgegangenen Zeitalter. Diese beiden Schichten, die in geologischer Bildlichkeit als tiefere Erdschichten dargestellt werden, senden an die oberen Schichten Impulse (im Bild von seismographischen Erschütterungen). Die anderen sechs darüber liegenden Schichten zeigen sich in ihrem Verlauf, teils mit zeitlicher Verzögerung, durch diese Impulse beeinflusst.

²⁷ Es sei am Rande angemerkt, dass Belyjs zeitliche Fassung der Perioden nicht mit den Angaben Rudolf Steiners zusammenfällt. Siehe hierzu Schmitt 2011, im Druck: „Die Geschichte des Werdens der Bewusstseinsseele“ gleicht deshalb nach Belyj einem ‚langsamen Sterben der Seele überhaupt‘, denn der russische Dichter glaubte, die Mitte dieses Zeitraums, und damit der Todespunkt, sei zu seinen Lebzeiten bereits erreicht worden. Hier ist ihm ein verhängnisvoller Fehler unterlaufen, denn er war überzeugt, die Schwellensituation der gegenwärtigen Menschheit müsse gleichzeitig das Zentrum der fünften nachatlantischen Kulturepoche sein. Nach Steiner tritt der Höhepunkt der Bewusstseinsseele-Epoche jedoch erst im Jahre 2493 ein.“

Die theosophisch-anthroposophische Literatur kennt noch zwei weitere, Lemurien vorgeschaltete Zeitalter. Weshalb blendet Belyj diese aus? Die Begründung hierfür ist weder Bild noch Text der ISSD zu entnehmen, aber sie kann aus Angaben Steiners plausibel gemacht werden. Denn erst in der „vierten Runde“ des dritten Zeitalters²⁸ tritt der Mensch in die Inkarnation ein und erhält damit nach anthroposophischer Lehre die Möglichkeit, ein Ich auszubilden. Mit der Inkarnation entsteht allererst persönliches Karma als Gesetz der Verbindung der Inkarnationen eines Ich.²⁹ Aufgrund der dadurch gegebenen Kontinuität ist damit auch ein Grund vorhanden, der erlaubt, von diesem Zeitpunkt an von einer Geschichte der Menschheit zu sprechen.

Das Schema des Bildes macht also deutlich, dass es Belyj letztlich um die Darstellung der Ich-Entwicklung der Menschheit geht, nicht etwa um die gesamte Weltentwicklung.

6. Das Gesetz: Entwicklung im Rhythmus der Spirale

Belyj unterlegt der Geschichtsbetrachtung jedoch nicht nur ein Schema der Wesensglieder- und Weltalterlehre, sondern auch ein Gesetz, welches den Verlauf der Linien innerhalb des Koordinatensystems bestimmt. Dieses Gesetz ist allerdings nicht in Reinform gezeigt und kann daher schwerlich ohne Vorwissen in dem Bild wiedererkannt werden, das nur seine Variationen zeigt. Belyj greift mit diesem Gesetz auf anthroposophische Angaben zum Verlauf der Entwicklung von Mensch und Kosmos zurück.

R. Steiner bestimmt Leben und damit Entwicklung nach einem bestimmten Rhythmus, dem die Zahl 7 und eine Spiegelung zugrunde liegen. Die Spiegelung vollzieht sich um die Stufe 4, welche einerseits die Spiegelungsachse darstellt und andererseits jeweils einen neuen Impuls bringt, unter dessen Einfluss es nicht zur Wiederholung, sondern zur Transformation der vorhergehenden Stadien kommt.³⁰ So werden die drei vorhergehenden planetarischen Zustände der Erde, eigentlich kosmische Stadien des Universums, welche die drei in der Anthroposophie differenzierten Leiber des Menschen und den Keim der höheren Geisttriade entwickeln, gespiegelt um den mittleren Zustand, welchen unsere heutige Erde darstellt. Auf diese folgen drei weitere planetarische Zustände, welche die den drei Leibern des Menschen

²⁸ Vgl. dazu Steiner 1999, S. 216.

²⁹ „Damals, in der lemurischen Zeit, gestaltete sich der Mensch so, daß er fähig wurde, das vierte Glied, die Ichheit, auszubilden. Damals fing der erste Keim sich zu bilden an, um in den drei Gliedern, die der Mensch sich allmählich erworben hatte, ein Ich auszubilden. Daher können wir sagen: Durch jene Veränderungen, die sich auf der Erde zugetragen haben, wurde auf den Menschen so gewirkt, daß er ein Ich-Träger werden konnte“ (Steiner 2001, S. 81f.).

³⁰ Vgl. Steiner 1986b, S.71f.

entsprechenden Naturreiche Mineral, Pflanze und Tier vergeistigen. Innerhalb der 7 kosmischen Zustände herrscht wiederum ein vierfacher Siebenrhythmus. So ist auf der Erde die zentrale Aufgabe des die Position „4“ einnehmenden Ich, die niederen Leiber des Menschen: physischer Leib, Ätherleib und Astralleib, sukzessive zu vergeistigen und in die höheren Wesensglieder Geistselbst, Lebensgeist und Geistmensch umzuwandeln und diese ihrerseits dadurch zu individualisieren.

Belyj greift in der ISSD dieses Entwicklungsgesetz nach der Zahl 7 auf:

„Werfen wir einen Blick auf die vierte, unwiederholbare Gruppe; die Kulturphase zeigt hier den Impuls; in der Gradation der gegebenen Kulturen ist dieses der Impuls des persönlichen „Ich“, im Rhythmus der größeren Perioden – der Logos; die Gewohnheiten, Instinkte, Bewusstseinsgesetze werden durch den Impuls umgearbeitet in etwas, was es zuvor nicht gegeben hat; der Komplex aus 1, 2, 3 ist mit den Leibern gegeben [als Leiber] und der Seelenleiblichkeit [als Seelen]; im Rhythmus der ‚4‘ ist der Komplex die ‚Leiblichkeit‘ mit dem in ihn versenkten Punkt des Geistes; 5, 6, 7 sind der Rhythmus der Umarbeitung des Komplexes in das geistige ‚Ich‘; 5, 6, 7 sind die umgekehrten 1, 2, 3 oder auch umgekehrt; die ‚4‘ ist einzigartig.“

„Бросим взгляд на четвертую, неповторимую группу; культурная фаза являет здесь импульс; в градации данных культур – импульс личного ‚Я‘, в ритме больших периодов – Логос; привычки, инстинкты, законы сознания импульсом перерабатываются, в не данное нечто доселе; комплекс в 1, 2, 3, – дается телами [как тела] и душетелесностью [как души]; в ритме ‚4‘ комплекс есть „телесность“ с упавшей в него точкой Духа; 5, 6, 7 – ритм переработки комплекса в духовное ‚Я‘; 5, 6, 7 – опрокинутые 1, 2, 3; или – обратно; ‚4‘ – единственно.“ (Band 3, Kap. Ot transformizma k simvolizmu; Kursiv – Belyj)

Belyj ordnet diesem „Rhythmus der Linie“, „der sich in der Anthroposophie überall deutlich abzeichnet“³¹, das Bild der Spirale zu. Steiner selbst verbindet diesen Rhythmus nicht mit dem Bild der Spirale. Belyj erklärt seine Wahl des Bildes so, dass die Entwicklungslinie bis zur 4 gerade verläuft, um sich dann durch den Rückgriff auf die vorhergehenden Stadien in transformierter Weise zu wiederholen, ohne aber „Kreise“ zu bilden, die eine identische Wiederholung bedeuten würden. An die Stelle der Wiederholung tritt eine positionale Analogie, die aber zugleich eine Verschiebung aufweist. Dem entspricht exakt das Bild der Spirale:

„Die Kurve, die von der ‚eins‘ zur ‚vier‘ eine Gerade ist, und von der ‚vier‘ zur sieben eine Spirale, stellt den Rhythmus des aufzudeckenden Themas dar.“

„Кривая, которая от ‚одного‘ к ‚четырем‘ есть прямая, а от ‚четырех‘ до семи есть спираль – ритм вскрываемой темы.“ (Band 3, Kap. Ot transformizma k simvolizmu; Kursiv – Belyj)

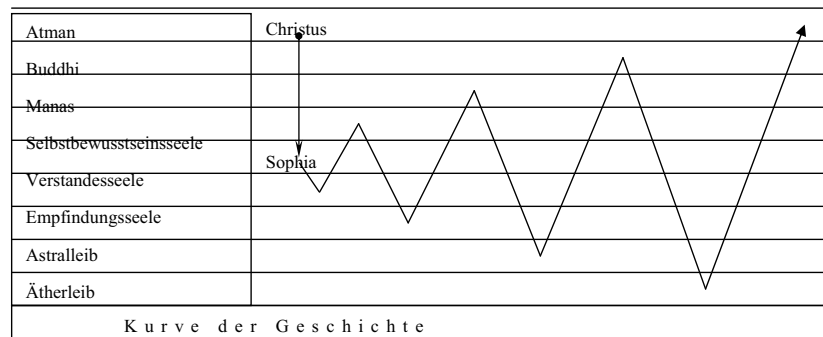
Hieraus ergibt sich Belyjs Definition der Geschichte als Spirale, die an seine oben genannten Aufsätze von 1912 anknüpft:

³¹ „[...] построенной на ритме линии, в антропософии всюду прочерченной четко;“ ISSD, Teil III, Kap. Duša i istorija.

„Die Geschichte ist weder Linie, noch Kreis, sondern eine Spirale; in ihr gibt es weder absolute Unwiederholbarkeiten, noch absolute Wiederholungen; in ihr regiert die Wiederverkörperung: mit Rollenänderungen.“

„История есть ни линия, ни круг, а спираль; в ней нет абсолютных неповторимостей, ни абсолютных повторов; в ней действует перевоплощение: со сменами ролей“ (ISSD, Teil I, Kap. 3, Unterkap. 9: Izmenenie rel'efov kul'tury v dvenadcatom veke).

Auf dem Aquarell wird die Anwendung dieses Gesetzes nicht auf den ersten Blick deutlich. Doch helfen hier Zeichnungen aus der ISSD weiter, welche die „Kurve der Geschichte“ in flächiger Darstellung als Zickzacklinie abbilden, der dreidimensional die Spirale entspricht (vgl. ISSD, Band I, Kap. 1, Unterkap. 4: Gnosticizm):



Das Aquarell zeigt eine solche Zickzacklinie am deutlichsten in der roten Linie, welche die Kurve der Geschichte repräsentiert, und findet sich in abgeschwächter Form auch im Auf und Ab der Farbbänder wieder. Doch worin genau besteht diese „Spirale der Geschichte“?

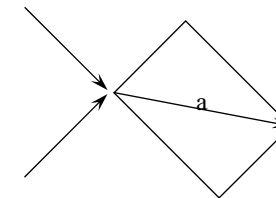
7. Der Christusimpuls: Mitte der Geschichte

Die Zeichnung zeigt die größte Dichte an Linienbewegungen sowie das erste Zickzack dem Gesetz der 7 entsprechend in der vierten Periode: Im ersten Jahrhundert kommt es zur Umbiegung der Linie aus der Geraden in die Spirale. Worin aber der Impuls besteht, der zur „Aufrollung“³² der Geschichte führt,

³² Vgl.: „[...] die Muster, welche das Leben auf den Denkmälern des ersten Jahrhunderts zurückgelassen hat, sprechen dafür, dass diese Muster mit katastrophaler Kraft zu dem Trichter drängen, der gleichsam einen Malstrom bildet; und dieser Trichter gleicht einem gewaltigen, geistigen neuen Impuls, der gleichsam senkrecht zur Geschichte herabkommt, weshalb ihre Linie, durchdrungen vom Abstieg des Impulses, sich von diesem Ort an in eine Spirale aufrollt“ („[...] узоры жизни на памятниках первого века гласят, что узоры эти с катастрофической силой слетаются к воронке, рисующей как бы мальстрём; и эта воронка подобна огромному, духовному, новому импульсу, как бы спускающемуся перпендикулярно к истории, отчего линия ее, пронизанная сошествием импульса, с этого места закручивается в спираль“; ISSD, Teil I, Kap. 1, Unterkap. 6: Stil' Evangelij).

wird aus dem Bild selbst nicht deutlich. Dafür gibt Belyj diesem Ereignis in der ISSD umso mehr Raum; er widmet ihm das erste Großkapitel des Buches. Es heißt bezeichnenderweise „Das Christentum als Aufrollung der Geschichte“ („Христианство как сверт истории“). Mit der Taufe Christi³³ dringt für Belyj der „neue Impuls“ in die Geschichte ein, der sie von diesem Moment an umwendet:

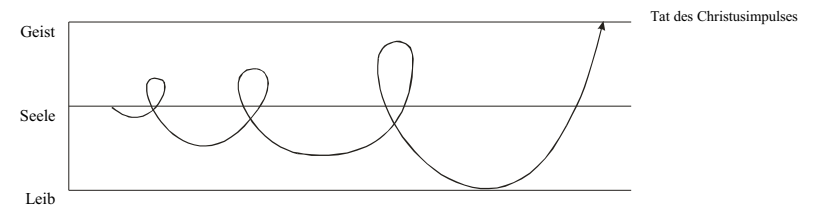
„Das Christentum ist der Moment, der die Vorstellungen vom Menschen, Gott, dem Weltall, dem Geist, dem Fleisch der Geschichte verändert: das Ganze, das aus den Veränderungen aller Vorstellungen zusammengesetzt ist, ist die Umbrechung der Geraden der Geschichte in die Spirale. Wenn die Kraft der Geschichte vor Christus eine aufsteigende Gerade ist, und wenn die Linie („Христианство – момент, изменяющий представления о человеке, Боге, вселенной, духе, плоти истории; целое, сложенное из изменения всех представлений – преломление самой прямой истории в спирали. Если сила истории до Христа – восходящая прямая, если линия“)



der Herabkunft des Logos in ihr als Winkel gegeben ist, dann ist es die Diagonale des Parallelogramms, in der beide Kräfte gleich wirken, welche die Linie umlenkt.“ („схождения Логоса дана в ней под углом, то – равнодействующая двух сил – диагональ параллелограмма, отклоняющая линию“; ISSD, Teil I, Kap. 1, Unterkap. 10: Tema voskresenija v gnozise dvuedinstva).

Die Umwendung der Geschichte, die mit Christus einsetzt, bedeutet für Belyj die Verwandlung des ganzen Menschen, dessen seelische und leibliche Glieder Christus im Menschen Jesus vergeistigt hat. Der Beginn dieser Umwandlung geht auf die Apostel über:

„Seit dem Moment der Himmelfahrt ist der Christusimpuls in den Aposteln die Widerspiegelung der Spirale, oder der Lauf der Geschichte als Spirale, d.h. („С момента вознесения импульс Христа в учениках есть отражение спирали, или разбег струй истории по спирали, т.е.“)



³³ Christi Inkarnation setzt nach R. Steiners Christologie mit der Taufe ein; Belyj setzt sich hiermit intensiv in diesem Kapitel auseinander.

das ist das Durchleuchten des ganzen Bestands des Menschen: des geistigen, seelischen und leiblichen mit seinen Gehirnen und Bestandteilen (nach dem Wort des Paulus).

In der flächigen Projektion ist dieses unsere Kurve der Geschichte.“ („Это есть просвещение светом Христовым всего состава человека: духовного, душевного, телесного с его мозгами и составами (по слову Павла). / В проекции плоскостной это – наша кривая истории“; ISSD, Teil I, Kap. 1, Unterkap. 7: Evangelist Ioann).

Demzufolge können wir die rote Linie auf der Zeichnung, die Kurve der Geschichte, näher als Wiedergabe der Wirksamkeit des Christusimpulses in der Geschichte verstehen. Doch in welchem Zusammenhang steht der Christusimpuls mit der „Selbstbewusstseinsseele“?

8. Die Kurve des Werdens der „Selbstbewusstseinsseele“

Die Antwort auf diese Frage ergibt sich aus Belyjs Begriff der „Selbstbewusstseinsseele“, deren „Werden“ die ISSD gewidmet ist. Belyj übersetzt hier den deutschen anthroposophischen Terminus „Bewusstseinsseele“ nicht wörtlich (die übliche Übersetzung lautet „soznatel'naja duša“), sondern durch die Partizipialkonstruktion „samoznajuščaja duša“. Mit dieser Übersetzung hebt Belyj zunächst die Rückwendung der Seele auf sich selbst hervor:

„Die ganze Geschichte unserer Seele liegt im Wachstum der Lösung des Selbstbewusstseins; die Rufe der Jahrhunderte beziehen sich darauf: ‚Erkenne dich selbst!‘“

„Вся история нашей души в росте лозунга самосознания; крики столетий – об этом: ‚Познай себя!‘“ (ISSD, Teil III, Kap. Duša i istorija)

In der Selbsterkenntnis entdeckt die Seele nicht nur sich selbst als Seele, sondern auch das sich in ihr rückwendende Prinzip, den Geist:

„Die Selbstbewusstseinsseele ist die Seele, die auf *sich selbst* gewendet ist, in ihr wird das ‚Ich‘ als Punkt des *Geistes* bewusst, [...]“

„Душа самосознающая есть душа, обращенная на *самое себя*, в ней осознание ‚Я‘, как точки *Духа*, [...]“ (ISSD, Teil II, Kap. Priroda i javlenie v 16-om veke, Kursiv Belyj)

Mit dieser Entdeckung kann die Arbeit des Ich durch die Selbstbewusstseinsseele an sich selbst, d.h. den seelischen und leiblichen Gliedern, einsetzen, um dem Geist in ihnen Ausdruck zu verleihen. Dann tritt für Belyj hinter dem Ich das zunächst verborgene geistige Selbst in Erscheinung, das durch die Verwandlung der niederen Glieder zur individuellen Geistwesenheit wird. Dieses tiefere, geistige Selbst ist es, auf welches Belyj mit seiner Übersetzung des Terminus durch „Selbst-Bewusstseinsseele“ für „Bewusstseinsseele“ hindeutet: Die Bewusstseinsseele im Sinne Steiners wird sich dessen bewusst, dass sie nicht Seele, sondern eigentlich das Selbst ist, sie ist die „sich als Selbst bewusst werdende Seele“. Belyjs Übersetzung des anthroposophischen Terminus enthält damit den Ausgangspunkt der

Höherentwicklung des Menschen: sich als Geist zu entdecken, und zugleich das Ziel seiner Entwicklung: zu eben diesem Selbst zu werden.

Mit dem Selbst (samo) meint Belyj jedoch nicht nur das Geistselbst oder Manas, wie das erste geistige Glied nach theosophisch-anthroposophischer Lehre heißt, sondern vielmehr das höchste Glied der Menschenwesenheit überhaupt, welches den letzten Zielpunkt der menschlichen Entwicklung darstellt, „Atman“:

„Doch es ist charakteristisch, dass die alten Inder mit dem Wort ‚*Selbst*‘ den ‚*Geist*‘ signalisierten, wenn sie sich den geheimsten Entdeckungen des Wesens des ‚*Geistes*‘ näherten; der ‚*Geist*‘, ‚*Atman*‘ lautet in der russischen Übersetzung ‚*Selbst*‘; es ist das ‚*Selbst*‘ sowohl des Bewusstseins als auch des Leibes; [...]“

„Но характерно, что словом ‚*Selbst*‘ сигнализировали древние индусы ‚*дух*‘, когда они подходили к таинственнейшим вскрытиям сущности ‚*духа*‘; ‚*дух*‘, ‚*Atman*‘ в переводе на русский язык – есть ‚*само*‘; оно ‚*само*‘ – и сознания, и тела; [...]“ (ISSD, Teil II, Kap. Nicše)

Belyjs Identifikation von Selbst und Atman überrascht zunächst, da Steiner Atman gewöhnlich als das geistige Wesensglied des Menschen beschreibt, welches dem Menschen individuell zueigen wird, wenn er seinen physischen Leib durch die Tätigkeit seines Ich vergeistigt. Das „Selbst“ meint zunächst bei Steiner das sog. „Geistselbst“ bzw. „Manas“. In dem von Belyj sehr geschätzten Zyklus Steiners „Über die Bhagavad Ghita und die Paulusbriefe“ (Steiner 1982) beschreibt Steiner aber Atman auch als „allwaltendes Weltenselbst“, mit welchem sich der Mensch nach der „Vedenphilosophie“ im „geistigen Atmen“ verbinden kann. Belyj verknüpft in der ISSD diese beiden Bestimmungen des Atman miteinander: Atman ist der durch das Ich verwandelte physische Leib, in welchem Ich und Leib eine Einheit bilden, die individueller bzw. ichhafter Geist, das Selbst, ist. Anders als in den Darstellungen Steiners lässt Belyj in diesem Geistmenschen, Atman, alle Wesensglieder, die der Mensch im Laufe seiner gesamten kosmischen Entwicklung bekommt, integriert sein.

Diese vom anthroposophischen Entwicklungsmodell abweichende Vorstellung hat Belyj in einer Zeichnung (sie ist im RGALI archiviert) markant zum Ausdruck gebracht (vgl. Abb. 2)³⁴. Hier zeigt Belyj die Evolution zunächst als eine diversifizierende Entwicklung, in welcher nach und nach neue Wesensglieder des Menschen entstehen. In der Mitte setzt dagegen eine Involution ein, welche die entwickelten Glieder schrittweise in eine höhere Form der Einheit überführt und damit ihre differenzierte Form wieder aufhebt.

³⁴ Die Abbildung findet sich in: Спивак 2005, S. 236. Die Erläuterung zum Bild lautet: „Skizze zum Vortrag. Erläuterung durch K.N. Bugaeva: ‚Vorträge, die auf geschlossenen Versammlungen der anthroposophischen Gesellschaft in den Jahren 1912-21 gehalten wurden.‘ Moskau 1917-21. B., Farbzeichnung. RGALI“ („Пояснение к рисунку: ‚Схема лекции. Пояснение К.Н. Бугаевой: «Лекции, читанные на закрытых собраниях антропософского общества эпохи 17 – 21 годов». Москва. 1917 – 1921.‘ Б., цв. кар. РГАЛИ“).

Die Involution, welche das Vergangene in eine neue Form transformiert, entspricht dem oben ausgeführten Begriff der Spirale.

Auf dieser zweiten Zeichnung ist das erste Glied der Evolution des Menschen der physische Leib (sog. „Alter Saturn“), es kommen dann zunächst der Ätherleib (sog. „Alte Sonne“) und dann der Astralleib (sog. „Alter Mond“) hinzu; auf der Erde entwickelt der Mensch dann die drei Seelenglieder und die Anlage für die drei geistigen Glieder, die sich in drei zukünftigen Planetenzuständen (sog. Jupiter, Venus, Vulkan) äußern. Die Größe des abgebildeten Menschen steigt progressiv an, die Höherentwicklung verbildlichend, aber nach dem Erdzustand geht die Anzahl der Glieder des Menschenwesens wieder zurück: Zunächst hat er anstelle des Astralleibes Manas, dann anstelle des Ätherleibes und des Astralleibes Buddhi und zuletzt den neuen physischen Leib Atman als eine große Einheit. Alle Wesensglieder des Menschen sind also für Belyj letztlich nichts anderes, als Stufen auf der Entwicklung zum „Selbst“, Atman. Dieser Unterschied der Kosmologie Belyjs von der anthroposophischen Lehre erklärt vieles sowohl in der ISSD als auch auf der zu ihr gehörigen Zeichnung.

Zunächst ist dieses der überraschende Befund, dass Belyjs Aussage in der ISSD, die Seele samt ihren drei Formen müsse sterben, um dann als Geist wieder aufzuerstehen, nicht als Metapher aufzufassen ist. Die Seele verschwindet für Belyj tatsächlich aus der Geschichte, wie sie auch einst in ihr entstanden ist. Ihre Aufgabe besteht darin, sich selbst aufzuheben, indem sie sich zum Geist transzendiert. Unter den drei Seelenformen ist es die Selbstbewusstseinsseele, welche dieser Aufgabe nachkommen kann:

„Doch der Kreuzweg der Selbstbewusstseinsseele erschöpft sich nicht in ihrem Gang bis zu den unteren Grenzen der Seele und erschöpft sich auch nicht in ihrem Gang bis zu den Grenzen des konkreten Geistes; dieser Weg liegt in der Durchbohrung der niederen Grenzen, im Austritt aus der Seelensphäre, im *Untergang der Seele selbst*, damit sie aufersteht im Geiste.“

„Но крестный путь души самосознающей не исчерпывается дохождением до нижних границ души, и не исчерпывается дохождением до границ конкретного духа; этот путь в прободении нижних границ, в выходе из душевной сферы, в *гибели самой души*, для восстания ее в духе“ (ISSD, Teil II, Kap. Gete; Kursiv Belyj).

Dieser Zusammenhang löst eine Reihe von Rätseln der Zeichnung (Abb.1). Zunächst wird mit diesen Hinweisen der Verlauf der Farbbänder verständlich. Zunächst entwickeln sich die drei Seelenformen (gelb, türkis und blau) nacheinander, was sich an ihrer Größe ablesen lässt: Als erstes die gelbe Empfindungsseele in der 3. Periode, dann die türkisfarbene Verstandesseele in der 4. und schließlich die blaue Bewusstseinsseele in der 5. Periode, die jeweils auch ihren Namen tragen. Unabhängig davon wirken alle drei Seelenformen

jedoch auch schon oder noch in den anderen Perioden, indem sie innerhalb dieser von Völkern getragen werden, die nicht zu den Hauptrepräsentanten der jeweiligen Epochen gehören. Auf diese Weise kann ein Land bzw. eine Kultur oder Volk durch mehrere Farbbänder, wie z.B. Russland durch drei Farben, gekennzeichnet sein: Russland ist Teil der Slaven, welche Träger des Manas bzw. der 6. Periode sein sollen (Orange). In der 5. Periode zeigt Russland das Orange des Manas, aber auch das Gelb der Empfindungsseele und mit einem Peter dem Großen gewidmeten türkisfarbenen Segment auch die Verstandesseele. In der ISSD wird deutlich, dass für Belyj aber auch die Bewusstseinsseele in Russland Ausdruck gefunden hat, und zwar in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Die 5. Periode zeigt dann in ihrer 2. Hälfte den Tod der Seelen: Das gelbe Band versiegt zusammen mit dem türkisfarbenen, gefolgt von dem blauen. Auch das ockerfarbene Band des Astralleibes endet, und zwar als letztes an der Schwelle zur 6. Periode. Dafür steigen in den 2. Hälfte der 5. Periode das orangene Band des Manas sowie das braune des Ätherleibes und das hellbraune Band auf, das, wenn der Reihenfolge der Wesensglieder weiter gefolgt wird, dem physischen Leib zugeordnet werden muss: Die Seele stirbt, um als Geist aufzuerstehen. Diese Glieder steigen in der 6. Periode weiter an; das Manas bildet dabei die oberste und führende Schicht.

Die drei Seelenformen hingegen sind, wenn sie in der 6. Periode wieder auftreten, keine zeitgemäßen Glieder mehr und werden daher auf der Zeichnung als „degenerierte Kulturen“ bezeichnet. Belyj verbildlicht sie als Drache, den die weiterschreitende Entwicklung zu überwinden hat. Damit spielt er auf den Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen an, wobei die zu Michael analoge Figur auf dem Bild mit demselben Rot gezeichnet ist, wie die Linie der Geschichte. Michael aber ist für Belyj Repräsentant des menschlichen Ich, das sich als Selbst bewusst wird und damit notwendig die Rückwendung auf seine eigene Geschichte und die in ihr sich entwickelnden Wesensglieder vollzieht:

„Michael ist der Inspirator der Gedanken an die Kulturen der Vergangenheit [...] (d.h. die ‚gewordenen‘ Formen des steifen Gedächtnis zu zerschmelzen in die werdenden Keime des Künftigen).“

„Михаил – инспиратор дум о культурах прошлого ... (т.е. ‚ставшие‘ формы косной памяти расплавить в становящиеся замыслы предстоящего).“ (Белый / Иванов-Разумник 1998, S. 396)

Dieser michaelische Akt der Selbsterkenntnis setzt mit der „sich ihres Selbst bewusst werdenden Seele“ ein. Die ISSD ist daher für Belyj ein Michaelsbuch, welches nicht nur *über* die Bewusstseinsseele schreibt, sondern das die Aufgabe der Selbstbewusstseinsseele wahrnimmt:

„Es schien, als hätte ich Michaels Ruf hin zur Natur, zum intellektuellen Verständnis ihrer Rhythmen begriffen, und der Versuch, ernsthaft wirklich in dieses Thema einzudringen, ließ mich mich der ‚Selbstbewusstseinsseele‘ zuwenden (erinnern Sie sich an die Verbindung Michaels mit dem Selbstbewusstsein?) [...] und das hat seinerseits zu meinem Buch ‚Die Geschichte des Werdens der Selbstbewusstseinsseele in den letzten fünf Jahrhunderten‘ geführt. Ein Buch von 600 Seiten, eine Reihe Schemata, Lektüre und Relektüre, erneutes Studium der mittelalterlichen Philosophie, vier nacheinander gelesene Geschichten der Mathematik, ein Durchlauf zur Kunstgeschichte usw. usw. – die ganze Summe beharrlicher Bewusstseinsarbeiten ist nichts weiter als ein studentisches Referat Boris Bugaevs für sich selbst, um das Thema der Selbstbewusstseinsseele sich anzueignen und einen Schritt näher an einen konkreten Einblick in das Thema Michaels zu kommen. Ich lobe mich nicht selbst – dazu besteht kein Anlass; aber ich wiederhole: *so muss man arbeiten*, um das Thema sich anzueignen, das Thema der Zukunft; und auch wenn es mir noch wenig verständlich ist, da es bodenlos an Inhalt ist, so macht doch das Wenige, was ich mir ausschließlich durch die eigene Arbeit angeeignet habe, mir manches aus den Worten des Doktors [Steiner; H.S.] **mehr als zueigen**.

„Казалось бы, что клич Михаила к природе, к овладению интеллектуально е ритмами мне понятен, а попытка серьезного по существу вникания в эту тему вызвала во мне отступление к ‚самосознающей душе‘ (помните связь Михаила с самосознанием?) [...] и это, в свою очередь, привело к моей книге ‚История становления самосознающей души в пяти последних столетиях‘. 600-страничная книга, ряд схем, чтение-перечтение, заново изучение философии средневековья, 4 прочитанные одна за другой истории математики, прогреб по истории искусств и т.д., и т.д. – вся сумма упорных работ сознания лишь студенческий реферат Бориса Бугаева себе, чтобы осилить тему души самосознающей, на шаг ближе стать к конкретному подгляду в тему Михаила. Не хвастаюсь, ибо – нечем; но повторяю: *вот как надо работать*, чтобы осилить эту тему, тему будущего; и хотя она для меня еще малопонятна, ибо – *бездонна* по содержанию, но то небольшое, что себе усвоил исключительно через свою работу, иное из слов д<октора> о Михаиле, делает **более, чем своим**“ (Belyj zitiert nach: Spivak 2006, 227; Kursiv und Fettdruck Belyj)

Die erste Möglichkeit zur individuellen Entwicklung der Selbstbewusstseinsseele setzt für Belyj mit Christus ein, der die rote Linie umbricht bzw. zur Spirale wendet. Daher nennt Belyj an anderer Stelle Atman, das Selbst des Menschen, auch den „Christus in mir“:

„Christus in mir – das ist die richtige Bezeichnung für das indische ‚Selbst‘ (Atman) im Selbst-mit-wissen [des Bewusstseins] [...]“

„‘Христос во мне’ – истинное именование индусского ‚Само‘ (Atman`а) в само-знании [...]“ (Belyj 1999b, S. 54)

Die rote Linie ist also dechiffrierbar als die Linie der Entwicklung der Menschheit zum Selbst im Sinne von Belyjs Atmanbegriff. Damit ist sie zugleich aber auch die Linie des Christusimpulses, durch den diese Entwicklung möglich wird, und nicht zuletzt die Linie der Selbstbewusstseinsseele, mit Hilfe welcher die Seele sich zum „Geistesmenschen“ aufhebt:

„Die Geschichte des Impulses in der Seele ist die Geschichte der Konzeption, des Werdens, der Geburt, des Heranwachsens der Selbstbewusstseinsseele, bis hin zu ihrer

Wendung auf die Leiblichkeit; weiter folgt ihr Abstieg in das Astralische zu dessen Durcharbeitung und dem Gewinn einer neuen Qualität in ihr als Geist, der in der ersten Zone seiner kulturellen Offenbarung genommen wird; Steiner nennt die Zone dieser Geistigkeit Geist-Selbst; die Philosophie Indiens aber nennt sie Manas; das Christentum – den Geist der Weisheit; und die nächste Etappe besteht in der Offenbarung dieses Geistes als Lebensgeist; die darauf folgende als Geistes-Mensch.“

„История импульса в душе есть история зачатия, становления, рождения, роста души самосознающей, до ее поворота на самую телесность; далее – ее сходжение в астрал до проработки его и до извлечения в ней самой нового качества ее как Духа, взятого в первой зоне его культурного обнаружения; Штейнер называет зону этой духовности Само-духом; философия же Индии – называет ее Манасом; христианство – Духом Мудрости; следующий этап, – обнаружение этого духа, как Духа Жизни; следующий, как Человеко-Духа“ (ISSD, Teil I, Kap. 1, Unterkap. Tema voskresenija v gnoizise dvuedinstva)

Jedoch kann die rote Linie vor dem Eintreten des Christusimpulses in die Geschichte natürlich nicht seine Wirkung abbilden. Die gerade aufsteigende Linie bis zu dem ersten Höhepunkt, der mit der Absenkung die Umwendung in die Spirale abbildet, steht für das Heranreifen des menschlichen Ich. Diese Hypothese lässt sich durch den Text der ISSD stützen, in deren erstem Kapitel die Entstehung der Persönlichkeit und ihre Ablösung vom „Geschlecht“ beschrieben werden. Dieses wird für Belyj durch die Entwicklung des „Begriffs“, die Fähigkeit zu abstrakt-rationalem logischem Denken, möglich. Dem entspricht auf der Zeichnung, dass Belyj die rote Linie mit den „Semiten“ beginnen lässt. Steiner charakterisiert die „Ursemiten“, aus denen unser fünftes Zeitalter, theosophisch auch „Wurzelrasse“ genannt, entstanden sein soll, wie folgt:

„Die fünfte Wurzelrasse stammt ab von den Ursemiten, der fünften Unterrasse der vierten Wurzelrasse. Die haben das eigenständige Ich entwickelt, das den Egoismus hervorbringt. Das Selbständigwerden verdankt die Menschheit der Ursemiten.“ (Steiner 1987, S.230)

Die rote Linie beginnt bei dem Eintrag „Semiten“, da sie die Entwicklung des menschlichen Ich gefördert haben. Zudem repräsentieren sie die Blutslinie, aus welcher Jesus als Träger des Christus hervorging. Die Hebräer waren es auch, die Gott als „Ich bin der Ich bin“ (Jahve) entdeckt haben³⁵.

Doch fragt sich, wenn die rote Linie, die Kurve der Geschichte, sowohl die Vorgeschichte (die Herausbildung der Persönlichkeit) als auch die allmähliche Entwicklung der Selbstbewusstseinsseele von ihrer Konzeption an darstellt, welche durch den Eintritt des Christusimpulses in die Geschichte geschieht, weshalb gibt es dann auf der Zeichnung einen eigenen blauen Streifen mit der Aufschrift „Selbstbewusstseinsseele“, der nicht mit der roten Linie zusammenfällt und auch in allen abgebildeten Perioden auftritt?

³⁵ Vgl. zum „Ich bin der Ich bin“ (Jahve): Steiner 1983, S. 120.

9. Die Selbstbewusstseinsseele im Einzelmenschen

Die rote Linie unterscheidet sich von allen übrigen Kurven auf der Zeichnung dadurch, dass für sie kein Träger ausgewiesen wird. Während den anderen Farbbändern, darunter auch eines für die Selbstbewusstseinsseele (blau), Bezeichnungen von Kulturen oder Völkern beigelegt sind, die ihre Impulse in der Geschichte in besonderem Maße ausbilden, ist die rote Linie nicht speziell einer Kultur oder einem Volk zugeordnet. Dieses lässt sich dadurch erklären, dass in der Anthroposophie zwei Formen von Bewusstseinsseele unterschieden werden.³⁶

Zunächst ist dieses die Bewusstseinsseele als Glied der Menschenwesenheit, das schon lange vor der fünften, speziell ihrer Entfaltung gewidmeten Kulturperiode in der Menschheit angelegt ist³⁷ und jeweils in einem bestimmten Alter des Menschen ihre Wirksamkeit zu entfalten begann. Allerdings ist ihre Wirksamkeit hier nicht auf die Leistung des Einzelmenschen zurückzuführen, sondern „Folge naturgegebener Entwicklung“ (Ewertowski 2007, S. 115). Auf der Zeichnung wird die Bewusstseinsseele als allgemeinemenschliche Seelenkraft durch den blauen Streifen dargestellt, die sich in bestimmten Völkern mehr, als in anderen (d.h. in ihren „Trägern“), ausbildet und deren Entwicklung eine eigene Periode ihrer kulturellen Erscheinungsform gewidmet ist (die fünfte nachatlantische bzw. unsere gegenwärtige). In diesem Abschnitt wächst der blaue Streifen an und steigt an die Oberfläche, so dass er, nach dem geologischen Bild, jetzt die höchste Schicht bildet. Dieser Streifen symbolisiert die Bewusstseinsseele als kulturbildende Kraft.

Darüber hinaus kennt die Anthroposophie die Bewusstseinsseele aber auch als Wesensglied des Einzelmenschen, der zu einer bestimmten Zeit der Geschichte dazu heranreift, dieses Wesensglied nun selbst in sich auszubilden, da die Gattungskräfte dieses nicht mehr für ihn tun:

„Gerade darin manifestiert sich die eigentliche menschheitsgeschichtliche Höherentwicklung, dass nämlich die heute von dem individuellen Menschen selbst entwickelte Verstandes- und Bewusstseinsseele jeweils anders ist als ihre früheren naturgegebenen Vorformen. Insofern muss die Idee einer immer schon gegebenen natürlichen Entwicklung der Seelenglieder der Idee von der erst auf dem Geschichtsweg sich schrittweise in den Kulturepochen vollziehenden Entwicklung der Seelenglieder nicht widersprechen.“ (Ewertowski 2007, S. 115)

Nach Belyjs Auffassung wurde die individuelle Entwicklung der Selbstbewusstseinsseele möglich durch Christus. Denn er gab den „Impuls“, wie

Belyj es in Anlehnung an Steiner nennt, zur schrittweisen Vergeistigung aller niederen Wesensglieder des Menschen. Auf der Zeichnung entspricht diesem Impuls der erste Höhepunkt der roten Linie, mit welchem die Spiralentwicklung der Geschichte eingeleitet wird. Die Spätantike und das Mittelalter nennt Belyj dann den „Uteruszustand“³⁸ der Selbstbewusstseinsseele, in welcher der Impuls zunächst in der Verstandesseele wirkt und in die Empfindungsseele absinkt. Die eigentliche Wende aber vollzieht sich mit der „Geburt“ der Selbstbewusstseinsseele mit der Renaissance, welche die Bewusstseinsseelenepoche einleitet. Dieser „Geburt“ entspricht der zweite Höhepunkt der roten Kurve.

Die rote Linie bildet also das Werden des geistigen Ich im Einzelmenschen ab: Die Gerade zeigt die Entwicklung des „Ich“ in der Menschheit, die Spirale die schrittweise Durchgeistigung des Menschen, welche ihn zum „Selbst“ heranreifen lässt. Aus diesem Grund verläuft die rote Linie quer zu allen anderen Farbbändern, die für Völker und Kulturen stehen. Die Punkte der roten Linie fallen bald mit diesem, bald mit jenem Streifen zusammen, oder verlaufen mal parallel oder auch nicht zu diesem oder jenem Farbband. In der ISSD spiegelt sich dieses darin wider, dass Belyj konsequent Einzelpersonen, Werke und Ereignisse zur Betrachtung auswählt, in denen sich seiner Ansicht nach am deutlichsten die Etappen der spiralschrittweisen individuellen Entwicklung der Selbstbewusstseinsseele manifestieren.

Mit der Individualisierung der Selbstbewusstseinsseele verbunden ist auch die Ungenauigkeit des Verlaufs, den die rote Linie zeigt. Denn sie fällt nicht mit dem Schema der Spirale zusammen: Zeichnen wir einen Spiralkonus anhand der Höhe- und Tiefpunkte der Kurve ein, finden wir den Ausgangspunkt der Spirale keineswegs, wie zu erwarten wäre, zum Zeitpunkt von Christi Taufe, sondern lange vor ihm, an der Grenze zwischen dritter und vierter Periode. Diese Ungenauigkeit deutet auf die Individualität der Kurve hin, der zwar ein geometrisches Schema zugrunde liegt, aber dessen Verwirklichung keineswegs das Schema realisiert, sondern es modifiziert. Die Entwicklung folgt nicht dem Gleichmaß des Schemas, sie erscheint vielmehr stellenweise forciert bzw. auf engstem Raum zusammengedrängt.

Diese Individualität des Rhythmus ist dadurch bedingt, dass sich die Entwicklung der Selbstbewusstseinsseele im Einzelmenschen vollzieht. Wann

³⁶ Vgl. Ewertowski 2007, S. 113-118.
³⁷ Ewertowski verweist darauf, dass nach Angaben Steiners die Bewusstseinsseele bereits am Ende der sog. Atlantis entstanden sei (Ewertowski 2007, S. 82).
³⁸ Vgl.: „[...] das ist sozusagen ein Lied ohne Worte der sich selbst bewusst seienden Seele, die sich im Uteruszustand zur Dämmerzeit der Empfindungsseele des zweiten Jahrhunderts befindet [...]“ („[...] это, так сказать, песня без слов себяосознающей души, пребывающей в утробном состоянии, в сумерках души ощущающей второго века [...]“; ISSD, Teil I, Kap. 1, Unterkap. 4: Gnosticism).

und wo sich Menschen finden, welche zur nächsten Etappe in der Spiralentwicklung fähig sind, ist nicht vorhersagbar:

„[...] das ist das Schicksal des Christusimpulses, der sich seinen Weg in dem Bewusstsein von Millionen sucht, von Generation zu Generation; es erinnert an eine Quelle lebendigen Wassers, das sich sein Bett bahnt durch die Barrieren aus Wasserpflanzen und Schlamm und zu einer unterirdischen Quelle wird; sie nährt insgeheim die Oberfläche des Bewusstseins, das nicht auf sich selbst gewendet ist, weil die Geschichte der Wende des Bewusstseins auf die Wurzeln dieses Bewusstseins eben die Geschichte des Werdens der Selbstbewusstseinsseele ist [...].“

„[...] это судьба – Христова импульса, ищущего себе путь в сознаниях миллионов, из поколения в поколение; она напоминает источник воды живой, пробивающий себе русло среди загорев тины и ила, и делающегося – подводным источником; он тайно питает поверхность сознания, не повернутого на себя самого, ибо история поворота сознания, на корни этого сознания и есть история становления самосознающей души [...]“ (ISSD, Teil I, Kap. 1, Unterkap. 10: Tema voskresenija v gnozise dvuedinstva).

Die Wirkung des Christusimpulses sucht Belyj nach dem Schema der Spirale auf den entsprechenden Entwicklungsniveaus der Wesensglieder des Menschen. Dabei sucht er ihren Ausdruck konsequent in konkreten kulturellen Einzelercheinungen. In ihnen erkennt er den Impuls anhand von Merkmalen, die auf seinem Begriff der Selbstbewusstseinsseele fußen, wobei er ihre Modifikationen, oder, wie er es selbst nennt, „Variationen“, berücksichtigt, die durch die jeweiligen Entwicklungsniveaus bedingt sind. In der ISSD nennt Belyj etwa solche Merkmale der Selbstbewusstseinsseele wie „Willensdenken“ („волемыслие“³⁹) oder „Intellekt“⁴⁰, unter welchem er das zum Geist erwachende Denken versteht. Zu diesen Merkmalen gehören für ihn auch formale Gestaltungsprinzipien, die mit dem Bild der Spirale verwandt sind, wie in erster Linie das „Thema in Variation“ (Metamorphose) und die ganzheitliche „Komposition“⁴¹.

³⁹ „Denken im Stil der Verstandesseele heißt resonieren, philosophieren; ihr Stil ist der Logismus, [...] der Stil der Selbstbewusstseinsseele ist in der Gedankensphäre ein logischer Voluntarismus, Willensdenken, welches die Gedankenwelt in einem konkreten Erlebnis oder Gedankengefühl konkretisiert“ („Мыслить в стиле души разсуждающей – порезонировать, пофилософствовать; стиль тот – логизм, [...] стиль самосознающей души в сфере мысли – логический волюнтаризм, волемыслие, конкретизирующее мир мыслительный в переживание конкретное, иль в мысле-чувствие“; ISSD, Teil III, Kap. Poznanie i čuvstvo v samopoznanii).

⁴⁰ „[...] die Geschichte des Intellekts der letzten fünf Jahrhunderte ist die Geschichte der Geburt und des qualvollen Heranwachsenden der Selbstbewusstseinsseele, und die Geschichte ihres Heraustretens aus der Sphäre der Persönlichkeit“ („[...] история становления интеллекта последних пяти столетий есть история рождения и мучительного роста самосознающей души, и история ее вырыва из сферы личности“; ISSD, Teil II, Kap. Duša samosoznajuščaja). „[...] der Überschneidungspunkt dieser kosmischen Gedankenkraft, die immer welterschöpfend ist, mit unserem Denken, ist unser Intellekt; die Hülle dieses Intellekts ist die Individualität, d.h. die Persönlichkeit, die bis zur Möglichkeit erweitert ist, durch sich eine Summe von Persönlichkeiten sich ausleben zu lassen; [...]“ („[...] точка пересечения этой силы космической мысли, всегда миротворческой, с мыслию нашей, есть наш интеллект; оболочка же этого интеллекта есть индивидуальность, т.е. личность, расширенная до возможности собой изживать сумму личностей; [...]“; ebd.).

⁴¹ Zu „Thema in Variation“ und „Komposition“ und anderen Merkmalen der Selbstbewusstseinsseele, die in Belyjs „Mono-Duo-Pluralismus“ eingehen, siehe Шгаль 2010 und Stahl 2011.

Mit Hilfe dieser Kriterien bestimmt Belyj die Entwicklungsschritte der Menschheit auf dem Weg zum „Selbst“, wobei er, in Entsprechung mit dem Spiralprinzip, berücksichtigt, dass jeder „Abstieg“ die Bedingung für einen umso höheren „Anstieg“ der Kurve darstellt.⁴² Die Kurve ist zugleich auch das Ideal der Entwicklung, das nur von einer kleinen Vorhut der Menschheit überhaupt erreicht wird. Der Untersuchung dieses Entwicklungsganges des Ideals in der Geschichte, d.h. konkret dem Aufspüren des jeweils nächsten Symptoms für den Fortschritt in der individuellen Entwicklung der Selbstbewusstseinsseele, ist die ISSD gewidmet; sie könnte daher auch ‚Symptomatologie der Selbstbewusstseinsseele‘ heißen. Die Entwicklung aber der Mehrheit der Menschen vollzieht sich in den Kulturen, deren Gang sich der roten Linie des Ideals bald annähert, bald von ihr abweicht, sie schneidet, mit ihr parallel verläuft usw. Insofern die allgemeine Kulturentwicklung der Menschheit nicht mit dem Rhythmus des Ideals bzw. der Vorhut zusammenfällt, wird sie in der ISSD nicht eigens behandelt.⁴³

10. Belyjs Versuch der Prognostik

Belyj legt mit der ISSD ein Modell von Geschichte vor, welches in einem gewissen Rahmen Ereignisse der Vergangenheit aus ihrer Stellung im Ganzen zu erklären erlauben soll, d.h. sogar eine gewisse Notwendigkeit in ihrem Auftreten zu erkennen erlaubt, auch wenn Belyj betont, dass hier sensibel vorzugehen sei, damit kein schematischer Zugriff zu einem Vorurteil führt:

„Diese Analogie der Ebenen der theoretisch eingezeichneten Geschichtskurve deutet darauf hin, dass sie nicht zufällig ist; man sollte nicht die Ereignisse des kulturellen Lebens gewaltsam an ihren Punkten aufpicken; man muss das Thema der Kurve hören können und ihre Zeichen lesen können.“

„Эта аналогия уровней теоретически проведенной кривой истории показывает на неслучайность ее; не надо события в жизни культуры насильственно прикалывать к ее пунктам; надо уметь слушать тему кривой, уметь читать ее знаки.“ (ISSD, Teil I, Kap. 2, Unterkap. Razgljad otrezka krivoj)

⁴² Vgl.: „Ich will nicht im Einzelnen auf diese Periode eingehen; alles was ich über sie sagen kann, ist kein Versuch einer historischen Charakterisierung, sondern eine subjektive Vermutung, gebaut auf das von mir wie eine Tonalität gehörte Thema. Das alles ist charakteristisch für die Kurve, welche die Geschichte im Wechsel ihrer Dekadenzen und Wiedergeburten charakterisiert. / Wichtig ist es, in ihr die Sinnhaftigkeit auch der Dekadenzen zu sehen, denn in ihrem Zentrum, mitten zwischen den rechten und linken Abweichungen sichtbarer Zersetzung, verläuft die Linie mit den Keimen zukünftiger Wiedergeburten: die Linie des Impulses; [...]“ („Не останавливаясь подробно на этом периоде; все, что имею сказать о нем, не попытка исторической характеристики, а субъективный домысел, надстройка над слышимой мной, как тональность, теме. Все это характерно для кривой, характеризующей историю в смене ее декадансов и возрождений. / Важно в ней видеть осмысленность и декадансов, ибо в центре их, между правыми и левыми уклонами видимого разложения, проходит линия сложения зерен будущих возрождений: линия импульса; [...]“; ISSD, Teil II, Kap. 2, Unterkap. 12: Iskry kul'tury na zapade).

⁴³ Vgl. ISSD, Teil I, Kap. 4, Unterkap.: Tema issledovanija.

Belyjs Schema, mit Hilfe dessen er die individuelle rhythmische Geste der Geschichte zu finden versucht, setzt er auch ein, um Aussagen über die Zukunft zu machen. Das Schema erlaubt ihm, die grobe Richtung der Zukunft vorherzusagen, jedoch nicht, wie er eigens betont, den exakten Verlauf der roten Linie, da hier der Faktor der Freiheit notwendig zur Variation des Gesetzes führen muss, wie an seinen Studien zur Geschichte hinreichend deutlich wurde.

Für die Zukunft zeigt Belyjs Zeichnung als Tendenz, dass die Spiralbewegung immer steiler wird, da der Lauf der Geschichte in demselben Zeitrahmen durch immer mehr Niveaus verlaufen und dabei immer höhere mit zugleich immer tieferen Schichten verbinden muss. Belyj wagt in der ISSD eine Prognose auch für seine nähere Zukunft der – nach seiner nicht mit Steiner übereinstimmenden Berechnung – letzten Binnenphasen der Bewusstseinsseelenepoche, darunter unsere Gegenwart des 21. Jahrhunderts:

„Die 5. Periode der Selbstbewusstseinsseelenkultur wird dann eintreten, wenn sie in das Gebiet der Empfindungsseele aufsteigt (bzw. genauer, wenn diese auch den Astralleib in den Geistkeim chemisch umgewandelt hat); diese Periode wird aller Wahrscheinlichkeit nach durch einen organischen Aufbau eines neuen Europa gekennzeichnet sein (und vielleicht auch der ganzen Welt); ich denke, dass dies eine Periode der Organisation neuer schöpferischer Formen des Konsums und der Produktion sein wird; es wird, sozusagen, die Wachstumsperiode des Geistkeims der Kulturen der Zukunft sein; über den Zeitpunkt des Eintritts in diese Periode kann ich nichts sagen; am wenigstens ist es hier angebracht Prophezeiungen auszusprechen; doch wenn man die allgemeine Zeitbeschleunigung berücksichtigt und zugleich eine gewisse Verlangsamung der Zeitempos, die immer nach Krisen eintritt, dann treten wir in diesen Periode bereits im 21. Jh. ein.“

„Пятый период культуры души самосознающей наступит в период вступления ее (или вернее, химической переработки ее и астрального тела в зародыш духа) – в пласт души ощущающей; это по всей вероятности будет периодом органического строительства новой Европы (а может быть всего мира); я думаю, что он будет периодом организации новых творческих форм потребления и производства; это будет, так сказать, растительный период духовного зародыша культур будущего; о времени вступления в этот период я ничего не могу сказать; менее всего здесь пристало пророчествовать; но принимая во внимание общее ускорение времени, а так же и некоторое замедление временного темпа, всегда наступающее после кризисов, в этот период мы вступим уже в 21-м столетии.“ (ISSD, Teil II, Kap. Duša samosoznajuščaja)

In Belyjs Charakterisierung des 21. Jahrhunderts als einer Integration Europas und vielleicht der ganzen Welt mag – neben Anknüpfungspunkten an Aussagen R. Steiners über die kosmopolitische Wirksamkeit Michaels, der Zeitgeist auch für das 21. Jahrhundert ist – ein Nachklang der Zukunftsvision auch von Belyjs Prägung durch sein erstes Vorbild Vladimir Solov'ev gesehen werden, der das Reich des Antichristen mit dem Aufbau eines (scheinbar) guten Allreichs charakterisiert hatte. Auf den Sturz des Antichristen folgte bei Solov'ev der Übergang in die eschatologische Zeit des Neuen Jerusalems. Auch bei Belyj

zeigt sich an der Schwelle zur neuen Epoche der „Drache“ gestürzt (wenngleich Belyj diesen Übergang noch nicht als eigentliche Endzeit der Welt ansieht, wie Solov'ev), hier durch die Kraft der aufgestiegenen roten Linie, die sich in den Erzengel Michael verwandelt: In seinem Bild ist der menschliche Intellekt Geist bzw. Geistselbst geworden.

Die entfernte Ähnlichkeit aber lässt den grundlegenden Unterschied zwischen den Zukunftsüberlegungen bei Belyj und Solov'ev umso deutlicher hervortreten: Solov'ev versteht sich als Prophet⁴⁴, dessen Antichristschrift als mahnende Warnung an seine Zeit gedacht war, Belyj hingegen schreibt keine Prophezeiung, sondern eine theoretische Spekulation. Doch ist diese Spekulation nicht willkürlich, sondern als der Versuch einer geisteswissenschaftlichen, d.h. von der Anthroposophie als Wissenschaft vom Geist ausgehenden, Untersuchung anzusehen, die ihre eigenen Bedingungen bzw. Kriterien offenlegt und deren Beschränkung auf das Aufzeigen nur *denkbarer* Entwicklungen betont. Sein historiosophisches Modell ist zugleich auch eine Imagination mit subjektiven und intuitiven Anteilen. Hierin spiegelt sich der Hybridcharakter des ISSD insgesamt wider, die in eins Kunstwerk und „Versuch“ im Sinne Goethes ist.

Literatur

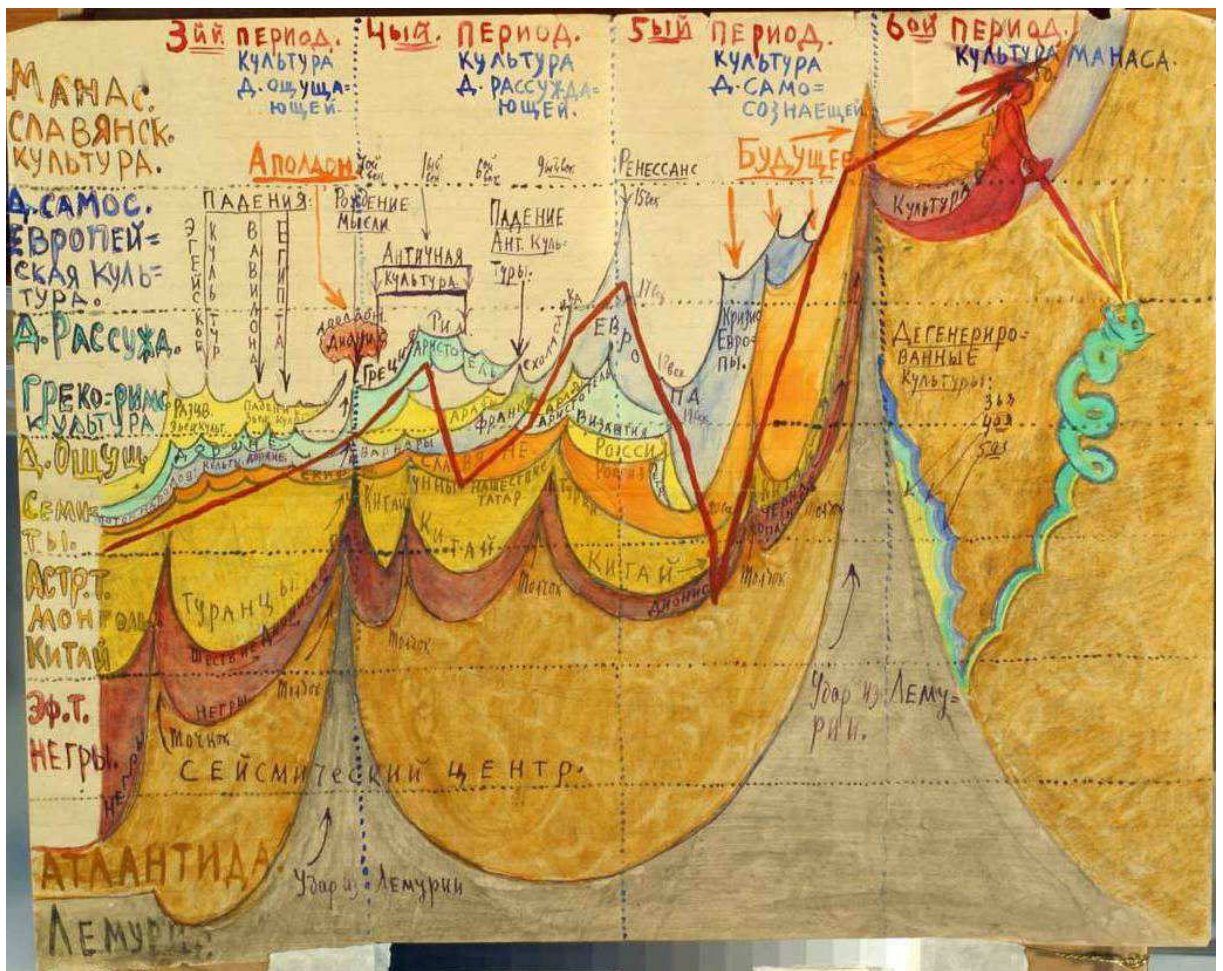
- Белоус, Владимир (2001): Андрей Белый о храмовом творчестве в XI веке (из „Истории становления самосознающей души“). In: *Hram w historii kultury*. Chęstohowa, 2001. S. 104–107.
- Белоус, Владимир (2010): „На перевале“. О символичности рубежа 1925/1926 годов – времени зарождения „Истории становления самосознающей души“. In: *Symvol w kulturze rosyjskiej*. Redakcja naukowa: Krzysztof Duda, Teresa Obolevitch. Kraków: Wydawnictwo WAM 2010, S. 577–586.
- Белый, Андрей 1912a: „Линия, круг, спираль символизма“. In: *Труды и Дни*. №4–5. S. 13–22.
- Белый, Андрей 1912b: „Круговое движение (Сорок две арабески)“. In: *Труды и Дни*. №4–5. S. 51–73.
- Белый, Андрей (1923): На перевале. Берлин: Издательство З.И. Гржебина, 1923.
- Белый, Андрей (1980): „Символизм“. In: *Andrej Belyj: Centenary Papers*. Ed. Boris Christa. Amsterdam 1980. S. 41–51.
- Белый, Андрей (1990): „Душа самосознающая“. In: *Laterna Magica*. Литературно-художественный историко-культурный альманах. Москва 1990. S. 278–310.
- Белый, Андрей (1994): *Символизм как миропонимание*. Москва.
- Белый, Андрей (1999a): *Душа самосознающая*. Составление и статья Э.И. Чистяковой. Москва: Канон, 1999.
- Белый, Андрей (1999b): Основы моего мировоззрения. In: Белый 199a, S.7-60.
- Белый, Андрей (2000): *Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Ответ Эмилию Метнеру на его первый том „Размышления о Гете“*. Воспоминания о Штейнере. Москва.
- Белый, Андрей / Иванов-Разумник (1998): *Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка*. Публикация, вступительная статья и комментарии А.В. Лаврова и Джона Мальмстада. Подготовка текста Т.В. Павловой и др. Санкт-Петербург.

⁴⁴ Vgl. ausführlich Smith 2001, S. 145-206.

- Грюбель, Райнер (2011 [im Druck]): „Самосознание“ культуры в проекте *История становления самосознающей души* Андрея Белого и „событие бытия“ в философии Михаила Бахтина. Культурософия vs. философская прагма. In: *Russian Literature*, Herbst 2011.
- Когер, Джон (1998): Мистик среди схоластов. Андрей Белый и средневековый мистицизм. In: *Литературное обозрение*. 1998. № 2. S. 13–20.
- Мишке, Эва-Мария (2010a): „Душа самосознающая – только символ, или дух в душе“: Философия символа у позднего Андрея Белого. In: *Symvol w kulturze rosyjskiej*. Redakcja naukowa: Krzysztof Duda, Teresa Obolevitch. Kraków: Wydawnictwo WAM 2010, S. 561–575.
- Мишке Эва-Мария (2010b) „Питающая почва на рубеже времен“ – спирало-образная модель истории Андрея Белого („История становления самосознающей души“). In: *Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи*. / Под ред. Е.А. Тахо-Годи и др. М.: Наука, 2010 (Материалы Международной научной конференции — XII Лосевские чтения). S. 253-261.
- Орляцкий, Юрий (2011, im Druck): Ритм в философско-эстетических исканиях Андрея Белого и в „Истории становления самосознающей души“ в контексте исканий его времени. In: *Russian Literature*, Herbst 2011.
- Спивак, Моника et al. (Hgg.) (2005): *Андрей Белый и Александр Блок*. Москва / Сост. М.И. Спивак, Е.В. Наседкина и др. М., 2005.
- Спивак, Моника (2006): *Андрей Белый – мистик и советский писатель*. М., 2006.
- Спирд, Лена (2011, im Druck): „Новая математика“ и „философия математик“ в *Истории становления самосознающей души*: аспекты аризмологии и комбинаторики (Конспект). In: *Russian Literature*, Herbst 2011.
- Спивак, Моника (2011, im Druck): Андрей Белый в работе над трактатом „История становления самосознающей души“. In: *Russian Literature*, Herbst 2011.
- Шмидт, А. (2011, im Druck): Кант в „Истории становления самосознающей души“ Андрея Белого: Самосознающая душа сквозь призму души рассуждающей. In: *Russian Literature*, Herbst 2011.
- Шталь-Швейцер, Х. (1999): Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого. In: *Москва и „Москва“ Андрея Белого*. Под ред. М. Спивак, Т. Цивьян. М. 1999. S. 161-199.
- Шталь, Хенрике (2005): Гнозис двуединства. Метаморфоза софиологии Владимира Соловьёва у Андрея Белого. In: *Владимир Соловьёв и культура Серебряного века*. Под ред. А.А. Тахо-Годи и Е.А. Тахо-Годи. М., 2005. S. 264-275;
- Шталь, Хенрике (2008): „Окульные письма“ в романе Андрея Белого „Петербург“: Заметки к генезису образа „бомбы“. In: *Андрей Белый в изменяющемся мире*. Под ред. М. Спивак et al. М., 2008. S. 465-488.
- Шталь, Хенрике (2010): „Печать самосознающей души“: Символизм как „длоро-дуо-манизм“ у позднего Андрея Белого. In: *Symvol w kulturze rosyjskiej*. Redakcja naukowa: Krzysztof Duda, Teresa Obolevitch. Kraków: Wydawnictwo WAM 2010, S. 587-604.
- Шталь, Хенрике (2011a, im Druck): Генезис понятия самосознающей души и *История становления самосознающей души* Андрея Белого. In: *Russian Literature*, Herbst 2011.
- Шталь, Хенрике (2011b, im Druck): Спираль или ритмический жест истории рисунок к „Истории становления самосознающей души“ Андрея Белого. In: *Миры Андрея Белого*. Под ред. М. Спивак. Белград; Москва, voraussichtlich 2011.
- Chamberlain, Houston Stewart (1906): *Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts*. München.
- Ewertowski, J. (2007): *Die Entdeckung der Bewusstseinsseele. Wegmarken des Geistes*. Stuttgart.
- Goethe, J.W. (1982): *Naturwissenschaftliche Schriften*. Zweiter Band. Mit Einleitungen und Erläuterungen im Text herausgegeben von Rudolf Steiner. Rudolf Steiner Verlag, Dornach/Schweiz.
- Karenovics, Ilja (2011, im Druck): История становления самосознающей души Андрея Белого в контексте немецкой историософии (X. Ст. Чемберлен, О. Шпенглер). In: *Russian Literature*, Herbst 2011.
- Mischke Eva-Maria (2009): „Glaube an die Zukunft als Mittel, das zum Wissen führt...“. Andrej Belyjs individualistisches Geschichtsmodell als Gegenentwurf zum Marxismus. In: Was bleibt? Karl Marx heute, Workshop vom 14.–16. März 2008 anlässlich des 125. Todestages von Karl Marx im Studienzentrum Karl-Marx-Haus in Trier, Friedrich-Ebert-Stiftung. Bouvier Beatrix et al. (red.). Trier. S. 269-288

- Schmitt, Angelika (2011, im Druck): Die Bewusstseinsseele als „Raumkomposition“ und „Thema in Variationen“. In: *Die Drei. Zeitschrift für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben*.
- Smith, Oliver (2011): *Vladimir Soloviev and the Spiritualization of Matter*. Boston: Academic Studies Press.
- Spengler, Oswald (1993): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München.
- Stahl, Henricke (2002): *Renaissance des Rosenkreuzertums. Initiation in Andrej Belyjs Romanen „Serebrjanyj golub“ und „Peterburg“*. (Trierer Abhandlungen zur Slavistik, herausgegeben von Gerhard Ressel. Band 3.). Frankfurt/M. et al.
- Stahl, Henricke (2003a): „Erinnert ihr euch an das Bild des schönen Leibes?“: Aspekte der Sophiologie Vladimir Solov'evs. In: *Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche: eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz*. Herausgegeben von Urs Heftrich und Gerhard Ressel. Frankfurt / Main et al. 2003. S. 341–370.
- Stahl, Henricke (2003b): Die intertextuelle Metapher: Das Bild der Trinität in Vlad. Solov'evs Märchen „Das Geheimnis des Fortschritts“. In: *Metapher, Bild und Figur. Osteuropäische Sprach- und Symbolwelten*. Herausgegeben von Bernhard Symanzik, Gerhard Birkfellner, Alfred Sproede. Hamburg 2003. S. 171-192.
- Stahl, Henricke (2005): „Der Aufflug des Geistes aus dem Tempel“ – Italien in Andrej Belyjs „Geschichte über die Entwicklung der Bewusstseinsseele“. In: *Deutschland, Italien und die slavische Kultur der Jahrhundertwende. Phänomene europäischer Identität und Alterität*. Herausgegeben von Gerhard Ressel. Frankfurt a.M. et al. S. 391-408.
- Stahl, Henricke (2011): „Правда – процесс оправдания истины в стиле со-истин“: Der Wahrheitsbegriff in Andrej Belyjs „Bewusstseinsseelengeschichte“. In: *Pravda. Diskurse der Gerechtigkeit in der russischen Ideengeschichte*. Beiträge der Tagung der Forschungsgruppe „Russische Philosophie“ und des Verbundprojekts „Kulturen der Gerechtigkeit“. Bochum, 29.-30. Oktober 2009. Herausgegeben von Holger Kuße und Nikolaj Plotnikov. (Reihe Specimina philologiae Slavicae • 16X). Verlag Otto Sagner, München – Berlin. S. 79-112.
- Steiner, Rudolf (1978): *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*. (GA 9), 30. Auflage Dornach 1978 (tb 6150).
- Steiner, Rudolf (1982): *Die Bhagavad Gita und die Paulusbriefe*. GA 142. Dornach/Schweiz.
- Steiner, Rudolf (1983): *Die Erkenntnis des Übersinnlichen in unserer Zeit und deren Bedeutung für das heutige Leben*. (GA 55) Dornach/Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1983.
- Steiner, Rudolf (1986a): *Aus der Akasha-Chronik*. (GA 11) Dornach/Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1986.
- Steiner, Rudolf (1986b): *Die tieferen Geheimnisse des Menschheitsverdens im Lichte der Evangelien*. (GA 117.) Dornach/Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1986.
- Steiner, Rudolf (1987): *Grundelemente der Esoterik*. (GA 93a) Dornach/Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1987.
- Steiner, Rudolf (1989): *Die Geheimwissenschaft im Umriss*. (GA 13) Dornach.
- Steiner, Rudolf (1999): *Über die astrale Welt und das Devachan*. (GA 88). Dornach/Schweiz.
- Steiner, Rudolf (2001): *Das Lukas-Evangelium*. (GA 114). Dornach/Schweiz.

Abb. 1



Nach einem Foto reproduziert mit freundlicher Erlaubnis des Belyj-Hausmuseums („Мемориальная квартира Андрея Белого“, отдел Государственного музея А.С. Пушкина).

Abb. 2:

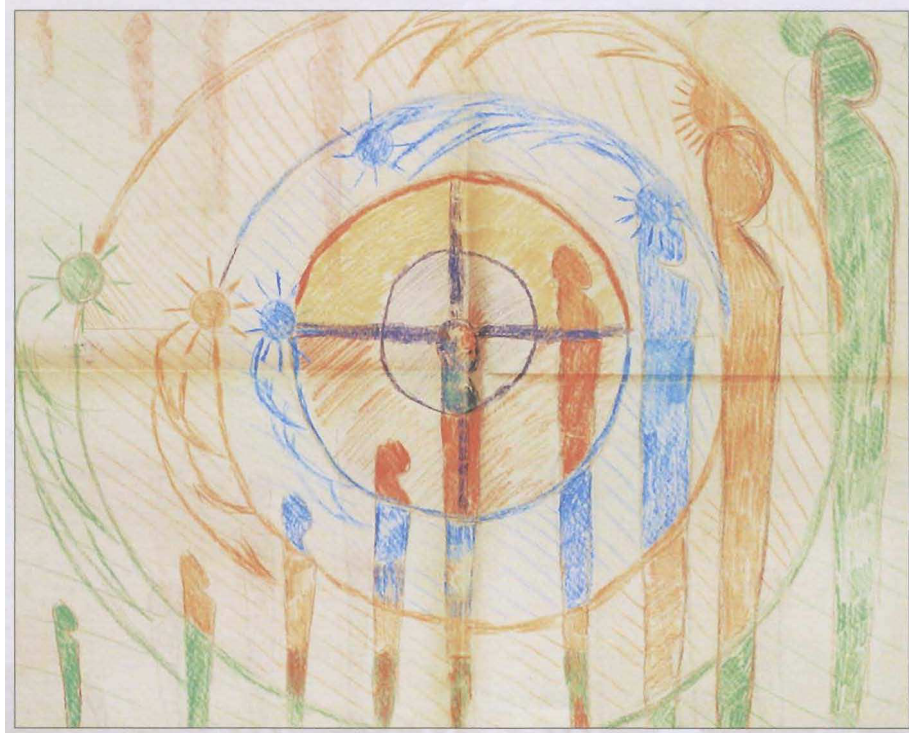


Abbildung wird zitiert nach: Спивак 2005, S. 236.

С О Б Р А Н И Е

АНДРЕЙ
ПЛАТОНОВ

ФАБРИКА ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ПУБЛИЦИСТИКА



МОСКВА
2011

КУЛЬТУРА ПРОЛЕТАРИАТА

С народжением культуры, т. е. с ростом безопасности жизни, старые чувства (зрение, слух, интуиция и др.) приглушаются, ибо борьба за жизнь требует для победы других органов. При буржуазии, при высоте технической культуры непосредственная связь человека с природой ослабла и ослабли соответствующие чувства. Зато неимоверное развитие получило сознание, деятельность мозга, т. к. вся

борьба за существование вылилась в организованный труд, техническую промышленность главным образом. А тут действует только сознание — ум.

Синтез чувств стал главным и могущественным чувством человека. Им человек нанес великое поражение природе.

Но человек живет для блага, а труд только необходимое условие этого блага, и сознание как средство для труда еще не благо.

Исполнение основного закона для человека — жить — рождает благо. Но это было тогда, когда человек слишком боялся за жизнь. С исчезновением этого страха, с ростом уверенности в своей непобедимости и счастье от одного простого полного чувства личного существования исчезло.

Но природа стремится к совершенному выполнению своих законов, и страх за жизнь все возрастал.

Если человек находил раньше благо в развитии своих органов обороны и расширении ими жизни, то теперь, с перенесением опасности в другую сторону, он должен находить свое благо в действии соответствующего обороняющего органа.

Новая опасность человека — смерть. Против нее он направил свои удары и против нее из страха развил и возвысил над всеми остальными чувствами половое чувство. Размножение, замена себя на земле своими детьми — все это удары по смерти и полет к бессмертию.

Пол стал главным, центральным чувством в борьбе за существование, душою человека. И исполнение закона пола стало высшим благом человека.

Вокруг пола, как на оси, кружилась вся жизнь людей. Остальные чувства начали играть второстепенную роль, в том числе и сознание. Именно сознание, мозг и стал главной опорой пола, его вернейшим слугой.

Страх за жизнь, неотступное видение смерти усиливал пол, это единственное противосмертное, хотя и условное, оружие.

Кто больше боялся смерти, тот больше любил женщин.

Исполнение природных законов всегда сопровождается наслаждением. Это служит гарантией для природы. Так и в поле.

Женщина для буржуазии была центром мира, а искусство молитвой во имя ее.

Приводить доказательства из литературы, раскрывать сокровенный смысл деталей того, что называлось «прекрасным», я здесь не буду.

В этой статье я только рисую действительность, а не ее истоки.

Искусство же, вследствие этого, служило интересам пола. Ведь искусство есть та лишняя скопляющаяся сила в человеке, которая выращивает и приподнимает его. И искусство служит тому же, чему человек.

Как продукт избытка жизненных сил искусство утверждает, оправдывает и поощряет жизнь, так как указывает, что сила нарастает и требует выхода жизненного творчества или ложного — искусства.

Искусство — это тоже гарантия природы против неисполнения человеком ее требований и тоже наслаждение.

Пока пол занимался высшей опасностью жизни — смертью, сознание было рабом и боролось со старыми, ставшими второстепенными опасностями. Но от постоянной длительной работы сознание тоже все развивалось да развивалось и все заостряло и заостряло свою единственную функцию — мысль.

А пол работал на одном месте. Дело борьбы с великим врагом — смертью вперед не подвигалось. Найдя благо в половом чувстве, люди окаменели. Смерть была жива и стояла на месте, и растущий мозг увеличивал сознание опасности.

Пол стал устарелым, недействительным орудием за укрепление-бессмертие жизни и требовал смены.

А мысль уже открыла еще более страшного врага — тайну. Если бы человек убил смерть, то этот враг — тайна мира, тайна всего — все же осталась бы.

Со смертью надо спешить: родился другой враг.

И сознание же начало доказывать, что только оно способно повалить смерть.

Вся же буржуазия — культура приспособлена к полу, руководящему центру тогдашнего человека.

Для господства сознания нужна его же культура.

И вот мы подошли к этой смене культур, к этому великому горному перевалу.

И в этом культура социальной революции. А в господстве сознания — культура пролетариата, когда он останется один и прочно станет на землю.

Так что сознание станет душой пролетария, а борьба с окружающими тайнами — его смыслом и благом жизни.

И сознание победит и уничтожит пол и будет центром человека и человечества. И перед этим интеллектуальным переворотом мы сейчас живем и к нему готовимся.

Раб станет и тут господином, как и в экономической области.

Мысль легко и быстро уничтожит смерть своей систематической работой-наукой.

И весь мир сольется в один вопрос, куда поплывет мысль, пока не повалит и его.

Вся пролетарская культура определится сущностью самого пролетария — сознанием. Вся работа этой культуры будет постройкой истины — общей, последней и завершающей.

Пролетарское искусство есть страсть мысли, сознания. Как буржуазное было — страстью пола. Именно и тут и там — неудовлетворенной страстью, излитой не по прямому назначению, но все-таки способствующей поднятию жизнеспособности души человека (пола или сознания), т. е. способность художественного творчества показывает избыток сил и само по себе есть требование действительной работы. А искусство все-таки работа ложная. И сохранится ли вообще искусство в теперешнем виде при господстве сознания — сказать пока трудно.

Вероятнее всего, оно волеется в науку, которая от этого подымется и во многом преобразуется.

У пролетариата тоже будет бог, но этого бога он будет так ненавидеть, что ненависть станет благом и наслаждением.

Эта ненависть будет гореть и жечь и двигать жизнь.

Этот бог — наш жесточайший враг — Тайна, ибо сущность и душа самого сознания, сущность самой мысли нашей есть Истина.

А где Тайна, там Истина мертва.

Грядущая жизнь человечества это поход на Тайны во имя завоевания Истины, источника вечного и последнего нашего блага. Около нее мы остановимся навсегда. Ибо не бесконечности, а конца, результата прогресса хочет человечество.

ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ

Историю мы рассматриваем как путь от абстрактного к конкретному, от отвлеченности к реальности, от метафизики к физике, от хаоса к организации.

Вся сила человека в том, что он более соответствует действительности, он глубже проник в тайну материи, чем мир животных.

От неопределенности, от тумана веры и фантазии мы переходим к науке, к дисциплине во всей жизни, соответственно требованиям сковывающей нас природы и соответственно своей внутренней необходимости — желанию.

Спасение не внутри нас, а вне нас — вот что мы узнали в последнее время. Все проникновеннее, все внимательнее мы вглядываемся в мир, которого раньше не знали и теперь еще не узнали. Мы знали только мир, созданный в нашей голове. От этого мы отрекаемся навсегда. Мы топчем свои мечты и заменяем их действительностью. Если бы мы оставались в мире очарованными, как дети, игрою наших ощущений и фантазии, если бы мы без конца занимались так называемым искусством, мы погибли бы все. И мы погибнем, если пойдём по этому пути.

История есть путь к спасению через победу человека над вселенной. И мы идем к бессмертию человечества и спасению его от казематов физических законов, стихий, дезорганизованности, случайности, тайны и ужаса.

Конечная наша станция — постижение сущности мира. Пусть нас не разубеждают в этом: мы сильно хотим познать все до конца, и с нас довольно этого желания, чтобы не поверить никакому шкурнику мысли.

Путь человечества в смысле его деятельности — от отвлеченности к конкретности, от так называемого духа к так

называемой материи. Мы ненавидим всякие понятия, даже понятие материи. Для нас ценны не наши представления, а вещи. Под материей мы понимаем сумму явлений действительности.

До сих пор миром мы называем наше представление о мире. Теперь мы переходим к тому, чтобы миром называть не наше чувство мира, а самый мир.

Этот переход лежит через сознание. Прежде чем ближе подойти к миру, увидеть, во сколько он прекраснее нашей мысли о нем, мы должны сами измениться. Сущность человека должна стать другой, центр внутри его должен переместиться.

Это предварительное изменение глубокой души человечества перед его сближением с действительным миром нами найдено. И хотим ли мы или не хотим — революция внутри человека произойдет, человек изменится. Причина этого изменения лежит в самой действительности, вне человека.

Сознание, интеллект — вот душа будущего человека, которая похоронит под собой душу теперешнего человека — сумму инстинктов, интуиции и ощущений. Сознание есть симфония чувств.

Как это произойдет и почему — я писал и говорил в другом месте.

Самый большой переворот, который несет с собою царство сознания, в том, что вся история до создания была творчеством блага, и ради блага человек жертвовал всем.

Истина была ценностью настолько, насколько она служила благу и сама была благом.

Скоро будет не то: не благо будет сидеть верхом на истине, а истина подчинит себе благо. Потому что наше благо будет в истине, какая бы она ни была. Пусть будет истина гибелью, все равно — да здравствует.

Только истина есть стихия сознания. (До сих пор истина шла на пристяжке у блага, теперь благо пойдет на пристяжке у истины.)

Мы не жалеем себя и не ценим, мы ищем только объективной ценности. Если такой ценности нет — ее надо создать. В этом задача искусства. Искусство есть творчество

объективной, безотносительной ценности, несравнимой ни с чем и не взвешенной ни на каких весах.

Искусство есть такая сила, которая развяжет этот мир от его законов и превратит его в то, чем он сам хочет быть, по чем он сам томится и каким хочет его иметь человек.

Наука есть искание объективного поля наблюдения, чтобы с точки, стоящей вне мира, увидеть настоящее лицо и сущность вселенной.

Цель искусства — найти для мира объективное состояние, где бы сам мир нашел себя и пришел в равновесие и где бы нашел его человек родным. Точнее говоря, искусство есть творчество совершенной организации из хаоса.

Точка объективного, внеотносительного наблюдения совпадает с центром совершенной организации. Только отойдя от мира и от себя, можно увидеть, что есть все это и чем хочет быть все это.

Наука и искусство в своих высших состояниях совпадают, и они там есть одно.

Только несовершенное исследование и несовершенное творчество находятся в разных местах. Чем выше, тем ближе эти линии сходятся и наконец на неимоверной высоте они совпадают в одной точке, как две стороны угла совпадают в вершине.

Там исследование этого мира все равно что творчество этого мира.

Вначале мы говорили об истории как о пути от абстрактного к конкретному, от идеала вещи к самой вещи, какая она есть, от идеи к материи. А здесь мы все время говорим об истине. Но разве истина не отвлеченное понятие? Нет. Истины теперь хотят огромные массы человечества. Истины хочет все мое тело. А чего хочет тело, то не может быть нематериальным, духовным, отвлеченным. Истина — реальная вещь. Она есть совершенная организация материи по отношению к человеку. Поэтому и социальную революцию можно рассматривать как творчество истины.

Дальше: что же такое пролетарская поэзия и вообще искусство?

На этом вопросе поломали челюсти все, кто брался разрешить его.

Решать же его не нужно. Нужно взять готовый ответ пролетариата и не слушать интеллигенции.

Человечество становится все сильнее и сильнее. Его задачей является накопление мощи. Каждый момент его деятельности пропорционален наличию силы в человечестве.

В мире есть вещи, а в человеке есть образы, эхо этих вещей, условные символы явлений.

В таком деле, как искусство, где человек стремится свободно переустроить мир по своему желанию, начинать работу прямо с материи, стремиться без предварительной подготовки изменить действительность до наших дней было не по силам человечеству.

Это было непропорционально его силам: их было накоплено еще недостаточно.

Поэтому человечество и принялось за организацию, за приспособление к своей внутренней природе нематериальных вещей, не действительности, а только образов, символов этих вещей, например, слов.

Слово надо считать трехгранным символом действительности.

У него есть три элемента: идея, образ и звук. Такой треугольник и рисует нам какую-нибудь вещь из действительности. Нет слова без одновременного слияния этих трех элементов — они только бывают в разных процентных сочетаниях: иногда пересиливает идея, иногда звучность, иногда образ. Но всегда три элемента бывают вместе. Слово немислимо без них. Все попытки создания поэтической школы на преобладании какого-нибудь элемента слова не могут иметь успеха: для этого надо прежде всего изменить сущность, природу слова, построив его на одном элементе.

Но слово тогда получится неимоверно бледное, сумрачное и будет только неясным образом явления, которым оно сотворено. А слово и так очень глухое эхо действительности.

Если мы рассмотрим эти три элемента — идею, образ, звук, — то увидим, что по своей первой сущности они одно и то же. Только в произведениях среднего качества их можно различать — на вершинах творчества они сливаются и неразличимы. Такое трехгранное строение слова — дело чувств, а не необходимости. В крайнем своем напряжении все чув-

ства сливаются и превращаются в сознание, в мысль. Так и тут: слово в крайнем своем выражении, при бесконечной энергии не имеет элементов — оно однородно. Анализ трех элементов также показывает их родство. Ведь идея есть только глубочайший и последний, поддонный образ вещи, а образ — поверхностная идея. Звук же есть тот же образ, приспособленный для специального ощущения организма — слуха.

Надо стремиться к синтезу элементов слова, тогда оно получает величайшую ценность и по своей энергии становится близким к действительности.

Люди пересоздают природу сообразно своим желаниям, т. е. внутренней необходимости. В этом сущность всякого искусства. Но они начали не прямо с переустройства самой действительности, а с более легкой, с более посильной работы — с переустройства символов, образов, теней этой действительности, например, со слов.

Организация символов природы — слов сообразно желанию, внутренней необходимости, — вот что есть поэзия пролетарской эпохи.

Рядом с организацией символов действительности шла работа и по организации, по преобразению самой действительности, самой материи. Но это именно была работа, а не искусство — настолько слаба она была и еще не соответствовала силам людей и настолько жалки были ее результаты.

Поэзия после пролетарской эпохи будет не организацией символов, призраков материи, а организацией самой материи, изменением самой действительности.

Пролетарская поэзия есть преобразование материи, есть борьба с действительностью, бой с космосом за его изменение соответственно внутренней потребности человека.

Наша поэзия есть действительное, а не мысленное преобразование вселенной, отвечающее свободному желанию, т. е. внутренней необходимости человечества.

Принцип истории, принцип перехода от отвлеченного к конкретному, от головного к настоящему тут выдержан до конца.

Пролетарское и коммунистическое человечество это не человечество капитализма: оно в тысячи раз сильнее последнего, и ему будет по силам переход от легкой работы

над духом, над призраком действительности к неимоверному труду над самой действительностью.

Конечно, и образ действительности, как слово, есть часть действительности, но это поверхность действительности, а мы спускаемся в ее недра, и труд, напряжение наше безмерно возрастают.

Работа пролетариев над материей в мастерских может быть названа началом пролетарского искусства. Но настоящее, полное пролетарское искусство только идет. Оно придет, когда человек станет волшебником материи, когда природа будет звучать голубой музыкой в его неустанных руках, когда он из раба действительности станет господином, влюбленным в свою работу.

Сейчас мы во многом только приспособляемся к природе, изменяя свои сокровенные желания, где поперек им встают гранитные законы.

Сейчас мы убого, по-нищенски работаем в своих мастерских со слабыми машинами над организацией материи. Вот когда мы построим такие чудесные машины, которые будут разумнее человека в своем творчестве, для которых не будет существовать непреодолимых сопротивлений и законов, которые будут играть бесконечно покорной природой, как веселый ребенок, — вот тогда будет пролетарское, всечеловеческое неимоверно прекрасное искусство.

Мы только подходим к нему.

Изобретение машин, творчество новых железных, рабочих конструкций — вот пролетарская поэзия.

Раньше мы сковывали в тиски чувства слова и называли это ритмом. Теперь мы сковываем материю в тиски сознания, и это есть ритм пролетарской поэзии.

Каждая новая машина — это настоящая пролетарская поэма. Каждый новый великий труд над изменением природы ради человека — пролетарская, четкая, волнующая проза. Величайшая опасность для нашего искусства — это превращение труда-творчества в песни о труде.

Электрификация — вот первый пролетарский роман, наша большая книга в железном переплете. Машины — наши стихи, и творчество машин — начало пролетарской поэзии, которая есть восстание человека на вселенную ради самого себя.

Андрей Белый: Северная симфония (1-я, героическая¹)

ПОСВЯЩАЮ ЭДВАРДСУ ГРИГУ

1. Королевна росла на вершине.
2. Бывало, мать, вся в шелку, говорит ей чудесные слова, отец молится на заре.
3. А вдали летят белые лебеди, окруженные синевой, и она следит, как исчезают они в мимолетном облачке, как кричат в белоснежном облачке.
4. И она склоняет голову на плечо к матери. Закрывая синие очи, слушает песни отца.
5. Отец срывает со струн розу за розой... Алые, белые — летят они вниз, освещенные легкой зарею.
6. Жемчужные слезы каплют из пролетающей тучки, а деревья шумят в тумане на заре.
7. И маленькой королевне кажется, что она получает невозможное, и она подпевает королю-отцу.
8. В голосе ее — вздох прощенных после бури, а в изгибе рта — память о далеком горе: точно кто-то всю жизнь горевал, прося невозможного, и на заре получил невозможное и, успокоенный, плакал в последний раз.

1. Но раз вплелась печаль в песни отца, в песни короля. И только белые цветы, белые и смертельно бледные, слетали со струн.

...

4. Король сидел со стиснутыми губами. Черная тень его распласталась на мраморе террасы. Уже месяц — белый меланхолик — печально зиял в вышине.

1. И вот он встал. Простирал руки окрестностям. Он прощался. Уходил на родину.

2. Говорил жене и дочери: «Возлюбленные мои: зовут из туманной дали...

3. Мой народ зовет... Мой народ в темноте, в убожестве... Зовет.

4. Скоро приду... Скоро увижусь с вами... Приведу народ из туманной дали...

5. Не горюйте, о возлюбленные мои!»

1. И король стал спускаться в низины по витой, беломраморной лестнице, и королевна простирала ему свои тонкие, белые руки, прощаясь с отцом, но ее удерживала мать; слезы текли из глаз державной матери, застывали в морщинах.

...

¹ Nach: Белый А. Старый Арбат. Повести/Подгот. текста и примеч. Вл. Б. Муравьева. М.: Моск. рабочий, 1989.

1. Потом старая королева, залитая атласной ночью, обратила взор свой к дочке. Она прощалась, собираясь в путь.
2. Ветерок шевелил белыми как снег кудрями. И кудри струились. Ветерок принес из далеких чащ запоздалый привет короля.
3. Старуха указывала рукой на далекие, лесные чащи, и обе плакали. Потом старая королева говорила дочке своей: «Я знаю, что ты скрыла от меня».
4. И обе плакали.
5. Потом старая королева говорила дочке своей: «Я уже давно приготовилась к этому: по ночам принимала тайные вести.
6. А теперь, когда это случилось в лесных чащах, мне больше нечего медлить. Но ты не плачь ни о мне, ни о короле...
7. Я поручаю тебя Вечности...

...

1. Перед рыцарем была лесная поляна, на поляне башня.
2. И там высоко... как бы в огненном небе... неведомая молодая королева простирала заходящему солнцу свои тонкие, белые руки.
3. Белая лилия на красном атласе. У нее синие глаза и печальная улыбка.

...

1. Еще далекие вершины лесные шевелились от ее закатившейся песни, а уж королева, с грустной улыбкой, сидела на перилах.
2. И уж не пела она, королева, — белая лилия на красном атласе!..
3. Белая лилия!..
4. Скользила ласковым взглядом по незнакомцу в ясных латах и в оливковой мантии. Он вышел на лесную поляну отвешивать поклоны королеве, прижимал к сердцу белый цветок.

...

5. Стояли июльские ночи. Кругом безмолвно разрывались гранаты и бомбы. Наполняли мрак мгновенной белизной...
6. Это были зарницы.

1. В ту пору стоял жар. Надвигались дни лесных безумств... Много ночей по небесам ходили сине-белые громады. Громоздили громаду на громаду. Выводили узоры. Строили дворцы.

2. Кузнец Антон работал мехами и раздувал огонь в сине-белых твердых, и небо было в объятиях антонова огня ...

...

1. Вечно юная, она сидела на троне. Кругом стояли седые рыцари, испытанные слуги.

2. Вдруг заходящее солнце ворвалось золотой струей. И грудь повелительницы, усыпанная камнями, вспыхнула огоньками.

3. С открытой террасы **влетела странная птица. Белая, белая.** И с мечтательным криком прижалась к ее сверкающей груди.

4. И все вздрогнули от неожиданности: **в ясном взоре птицы белой трепетали зарницы откровений. И королева сказала: «Она зовет меня за собой... Я оставлю вас для Вечности!»**

5. Так сказав, она тихо протянула руку к самому старому рыцарю, закованному в броню, и слезы, как жемчуг, катились по старым щекам его.

6. Опираясь на эту руку, она сошла с трона и, сходя, послала воздушный поцелуй опечаленным рыцарям.

7. **Она вышла на террасу. Смотрела на белую птицу, указывающую ей путь.** Медленно скользила вперед, поддерживаемая ветерком.

8. Она смеялась и шептала: «Я знаю».

...

2. **Но тут вспыхнул пустой трон белым сиянием,** и они с восторгом глядели на сияющий трон, улыбаясь сквозь слезы заревыми лицами, а самый старый воскликнул: «Это память о ней!

3. Вечно она будет с нами!..»

...

2. **Адам** вел за руку тысячелетнюю морщинистую **Еву.** Ее **волосы, белые, как смерть,** падали на сухие плечи.

...

1. **Здесь обитало счастье, юное, как первый снег,** легкое, как сон волны.

2. **Белое.**

...

7. И **плыла тайна за тайной** вдоль туманного запада.

1. Она сидела на островке в белом, белом и смотрела вдаль.

...

2. Сквозь сон она следила за двумя странными птицами.

3. Они ходили близ островка по отмели. **Вели речь о белых тайнах.**

...

12. А она пошла на северо-восток.

1. И там, где прежде стояла она, уже никого не было. Был только маленький, **блаженный островок**, поросший осокой.

...

4. **Сидели две белые птицы** и наперерыв высвистывали случившееся. **Это были мечтатели.**

5. **Вот они полетели на туманный запад.**

...

4. **Иногда они преображались и светились светом серебристым. Но они мечтали о вознесении.**

5. Тут она бродила, раздвигая стебли зыбких камышей, а по ту сторону канала над камышами бывал матово-желтый закат.

6. Закат над камышами!

1. **Иногда ей попадался молодой отшельник, сонный, грустно-камышовый, в мантии из снежного тумана и в венке из белых роз.**

...

1. **Иногда в глубине канала выходил из вод кто-то белый, белый, словно утопленник из бездны безвременья.**

..

1. **Улыбались друг другу, белые дети, грустно-задумчивые.**

2. **К ним пришел камышовый отшельник в мантии из снежного тумана и в венке из белых роз. Сказал о великой тайне, что несется на них.**

3. Он оборвал свою речь глубоким вздохом, сказав про себя: **«Белые дети».**

....

4. **Бездомные шатуны — одиноко блуждали они тысячелетия вдоль бедной, вдоль северной земли.**

...

4. Еще давно великан поднял перед Господом свое гордое, бледнокаменное лицо, увенчанное зарей.

...

3. По отмели шел старичок в белой мантии и с ключом в руке. Луна озаряла его лысину. С ним был незнакомец.

4. Оба были в длинных ризах, повитые бледным блеском. Оживленно болтали. Кивали на восток.

...

2. Обернулась белой чайкой Ия, наставница, и, крича, унеслась в сапфировую синь.

3. Тонул красный месяц.

1. Они пришли в свое камышовое жилище. Замечтались в сонной сказке. Это была последняя ночь.

2. Они видели сон... Кто-то белый, в мантии из снежного тумана, гулял вдоль озерных пространств, роняя в озерную глубину свои тающие улыбки, чуть-чуть грустные.

...

4. И он говорил им невыразимым голосом: «Белые дети!

5. Белые дети, вознесемся в свободной радости с утренним ветерком!..»

...

1. Он им шептал: «Белые дети!..» И его голос грустно дрожал.

2. «Белые дети... Мы не умрем, но изменимся вскоре, во мгновение ока, лишь только взойдет солнце.

3. Уже заря...

4. Белые дети!..»

...

1. На озере, там, где косматый утес оброс соснами, жил старик.

2. Он пробудился на заре. Сонный взошел на вершину. Ударил в серебряный колокол.

3. Это был знак того, что с востока уже блеснула звезда Утренница.

4. Денница...

1. Ударил серебряный колокол.

Декабрь 1900 г.

ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ

Auszug aus P. Florenskij, „Eschatologisches Mosaik“ (1904)¹:

1. Трое стояли на коленях, среди голубых незабудок.
2. Незабудки заливали всю полянку, выглядывали детскими глазками.
3. Их обрамляли янтарные лютики — бусы разорванных четок.
4. А повыше росли поля рододендронов — темнолиственных, глянцевиных с белыми букетами, — венчальными.
5. Трое говорили, что это — символ: белое, как синтез золота с лазурью — нежною лазурью небесности.
6. «Золото, несся писатель "Феникс", — Золото — это Христово, а Лазурь — Лазурь пьянящее питье Софии.
7. Золото и Лазурь — цвета взаимодополнительные. Синтез их дает *Белый* —
8. Белый — цвет грядущего, цвет Союза брачного, брака Агнчаго Христа с Софией.
9. Белый цвет — цвет просветленной Женственности, цвет Богочеловечества, цвет Церкви —
10. Цвет всеобщего восстания — свидания Милых, сияющих льдом и снегом, Дня восстания из мертвых, сияющего ласковой жемчужностью!»
11. «Феникс» пламенел святым восторгом, светился на солнце.
12. А солнце ему вторило улыбками.

ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ

ОРО *Лирическая поэма*²

ПРЕДИСЛОВИЕ

Содержание. Одно из древнейших племен ДВК — ороконы (оленеводы), принадлежащие к группе тунгусов, вымирают, но предания о былом величии продолжают храниться в памяти стариков. Потомство одного когда-то знатного рода уже почти исчезло, и последний представитель этого рода женился по любви на простой ороконке, так что оказался из-за этого оторванным от своих родичей. Детей у него нет. **В последней надежде, уже пожилой, этот орокон-охотник обращается к шаману с просьбой о помощи, и тот, во время камлания, предсказывает ему, что родится сын, который будет отличаться глубоким проникновением в природу и прославит племя орокон, но что родители должны посвятить его духам мерзлоты.** Мальчика, когда он родился, называют **Оро, т. е. Олень**, именем священного животного орокон. **Он растёт, интересуясь лишь природой, особенно мерзлотой, накапливает громадный опыт, своим умом доходит до понимания явлений природы. Но ему хочется и от других получить какую-нибудь помощь. Он расспрашивает окружающих о древних преданиях и весь охвачен жаром познания. В лесу с ним встречается ссыльный грузин, потомок когда-то сосланных польских грандов, озлобленный на жизнь и судьбу, благородный, но глубоко подозрительный и изнервничавшийся человек. Грузин странствует по тайге, изучая мерзлоту.** В доме Оро он находит себе приют. Грузин рассказывает о судьбе своего рода, о своей родине

¹ Подготовка текста Е. В. Ивановой, Л. А. Ильюниной, О. С. Никитиной // Контекст. Литературно-теоретические исследования. М., 1991.

² Поэма не окончена, имеет несколько вариантов. Здесь дан вариант 1934 года с посвящением 1936 года. Рукопись хранится в семье П. А. Флоренского, публикация подготовлена П. В. Флоренским и М. С. Трубочевым.

— Аджаристане, а старик ороchon — о судьбе своего рода. Все это еще больше раздувает желание Оро учиться. Грузин зовет его с собой на Сковородинскую Опытную Мерзлотную Станцию, действие же происходит в районе головного участка БАМа, в ущелье реки Ольдоя. **Отец не отпускает Оро. Но после ухода грузина Оро открывает месторождение интересного редкоземельного минерала и с отцом едет на ОМС показать образцы его. Жизнь станции. Отец, видя хорошее обращение к Оро на ОМС, решается оставить его для обучения. Оро быстро крепнет, делает разные интересные находки (мамонт), предупреждает трагическое столкновение грузина с дирекцией станции, выдвигается. Его направляют, после предварительного обучения, в высшую школу. Он делается большим ученым и вместе с тем работает по просвещению родного народа, в творческие возможности которого глубоко верит.**

Задача. Мерзлота, как тройной символ — природы, народа и личности,— таит в себе силы разрушительные и творческие. Выходя наружу, они могут стать губительными. Золото, таящееся в мерзлоте, обращается в золотой пожар, губящий достояние ороchонов — тайгу и мох, разгоняющий дичь — источник их жизни. Пожары производят золотопромышленники — их погоня за золотом — источник бедствий, а потому и вырождения ороchонов, постепенно оттесняемых со своей территории. Вечная мерзлота разрушает, когда ее начинают «обживать» и «освоять». Отсюда — «не трогай мерзлоты» ороchонов. Но то же — о душе. Прикрытые мерзлотой, таятся в ней горечи, обиды и печальные наблюдения прошлого. Но не надо копать в ее недрах. Мерзлотная бодрость дает силу справиться с разрушающими силами хаоса. Мерзлота — это эллингство.

Автор избрал для своей поэмы **четырёхстопный ямб**, как наиболее бодрый и быстрый темп. **Чтобы исключить женственность, мечтательность, неопределенность, автор запретил себе женские рифмы.** Этим были внесены большие трудности при писании, и большой вопрос — оправдываются ли они результатами. Поэма написана для моего сына Мика и приспособлена к его пониманию, — хотя, быть может, сейчас он и не поймет всех многочисленных намеков этих стихов. Но по многим личным причинам мне необходимо посвятить поэму именно Мику, пусть она будет ему хотя бы впоследствии памятью об отце.

ПОСВЯЩЕНИЕ

Ты свет увидел, бедный Мик,
Когда спасен был смутный миг.
Отец твой бегством лишь и жил,
Замуровавшись средь могил —
Могил души. Могу ль назвать
Иначе дом умалишенных? Тать
Обхитил разум их, и крик
Застыл пустой. Я к ним проник.
Там воздух по ночам густел
Обрывками сотлевших тел —
Страстей безликих, всё живых;
Там стон страдальцев не затих,
Хотя сменил уже на тьму
Им рок врачебную тюрьму.

Увы, в голодный жуткий год
Какой подарок кто найдет?

Искал кругом, что Мику дать —
И дар нашелся: благодать.
Хотелось мне, чтоб Божья тишь
Тебя укрыла, мой малыш.

Был старец — праведный Давид.
Сам в рое жалящих обид
И жгучих язвий, Бога сил
Он имя сладкое хранил.
Однажды видит он во сне
Судьбу мою, награду мне.
Двойную благодать сулил
Излить провидец Иоил
Во дни предельные скорбей.
Мы не дошли до крайних дней.
Но сон вещал, что Бог двойным
Мне разум просветит Святым
Дыханьем уст Своих, что ждет
меня и мудрость и почет.

И вот двойную благодать
Тебе решил я передать
И так сказал себе. С тех пор
Спустился я с высоких гор,
Где темно-синь эфир небес,
Во мглу долин, в унылый лес.
Блужданьем темным утомлен,
Я помню прошлое, как сон...
Текли печальные года.
Но никогда, но никогда
Тебя не забывал отец,
Мой хрупкий маленький птенец.
Себе я сердце разорвать
Готов был, только б мир и гладь
Тебя окутали. Полет
Событий кружит и влечет.
В тревоге смутной, средь невзгод
Шел день за днем, за годом год.
Ты рос, но слабый, бледен, мал
И с детства горести познал.
За сроком новый срок скользит.
Но не фосфат же инозит^[2]
Удобрит нив душевных новь —
Восполнит ласку и любовь.
Какой сердечный препарат
Слоит сердечный чахлый сад?
Заменит солнечный привет,
Когда тебя со мною нет?

Но знал: не должно мне роптать.
Прошли года (не два, не пять),
А много безуханных лет,
Как звенья внутренних побед.

Себя смиряя вновь и вновь,
Я в жилах заморозил кровь,
Благоуханье теплых роз
Замуровал в ледяной торос.
Так мысли пламенной прибой
Остыв, закован сам собой.
С тобой в разлуке вот опять.
Тебе лишь повесть рассказать
Могу с своих унылых нар —
Любви бессильной жалкий дар.
Но не хотел бы уронить
Из рук ослабших Парки нить,
Стрясти земную пыль и прах,
Пока не выскажусь в стихах.
«Цветы осенние милей
Роскошных первенцев полей».
Так **пусть над кровом мерзлоты
Взрастут последние цветы**
8-10 апреля 1936 года

I
Полеты пламенной души
И чувства, взросшие в тиши,
Война, убийство, царский гнев,
Свирели хрупкий сельнапев,

Цветенье нежное любви,
Иль как иначе назови, —
Хоть годы юные проказ

—
Воспеты были много раз.

В поэмах солнце и закат
Над мирной музыкой звучат,
Увядший и поблеклый лист
В них вечным золотом лучист.

Божеств, героев и царей
Деянья режут глаз. Скорей
Забудь о них, к тому ж давно
Писать о них запрещено.

Весь мир описан и воспет,
И мысли кажется, что нет
Такого уголка, где стих

Не наследил бы стоп своих;
Куда бы с давних, древних пор
Поэт не влез, как хищный вор.

Но даст холодный **сверхвосток**
Мне тематический исток:
От перевала

Эвота[3]
Течет

он — словом мерзлота.

II

Где Тында, иль Туман, бежит
Селип, Ольдой, иль Муртетит,
Падь Конская, где Имачи
Журчат — кипящие Ключи —
Зимой и летом, ночью, днем,
И по траве и подо льдом
(Так бьешься, сердце, верно, ты),
Где в недрах вечной мерзлоты,
Как меж тоскливых тусклых туч,
Мерцает огустелый луч,—

По ороchonским здесь тропам
Взнестиcь наверх намерен БАМ.
Поет пила, звенит топор,
Рвут аммоналом косогор,
Меж звуковых зеркал зовет
Аврально поработать слёт.
Безмолвье скрылося с тех пор —
Звучит в лесу фаланги хор.

ПЕСНЬ ФАЛАНГИ

Лов рыбки в взмученной воде
Оставь, захватчик

КВД:

Ольдоя струями дано
Ущелие под полотно.

Удвоенным путем на БАМ
Грозить сумеем мы врагам.
Спешим мы вдвое, в много раз,
Чтоб путь двойной закончить враз.

От пункта к пункту, в новый пункт
Проводим к морю ж.-д. шунт.

Чтоб общество без классов спас,
Мы строим путь,— не напоказ.

Поет пила, звенит топор,
Рвут аммоналом косогор.
Фаланги песнью звучен лес.
Идут врагу наперерез.

Но шумом жизни удручен
В горах укрылся ороchon.

III

Не встретишь здесь ни кротовин,
Ни нор мышиных. Ты один
Скитаешься в стране пустой,
Не видя ни души живой.

В тайге не слышен птичий грай.
Печален и суров тот край.
Пуста, **безлюдна и бедна**
Золотоносная страна:
Невзрачна мерзлота на вид,
Хоть дар Мидасов в ней разлит.

Здесь всё совсем наоборот,
Здесь всё по-своему живет.
Здесь на возвышенных хребтах
Затишье, но долинный прах
Разносится по ветру. Здесь
Всего, что есть, не перечеть.
На дне глубоких котловин
Копится холод. Ни один
Ветр отепляющий сюда
Не проникает никогда,—

И к дну воздушных сих озер,
Замерзших меж окрестных гор,
Себе дороги не найдет
И не пробьет воздушный лед.

Весною звонкий ледоход
На реках льда не разобьет,
Лишь все победней и звончей
Бежит по наледям ручей.

Как дерево, гниет гранит,
В дресву бессильную разбит,

Но корням лиственниц упор
Не даст промерзший косогор.

Идешь по наледи, но жаль
Ступать ногою на **эмаль**.
Не бирюзы ли жила там
К скалистым жметса берегам?
— Нет, серый и гнилой гранит
Вкруг наледей речных лежит.
Парчи ль серебряной узор?
— Запорошенный косогор.
Константинопольских владык
Не пышный пурпур ли проник?
Быть может, византийский двор
Сюда сокрылся в древний бор?
— Но нет, не думай о былом.
Поблек Царьград перед стволом;
Пурпурных лиственниц наряд
Затмил торжественный Царьград.
Не купол то Софии, нет.
Преображенный в белый

свет,Сияющий стоит Фавор
Над цепью Тукурингрских гор.

IV

Об орочонах, их истории и вырождении. История одного знатного, но захудалого рода.
Бездетность, тоска по ребенку последнего представителя рода.

V

Камлание у шамана, с целью узнать, будет ли ребенок. Шаман предсказывает сына, если он
будет посвящен по обету духам мерзлоты, и сулит этому мальчику славное будущее в области
науки.

VI

Родился мальчик слаб и хил.
В крещенье назван Михаил.
Но именем мирским

Оро Отец назвал его. Старо
То имя. Смысл его — Олень.
Священная оленя тень
Легла на мальчика. Он врос
В тайгу. Окурки папирос,
Бумажки, тряпки, прочий сор
Пытливый не сквернили взор.
По лесу, бодрый, как

Олень,
Оро бродил, и слова лень
Иль слова скука он не знал.
Лишь мира тайн

.....
.....
Страстей бесплодных треск и шум
Был заглушен. **Кристаллы дум
Росли прозрачные.**

VII
Он был охвачен жаром — знать.
Еще ребенок, презирать
Круг детских плясок и забав
Он научился. **Пылкий нрав
Таил под хладной мерзлотой.**
Один, угрюм, своим не свой,
Всходил он на лесной бугор,
Вперяя вглубь сверлящий взор.
[Пропуск в рукописи.]
Упорной мыслию пронзен,

Вскрыть мерзлоту пытался он.
Какие силы вознесли
Те булгоняхи от земли?
Быть может, **ледяной сокрыт
В бугре из мха, ином на вид?
И расчищал он белый мох;**
Но, слабый, быстро изнемог
И выбился из детских сил.
Хрустальный купол проступил,
Заголубев, как небосвод.
**Но свод небес — не тот же ль лед?
Сверкает бездной пузырьков,
Замкнутых в ледяной покров.
Пустоты ль в бирюзовой мгле
Сокрыты в горном хрустале?**
Оро пробить старался свод.
Удар кайла другой зовет.

Вдруг... треск внезапный. Оглушен,
Отброшен и напуган он.

Расселся купол. Бьет фонтан.
**Восторгом хладным обуян,
Оро застыл,** глаза вперив
В невиданный водоразлив.
Струя текла, журчал ручей
**Под сетью иглистых лучей,
И, охлаждаясь, застывал
Слоями в наледный кристалл.**