

Evelies Schmidt

Ägypten und ägyptische Mythologie

Bilder der Transition im Werk Andrej Belyjs

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

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

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

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

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

Evelies Schmidt - 9783954792429

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 04:37:37AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN † · HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 195

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

EVELIES SCHMIDT

ÄGYPTEN UND ÄGYPTISCHE MYTHOLOGIE –
BILDER DER TRANSITION IM WERK ANDREJ BELYJS



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1986

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

ISBN 3-87690-340-8

© Verlag Otto Sagner, München 1986

Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

Druck: D. Gräbner, Altendorf

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 1985/86 von der philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen.

In Dankbarkeit gedenke ich Herrn Prof. Holthusen, meines Doktorvaters. Das lang erwartete Gespräch über die letztendliche Form der Arbeit bleibt versagt.

Stets schienen die Studien nicht umfassend genug gediehen, das Ergebnis noch nicht sicher genug zu sein, um vor ihm vertreten werden zu können. Neben dem raren äußeren hat so beständig ein innerer Dialog mit ihm die Vertiefung in einen Gegenstand begleitet, für den er das Interesse geweckt hatte, indem sein eigenes so unbeirrbar stark war.

Danken möchte ich auch Frau Dr. Döring-Smirnov für ihren Rat während des ganzen Studiums und ganz besonders für die spontane Bereitschaft, die Betreuung und Erstkorrektur der Arbeit zu übernehmen.

München, Ostern 1986

Evelies Schmidt



INHALTSVERZEICHNIS

	Seite	
1.	Ägypten-Rezeption im russischen Symbolismus	1
1.1.	Vorbemerkung zu Themenstellung und Vorgehen	1
1.2.	Mythos und Mythologie im russischen Symbolismus	8
1.3.	Ägypten und ägyptische Mythologie	17
1.3.1.	Symbolistische Voraussetzungen für die Annäherung an die fremde Kultur und den Umgang mit ihren Zeichen	17
1.3.2.	Zur Bedeutung Ägyptens in den Quellen der Antike und dem auf sie sich berufenden esoterischen Schrifttum	21
1.3.3.	Das Thema Ägypten und die Integration ägyptischer Bilder im Werk einzelner russischer Autoren ab dem Ende des 19. Jahrhunderts	69
1.3.3.1.	V.V.Rozanov	76
1.3.3.2.	V.S.Solov'ev	85
1.3.3.3.	K.D.Bal'mont	95
1.3.3.4.	D.S.Merežkovskij	108
1.3.3.5.	Vjačeslav Ivanov	119
1.3.3.6.	V.Brjusov und A.Blok	135
2.	"ujti za čertu" - Schritt über die Grenze. Mischgestalt, Überschreitung und Wandlungsweg: die Symbolik ägyptischer Bilder und der Mythos Ägypten bei A.Belyj	143
2.1.	Transition: ein Schlüssel in Belyjs Werk ist der Schlüssel für Ägypten und ägyptische Bilder in diesem	143
2.1.1.	Weltanschauung - Anschauungsmodell - symbolisches Bild	143
2.1.2.	Der Zusammenhang der Texte in der Transition	149
2.2.	Der Weg durch die einzelnen Texte	152
2.2.1.	"Severnaja Simfonija (I-aja, geroičeskaja)" und "Vozvrat (III simfonija)"	152
2.2.2.	"Chimery" - Die Schwellensignifikanz der Mischgestalt auf der Erkenntnissuche	155
2.2.2.1.	Der Zusammenhang zwischen "Chimery" und "Sfinks"	155
2.2.2.2.	Abriß des Inhalts und allgemeine Charakterisierung	156

2.2.2.3.	Die Gestalt des Einweihenden und der Initiationsweg - Das Thema der Initiation und die Problematik der Mysterienüberlieferung von Ägypten nach Griechenland in Belyjs Schriften bis 1910	160
2.2.2.4.	Maß der Erkenntnis und Übermaß der Weisheit - Ungeheuer und tragische Grenzverletzung	169
2.2.2.5.	Der christlich/apokalyptische Schlüssel zu den mythologischen Mischgestalten: Überlagerung des tragischen Mythos durch die Apokalypse	176
2.2.2.6.	Die symbolischen Gesetze der Mischung - Gestaltzusammenhang und Ort der verschiedenen 'Chimären' im Hinblick auf die Mischgestalten in "Sfinks", "Feniks" und "Egipet"	183
2.2.2.7.	Selbsterkenntnis vom Übergangsstadium und Scheinhaftigkeit der Mischgestalt	189
2.2.2.8.	Entsetzen, Wahnsinn und Fiebertraum - leitmotivische Begleitung der Mischgestalt als eines Symbols der Transition	191
2.2.3.	"Sfinks" - Unentrinnbarkeit vor dem Übergang. Gestalt und Prinzip der Mischung	193
2.2.3.1.	Abriß des Inhalts und generelle Charakterisierung	193
2.2.3.2.	Exposition und Verteidigung der symbolistischen 'Sphinx-These' - Segmentierung von "Sfinks"	199
2.2.3.3.	Die Sphinx: - Entwicklung ihrer leitmotivischen Kennzeichnung: der Mittag - die "stillste Stunde" - "Schrecken, Grube und Strick". Entfaltung der 'Sphinxthese' durch Bildverkettung	201
2.2.3.4.	Raumtiefe und Zeitanfang - der entsetzliche Blick auf den Ursprung	216
2.2.3.5.	Naturevolution, Kausalität, Erbsünde: assoziativer Bildübergang, Ambivalenz und Polyvalenz des Wortes, Kriterienwechsel und Kriterienhäufung	220
2.2.3.6.	Die symbolische Dimension erfaßt das Gegenwartsdasein. Theorie und Praxis der komisch/grotesken Variante des 'Sphinxprinzips Mischung'	227
2.2.3.7.	'Mischung' und Symbol der 'Mischung'. Das Bezugsspektrum von Belyjs Mischungsbild und -begriff	236
2.2.3.8.	Abgrenzung der 'magischen' von einer 'lächerlichen' Mischung. Die Pseudoetymologie 'smešenie'-'smech' ('Mischung'-'Lachen') und das nicht erfüllte Kriterium der Steigerung des Realen in das Unvorstellbare	246

2.2.4.	Zwischenspiel in Symbolik und Theorie - "Feniks". Die Rückbindung an "Sfinks", das neue Symbol und der neue Ansatz für eine symbolistische Theorie	263
2.2.5.	"Egipet" - Das Land der Reise als Stadium eines esoterischen Weges der Initiation	283
2.2.5.1.	Die literarischen Voraussetzungen für das Ägypten-Erlebnis und seine Gestaltung in dem autobiographischen Reise-Bericht	283
2.2.5.2.	Symbolismus-Theorie und symbolistische Dar- stellung eines in Augenschein genommenen fremden Landes	293
2.2.5.3.	Die paradoxe Wirklichkeit Ägyptens	300
2.2.5.4.	Wirklichkeit, unwerte Wirklichkeit und Nicht- Wirklichkeit: die Magie der Negation und das gesteigerte Paradox	310
2.2.5.5.	Akzentuierung im Bedeutungsrelief der Ägypten- Darstellung durch Leitmotivik, syntaktische Muster und Lautinstrumentierung	323
2.2.5.6.	Die Chiffrierung der Ägyptenbedeutung durch Bezugnahme auf fremde und eigene Texte	330
2.2.5.6.1.	Die Hölle	331
2.2.5.6.2.	Der Hades	332
2.2.5.6.3.	Höllens- und Hadesbild als Bestandteil der Initiationsbedeutung	333
2.2.5.6.4.	Das Alte und das Neue Testament als Bezugs- texte für die Sinnggebung Ägyptens	337
2.2.5.6.5.	Bezüge auf Gogol': "Strašnaja mest'" und "Starosvetskie pomeščiki"	344
2.2.5.7.	Die Sphinx	353
2.2.6.	"Vospominanija. t.III, čast' II"	372
2.2.7.	"Zapiski čudaka"	382
2.2.8.	"Peterburg"	398
2.2.8.1.	Zwei Verständnismöglichkeiten des "Stehens vor der Sphinx"	398
2.2.8.2.	"Peterburg" und die Texte "Chimery" und "Sfinks"	404
2.2.8.3.	"Peterburg" und "Egipet"	416
3.	Schluß	426
	Literaturverzeichnis	429

1. Ägypten-Rezeption im russischen Symbolismus

1.1. Vorbemerkung zu Themenstellung und Vorgehen

Die vorliegende Arbeit möchte einen Beitrag zum Verständnis des Werkes von Andrej Belyj leisten, dessen kontinuierliche Verfolgung eines Themas, dessen konstante Kriterien für die Wahl entsprechender Zeichen in der Vielfalt des Einzelnen und in den Variationen kennenzulernen waren bei einer Fragestellung, die es weder erlaubte, nach einer besonderen Art von Texten, noch nach Perioden im Gesamtwerk abzugrenzen.

Das auslösende Moment für eine solche war die Beobachtung gewesen, daß Mythos und Mythologien in den Schriften des Symbolisten von großer Bedeutung sind. Um hieraus ein Thema zu gewinnen, dessen Behandlung vom Umfang her sinnvoll sein konnte, mußte das Interesse am Mythischen in Belyjs Werk präzisiert werden. Die Wahl fiel auf die ägyptische Mythologie deshalb, weil in ihrem Falle außer der Verwendung der fremden Bildwelt auch Belyjs persönliche Begegnung mit ihr gegeben ist auf einer Reise 1910/11, deren Erlebnis er, zur autobiographischen Wende gedeutet, in "Egipet"¹ (1912) niedergelegt hat. Diese im Jahre 1912 in drei folgenden Nummern der Zeitschrift "Sovremennik" erschienene symbolistische Reisebeschreibung setzt eine Zäsur innerhalb des ganzen Komplexes von Schriften, in denen Ägypten und ägyptische Bilder vorkommen, insofern als alle nach "Egipet" entstandenen nur oder immer auch die Reminiszenz an das eigene 'Ägypten-Erleben' explizit oder implizit enthalten.

Andererseits wird erkennbar, daß in den Grundzügen, was die Sphinx anlangt, sogar im Detail, die Deutung des Erlebnisses 'Ägypten' bereits in den Schriften vor 1912 festgelegt ist. Der Grund dafür liegt indes nicht in einem gemeinsamen Ägyptischen, das zunächst in Kenntnis seiner Bedeutung zum Zeichen gesetzt, sodann in dieser Bedeutung in Anschauung der Denkmäler Bestätigung findet, sondern darin, daß ägyptische Bilder zu Symbolen der Transition gewählt werden und daß als Transi-

1) "Egipet" in: Sovremennik, Mai 1912, S.190-214; Juni 1912, S.176-208; Juli 1912, S.270-288.

tion wiederum von Belyj gedeutet wird sowohl, was er in der Konfrontation mit den Denkmälern, mit dem Land Ägypten überhaupt, als Wirkung erlebt als auch, was diesen selbst als gemeinsames Merkmal zukommt.

Alle von Belyj integrierten ägyptischen Zeichen stehen in Zusammenhang mit einem Transitionsvorgang, sei es, daß dieser als im Bild selbst sich vollziehender anschaulich ist, durch das Bild oder seine Vision für ein Subjekt Geltung hat oder daß, im Falle der Bilder vom Erstarren, Toten, der Gegensatz und die Bewährung des Transitionsprinzips bezeichnet ist.

- Als das Land der Mysterien tritt Ägypten in Korrelation hierzu auch aus rein diskursiven Texten oder Textpassagen Belyjs hervor. -

Aber nicht allein sie dienen seiner Bezeichnung, vielmehr wird an den ägyptischen Zeichen ihrerseits das Moment des Transitorischen erst eben durch die Verbindung mit den anderen Zeichen als jenes hervorgehoben, mit dem der Autor Bedeutung schaffen will, bzw., welches er an ihnen als Grundlegendes, Bedeutendes begreift.

Daher muß sich ein Großteil unserer Ausführungen mit dem Ganzen der jeweilig und wiederkehrend mit den ägyptischen um das Bedeutungszentrum 'Transition' verknüpften Zeichen - fremden Ursprungs (aus der Bibel, Werken der Literatur, Mythologien) sowie Belyjs eigenen - beschäftigen. Die Bedeutung jedes einzelnen Elementes in diesem Ganzen bestimmt sich im Spannungsverhältnis zwischen dem Prinzipiellen, auf den der Zusammenhang aufgebaut werden kann und der Komplexität, den er zu entfalten erlaubt. Vom Eigenspezifischen des Einzelnen wird abstrahiert und eine Vielzahl von Fremdspezifischem ihm verbunden.

- Dies hat für die ägyptische Kultur als eines von Belyj integrierten Elements zur Folge, daß nicht sie das Ganze bildet, aus dem die Fülle seiner verschiedenen Phänomene zu verstehen ist, bzw., das aus den letzteren erschlossen wird, wie sich die Aufgabe dem Ägyptologen stellt, sondern daß sie, daß ihre einzelnen Phänomene in ihrer Bedeutung bestimmt werden aus dem Universum aller Kulturen zu allen Zeiten,

insbesondere deren religiösen Konzeptionen und Symbolen, zu ihnen im einzelnen in Bezug gesetzt sind.

Der Gesichtspunkt der Ägypten-Überlieferung und -Rezeption geht insofern in die Behandlung unseres Themas ein. -

Das Prinzip des Zeichenzusammenhanges, in dem ägyptische Bilder als dominante oder gleichgewichtige ihren Platz haben, in dem sie dechiffrierend wirken und Dechiffrierung erfahren, ist zu suchen in der Bezüglichkeit aller seiner einzelnen Elemente auf das Thema der Transition. Läßt sich ein Allgemeines bestimmen, das die zitierten Bilder und Textausschnitte für Belyj zu Trägern des Überschreitungssinnes macht und seinen eigenen Bildprägungen und Darstellungsverfahren zugrundeliegt?

Eine, auf ein Allgemeines noch rückführbare Gesetzmäßigkeit ist an dieser Stelle vorab zu nennen, weil sie in ihrer Maßgabe für die Adaption und Deutung ägyptischer Bildwelt unentbehrlich ist und zugleich die Ursache dafür angibt, daß sie, derart prinzipiell verstanden, für Belyj durch Zeichen aus anderen Kulturen ersetzbar ist: Es handelt sich um die Verknüpfung einander ausschließender Formen natürlichen Seins in einer zusammengesetzten Form, um die Mischgestalt aus den Elementen verschiedener Tiere oder, als ihr prägnantester Fall, aus tierischen und menschlichen Elementen mit den zwei sinndifferenzierend wirkenden Möglichkeiten, den Menschen- oder den Tierkopf diese Gestalt beherrschen zu lassen.

Der Archetypus der Mischgestalt, der entweder im Kontext eines Wandlungsweges steht oder aber, dies jedoch ausschließlich als Sphinxtypus, das Subjekt dieser Wandlung selbst ist, kann in einem Ungeheuer-Wesen aus der griechischen Mythologie ebenso vertreten sein, wie in einer der zahlreichen tierköpfigen Göttergestalten Ägyptens oder einem Werwolf (oboroten') - die Sphinx des Ödipus-Mythos und die Sphinx von Gise verbinden sich in archetypischer Gestalt und Bedeutung. Verstanden als Symbolisierungen zweier gegensätzlicher Sphären werden Tier- und Menschen- (oder Vogel-) Gestalt als Antipoden im Kampfe oder zusammengefügt zu einem folglich durch Spannung bestimmten Gebilde, dessen instabiler, widersprüchlicher und flüchti-

ger Charakter nach einer Lösung drängt, für Belyj zu den Bildern der Transition par excellence.

Diesen den einzelnen Text übergreifenden, von Text zu Text weiterentwickelten Zusammenhang aufzuzeigen, insofern nur aus ihm, niemals indes aus ägyptologischen Arbeiten Aufschluß über die Bedeutung ägyptischer Bilder im Einzelfall wie generell zu erlangen ist, erachten wir für notwendig und begründen darin auch den Entschluß, einleitend Belyjs Schrift "Chimery" (1905)² näher in Betracht zu ziehen.

Die Erklärung, derer letztlich auch eine ausführliche Untersuchung von "Sfinks" (1905)³ im Rahmen des Themas "ägyptischer Mythologie" bedarf, da dieser Text weder ein als ägyptisch gekennzeichnetes noch als solches zu identifizierendes Element enthält, ist in den obigen Ausführungen grundsätzlich schon gegeben, jedoch durch den Hinweis zu ergänzen, daß hier eigentlich Belyjs 'Thema der Transition' eingeführt wird mit einer bestimmten Konstellation von Zeichen heterogenen Ursprungs, die fortan nach lyrisch/musikalischem Muster, vollkommen identisch, in einer Selektion daraus identisch, in Variationen und/oder mit Ergänzungen wiederholt wird, um ein Übergangsmoment zu bezeichnen, dessen besondere Bedeutung sich aus dem jeweiligen Text definiert. Ein Höchstmaß diesbezüglicher Identität ist zwischen "Sfinks" und der Reisebeschreibung "Egipet" festzustellen, wodurch zugleich Nicht-Identisches an Schärfe gewinnt. Die 'Konstellation Sphinx' ist früher als ihre explizite Zuweisung an das ägyptische Bild. "Egipet" seinerseits erweist sich in den folgenden Schriften als eine Quelle, aus der Belyj stets zum Thema der Transition (nichtgekennzeichnete) Selbstzitate schöpft, wodurch diesen ein 'ägyptischer' Schein von Bedeutung aus ihrem ersten, autobiographischen Kontext anhaftet und das 'Erlebnis Ägypten' als das Erleben schlechthin des Überschreitens der Schwelle zu einer höheren, geistigen Welt Bestätigung erfährt. Auf alle entwickelten Möglichkeiten, der Unaussprech-

2) "Chimery" in: Vesny, 1905, Nr.6, S.1-18.

3) "Sfinks" in: Vesny, 1905, Nr.9-10, S.23-49.

lichkeit des in Ägypten ausgelösten mystischen Erlebens Sprache zu verleihen, kann nunmehr zurückgegriffen werden, wenn ein gleiches oder anderes Übergangserleben andernorts kenntlich gemacht werden soll.

Mystisches Erleben, jedoch nicht schon im Sinne einer mystischen Einheit, sondern als ein Stadium des Weges zu dieser, ist ein Beispiel dessen, was mit dem Begriff der Transition in Belyjs Werk erfaßt werden soll. In allen Fällen handelt es sich um die Evokation eines Jenseits der Grenzen der Erfahrung, des Bewußtseins, welche ihrerseits zu überschreiten mithin als Vermögen symbolistischer Kunst unter Beweis gestellt werden soll. 'Transzendieren' oder 'Transzendenz' hierfür als Begriff zu setzen, wurde indes vermieden, weil als zu vielschichtig sich erweist, was im Einzelnen und stets in Zusammenhang mit Belyjs wechselnden philosophischen und theosophischen Orientierungen als Bezeichnung für jene grenzjenseitige Sphäre erscheint.

Nacheinander und mit der Zeit zunehmend in einem Text nebeneinander eröffnet sich hinter der Grenze u.a.: das Wesen ('suščnost' ') oder das Sein ('bytie'), gleichgesetzt mit dem Dionysischen, als Abgrund unter dem trügerischen Schleier der Erscheinungen, dem Apollinischen (1903)⁴; die Leere ('pustota') eines Vorweltlichen, Vormenschlichen, Vorbewußten (mythisch als 'Chaos' oder 'Leib' anschaulich gemacht und doch als dem Bild und der Sprache sich entziehend bezeichnet) unter der Fata Morgana des Lebens, den Traumbildern der Wirklichkeit (1904-1907)⁵; das 'Metaphysische', der Astralplan, die ideale Welt der Raum- und Zahlengrößen der Mathematik, ein Zustand des Leibfreien, sei es das 'Vorgeburtliche' oder das 'Nachtod-

4) "Simvolizm kak miroponimanie" in: Mir iskusstva, 1904, Nr. 1-11, S.173-186; nochmals in: Arabeski, Moskva, Musaget, 1911, S.220-240.

5) "Maska" in: Vesny, 1904, Nr.6, S.6-15; nochmals in: Arabeski (vgl.Anm.4), S.130-137.
 "Chimery" (vgl. Anm.2)
 "Sfinks" (vgl. Anm.3)
 Komm. zu "Smysl iskusstva" in: Simvolizm, Moskva, Musaget, 1910, S.539ff.

liche' (R.Steiner), das Unterbewußte, der Wahnsinn, eine Welt der Halluzinationen, 'Unendlichkeit' und 'Nichts' (1912-18).⁶ Die Lehren, deren Begrifflichkeit Belyj seinen Darstellungen von Transitionen zuordnet, bzw. die ihm zum Anlaß werden, Transition darzustellen, sind daher in Betracht zu ziehen, soweit ägyptische Bilder oder deren Archetypen in einem Zusammenhang mit ihnen auftreten.

Desweiteren ist Transition auch deshalb die adäquatere Bezeichnung, weil in allen genannten Fällen dem Wirklichkeitsüberschreiten in Hinsicht auf einen zur Vollendung noch aufgegebenen Weg, wie immer sich dessen Modell für Belyj im Laufe der Zeit ändern mag, die Bedeutung eines vorübergehenden Zustands, eines 'Durchgangs' zukommt. Sofern an Mysterienvorstellungen appelliert wird, ist das Erlebnis der Transition dasjenige des 'transitus'.

Endlich, und nicht zum geringsten, ist mit Transition das gemeinsame Merkmal der künstlerischen Mittel zu benennen, die gefunden werden, um ein Transzendieren der Wirklichkeit zu bezeichnen. Transition ist konstantes Thema wie Spezifikum der symbolistischen Poetik A.Belyjs gleichermaßen.

Neben den offenkundiger einem 'Transzendieren' zu entsprechen scheinenden Verfahren der Steigerung und des hyperbolischen Ausdrucks, werden im Herstellen von Übergängen zwischen dem Verschiedenen, nach Möglichkeit Gegensätzlichen, in Form von Bild- und Gestalttransitionen, von Bedeutungstransitionen zwischen verschiedenen Wörtern oder den verschiedenen Bedeutungen eines Wortes, von Transitionen zwischen dem logisch Geschie-

6) "Egipet" (vgl. Anm.1)

"Peterburg" 1.Fassung, Almanach Sirin, I-III, 1913-14;
unveränderte separate Ausgabe Petrograd, Sirin, 1916 und
2.Fassung Berlin, Épocha, 1922.

"Kotik Letaev", Peterburg, Épocha, 1922.

"Zapiski Čudaka", Moskva-Berlin, Gelikon, 1922.

denen⁷, - im Entwickeln einer Zweideutigkeit also bis hin zum Extrem eines Wortes, das zugleich ein negatives Etwas und Nicht-Etwas aussagt, - ägyptische Bilder bzw. die Archetypen, auf die sie rückführbar sind, sowie die geographische und zeitgenössische Wirklichkeit des Landes Ägypten in ihrem Transitionssinn entschlüsselt. Umgekehrt kann in "Sfinks" unter dem Signum der mythologischen Mischgestalt die 'Transitionsästhetik' (eigene, wie fremde) zum Gegenstand der Erörterung werden, ihrerseits hinwiederum mit Rückschluß auf einen Weg der Wandlung im Leben des Künstlers.⁸

-
- 7) Die potentielle Zweideutigkeit der Transitionsästhetik selbst, die dem Ziele einer erhöhenden Überschreitung von Wirklichkeit ebenso dienstbar gemacht werden kann wie ihrer komischen, grotesken Verfremdung, wird von Belyj bereits in "Sfinks" sowohl gehandhabt als erörtert. Zum "profanierenden Transitionismus" bei A. Belyj vgl. J. Holthusen: Die Bedeutung des Stils bei Andrej Belyj in: Russian Literature, 5, 1973, S. 65-78. Jedoch wenngleich die Transitionsmittel, vor allem im Bereich der Wortspiele, unbestreitbar ab 1910 häufiger angewandt und vervollkommenet werden und dies vorwiegend in komischer, grotesker Funktion, so bleibt doch hervorzuheben, daß parallel dazu sie immer auch in ihrer 'erhebenden' Funktion genutzt werden, ja diese in Texten wie "Zapiski Čudaka" oder dem 'Krisenzyklus' ("Krizis mysli", Peterburg, Alkonost, 1918; "Krizis žizni", Peterburg, Alkonost, 1918; "Krizis kul'tury", Peterburg, Alkonost, 1920) ihre ausschließliche ist.
- 8) Ebenso entwickelt Belyj in "Feniks" (in: Vesny, 1906, Nr. 7, S. 17-29, und nochmals in: Arabeski (vgl. Anm. 4, S. 147-160) anhand der Vogelgestalt und ihres Auferstehungsmythos u. a. seine neue Sicht vom Künstler und seinem Schaffensprozeß als einem über die empirische Wirklichkeit hinausragenden, 'wertvolle' Wirklichkeit begründenden.

1.2. Mythos und Mythologie im russischen Symbolismus

Das vorliegende Thema ist in den Rahmen des Symbolismus zu stellen, für welchen die Entdeckung des Mythos einen wesentlichen Faktor der theoretisch verkündeten wie in den literarischen Werken praktizierend fortentwickelten neuen Ästhetik bildet.

Kunst wird zunächst als Ganze in den theoretischen Schriften der Symbolisten als Weg schöpferischer Erkenntnis in Symbolen dem Mythos angenähert und das sprachliche Kunstwerk direkt als Mythos bezeichnet. Daneben beschäftigen sich russische Symbolisten konkret mit einzelnen Mythologien und nehmen deren Bildwelt in ihre künstlerischen Texte auf.

In der theoretischen Begründung des Symbolismus als Weltanschauung und schöpferischer Erkenntnis und der daraus abgeleiteten Gleichsetzung von künstlerischem Text und Mythos treten besonders V.Ivanov⁹ und A.Belyj¹⁰ hervor. Die grundlegende Untersuchung zum Problem des Mythos im russischen Symbolismus von Z.Minc¹¹ nimmt in ihrem ersten Teil, der die allgemeinen ästhetischen Voraussetzungen für die Orientierung am Mythos sowie seine Bedeutung zum Gegenstand hat, auf deren Schriften Bezug.

Der Untersuchung einer spezifischen Mythologie im Werk Andrej Belyjs hat die Arbeit von Z.Minc zugleich Anregung und theoretische Grundlage gegeben insofern, als sie den Blick auf das Problem des komplexen Zusammenhanges im einzelnen Text ebenso lenkte wie auf die damit in Verbindung stehende Weltanschauung. Im folgenden sei eine Zusammenstellung ihrer Hauptthesen vorgenommen.

9) Vjač. Ivanov: Po zvezdam. Stat'i i aforizmy. S.-Peterburg, "Ory", 1909.
Ders.: Borozdy i meži. Opyty éstetičeskie i kritičeskie, Moskva, 1916.

10) A.Belyj: Simvolizm (vgl. Anm.5)
Ders.: Arabeski (vgl. Anm. 4)

11) Z.G.Minc: O nekotorych "neomifologičeskich" tekstach v tvorčestve russkich simvolistov in: Tvorčestvo A.A.Bloka i russkaja kul'tura XX veka. Blokovskij Sbornik III. Tartu, 1979, S.76-120.

Frau Minc prägt den Begriff des "neomythologischen" Textes bei den russischen Symbolisten, sie untersucht die philosophisch-ästhetischen Voraussetzungen (I) und die Struktur dieser Texte (II).

I. Die Orientierung auf den Mythos und die 'neomythologische' Tendenz der Symbolisten ist Bestandteil ihrer panästhetischen Weltanschauung, der die Kunst in Anlehnung an Platon als Analogon zur Welt gilt und, darüber hinaus, als schöpferische Erkenntnis der Welt der Wesenheiten in Symbolen. Dieser gnoseologische Schluß bildet die Grundlage für eine Ausdehnung der intuitiven symbolischen Erkenntnis auf die außerkünstlerischen Bereiche wie Philosophie, Wissenschaft und Publizistik. Hier knüpfen die Symbolisten an das mythenpoetische Denken in der Philosophie Schellings und besonders Solov'evs an. Die Definition der Kunst als Erkenntnis in Bild-Symbolen im Prozeß des Schaffens, der diesen Bildern ontologisches Sein verleiht und lebensverwandelnde Kraft besitzt, stellt die Verbindung zur Natur des Mythos und seiner kulturellen Funktion her. In diesem, weiten Sinn ist jedes Kunstwerk ein Mythos.

Für die Vorbildhaftigkeit des Mythos im engen Wortsinn sind drei Aspekte zu berücksichtigen:

- 1) Der Mythos gilt als Ausdruck der Uranfänge und Urquellen menschlicher Kultur. Insofern wird er zur universalen "Chiffre" für die Entschlüsselung des tiefen Wesens von Geschichte, Gegenwart und Kunst. (Diese Mythosauffassung steht in der Tradition Wagner-Nietzsche, im Geist der Strömung, die sich gegen den Positivismus des 19. Jh. wendet.)
- 2) Die Züge eines "vorlogischen" Denkens im Mythos lassen ihn zum Muster für einen Ausweg aus der "Krise der Erkenntnis" werden, zum tiefgreifenden Mittel der Welterkenntnis und Lebensverwandlung.
- 3) Der Mythos gilt im Kreise der Solov'ev-Anhänger als Verkörperung des kollektiven, dem Volke eigenen Bewußtseins und wird daher als ein Weg zur Überwindung der Kluft zwischen Individuum und Gesellschaft empfunden.

Die Orientierung auf den Mythos äußert sich hinsichtlich der Auswahl bestimmter Mythen in zwei grundlegenden Richtungen:

- 1) Die auf mythenpoetischer Grundlage beruhende Philosophie V.Solov'evs, die die wesentlichen Prinzipien des Seins in drei universalen Personen und ihrer Handlung erfaßt, wird zur universalen Mythen-Invariante für alle "Text-Mythen" der russischen Symbolisten. Solov'evs Bestimmung der ewigen Bewegung der Weltentwicklung nach den Gesetzen der Triade findet ihre Darlegung in seinem "Welt-Mythos" mit folgender Fabel und Sujetstruktur:
 - a) These: die Gottheit als Alleinheit, in der der Weltgeist mit der Weltseele vereint ist
Sujet: Exposition
 - b) Antithese: mit der Schöpfung der materiellen Welt trennt sich die Weltseele aus der Alleinheit und gerät in Gefangenschaft des Chaos
Sujet: Reihe von Kollisionen
 - c) Synthese: Verkörperung der göttlichen Idee in der Welt, Verschmelzung der Weltseele mit dem überirdischen Licht und Überwindung und Verwandlung des Chaos
Sujet: Kulmination und Lösung

- 2) Die symbolistischen Dichter nehmen die Bilder, die Weltanschauung und Poetik des Mythos aus unterschiedlichen Mythologien (griechische, ägyptische, indische, persische, slavische, germanische) und der Bibel auf.

Grundlegende Bedeutung für die Orientierung des Symbolismus am sujet-bildhaften System und der Poetik von Mythos und Ritus gemäß dem zeitgenössischen Stand der Mythenforschung gewinnen zwei Aspekte mythologischen Bewußtseins:

- 1) Die Symbolik der Bilder
 - 2) Die Konzeption der zyklischen Zeit
- 1) Über die Tradition des Pantheismus nimmt der Symbolismus die Idee der universalen Entsprechungen auf. Wie die Natur Verkörperung und Entsprechung des Göttlichen, Ewigen ist,

so sind auch die vielfältigen Erscheinungen der Natur Entsprechungen untereinander in bezug auf das Eine. Die Funktion des Symbols eben ist es, in seiner Vieldeutigkeit diese endlosen Entsprechungen zu akkumulieren. Das Symbol in seiner Funktion hinsichtlich der synchronen Struktur der Entsprechungen bezeichnet Z.Minc als "metaphorisch".

- 2) Die Idee der zyklischen Zeit vermittelt über Nietzsches Begriff der "ewigen Wiederkehr" eröffnet dagegen den Aspekt diachroner Entsprechungen und weist den Erscheinungen der Wirklichkeit wie folgerichtig auch den künstlerischen Symbolen die Funktion des Verweizens innerhalb der Zeit zu.¹² Das Symbol trägt seine eigene Vergangenheit und Zukunft in sich, ist Zeichen seiner Geschichte und ihrer Sujetentwicklung. Insofern spricht Z.Minc hier vom "metonymischen" Symbol oder "Mythologem".¹³

Im Unterschied zur Romantik findet die Welt des Mythos Eingang in die Texte der Symbolisten nicht als einzige und grundlegende, sondern sie ist anderen 'Welten', anderen Objekten der Darstellung gleichgeordnet gemäß einer aufzuweisenden Pluralität und in dieser zu suchenden Synthese, welche das symbolistische Modell von Welt ausmacht, das der Text in seiner Ganzheit vorzustellen hat.

-
- 12) Hierzu sei angemerkt, daß Belyj die "ewige Wiederkehr des Gleichen" (unvereinbar mit der von ihm niemals verworfenen Solov'ev'schen Grundlage wie mit dem von Steiner aufgenommenen Entwicklungsgedanken) in den Schriften "Linija, krug, spiral' - simvolizma", in: Trudy i dni, 1912, Nr.4-5, S.13-22, und "Krugovoe dviženie" in: Trudy i dni, 1912, Nr.4-5, S.51-73 zu Nietzsches entscheidendem Irrtum erklärt und ihm dieser zum Anlaß wird, Fehlentwicklungen, nicht zuletzt im Symbolismus, als Kreisformen des Verlaufs aufzuzeigen und abzulehnen.

- 13) Z.G.Minc, S.89.

- II. Eigentliches Ziel der Arbeit von Z.Minc nun ist es, die strukturbildenden Prinzipien eines neuen, symbolistischen Text-Typus zu erarbeiten¹⁴, den sie als "neomifologiĉeskij 'tekst-Mif'" ("neomythologischen 'Text-Mythos'") bezeichnet und durch folgende Merkmale definiert:
- a) strukturelle und thematische Orientierung auf den Mythos im engen Wortsinn (mythologische Topik und mythologische Sujets, Symbolik, Poetik der Mythologeme, leitmotivische Wiederholungen)
 - b) auf unterschiedliche Kunstwerke - "Mythen" im weiten Wortsinn (künstlerische Texte vorwiegend narrativen Typs)
 - c) auf die Darstellung der realen Wirklichkeit
 - d) und zwar einer Darstellung, in der Texte der Kunst und Mythen die Rolle von "Codes" innehaben, der außer-künstlerischen Realität die des rätselhaften "Dings an sich" zukommt, welches ausgelegt wird
 - e) der "Text-Mythos" hat den Anspruch, in der Summierung von Traditionen einen universalen "Mythos von Welt" zu schaffen, der als Entsprechung zu der Struktur des Seins als Ganzem verstanden wird.

Bezüglich der Integration von Mythologien im besonderen ist die Beobachtung wichtig, daß

- 1) Mythologie in einem Text eine der grundlegenden Ebenen (hinsichtlich des Sujets und der Bilder) der Erzählung stellen oder auch lediglich durch einzelne Symbole vertreten sein kann.
- 2) stets mehrere mythologische Bilder und Mythen aus häufig verschiedenen Mythologien neben Werken der Weltliteratur in der Funktion von "Chiffre-Kodes" auftreten, die den geheimen Sinn des in Gegenwart oder historischer Vergangenheit situierten Geschehens enthüllen.

14) Merežkovskijs Trilogie "Christos i Antichrist" und Sologubs "Melkij bes" werden von ihr anschließend als frühe Beispiele von "Text-Mythen" zur näheren Betrachtung herangezogen.

- 3) in einem solchen Zusammenhang Mythologie Deutende sowohl als Gedeutete ist:

"Mythologische Urereignisse und Urhelden zerfallen, wenn sie in der Geschichte realisiert und konkretisiert werden, in endlose Reihen von Bildern und Sujets, die nur in der Gesamtheit ihrer einzelnen Sinngehalte und in Korrelation mit der Symbolik des Mythos die Ganzheit ihrer Bedeutungen sichtbar machen." 15

- 4) die heterogenen Bilder als Entsprechungen, die "Mythen" als isomorphe Varianten eines "Mythos" zu erkennen gegeben werden und damit letztlich eine Entsprechung auch zwischen den Quellen hergestellt wird, denen sie entnommen sind, d.i. den unterschiedlichen Mythologien, bestimmten literarischen Werken, der Bibel, sowie eine Entsprechung dieser Quellen zu dem symbolistischen Text selbst entsteht.

Geben die erforschten Ansätze der Symbolisten für ein besonderes Interesse am Mythischen, die Charakteristika ihrer poetischen Mythos-Adaption, dem Thema ägyptischer Mythologie bei A. Belyj eine unverzichtbare Grundlage, veranlassen sie im übrigen, über das Werk dieses Symbolisten hinaus den all-gemeinsymbolistischen Aspekt im Punkte des Ägyptischen in die Untersuchung einzubeziehen, so ist doch die Intention einer solchen Fragestellung und mit ihr das Vorgehen ein anderes. Es besteht vor allem, hinsichtlich des Symbolismus wie der Mythologie, im Zurückgehen auf das Konkrete, Einzelne, auf den Unterschied, bedeutet also auch die Beachtung der Abfolge des Einzelnen, des Aspektes von Entwicklung, und erst mit diesem im Blick ist ein Allgemeines zu bestimmen gesucht. Bedingt durch das zentrale Interesse am Werk Belyjs, rückt die Betrachtung des Symbolismus als eines etwa der Romantik oder dem Realismus gegenüberzustellenden literarischen Systems in den Hintergrund. Gleichheit und Ungleichheit innerhalb des Symbolismus wie zwischen den Einzelwerken Belyjs, innerhalb seines Symbolismus, werden erneut zum Problem, desgleichen

15) Z.G.Minc, S.93.

die Orientierung am Mythos, wobei nicht diese an sich aber ihre Art und Weise vom systematischen Befund zurückgeleitet wird auf die Veränderungen¹⁶, die sie im konkreten Verlauf erfuhr. Letzteres ist nicht ein eigenes Ziel, vielmehr in dem Verfolgen des Umgangs mit der ägyptischen Mythologie ebenso impliziert wie die einzelnen Schritte im Symbolismus Belyjs überhaupt, wie die Ablösung der jeweils dominant für seine symbolistische Weltanschauung in Anspruch genommenen philosophischen Systeme, die, sofern sie wirklich prägend werden (Solov'ev, Nietzsche, Steiner), auf die Veränderungen in der Ästhetik und ihrer theoretischen Begründung, in der Bestimmung des Mythos und seines Verhältnisses zum Kunstwerk, in der Integration von Mythischem in das literarische Werk, explizit wie implizit Einfluß haben.¹⁷

Den Weg zurück in die Unterscheidungen fordert schließlich die ägyptische Mythologie als Präzisierung des Mythos-Themas im Vergleich zu Z.Minc's weitem Begriff des Mythos und den auch von ihr unterschiedenen anderen Mythologien. Und eben da wird die Abgrenzung notwendig, wo die Nähe am größten ist, die von Belyj hergestellte, wie die unabhängig von ihm festzustellende. Erst mit Klärung der Frage nach dem Spezifischen bzw., was im Falle der ägyptischen Kultur besonders zum Tragen kommt, nach bereits bekannten assimilierenden Deutungen des Spezifischen, kann herausgearbeitet werden, worin Belyjs Her-

16) Dieses ist im Rahmen unserer Arbeit nur für Belyj verfolgbar.

17) Daß Nietzsches und Steiners Begreifen des Mythos, der bei beiden eine große Rolle spielt, auch für einen A.Belyj nicht zu einer Synthese zu führen ist, zeigt die Spannung, die zwischen seinen dieses Thema betreffenden Schriften aus dem Zeitraum ca. 1903-07 einerseits und denjenigen ab 1912 andererseits (vgl. bes. "Žezl Aarona" (O slove v poézii) in: Skify, Peterburg, 1 (1917), S.155-212, und die Texte "Krizis mysli", "Krizis žizni", "Krizis kul'tury" (vgl. Anm.7) besteht.

stellen von Zusammenhängen besteht und manchesmal, wo ein solches überhaupt vorliegt. Nach einem Standort innerhalb der Ägypten-Rezeption einerseits, vorrangig aber nach einer bei allen Zusammenhängen unverwechselbar nur dem Ägyptischen zugeschriebenen, nur oder immer in seinen Zeichen vertretbaren Bedeutung für Belyj, kann darauf aufbauend gesucht werden. Daß mit ihrer Bildwelt zugleich ägyptische Weltanschauung aufgenommen werde, erweist sich endlich, abgesehen davon, daß hierin die Ägyptologen bei weitem zu keinem übereinstimmenden Ergebnis kommen¹⁸, als jedenfalls für das Werk Belyjs nicht haltbar.

Eine Grenze ist nicht nur zwischen den Kulturen des Altertums zu setzen, sondern auch zwischen diesen im Ganzen als nicht-christlichen und dem Christentum. Während vom Gesichtspunkt der Struktur, im besonderen der Feststellung einer gemeinsamen Funktion im symbolistischen Text her, für Frau Minc die Bibel mit den Mythologien in den Begriff des Mythos gefaßt werden konnte, macht gerade dieser Gegensatz, befragt auf seine Betonung oder Überbrückung und die Punkte, in denen solche geschieht, wesentlich die Kontur, die das Ägyptische bei Belyj gewinnt, aus.

Einhergehend damit erlangt die Hierarchie der 'Stimmen' in der grundsätzlich vom Symbolisten polyphon gezeigten Welt Bedeutung. Belyjs alexandrinisches Kulturideal¹⁹ zeigt sich, wenn er es unternimmt, dieses erneut zu verwirklichen, nicht nur als ein durch neue und andersartige Elemente bereichertes, sondern auch in Ordnung und Inhalt anders bestimmtes.

18) Vgl. die verschiedenen Darstellungen bei Erik Hornung: *Der Eine und die Vielen*. Darmstadt 1971; Joachim Spiegel: *Das Werden der altägyptischen Hochkultur*. Heidelberg, 1953; Siegfried Morenz: *Gott und Mensch im alten Ägypten*, Leipzig, 1964 und Heidelberg, 1965.

19) "ved' étot period, perekrešivajuščij različnye puti mysli i sozercanij, javljaetsja dlja nas i donyne opornoj bazoj, kogda ustremljaemsja v glubinu vremen;"
 "ist doch diese Periode, die verschiedene Wege des Denkens und der Anschauungen zur Kreuzung bringt, für uns bis heute der Stützpunkt, wenn wir in die Tiefe der Zeiten streben;"
 A.Belyj: "Émblematika smysla" in: *Simvolizm*, S.50.

Zu verlieren ist mit diesem Vorgehen der Symbolismus als eine systematische Einheit, die Prägnanz der Abgrenzung in literaturwissenschaftlich/-geschichtlicher Hinsicht, wie auch ein gleichmäßig hohes literarisches Niveau der betrachteten symbolistischen Texte - in mehr als einem Falle führt das ägyptische Thema auf Schriften, die bereits an der Grenze zum Trivialen liegen, zumindest aber als Kuriosa anzusprechen sind - andererseits zu gewinnen ist der Blick für die Intensität und das Ausmaß (bezüglich der Zeitspanne wie der Vielfältigkeit des Ausdrucks) mythologischen, religions- und kulturgeschichtlichen Interesses bei den Symbolisten, und bei A.Belyj im besonderen die inhaltliche Klärung bestimmter mythologischer Zeichen, einer bestimmten Kultur, in seinem Werk.

Mit dem Roman "Peterburg" ist ein hervorragendes Beispiel eines "neomythologischen Text-Mythos" Bestandteil der Untersuchung.²⁰ Ob und inwieweit auch auf weitere Schriften, die hier aufgrund der in ihnen vorkommenden ägyptischen Bilder ausführlich behandelt werden, die Strukturbeschreibung von Z.Minc zutrifft, muß vorab in Frage stehen.

20) vgl. Z.G.Minc, S.76.

1.3. Ägypten und ägyptische Mythologie

1.3.1. Symbolistische Voraussetzungen für die Annäherung an die fremde Kultur und den Umgang mit ihren Zeichen

Das Streben der russischen Symbolisten nach einer Synthese, welche ihnen im Vergewissern über die Einheit des Vielfältigen ebenso wertvoll ist wie im Enthüllen der Vielfältigkeit der Einheit, erweist sich als richtunggebend auch für ihre Information über einen Einzelbereich. Hinsichtlich der ägyptischen Kultur bedeutet dies eine Absage an die im 19. Jh. entstandene Ägyptologie, soweit sie auf ausschließlich positivistischem Standpunkt steht, eine Vertiefung dagegen in die ganze Geschichte des Ägyptenbildes und der Ägyptendeutung vor der Entzifferung der Hieroglyphen durch Champollion (1822).

Aus den bibliographischen Angaben der Symbolisten wie aus ihrem Umgang mit ägyptischen Zeichen und ihren Darstellungen Ägyptens geht hervor, daß sie ihr Verständnis dieser Kultur vorwiegend aus griechischen Quellen, aus Schriften synkretistischer Prägung der Spätantike und der frühchristlichen Zeit sowie späterer okkulten Überlieferung schöpfen. Ihre Wahl fällt also auf die Zeugnisse, in denen Ägypten nicht als das abgegrenzte Fremde Gegenstand einer Beschreibung allein bleibt, sondern vielmehr dem Verständnis im Rahmen einer ganzheitlichen Anschauung erschlossen wird im Verbinden des Eigenen mit dem Fremden, des Späteren mit dem Früheren, sei es im Sinne des Umgreifens oder der tieferen gemeinsamen Grundlage. Das 'symbolistische Ägypten' ist mindestens bestimmt durch seine Bezüge zur griechischen Kultur und deren Geschichte - Mythologie, Mysterien und Philosophie - und zu jüdischer und christlicher Religion. Seine Wertung bewegt sich zwischen den Bedeutungspolen der 'Fülle des Anfangs' und der 'Vorbereitung auf die Erfüllung'. Immer jedoch ist das Land oder eines seiner mythischen Zeichen eben aufgrund des außerordentlichen Alters der Kultur ein höchst komplexes Zeichen im symbolistischen Text. Indem in ihm die Geschichte der inhaltlichen Deutungen Ägyptens eingefaltet ist, enthält es zugleich die wesentlichen Etappen abendländischer Geistesgeschichte, die solchen Deutungswandel bestimmen,

rückt es die Übereinstimmung von Deutungen und deren Voraussetzungen in den Blick. In Zusammenhang mit der Erörterung über ägyptische Kultur oder der Setzung eines ägyptischen Bildes finden sich daher auch einige der Hauptfragen des Symbolismus gestellt wie das Verhältnis von Mythos und Mysterium, Mythos und Logos, Mysterien und Philosophie, Leben und Denken, Bild und Begriff; wie die Frage nach der Einheit der Religionen, nach dem Sinn und Ziel der Kulturgeschichte.

Die symbolistische Auffassung selbst vom verschlüsselnden Zeichencharakter mythischer Bilder generell, und hier zuallererst der ägyptischen, fußt auf der Überwindung mythischer Anschauung in der griechischen Philosophie. Hierbei wurde die Mythologie, wofern sie nicht der strikten Ablehnung unterworfen war, in figurativem Sinn verstanden und aufgegriffen wie es auch mit den Mysterien geschah.²¹ Von diesem Standort eigener Entwicklung her zeigen sich die griechischen - vornehmlich spätantiken - Zeugnisse über ägyptische Mythen und Mysterien geprägt. In der Begegnung und Verflechtung von Griechischem mit Ägyptischem, die sie damit schon überliefern, gründet zu einem nicht geringen Teil die Dignität, welche ägyptischer Kult und ägyptische Mythologie im russischen Symbolismus erlangen, der hierin an die Renaissance sowie esoterische Traditionen anknüpfen kann. Auf der anderen Seite erhält griechische Philosophie durch die Verbindung mit Ägypten weisheitsvollen, religiösen Charakter, erhält sie mehr noch als durch die Berührungspunkte mit Mysterien auf eigenem Boden, wo nicht ohnehin diese auf einen gemeinsamen ägyptischen Ursprung zurückgeführt werden, als durch die Begegnung mit ägyptischer Priesterweisheit Geprägte den Nimbus eines mit dem Leben und dem Erfahren des Göttlichen verbundenen, aus ihm erwachsenen Denkens.

Zu diesem Aspekt Ägyptens als Ursprungsland höchster, Religion und Philosophie, Leben und Lehre unter dem Mantel des Geheimnisses einender Weisheit hinzu, tritt in Krönung dessen, worin das Altertum zum Muster für eine symbolistische Synthese im 20. Jh. wird, die alexandrinische Epoche. Die Berührung ägyptischer, griechischer und jüdischer Kultur untereinander und vor allem

21) vgl. Edgar Wind: Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt a.M., 1981, S.11 f.

mit dem Christentum gilt, soweit sie in jener Zeit Anlaß zur expliziten oder impliziten, teilweisen oder umfassenden Zusammenschau wird, als Zeugnis der tiefen, letztlich religiös verstandenen Einheit, die in der kulturellen Vielfalt zu entdecken aufgegeben ist.

Wirkt die Verbindungslinie zum Christentum, zu dem sich die Symbolisten mehr oder minder eindeutig als der höchsten und eigentlichen religiösen Wahrheit bekennen, sich insofern 'erhöhend' auf ägyptische Religion aus²², so macht andererseits das christliche Licht, in dem sie betrachtet wird, daß nur wenig in ihm erscheinen kann, der 'unwürdige' heidnische Schatten Konturen annimmt. Der Mythos vom Vogel Bennu (griech. Phoinix), Leiden, Tod und Auferstehung des rein menschengestaltigen Gottes Osiris, die Schöpfung durch das Wort²³ und das Interregnum der monotheistischen Aton-Lehre Echnatons sind die in Anschließung an das Christentum herauszurückenden Elemente ägyptischer Glaubensvorstellungen. Dazu können die unter dem Namen Hermes Trismegistos verbreiteten Schriften (2./3.Jh. n.Chr.)²⁴ treten. Diese Integration Ägyptens in eine christliche Perspektive in weitem Sinne ist als wenigstens ein, wenn nicht der dominante Aspekt, allen Symbolisten gemeinsam. Daneben ist eine Wertschätzung Ägyptens in dem, was seine Religion deutlich vom Christentum scheidet, vor allem bei Merežkovskij (in eingeschränkter Anknüpfung an Rozanov) anzutreffen sowie teilweise bei Bal'mont. Sie steht jeweils in Zusammenhang mit einer Kritik am leblosen und körperverneinenden Geist des Chri-

22) Das Heranrücken griechischer, ägyptischer u.a. Götterlehren an das Christentum, das nach Vjač. Ivanovs diesbez. wegweisender Untersuchung "Éllinskaja religija stradajuščago boga" (in: Novyj put', 1904, Nr.1-3, 5, 8-9; Voprosy žizni, 1905, Nr.6-7) neben aufspürbaren monotheistischen Zügen vor allem über das Muster des "leidenden Gottes" (Osiris, Dionysos) geschieht, sowie Tendenzen zu einem gnostischen Christusbild, lassen andererseits erkennen, daß die Auffassung der Symbolisten, jedenfalls streckenweise, vom kirchlichen Dogma abweicht.

23) s. die Götterlehre von Memphis
Georges Posener: Lexikon der ägyptischen Kultur, Sonderausgabe, Wiesbaden, 1960.

24) Pauly-Wissowa-Kroll: Reallexikon der classischen Altertumswissenschaft, S. 820 f.

stentums und zeichnet Ägypten als ein Paradies der Lebenseinheit in pantheistischer Tönung. Belyj, dessen Christentum esoterisch geprägt ist, wertet die ägyptischen Götter aufgrund ihrer Tier- oder Tier-Mensch-Erscheinung zu Dämonen um oder abstrahiert sie zu Schwellengestalten, die außerhalb eines ägyptischen Kontextes zu frei verfügbaren Symbolen in seinem Werk werden.²⁵

Ein weiterer Aspekt der Bedeutung Ägyptens wurzelt in der alexandrinischen Kulturbegegnung, wo sie zur allegorischen Ausdeutung des Alten Testaments führt (Philon und einige gnostische Lehren). Bezug zur Erlösung gewinnt Ägypten hier in negativem Sinne, indem es dem zur Allegorie gesetzt ist, woraus Erlösung begehrt wird.

Die Tatsache einer weitgehenden Anknüpfung der russischen Symbolisten an griechische Interpretationen vornehmlich der Zeit der Spätantike und Alexandrias in ägyptischen Fragen läßt eine Skizzierung der entsprechenden Grundzüge vorab als sinnvoll erscheinen. Sie konzentrieren sich auf jene Elemente ägyptischer Kultur, auf die sich ein europäischer 'Mythos' von Ägypten maßgeblich stützt: Mythologie und Kult (Göttergestalt, Jenseitsvorstellungen, Totenkult, Mysterien), Hieroglyphen, Sphinx und Pyramiden. Eine besondere Erörterung in diesem Zusammenhang erfordert die geheimnisumwobene, mit altägyptischer Weisheit in Verbindung gebrachte Gestalt des Hermes Trismegistos und der unter seinen Namen gestellten hermetischen Schriften. Der Überblick zieht mithin einen Zeitraum vom 5.Jh. v. Chr. bis ca. in das 3.Jh. n. Chr. in Betracht.

Zum zweiten findet sich die Semantik Ägyptens im russischen Symbolismus nach einer esoterischen Tradition zitiert, die ihrerseits auf die vorgenannten Zeugnisse Bezug nimmt. Entsprechende Konzeptionen werden, sofern sie häufige Bezugsquellen sind, im Anschluß an die antiken Vorstellungen erörtert, im anderen Falle im Kontext des jeweiligen symbolistischen Werkes hinzugezogen.

25) Es ist andererseits auch A.Belyj, der eine Verbindung der Sphinx mit Christus herstellt, s. das Kap. "Egipet" dieser Arbeit.

1.3.2. Zur Bedeutung Ägyptens in den Quellen der Antike und dem auf sie sich berufenden esoterischen Schrifttum

Tendenzen der Ägyptenbetrachtung bis in das 3. Jh. n. Chr.

Zwei Faktoren scheinen im wesentlichen zur Prägung der Semantik Ägyptens in der klassischen Antike und der hellenistisch-alexandrinischen Epoche zusammenzuwirken.

Zunächst ist die ungenaue Kenntnis der fremden Kultur in Betracht zu ziehen. Denn obwohl die Geographie des Landes und seine kulturellen Phänomene bis hin zu den Maßangaben der Pyramiden bekannt sind, fehlt doch das Wissen um die exakten bedeutungsmäßigen Zusammenhänge und bietet somit der Interpretation weiten Raum. Einmal gegebene Erklärungen, z.T. unter Berufung auf Auskünfte ägyptischer Priester, werden in der Folge von anderen Autoren immer wieder aufgegriffen. Begünstigt also einerseits die Ferne, die Vagheit originaler Information, die Deutung der fremden Kultur nach den Kategorien der eigenen, bzw. eine Entrückung zum Ideal sagenhaften Alters²⁶, so präsentiert sich die ab der hellenistischen Zeit nahegerückte ägyptische Kultur andererseits nicht mehr in ihrer reinen Form. Sie steht in ihrer Spätzeit und hat ihrerseits griechische Einflüsse aufgenommen.

Als zweiter Faktor bestimmt die Orientierung griechischen Denkens selbst die Hervorhebung einiger Züge als spezifisch ägyptischer und deren Deutung. Dort, wo die Frage nach den

26) Vjač. Ivanov charakterisiert das alte griechische Ideal als ein auf die Vergangenheit gerichtetes (unter Bezug auf Hesiods Mythos vom "Goldenen Zeitalter") im Gegensatz zu dem neuzeitlichen Ideal der Zukunft, das sich aus dem historischen Messianismus der jüdischen Religion entwickelt habe: "...sie fanden in der Vergangenheit ihr Bestes und es war umso besser, je weiter sich ihr Gedanke in die Vergangenheit senkte." "Ėllinskaja religija strada-juščago boga" ("Die hellenische Religion des leidenden Gottes") in: Novyj put', fevral', 1904, S.71.

großen Zusammenhängen der Geschichte und der Mythologie gestellt wird und mit ihr diejenige nach Priorität und Ursprung, gerät Ägypten zu dem Maßstab an Alter, Größe, Weisheit und Wissen um die Götter, an der sich die griechische Kultur bemißt. Darin gründet die Suche nach den Verbindungspunkten zu Ägypten in Form von Analogien und Ableitungen.

Herodot überliefert Ägypten als die Heimat der Götter, leitet die griechischen von den ägyptischen Göttern her und stellt Göttergleichungen auf.²⁷ Mit den Namen der Götter haben die Hellenen die ihnen gebührenden Mythen und Riten aus Ägypten gelernt: bakchische und orphische Gebote²⁸, den Dionysoskult²⁹. Sogar die Einrichtung der Orakelstätten geht auf ägyptische Priesterinnen zurück³⁰. Herodot ist bestimmt von dem Erlebnis der "Größe" Ägyptens.³¹ Das Land wird ihm zum Zentrum und Ausgangspunkt der Welt.³²

Die Apostrophierung Ägyptens als Land des Ursprungs und Ort wesentlichen Wissens erfolgt im Rahmen rationalistischer und allegorisch-symbolischer Mythendeutungen, euhemeristischer wie mystischer Strömungen gleichermaßen. Der historische oder göttliche Ursprung in Ägypten verbindet sich mit dem Akzent des Bedeutenden. Ägyptische Herkunft oder Analogie zum Ägyptischen kann als Wahrheitsgarant gelten.

27) Herodot Hist.II 4; 42f; 50; 144; 156
(Herodot: Historien. 1.Bd., griech.-dt., München, 1963, S.202; 236f.; 244f; 326f; 338 f.)

28) Hist.II 81 (a.a.O., S.266 f.)

29) Hist.II 49 (a.a.O., S.242 f.)

30) Hist.II 54-56 (a.a.O., S.248f.)

31) Siegfried Morenz: Die Begegnung Europas mit Ägypten. Zürich, Stuttgart, 1969, S.43.

32) Froidefond stellt Herodots Parteilichkeit für Ägypten in den Kontext ionischen Denkens, für dessen wissenschaftliche Ausrichtung Ägypten ein besonders interessantes Forschungsobjekt war. Herodot leitet die literarische Tradition ein, derzufolge griechische Denker von ihren Reisen nach Ägypten dortige Erfindungen nach Griechenland einführten.
Christian Froidefond: Le Mirage Egyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote. Paris, 1971, S.123ff; S.159ff.

Platon sieht den Ursprung des griechischen Alphabets im ägyptischen und als dessen Stifter Thoth, den ägyptischen Gott des Wortes, der Schrift und des Schrifttums, den er bereits in euhemeristischer Tendenz als "Gott und göttlichen Menschen" bezeichnet.³³ Der Euhemerismus macht den mit dem griechischen Hermes verschmolzenen Thoth zum Gesetzgeber, zum historisch-ägyptischen Verfasser der "hermetischen Schriften". Jedoch, ob göttlicher oder menschlicher Natur, das Kennzeichen des Ägyptischen bleibt Hermes-Thoth als sein hauptsächlichliches.

Von dem Akzent des Bedeutsamen und Wahren alles Ägyptischen zeugt in der euhemeristischen Richtung u.a., daß Hekataios von Abdera die Darlegung seiner Anschauungen über die Entstehung der Welt und Kultur als "Ägyptische Geschichte" präsentiert. Die hier entwickelte Auffassung, Gestirne seien als Götter verehrt worden und Sterbliche zu Göttern erhoben worden, macht er an einem ägyptischen Ursprung fest. Euhemeros selbst motiviert seine rationalistische Theologie mit dem Auffinden einer "heiligen Inschrift" in ägyptischen Hieroglyphen, die die Taten der Götter, alter ägyptischer Könige, berichtet.³⁴

Besondere Aufmerksamkeit wegen ihrer Tradierung innerhalb okkultur Lehren und ihrer Rezeption im Symbolismus, nicht zuletzt bei A.Belyj, verdient jene Relation von Neophyt und Hierophant, in die griechische Philosophen zu ägyptischen Priestern, "Propheten", gestellt werden. Von Thales, Solon, Pythagoras, Anaximander, Demokrit, Platon und Eudoxos von Knidos³⁵ werden Ägyptenreisen überliefert. Wichtig hieran ist weniger die Nachprüfbarkeit der Reisen an sich, als viel-

33) Phaidros LIX; Philebos VIII.

34) Wilhelm Nestle: Griechische Geistesgeschichte. Stuttgart, 1944, S.408f.

35) Bezüglich der Frage einer Ägyptenreise Platons ist die Forschung geteilter Ansicht. Dagegen ist eine solche für Eudoxos von Knidos belegt, und Froidefond (S.269f.) macht wahrscheinlich, daß Platon seine Information von diesem bezogen hat.

mehr die behauptete Herkunft griechischer Philosophie aus der Einweihung in das ägyptische Wissen durch Priester. Bedeutungsmäßig verknüpft wird somit: 1. Ägyptisches Wissen als das wahre, allumfassende Wissen; 2. Philosophie als religiöse Lehre; 3. Das Mysterium als die höchste Form der Erkenntnis und der Übermittlung von Erkenntnis; 4. Die Ursprungs- und wesenhafte Bindung mystischer Philosophie an Ägypten.

So berichtet Plutarch von Platons Studien bei dem Propheten Chonuphis in Memphis³⁶ und Clemens Alexandrinus von den Unterweisungen des Thales, Pythagoras, Platon, Eudoxos von Knidos bei ägyptischen Propheten. Pythagoras war nach seiner Aussage in die ägyptischen Mysterien eingeweiht: ... "mit ebendenselben (den Propheten d. Ägypter, E.S.) auch Pythagoras, um derentwillen er sich auch beschneiden ließ, damit er auch in die geheimen Kammern hinabsteige und die mystische Philosophie der Ägypter erlerne."³⁷ Ihren deutlichsten Ausdruck findet diese Geistesrichtung vielleicht in der Schrift des Neuplatonikers Iamblichos über das Leben des Pythagoras. Hiernach weist Thales seinem zeitweiligen Schüler Pythagoras den Weg nach Ägypten mit der Begründung, er selbst habe dort jenes Wissen erworben, um dessentwillen er als Weiser gelte.³⁸ Pythagoras, der nahezu als Gott geschildert wird, läßt sich während seines 22-jährigen Aufenthaltes in Ägypten in alle Lehren und Göttermysterien einweihen. Iamblichos stellt die ägyptischen Mysterien dar als eine Unterweisung auf symbolischem Wege³⁹, als geistiges Schauen, und er

36) Plutarch: Über den Schutzgeist des Sokrates, in: Plutarch: Religionsphilosophische Schriften. Über Gott und Vorsehung, Dämonen und Weissagung, Zürich u. Stuttgart, 1952, S.222.

37) Clemens Alexandrinus: Stromateis, I 15 § 66,2 (Klemens von Alexandria: Die Teppiche (Stromateis). Dt. Text nach der Übers. v. Franz Overbeck. Basel, 1936, S.196). Die Hervorhebung ist meine (E.S.).

38) Iamblichos: De vita pythagorica (Iamblichos: Pythagoras. Legende, Lehre, Lebensgestaltung. griech.-dt., Zürich u. Stuttgart, 1963, S.25).

39) a.a.O., S.31.

behauptet sie als die ursprünglichen und deshalb reineren gegenüber den Mysterien andernorts (sie sind ägyptische Tochtergründungen).⁴⁰

Das mit dem Mysterium und mit Ägypten verknüpfte Ideal vom Schauen des Göttlichen wie auch die symbolische Auffassung der Erscheinungen, die eine Vereinigung unterschiedlicher Religionen und Philosopheme zu einem System erlaubt, haben ihren Ausgangspunkt letztlich bei Platon.

Platons Dualismus zwischen wahrhaft Seiendem und Erscheinung, Geist und Körper, versieht die veränderliche, vielfältige Materie sowie alle sinnliche Wahrnehmung und von ihr abhängige Erkenntnis mit negativem Vorzeichen. Alles unmittelbar sinnhaft Wahrnehmbare ist nicht als solches wirklich, kann nicht sich selbst bedeuten. Wo nicht im Extrem nächst den Orphikern das Leben zum Tod wird, der Tod aber zum eigentlichen Leben und damit zum Ziel, hat die Erscheinung ein Sein nur, insofern in ihr eine übersinnliche, eine unveränderliche Idee erkannt wird. So kann der Vorgang des Erkennens zu einer Enthüllung des unter dem Phänomen Verborgenen werden, zur Rückführung des Vielen auf das Eine, des Veränderlichen auf das Ewige, das Symbol zum Zeichen schlechthin und das Mysterium, d.h. die Einweihung in den unsichtbaren, vor der Allgemeinheit bewahrten Sinn, zum wahren Erkenntnisweg.

Während Platon selbst Ägypten hauptsächlich unter dem Aspekt des Alters und der Unveränderlichkeit in der Wahrung der Überlieferung als idealbildlich gilt,⁴¹ schafft seine Philo-

40) a.a.O., S.25 ff.

41) s. Platon: Gesetze II 656d-657a u. Timaios

Ägypten ist im Werk Platons das meistzitierte Barbarenland nächst Persien. Es gewinnt für Platon Idealität durch sein Alter und die durch keine Katastrophe beeinträchtigte Beständigkeit und Überlieferung. Wenngleich er auch Ägypten nicht mit dem Ursprung der Menschheit gleichsetzt, so doch mit dem Beginn der Zivilisation. Er beruft sich auf Ägypten als eine Autorität, durch die eine Aussage als wahr garantiert werden kann. Mythische und historische Ära vereinen sich ihm in Ägypten zu einer ewigen Gegenwart. Das Land vermag daher als historischer Beweis für eine ideale Realität zu dienen (Timaios). Als vorbildlich stellt er das Leben und die Weisheit ägyptischer Priester dar, die Vereinigung von Wissenschaft und Religion über die Astronomie, die

sophie darüber hinaus die Grundlage für jene Bedeutung, die ägyptische Mythen und Riten im Neuplatonismus und den synkretistischen Systemen der alexandrinischen Epoche erhalten. Die auf Ideen gerichtete Erkenntnis schaut die geschiedenen Erscheinungen innerhalb der ägyptischen Mythologie zu einer eigentlichen Einheit zusammen, sie erklärt die Götter als Symbole der geistigen Einheit des Universums, sie vermag Distinktionen innerhalb der ägyptischen Kultur ebenso aufzuheben wie deren Abgrenzung als Ganze gegenüber anderen Kulturen. Symbolische Deutbarkeit, Deutungsbedürftigkeit der empirischen Welt ist Grundvoraussetzung des auf die Erhebung zum Einen, Absoluten gerichteten Neuplatonismus, ist das Prinzip, das er auf die ägyptische Mythologie nicht nur konsequent anwendet, sondern auch zu ihrem eigentlichen Merkmal erklärt.

Plotin zieht die Hieroglyphen zum Beweis dafür heran, daß die Erkenntnis des Absoluten nur in der Form unmittelbaren Schauens bestehen kann. Er erwähnt sie als Musterbeispiel einer Schrift, die aufgrund des Wissens der Ägypter um die Bildhaftigkeit des Göttlichen und seine Erfahrbarkeit im Schauen in Analogie dazu aus Bildzeichen gefügt wurde. Die Einheit des Bildes und die ihm entsprechende Unmittelbarkeit und Einheit visuellen Erfassens wird als positiver Gegensatz zu der Sukzessivität von Lautzeichen entwickelt, an denen sich ein diskursives Denken orientiert.⁴²

Als Abschluß und Höhepunkt in der symbolischen Interpretation ägyptischer Religion und Kultur durch die späte griechische Philosophie soll eine weitere Schrift des Jamblichos Erwähnung finden, die zugleich als Grundlage zum Verständnis esoterischer Überlieferungen von Interesse ist.

Pädagogik und die Sakralisierung der Künste (Gesetze).
S.G.Froidfond, S.267-342.

42) Plotin, V. Enneade 8,6
Plotins Schriften, übers. v. R. Harder. Hamburg 1956. Bd. III, S. 49.
Vgl. dazu auch die Auffassung von den Hieroglyphen als "sinbildlicher Weisheit" bei Clemens Alexandrinus: Stromateis I 23 § 153,2 (dt.: a.a.O., S. 234).

Zur Verteidigung der Theurgie gegen die in dem Brief des Porphyrius an Anebo wider sie erhobenen Einwände, nimmt Jamblichos in seinen "De misteriis Aegyptiorum"⁴³ die fiktive Gestalt eines ägyptischen Priesters namens Abammon an. Er verbürgt seine eigene Lehre als Dokument ägyptischer und chaldäischer Weisheit somit in doppelter Weise: durch die Berufung auf angebliche ägyptische und chaldäische Quellen und dadurch, daß er sie als Werk eines Ägypters präsentiert. Als Grundlage für seine Auskünfte nennt Jamblichos die ihm als unzweifelbar ägyptisch geltenden Schriften des Hermes Trismegistos,⁴⁴ wobei dieser, identisch mit dem ägyptischen Thoth, als Gott der Rede erscheint, als "einzigster Schutzherr der wahren Wissenschaft von den Göttern". Der neuplatonische Charakter dieser "ägyptischen Geheimlehren" ist stets gegenwärtig, so in dem Begriff von der Gotteserkenntnis im unmittelbaren Schauen, in der Annahme eines Einen, allerersten, unbeweglichen, abstrakten Gottes als erstem Grund, in der Betonung auch des Gegensatzes zwischen Geist und Materie, in deren Zusammenhang sich jene Bedeutsamkeit bewegt, die dem Schutze des

43) Dies ist der geläufige Titel, den Marsilius Ficinus und Scutellius ihren lateinischen Übersetzungen gaben, der jedoch nur in einer griechischen Handschrift, und hier lediglich als Zusatz, bezeugt ist. Der vollständige Titel lautet "Abammons, des Lehrers, Antwort auf den Brief des Porphyrius an Anebo und Widerlegung der darin enthaltenen Bedenken", s. Jamblichus Chalcidensis: Über die Geheimlehren von Jamblichus. Aus d. Griech. übers. v. Th. Hopfner. Leipzig 1922, S.V.

44) Wohl die Einwände gegen eine solche Auffassung gewärtigend, gibt Jamblichos folgende Erklärung: "Denn die Schriften, die unter dem Namen HERMES (TRISMEGISTOS THOTH) gehen, enthalten tatsächlich Lehrsätze des HERMES, wenn sie sich auch oft der Ausdrucksweise der Philosophen bedienen, da sie ja von Männern aus der ägyptischen (in die griechische) Sprache umgeschrieben wurden, die mit der (griechischen) Philosophie keineswegs unvertraut waren." Jamblichus VI 7 in: Hopfner: Über die Geheimlehren..., S.172.

Jamblichus nennt als Anzahl der Bücher des Hermes 20.000 gemäß der Beschreibung des Seleucus und 36.525 gemäß der Geschichte des Manethon.

Göttlich-Geistigen vor einer Vermischung mit der Materie beigemessen wird.⁴⁵

Was die Erkenntnismöglichkeit des Menschen anbetrifft, so ist dieser in seiner Natur mit den höheren Wesen verbunden. Die menschliche Natur hat die angeborene Kenntnis der Götter zu ihrem Grunde. Insofern kann in bezug auf das Göttliche nicht einmal von Erkenntnis gesprochen werden, weil eine solche schon eine Trennung des Erkennenden von einem Objekt beinhalten würde, der Mensch aber in die göttliche Gegenwart eingehüllt ist dergestalt, daß er der Freiheit ihrer Annahme oder Ablehnung von vornherein benommen ist.

Wenn solchermaßen auch eine theurgische Kraft des Menschen begründet werden kann, so steht im Zentrum ihrer Handhabung das symbolische Zeichen, Bild oder Wortlaut (Formel), über dessen Kenntnis eben die Ägypter in vorbildhafter Weise verfügen, woraus hervorgeht, daß sie den Zusammenhang von Gott und Welt, Geist und Natur erkannt haben als das Verhältnis von unsichtbarer Idee und sichtbarem Abbild.⁴⁶ Wird Schöpfung so begriffen, dann kann umgekehrt daraus ein Zeichen sinnlich wahrnehmbarer Natur abgeleitet werden, das auf das Göttlich-Ideelle zu deuten vermag, zu diesem in einer Relation der Ähn-

45) Diese Auffassung tritt hervor in Jamblichos' Erklärungen des Sinnes für die Drohungen der Ägypter gegen Dämonen: "...es bleibt ferner auch das Leben des Universellen rein und unverderbt, weil die verborgene Schönheit der lebenserzeugenden Prinzipien der Isis nicht in die sinnlich wahrnehmbare und sichtbare Körperwelt (um uns Menschen) herabsteigt." Jamblichus VI 7 in: Hopfner: Über die Geheimlehren..., S.160.

46) Jamblichus VII 1, Hopfner S.161
 "Indem sie die Natur des Alls und das schöpferische Wirken der Götter nachahmen, lassen sie Bilder der mystischen, verborgenen und unsichtbaren Erkenntnisse sehen, wie ja auch die (uns Menschen umgebende sinnlich wahrnehmbare) Natur die unsichtbaren Ideen durch sichtbare Abbilder gewissermaßen symbolisch nachbildete, das schöpferische Walten der Götter (das sich in der sichtbaren Natur offenbart) die wahrhafte Wesenheit der Ideen aber durch ihre sichtbaren Abbilder nur andeutete."

lichkeit und Sympathie steht und somit einen von der menschlichen Kommunikation mit dem Beliebigkeits- und Verabredungscharakter ihrer Zeichen gesonderten Bereich darstellt.

Im Sichtbaren das Unsichtbare bergend und doch verborgen haltend - so definiert, kommt dem Zeichen einerseits Offenbarungs-, andererseits Verschlüsselungscharakter zu, wobei letzterer umso größeren Bedeutungshinweis trägt, je höher der Grad der Verschlüsselung ist, bis hin zu einem solchen Zeichen, das von aller Art menschlich gebundenen Verstehens aus als sinnlos erklärt werden muß und dadurch eben Höchstes bezeichnet.⁴⁷ Dieses ist nur intelligibel erfaßbar, so lautet des Jamblichos Antwort auf den Einwand des Porphyrius gegen die Verwendung von "sinnlosen Namen" in theurgischen und Zauberbeten. Höchster Sinn verbirgt sich aber nicht nur in den symbolischen Namen, deren Bezeichnendes wie Bezeichnetes unverständlich scheinen, sondern auch in den Götternamen, wo der bezeichnete Gott bekannt ist, seine Bezeichnung aber an einen spezifischen, fremden Wortlaut⁴⁸, den der ägyptischen oder assyrischen Sprache gebunden ist. Götternamen sind nicht beliebig in eine andere Sprache übersetzbar, vielmehr entspricht ein bestimmter Name dem benannten Wesen. Daß es sich hierbei um ägyptische oder assyrische Namen handeln müsse, wird damit begründet, daß jene Sprachen von den Göttern für heilig erklärt worden seien und daß der Ursprung aller Verbindung zu den Göttern bei diesen Völkern liege.

Wie die heiligen Namen durch Visionen von den Göttern selbst offenbart werden, von ihnen gesetzte Zeichen sind, so verwenden die im Besitz der Gotteserkenntnis befindlichen ägyptischen Priester in Entsprechung zu dem verborgenen, mystischen Charak-

47) Jamblichus VII 4, Hopfner S. 165.

"Und mag dieser Charakter (eben deshalb) auch uns Menschen unfaßbar sein, so ist eben das das Hehrste an ihm; denn dann ist er eben erhabener, als daß er sich für uns Menschen verstandesgemäß auseinandersetzen ließe."

48) An dieser Stelle durchbricht Jamblichos die Fiktion von einem ägyptischen Verfasser seiner Schrift.

ter dieser Erkenntnis Bilder zur Vermittlung der Lehre vom Göttlichen, die der Entschlüsselung bedürfen. Jamblichos unternimmt eine solche Deutung einzelner ägyptischer Symbole auf der neuplatonischen Grundlage einer Trennung von göttlichem Nous und Materie. Der Gott in sitzender Haltung auf der Lotusblüte über dem Schlamm symbolisiert seine Herrschaft über die Materie bei gleichzeitig absoluter Getrenntheit, Unvermischtheit mit dieser ebenso, wie auch das Bild des Gottes als Lenker der Barke. Die Vielfalt der Gestalten, unter denen der ägyptische Sonnengott dargestellt werden kann, ist Jamblichos deutliches Anzeichen einer Lehre, die Gott als den Einen und seine einzigartige Kraft in der Vielfalt seiner Kräfte begreift. In diesem Sinn wird auch die Vielzahl unterschiedlicher Götter gedeutet als eine von dem ersten Grund, dem Einen aus fortschreitende Pluralität, in der der demiurgische Geist je nach den Tugenden und Taten andere Namen und andere Gestalt trägt:

"die Vielen werden ihrerseits beherrscht von dem Einen und die indeterminierte Natur wird überall beherrscht durch ein gewisses determiniertes Maß und durch die höchste Ursache, die alle Dinge vereint." (VIII) 49

Wenn Jamblichos/Abammon sich bezüglich seiner Erläuterung ägyptischer Geheimlehren auf die Bücher des Hermes beruft, so steht er mindestens in der Behauptung einer besonderen göttlichen Weisheit Ägyptens in Übereinstimmung mit einem der überlieferten hermetischen Bücher, und zwar jenem, das relativ viele Züge spezifisch ägyptischer Mythologie trägt,⁵⁰ dem Buch mit dem Titel "Jungfrau der Welt" ("Kore Kosmou"). Die Begründung für die Heiligkeit Ägyptens ist dort, von derjenigen des Jamblichos abweichend, rein mythischer Natur.

49) Vgl. hierzu die in der Ägyptologie noch umstrittene Frage über einen ursprünglichen oder eigentlich monotheistischen Charakter des ägyptischen Polytheismus und ihre Erörterung bei:

E. Hornung. Der Eine und die Vielen. Darmstadt, 1971.

50) So z.B. hinsichtlich des göttlichen Ursprungs des Königs. Andererseits findet sich im selben Text entgegen ägyptischen Vorstellungen die Verkörperung der Seele in ein Tier, ihre Wanderung von einem Tierkörper in einen anderen, als Strafe für diejenigen Seelen genannt, die Gottes Weisung nicht befolgt haben.

Der Platz Ägyptens auf der mit einem auf dem Rücken liegenden Menschen verglichenen Erde ist ihre Mitte, Sitz des Herzens und der in ihm ansässigen Seele. Die Ägypter verfügen über höchste Weisheit, weil sie aus dem Herzen der Erde geboren und gespeist werden.

Aber auch und besonders im Buch "Asclepios" preist Hermes die Heiligkeit Ägyptens, das ein "Bild des Himmels", "die irdische Projektion der ganzen Anordnung der himmlischen Dinge"⁵¹, "Tempel der Welt" sei. Während jener Textstelle die Unterscheidung von Idee und Abbild zugrunde zu liegen scheint, von der aus Plotin die Hieroglyphen als Beleg der ägyptischen Weisheit werten konnte und die wiederum auch Jamblichos' Deutung der in Bildern vermittelten ägyptischen Lehre bestimmt, so lehrt Hermes den Asclepios außerdem, daß die Heiligkeit Ägyptens aus seinem den Göttern wohlgefälligen Kult herrühre (ein Argument, das bei Jamblichos begegnete).

Offenkundig war aus der im allgemeinen als weisheitsvoll geltenden ägyptischen Religion der Bereich von Theurgie, Magie und Zauber häufig der Kritik ausgesetzt, denn sowohl Jamblichos verfaßt zu diesem Punkt eine Verteidigung, als auch Hermes in seiner Unterweisung des Asclepios vermutet dessen Zweifel an der göttlichen und wirkungsvollen Natur der Statuen. Er begegnet ihm durch die Unterscheidung zwischen der unsichtbaren und reinen Natur der Götter und den Bildern, die sich der Mensch nach Maßgabe seiner eigenen Beschaffenheit von ihnen macht. In diesen letzteren verbindet sich das göttlich Reine mit dem Körper. Und wiederum ist es das Prinzip der Ähnlichkeit, des Abbildes, das zwischen Geist und Materie, Gott und Schöpfung waltend, eine solche Götterdarstellung

51) Vgl. im Gegensatz dazu die auf einer symbolischen Auslegung des Alten Testaments beruhende Apostrophierung Ägyptens als "Körper" und "Materie" bei Philon und in der gnostischen Sekte der Naassener (gemäß dem Zeugnis d. Hyppolytos, zit. bei Leisegang: Die Gnosis. Stuttgart, 1955, S. 139f., 143, 147). Auch Clemens Alexandrinus bezeugt Ägypten als Allegorie der Welt und des Truges (Strom. I 5 § 30,4 (S. 179) u. II 11 § 47,1 (S. 269)).

rechtfertigen läßt, denn indem sich die Menschheit Götter nach ihrem eigenen Bilde formt, besinnt sie sich ihres Ursprungs, ahmt sie das Göttliche in ihrem Vorgehen nach: auch Gott schuf die ewigen Götter ähnlich sich selbst. Hermes verteidigt hierdurch Belebtheit, Wahrsage- und Heilkraft, die nach ägyptischem Glauben den Götterstatuen zukommen.

Wurden im Vorausgegangenen Parallelen zwischen Jamblichos' Schrift "De misteriiis Aegyptiorum" und einzelnen hermetischen Büchern aufgezeigt, so nicht mit der Absicht, die Stichhaltigkeit der Erläuterungen des Neuplatonikers an einem "originär" ägyptischen Werk zu überprüfen, sondern unter dem Leitgedanken, aus Zeugnissen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte die Hauptmerkmale zu gewinnen, nach denen sich übereinstimmend ihrer Aussage gemäß die ägyptische Religion vor anderen auszeichnet.⁵² Und diese Merkmale sind sicherlich, sowohl bezüglich der Werke, in denen sie erscheinen, also in Rücksicht auf eine spezifische Tendenz der Erläuterung, als auch bezüglich des Zustandes der erläuterten Tatsache selbst, als zeitgebunden zu betrachten. Der Ägyptologe Hermann Kees hat die ägyptische Religion der Spätzeit als "synkretistisch buntzusammengewürfelt" bezeichnet, von ihren "verschlungenen religionsphilosophischen Spekulationen" gesprochen.⁵³ In der alexandrinischen Zeit vollends werden bewußt Verschmelzungen griechischer mit ägyptischen Göttern und Mythen vorgenommen, und an diese Götter besonders knüpft sich der Glaube von Zauber und magischer Wirksamkeit.⁵⁴

52) Dabei ist vorausgesetzt, daß die uns überlieferten hermetischen Bücher zwar auf ägyptischem Boden entstanden sind und ägyptische Elemente aufweisen, jedoch nicht vor das 2.Jh. n.Chr. zu datieren sind.

53) Hermann Kees: Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter. Leipzig, 1926, S.9.

54) Vgl. K.H.E. de Jong: Das antike Mysterienwesen in religionsgeschichtlicher, ethnologischer und psychologischer Beleuchtung. Leiden 1919, S.104 f.

Eine zentrale Gestalt in ebendem Zusammenhang ist die des Hermes bzw. Hermes Trismegistos, dem die oben erwähnten Bücher zugeschrieben werden. In ihr ist der ägyptische Gott Thoth mit dem griechischen Hermes, Sohn des Zeus und der Maia, identifiziert als Gott der Weisheit, wobei bezüglich des Thoth angeknüpft werden kann an seine Bedeutung als Herrscher über die göttlichen Wörter, Verkünder des göttlichen Willens, Verfasser der magischen Formeln (auch des Totenbuches) und für sie zuständiger Gott, Gott der Weisheit und allen Schrifttums und Geleiter durch die Unterwelt. Das Epitheton der "Dreimalgrößte", im griechischen trismegistos wiedergegeben, ist eine Prägung der Spätzeit, in der die Jenseitskultur und ihr entsprechendes Schrifttum, mystischer Kult, mystische Literatur und Magie in den Vordergrund treten.⁵⁵ R. Pietschmann erklärt die Verschmelzung von Hermes und Thoth daraus, daß beide Götter zu dem Zeitpunkt (der alexandrinischen Periode) bereits von ihren mythologischen Wurzeln entfernt, einem Abstraktionsprozeß unterzogen gewesen seien.⁵⁶ Den Beinamen trismegistos trägt Hermes vornehmlich als Verfasser einer theologischen Literatur und als solcher verliert er den göttlichen Charakter, wird zu einem menschlichen Weisen, der seine Offenbarungen vom Nous empfängt.⁵⁷ Im Corpus Hermeticum gibt in der veränderten Form Tat der ägyptische Thoth dem Sohn und Jünger des Hermes den Namen, an welchen letzterer einige seiner Lehren richtet.

55) s. B. Turaev: *Bog Tot*, Leipzig, 1898.

56) "Den Epigonen Platons war bereits der griechische Hermes als Hermes Logios zum Träger der Hermeneia, zum Vertreter des Nous im Weltall geworden, als ihnen sein ägyptisches Ebenbild bekannt wurde." Richard Pietschmann: *Hermes Trismegistos nach ägyptischen, griechischen und orientalischen Überlieferungen*. Leipzig, 1875, S. 29.

57) Außer dem hsl. überlieferten, 17 Schriften umfassenden Corpus, das häufig nach der ersten Schrift Poimandres genannt wird, sind unter dem Namen Hermes zahlreiche Fragmente astrologischen, medizinischen und alchemistischen Inhalts tradiert sowie die Titel weiterer nicht erhaltener Schriften.

Oszillierend zwischen Gott und menschlichem Verkünder göttlicher Offenbarung ist Hermes jedoch eindeutig ein Repräsentant ägyptischer Kultur, steht sein Name in allen an ihn geknüpften Schriften als Signum für eine authentische altägyptische Theologie und Weisheit. Diese Lehren nun zeigen Parallelen zur griechischen Philosophie der Zeit (Neuplatoniker, Neupythagoreer), zu Philon und den gnostischen Systemen und z.T. zur jüdischen und christlichen Religion. Die Gewichtung solcher Elemente im Verhältnis zu denjenigen eindeutig ägyptischer Provenienz wird in der Forschung unterschiedlich beurteilt.⁵⁸ In unserem Zusammenhang von Bedeutung ist die Tatsache, daß als altägyptisch eine Lehre gilt, die die Merkmale trägt:

- 1) eines monotheistischen Offenbarungsglaubens
- 2) der Vorstellung von einer Erlösung durch Gnosis
- 3) der philosophischen Idee des Absoluten, bestimmt als unaussprechlich Überseiendes, als Prinzip des Geistes
- 4) der abstrakt-spiritualistischen Verneinung alles Materiiellen und Sinnlichen
- 5) der Mysterienlehre

Von diesen Merkmalen kann der Punkt 'Geheimlehre', 'Mysterium' als der zentrale eingeschätzt werden, insofern als alle übrigen nur dann einer ägyptischen Theologie zugeordnet werden können, wenn vorausgesetzt wird, daß sie nicht direkt und nicht offensichtlich aus dieser erkennbar sind.

Das Mysterium stellt in der Konfrontation der Völker und Kulturen, der Religionen untereinander und der Religion mit der Philosophie in der alexandrinischen Epoche ein verbindendes Moment überhaupt. Es ist - verstanden sowohl allgemein als das 'Geheimnis', wie als Geheimlehre und, spezifisch auf

58) Als offensichtlich fast rein griechisch werden die hermetischen Schriften eingeschätzt bei Pauly/Wissowa/Kroll: Reallexikon der class. Altertumswiss., S.792ff., während Siegfried Morenz: Die Begegnung Europas mit Ägypten. Zürich, Stuttgart, 1969, S.108 es für sicher hält, daß bedeutende Elemente der ägyptischen Religion die Substanz des Hermetismus haben bilden helfen.

die Mysterieneinweihung bezogen, als ritueller Vorgang - mehr als nur ein Aspekt der jeweiligen Lehre. Denn der Sinn des Mysteriums liegt nicht allein in dem, was es verbirgt und was somit als unerreichbar sich dem Menschen entzöge, sondern eben in seiner Möglichkeit, eine Beziehung zwischen dem Verbergenden und dem Verborgenen, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, dem Konkreten und dem Abstrakten, dem Vielen und dem Einen herzustellen. Ein Mysterium ist der Zusammenhang zwischen Gott und Welt. Der Schlüssel zu ihm besteht im Wissen um den Zusammenhang in seinem verschlüsselten und verschlüsselnden Charakter. Die Annäherung des Menschen an Gott ist ohne ethische Bedingungen als eine erkenntnismäßige bestimmt.⁵⁹ Nicht zufällig ist neben dem Mysterium der Begriff 'Gnosis' nahezu Gemeingut aller alexandrinischen Systeme. Verbunden mit dem Mysterium und der Gnosis zeigt sich desweiteren die allegorische Auslegung des Schrifttums, die selbst als Einweihung gelten kann und denjenigen, der sie vornimmt, als im Besitz der Gnosis Befindlichen ausweist. So wird in der Hermetischen Schrift "Der Krater oder die Monade. Hermes Trismegistos zu seinem Sohn Tat" Gnosis mit Einweihung zu einer Definition verbunden: "Und diejenigen, die diesem Aufruf folgen und in der Intelligenz getauft wurden, jene gelangten in den Besitz der Gnosis und wurden zu Eingeweihten der Intelligenz, zu vollkommenen Menschen." Daß der Einweihungsvorgang die Form einer auslegenden Rede hat, daran läßt insbesondere der Diskurs "Asclepios" keinen Zweifel: "Ich richte diese Rede an dich, o Tat, auf daß du eingeweiht werdest im Namen des höchsten Gottes."⁶⁰

Desgleichen verbindet sich in den gnostischen Systemen mit der Gnosis sowohl das Einweihungsprinzip als auch Schriftauslegung und - übereinstimmend mit den hermetischen Schriften und Jamblichos - Zauber, Magie und Mantik.

59) Dies gilt mit Einschränkung. Plotin besteht im Gegensatz zu den Gnostikern auf einer sittlichen Grundbedingung für die Vergöttlichung.

60) dt.Übersetzung (E.S.) aus dem französischen Text: *Hermès Trismégiste. Traduction complète précédée d'une étude sur l'origine des livres hermétiques* par Louis Ménard. Paris, 1867, S.31, S.36.

Neben Philon mit seiner Auslegung des Alten Testaments auf platonischer und stoischer Grundlage ist es dann vor allem Clemens Alexandrinus, für den die oben erwähnten drei Punkte zu Bedingungen seines in den "Stromateis" ("Teppichen") hergestellten Systems der Einheit der verschiedenen theologischen Erkenntnisse aus christlicher Sicht werden. Griechische Philosophie und dem Christentum vorausgehende Religionen/'Philosophien' ordnet Clemens auf dieses zu in einer Funktion des Vorbereitens oder/und in der Relation des einzelnen Stückes zum Ganzen. Dabei steht für ihn fest, daß der "wahrhaft heilige Logos" überall und immer als Geheimlehre behandelt wurde⁶¹ - auch das Christentum versteht er als Mysterienlehre. Er nimmt auf griechisches Mysterienwesen Bezug⁶², auf die Abfolge von kleinen und großen Mysterien, wo er begründen will, warum er sich in der Sukzession der behandelten Gegenstände an der Steigerung ihrer Erkenntnistiefe orientiert, betrachtet er doch ebenfalls die Vermittlung von göttlichem Wissen als einen Einweihungsvorgang. Derein fügt sich die erklärte Absicht, das Buch so anzulegen, daß es in der offenen Bedeutung seiner Zeichen sich den Vielen als Buntheit präsentiert, den Wenigen indes im Zusammenhang eine andere Bedeutung anvertraut (Strom. IV 2 §4,1). Für die Verrätselung, das Aussprechen der Wahrheit in Sinnbildern, steht die ägyptische Schrift als Beispiel differenzierterster Art.⁶³ Clemens Alexandrinus ist sie durch ihren Verschlüsselungscharakter Anzeichen für die Wahrheit, die sie birgt, denn darin besteht das Merkmal göttlicher Weisheit,

61) "Alle Barbaren und Hellenen also, um es kurz zu sagen, welche theologisiert haben, haben die Urgründe der Dinge mit Verborgenheit überdeckt und die Wahrheit durch Rätsel und Sinnbilder, Allegorien und Metaphern und auf anderen Wegen dieser Art überliefert." (Strom. V 4 § 21,4 (S.436).

62) Auf die eleusinischen Mysterien.

63) Clemens weiß drei ägyptische Schriften zu unterscheiden: die Briefschrift, die hieratische Schrift und die hieroglyphische (Strom. V 4 § 20,3 (S. 436)).

daß sie immer verborgen, schwer zu erlangen sein muß.⁶⁴ Aus dieser Auffassung gewinnt Clemens auch seine Erklärung für die Sphinxstatuen vor ägyptischen Tempeln. Sie deuten an, daß "die Lehre von Gott rätselhaft und dunkel ist."⁶⁵

64) Griechen, welche "philosophische Sätze durch Nebensinn" aussprechen (Orpheus, Linos, Musaios, Homer und Hesiod) haben solches Vorgehen von den Ägyptern und den Propheten des Alten Testaments gelernt. (Strom. V 4 § 24,1 (S.437)).

65) Für diese Interpretation hat Clemens schon in Plutarch einen Vorgänger: "Und daß ihre Theologie eine rätselvolle Weisheit ist, das deuten die Ägypter selbst dadurch an, daß sie vernünftiger Weise vor den Tempeln die Sphinx aufstellen."

(Plutarchus: Über Isis und Osiris. Übers. v. Th.Hopfner, Monografie d. Archiv orientální. Bd.9, Prag, 1940/41, T.II, S.8).

Daneben gibt Clemens noch eine zweite Interpretation der Sphinxgestalt: durch ihren tierischen Aspekt zeige sie Gott als furchtbar gegenüber den Unfrommen, durch das Menschenbild als gnädig für die Frommen. Clemens ist hiermit nur ein Beispiel für den durch den eigenen Kulturkreis begrenzten Horizont des Verständnisses für die fremde Kultur. Die Einstellung gegenüber der ägyptischen Religion und ihrem Tierkult im Besonderen kann in griechischem Bewußtsein und bei den in griechischer Tradition verwurzelten Kirchenschriftstellern nur dann positiver Art sein, wenn die konkreten Anzeichen mit übertragener Bedeutung versehen werden. Im anderen Fall verdient sie Verachtung, gilt als tiefste religiöse Stufe des Heidentums. Friedrich Zimmermann hat in seiner Arbeit: Die ägyptische Religion nach der Darstellung der Kirchenschriftsteller und die ägyptischen Denkmäler. Paderborn, 1912 = Studien z. Geschichte u.Kultur d. Altertums, V.Bd., 5./6.Heft, festgestellt, daß die Kirchenschriftsteller für ihre Kenntnis Ägyptens überwiegend auf ihre heidnischen Vorgänger zurückgreifen und dabei auch deren Interpretation übernehmen. So stimmen ihre Berichte oft mit den durch ägyptische Denkmäler bezeugten Tatsachen überein, weichen aber hinsichtlich der ihnen zugeschriebenen Bedeutung wesentlich von ihnen ab, wenn sie nicht überhaupt schärfstens abgelehnt werden, wie im Falle des Tierkults, wo neben einer solchen Haltung ein anderer Teil der Kirchenschriftsteller unter der Hülle des Tierbildes tiefe religiöse Weisheit verborgen vermutet; s. die Untersuchung Zimmermanns auch zum Problem einer "ägyptischen Philosophie und Weisheit" gemäß der Tradition bei den griechischen Autoren und den Kirchenschriftstellern und ihre Überprüfung an ägyptischen Quellen (S. 139ff.).

Eine ähnliche ablehnende Haltung gegenüber den Göttern in Tiergestalt und dem Tierkult der Ägypter ist, abgesehen von dem Sonderfall Rozanovs, bei den russischen Symbolisten anzutreffen. (s.hierzu besonders A.Belyj: "Egipet" sowie D.Merežkovskij: Roždenie bogov. Tutankamon na Krite. Praga, 1925)

Ägyptische_Mysterien_

Faßt man rückblickend die Entwicklung des Ägyptenbildes in seinen Hauptzügen von Herodot bis Clemens Alexandrinus in den Blick, so tritt hervor, daß die Entdeckungen, die dieses Land noch bei Herodot für die Griechen in seiner Geographie, seinem Klima, seinen Bauwerken und den Bräuchen in empirischer Hinsicht bietet, in der bei demselben Autor durch Herstellung von Göttergleichungen und Herleitung religiöser Riten Griechenlands aus Ägypten bereits einsetzenden Tendenz, zu einem ausschließlich auf geistigen Errungenschaften beruhenden Wert Ägyptens fortschreitet.

Diese betreffen einerseits unmittelbar die Religion, auf deren Gebiet Ägypten unumstritten als "heiliges Land", "Heimat der Götter" und der ihnen einzig gemäßen Sprache den ersten Rang einnimmt, andererseits die Wissenschaften, verstanden ihrerseits nicht als konkretes Wissen um die Welt, sondern als Rückführung einer Vielheit der Phänomene auf eine Einheit göttlichen Zusammenhangs und Ursprungs. Beides, Gottes- wie Welterkenntnis gilt als Inhalt ägyptischer Mysterien, macht als Ganzes die verborgene ägyptische Weisheit aus.

Ein Ägypten, das sich dem Leben in allen seinen Erscheinungen aufmerksam zuwendet und sie in ihrer Fülle künstlerisch darstellt, ohne sie lediglich als Hinweiszeichen einer an sich abzulehnenden Materie auf das reine Göttliche zu verstehen, vermittelt diese griechische Sicht durchaus nicht. Ein profaner Aspekt Ägyptens ist der Erwähnung nicht wert. Seine Religion zeigt als Monotheismus eine Stufe höchster Geistigkeit. Sein Denken erhebt sich über mythische konkrete Vorstellungen zur Abstraktion. Und dieses nicht als Folge einer Entwicklung, wie sie die griechische Geistesgeschichte

selbst darstellt, sondern uranfänglich.⁶⁶ Monotheistischer

66) Das Ideal des Anfangs, demgegenüber alle Entwicklung allmählich in seinen Gegensatz führt, prägt bezüglich der Gotteserkenntnis den Wert einer "Uroffenbarung" (J.J.Bachofen: Studie über das orphische Bekenntnis (1867), in: Urreligion und antike Symbole, hrsg. v. C.A.Bernouilli, 1.Bd., Leipzig, 1926, S.175) oder "Urweisheit", wie sie die Theosophen annehmen (s.H.Leisegang: Die Gnosis, S.2ff.). Mit der Begründung einer göttlichen Erstoffenbarung an Ägypter und Assyrer versah Jamblichos (s. oben S. 30) seine Aussage, daß nur die Götternamen in deren Sprache die wahren seien. Der Gesichtspunkt der zeitlichen Priorität für die Gotteserkenntnis - daraus resultierend, daß das zeitlich erste als das dem göttlichen Geist noch nächste verstanden wird bei einer Entwicklung, die vom Geist fort zur Materie führt - , verbunden mit der Voraussetzung des Mysteriencharakters aller wahren Religion, ist das Kennzeichen einer Tradition im Bereich der religiös-weltanschaulichen Literatur, für die Ägypten über Jahrhunderte hinweg eine hervorragende Bedeutung behauptet, die auch seit dem Entstehen der Ägyptologie, zumeist von dieser abweichend und parallel zu ihr fortbesteht. Inwieweit der als Mysterium bewahrte Kern in jeder Religion völlig identisch mit der "Urweisheit" bleibt und nur eben dadurch als wahr zu bezeichnen ist oder als jeweils weiterentwickelt gedacht wird, hängt davon ab, ob die Menschheitsentwicklung nur als eine von Gott wegführende negativ beurteilt oder ob in dem zunehmenden 'Hinabsteigen' in die Materie ein Geist und Materie verbindender Sinn erblickt werden kann. Durch den letzteren Standpunkt unterscheidet sich z.B. R.Steiners Anthroposophie von der Theosophie. Aus diesem Zusammenhang bestimmt sich auch die Einordnung des Christentums als der Mysterienlehre der anderen Religionen gleichgestelltes oder diese an Bedeutung überragendes, als ein in die Menschheitsentwicklung eingreifendes Ereignis.

A.Belyj, der schon früh mit theosophischer Literatur und ab ca. 1908 mit der Lehre R.Steiners vertraut wird, führt in den bibliographischen Angaben seiner Kommentare zu den in dem Sammelband "Simvolizm" vereinigten Schriften einige Werke an, die mit Problemen des Altertums befaßt, den oben charakterisierten Standpunkt der Orientierung auf den Ursprung sowie der Annahme einer Geheimtradition vertreten. Solche Suche nach dem Ursprung führt jeweils, wie in den besprochenen griechischen Quellen, nach Ägypten. In seinem Buch "La langue hébraïque restituée" (1815) versteht Fabre d'Olivet (A.Belyj: Simvolizm, S.624; Komm. zu "Magija Slov") sein Forschen nach dem ursprünglichen Hebräisch, das seiner Ansicht nach nur aus "Mose Buch Sefer" zu ergründen ist, als einen Weg zum Ursprung der Sprache überhaupt. In dem wahren Althebräisch ist zugleich das reine Idiom Altägyptens überliefert und mit ihm das religiöse Wissen Ägyptens, denn die Zeichen dieser Sprache waren universeller, intelligibler, abstrakter Art. Kenntnis der Hieroglyphen bedeutet

Glaube und abstraktes Denken liegen im Wesen und Anfang Ägyptens, das sich der Vielheit und Konkretisation nur als Hilfsmittel ihres Ausdrucks bedient, darin seine Einschätzung der Welt kundgebend. Beobachtbare Wirklichkeit ägyptischer Kultur ist dementsprechend zu beurteilen als das Nichteigentliche des Eigentlichen, das Sichtbare des Unsichtbaren, das Öffentlichgemachte des Geheimgehaltenen durch einen auserwählten Kreis. Als charakteristisch für diese Stufe der Ägypteninterpretation, wie sie im Neuplatonismus und den hermetischen Schriften erreicht ist, zeigt sich der krasse Gegensatz zwischen der Idee des Absoluten als unaussprechlich Überseiendem, die für eine verborgene Philosophie Ägyptens in Anspruch genommen wird und der Fülle konkreter Göttervorstellungen, die aufgeboten wären, nur um einen Vordergrund zu bilden. Und - damit nicht genug - werden bei Jamblichos ohne weiteres theurgische und magische Praktiken mit einer philosophischen Gottesidee verbunden, zu einer Mischung aus griechischer Interpretation des Ägyptischen mit tatsächlich Ägyptischem.

Die aus Bildzeichen gefügte Hieroglyphenschrift und die wichtige Funktion bildlicher Darstellungen innerhalb des Totenkultes, - die im Totenbuch und den Jenseitsführern ergänzend zum Text dem Toten mitteilen, was seiner harret und wie er sich zu verhalten hat sowie ihm durch das Bild der Gegenstände des Lebens in den Grabmalereien deren Verfügbarkeit in seinem jenseitigen dem irdischen entsprechenden Leben garantiert, - beides, vom fremden Betrachter oftmals nicht als Schrift und Bild unterschieden, läßt Ägypten einseitig als ein Land der

also Eingeweihtsein in ägyptisches religiöses Wissen. Moses war ein solcher Eingeweihter und hat in seiner Schrift, wiederum verschlüsselt zum Schutz gegen Profanierung, das in den Mysterien Erfahrene niedergelegt. Fabre d'Olivet, der sich ausdrücklich beispielsweise auf Herodot, Clemens Alexandrinus, Philon stützt, knüpft bezüglich der Charakterisierung der ägyptischen Zeichen unübersehbar auch an Jamblichos "De misteriis Aegyptiorum" an.

bildlichen Symbolisierung des Heiligen erscheinen. Die Besonderheit der Schrift legt den Gedanken nahe, daß diese im Unterschied zur eigenen nicht mit ihren Zeichen die Laute menschlicher Sprache vertrete, sondern aufgrund ihrer Bildhaftigkeit zu metaphysischer Symbolisierung befähigt und insofern nicht Allgemeingut sein kann.⁶⁷ Die Hieroglyphe ist in diesem Sinn das der Handlung des Mysteriums entsprechende Zeichen.

67) Die Annahme eines ausschließlich symbolischen Charakters der Hieroglyphen, zu der die Griechen den Grund legten, das Ausschließen einer möglichen phonetischen Funktion, hat sich entscheidend ausgewirkt auf die lange Geschichte der Hieroglyphenentzifferung, die endlich Champollion 1822 dadurch gelang, daß er die Zeichen in eine Relation zur koptischen Sprache setzte. Bis in das 18. Jh. hinein steht das Interesse für die Hieroglyphen vorwiegend in Zusammenhang mit der Überzeugung, daß durch sie eine esoterische Weisheit Ägyptens überliefert sei. Die Renaissance rezipiert solche Auffassungen mit den antiken Quellen. Marcilio Ficino übersetzt Platon, Plotin und Jamblichus ins Lateinische. Er ist zugleich der Übersetzer der hermetischen Bücher. Plotins Definition der Hieroglyphen erweist sich in der Folge nicht deren näherem Verständnis als dienlich, sondern der Begründung eines Symbolverständnisses und Gebrauchs und deren vermeintlicher Bezüglichkeit auf ein ägyptisches Vorbild. Hier ist letztlich der russische Symbolismus verwurzelt mit seinen Theorien von einer religiösen Erkenntnis durch das Symbol. Wenn Pierius Valerianus in seinen "Hieroglyphica" formuliert, "in Hieroglyphen zu sprechen ist nichts anderes als die wahre Natur der göttlichen und menschlichen Dinge zu entdecken", so könnte dieser Satz auch im Kontext einer der theoretischen Schriften A. Belyjs stehen. Die symbolistische Symbolkonzeption trifft sich mit der mystischen Auffassung von den Hieroglyphen, worin ein Grund dafür gesehen werden kann, daß übereinstimmend für mehrere russische Symbolisten Ägypten und seine Mythologie eine besondere Rolle zukommt und diese in ihrer Begründung aus einer mystisch-esoterischen Tradition geschöpft wird. Zur Geschichte der Hieroglyphenentzifferung in ihrem Zusammenhang mit einer angenommenen ägyptischen Weisheit: s. Erik Iversen: The Myth of Egypt and its Hieroglyphs. Copenhagen, 1961.

Auf das Ägyptenbild der hermetischen Bücher und des Jamblichos stützt sich eine esoterische Tradition, die in unsere Zeit hineinreicht mit den Vereinigungen der Rosenkreuzer, Freimaurer, Theosophen und Anthroposophen, wobei die letzteren beiden ausführlicher zu betrachten sein werden wegen ihres maßgeblichen Einflusses auf A.Belyj. Von der Größe des Zusammenhangs her, in den sie Ägypten stellt, geht sie über den ausschließlich mit der Relation Griechenland-Ägypten befaßten heidnisch-hellenischen Standpunkt hinaus, um wie Clemens Alexandrinus, nach einem vereinigenden Moment aller Religionen zu suchen, das Christentum miteinbegriffen. Der Stellenwert des Christentums wird zum Scheidepunkt der Lehren untereinander wie auch gegenüber Clemens Alexandrinus. Diesem steht R.Steiner am nächsten, der Christi Geburt als eine Wende begreift, durch die das vorher in den Mysterien Vermittelte zur inneren Möglichkeit des Menschen wird. Gemeinsame Basis des Clemens Alexandrinus und aller oben genannten esoterischen Lehren ist das Mysterium als grundsätzlich religiöser Kern. Gegenüber der Idee von einer Geheimlehre, zu der das Mysterium bei Jamblichos, Hermes Trismegistos wie auch Clemens im wesentlichen erstarrt ist, trotz der zu ihrer Zeit verbreiteten Mysterienpraktiken unterschiedlicher Kulte, bewahrt für jene weiteren das Mysterium seine Bedeutung auch als ein Vorgang, ist es nicht Einweihung durch das Wort allein, sondern als in eigener Wandlung zu erfahrende Erkenntnis.

Da diese Sicht also ihre Ägyptenwertschätzung auf die Existenz ägyptischer Mysterien und einer in ihnen gehüteten Weisheit stützt, seien kurz die beiden gegensätzlichen Auffassungen zu dieser Frage, auch innerhalb der Ägyptologie umrissen, die zunächst von einer Definition des Mysteriums abhängen. Für die esoterische Tradition bezeichnet Mysterium die Einweihung des Lebenden "in den Ursprung der Dinge, die Natur des menschlichen Geistes, seine Beziehungen zum Körper und die Methode seiner Reinigung und Eignung für ein höheres Leben"⁶⁸. Leiter des Neophyten bei der Einweihung ist der Hierophant. Die Er-

68) H.P.Blavatsky: Isis entschleiert. Ein Meisterschlüssel zu den alten und modernen Mysterien. Wissenschaft und Theologie, Leipzig, 1909, I.Band Wissenschaft, S.XLIV.

kenntnis wird vermittelt durch "dramatische Darstellung und andere Methoden"⁶⁹ und ist gebunden an Mysterienprüfungen, die den Neophyten einen Todeszustand erfahren lassen, eine Lösung vom Körper, die die Voraussetzung einer höheren Erkenntnis ist, eine Erlangung von Wissen also, die eine Verwandlung des Ich zu einem höheren Ich in sich begreift. Diese Bestimmung orientiert sich an den aus Griechenland bezeugten eleusinischen Mysterien, Dionysosmysterien, Thesmophorien, Attismysterien, deren ihrerseits ägyptische Herkunft Herodot (als Urheber einer Tradition wirkend) behauptet hat. Über die in ihnen gelehrteten Geheimdoktrinen hinausgehenden detaillierten Aufschluß über den Einweihungsvorgang selbst geben bezüglich der eleusinischen Mysterien Plutarchs "Fragment über die Seele" und für die Isismysterien zu römischer Zeit Apuleius in: "Der goldene Esel. Metamorphosen"⁷⁰, wobei anzumerken ist, daß der Isiskult dieser Art eine Schöpfung der Ptolemäerzeit, eine religiöse Mischform darstellt, wenn auch die Gottheiten und der Mythos ägyptisch sind.

69) Ebda

70) "Zuerst Irrungen und ermüdende Umläufe und inmitten der Finsternis gewisse verdächtige und nicht zum Ziele führende Gänge und sodann vor dem Vollzug (der Weihe) selbst alles Schreckliche, Schaudern und Zittern und Schweiß und Entsetzen"...
Plutarch: Fragment über die Seele, zit. bei K.H.E. de Jong: Das antike Mysterienwesen in religionsgeschichtlicher, ethnologischer und psychologischer Betrachtung. Leiden, 1919, S.242f.

"Ich nahte dem Grenzbezirk des Todes, stieg über Proserpinas Schwelle und fuhr durch alle Elemente zurück; um Mitternacht sah ich die Sonne in weißem Licht flimmern, trat zu Totengöttern und Himmelsgöttern von Angesicht zu Angesicht und betete sie ganz aus der Nähe an."
Apuleius: Der goldene Esel. Metamorphosen. Lat.-dt., München 1958, S.489.

Aus ägyptischen Quellen können solche Einweihungen nicht nachgewiesen werden, auch gibt es im Ägyptischen kein explizites Wort für 'Mysterium'.⁷¹ Die ägyptische Tatsache, auf die das Wort Mysterium, im Sinne des Mysterienspiels oder aber der Einweihung, angewandt wird, ist der Osirismythos, die mit ihm verbundenen Zeremonien und der an ihn anknüpfende Totenglaube und -kult. Das Quellenmaterial besteht einerseits in Gedenksteinen, die sich hohe Beamte zum Andenken ihrer Tätigkeit aufstellen ließen, und bezeugt das alljährliche Ritual des osirianischen Begräbnisses in Abydos, andererseits aus den Darstellungen vom Begräbnis - analog zu dem des Osiris in Abydos - der Privatleute in deren Gräbern. Die Bezeichnung "Osirismysterien" und ihre Kennzeichnung als öffentliche Zeremonie, wie sie einhellig in der Ägyptologie anzutreffen ist, hat Bezug auf diese genannten Quellen.

Diejenigen dagegen, die ägyptische Mysterieneinweihungen behaupten, stützen sich auf die Totentexte und ihre bildlichen Darstellungen insgesamt in der Überzeugung, daß diese nicht nur bezüglich der Gefahren und des abschließenden "Werdens zu Osiris"⁷² für den Toten Geltung haben, sondern auch auf eine entsprechende Einweihungspraxis für die Lebenden hindeuten.

Dergestalt stehen sich zwei Positionen in der Mysterienfrage⁷³ gegenüber:

-
- 71) S. Mayassis: *Mystères et Initiations de l'Égypte Ancienne*. Athènes, 1957, S.18. Der Autor dieses Buches, der von einer Existenz ägyptischer Mysterien ausgeht, sieht den Zweifel, den das Fehlen einer ägyptischen Bezeichnung für Mysterien hervorrufen könnte, entkräftet durch Herodot, der die in Sais gesehenen Zeremonien Mysterien nannte, sowie durch die hermetischen Schriften und Jamblichos.
 - 72) E. Hornung weist darauf hin, daß im ägyptischen Glauben der Tote nicht "zu Osiris wird", sondern in die Rolle, das Wesen und die Gestalt des Gottes eintritt. Erik Hornung: *Der Eine und die Vielen*. Darmstadt, 1971, S.148.
 - 73) Dieses steht ihrerseits in Zusammenhang mit derjenigen nach einer ägyptischen Geheimlehre, die als philosophische, theologische (ein eigentlicher Monotheismus) oder theosophische angenommen wird.

1) Mysterien im Sinne der griechischen Autoren hat es in Ägypten nicht gegeben, sondern nur öffentliche Darstellungen des Leiden, Tod und Auferstehung beinhaltenden Osirismythos. Zu Osiris werden, konnte nur der Tote, nicht aber der Lebende durch Einweihung.

Dieser Standpunkt wird in der Ägyptologie überwiegend vertreten, wovon einige Beispiele angeführt seien:

Christian Froidefond (Le Mirage Egyptien dans la littérature grecque d'Homer à Aristote. Paris, 1971) hält die Frage nach einer ägyptischen esoterischen Doktrin und ägyptischen Mysterien für eindeutig abschlägig geklärt.

Friedrich Zimmermann (Die ägyptische Religion nach der Darstellung der Kirchenschriftsteller und die ägyptischen Denkmäler. Paderborn, 1912) führt aus, daß dramatische Tempelfeiern an Festtagen öffentlich gewesen seien und insofern der Ausdruck "Mysterien" für sie irreführend sei.

Hermann Kees (Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter. Leipzig, 1926), der die allmähliche Durchsetzung des Osirisglaubens (ab der 5. Dyn.), sowie den Wandel der Bedeutungen dieses Gottes und seines Mythos aufzeigt, legt anhand einer Stele den Hergang der Osirismysterien in Abydos dar und urteilt, daß das eigentliche Mysterium darin bestanden habe, im Gefolge des Osiris bei den großen Feiern zu seiner Bestattung dabei sein zu dürfen. Er erwähnt ferner ein unterirdisches Bauwerk der 19. Dyn., das "Osireion", das ein Grab des Osiris enthielt, mit Inschriften und Darstellungen aus dem Totenbuch und dem Amduat ausgemalt war und zur Feier der Osirismysterien dient. Kees unterscheidet "Osirisschauspiele" einerseits und den Totenkult nach osirianischem Ritus andererseits, wobei aus den Begräbnisdarstellungen geschlossen werden kann auf den Hergang der Osirisschauspiele, die ihnen zum Vorbild dienten.

J.H. Breasted (Geschichte Ägyptens. Köln, o.J., Lizenzausgabe Stuttgart, o.J.) stellt hinsichtlich der alljährlichen Osirisfeiern in Abydos den Vergleich zu den christlichen Passionsspielen her und ist geneigt, sie unter dem Aspekt einer ägyptischen Kunst als ein erstes Drama zu verbuchen.

Das von Georges Posener herausgegebene "Lexikon der ägyptischen Kultur" weist ein eigenes Stichwort 'Mysterien' nicht auf. Zu den Darstellungen des Osirismythos in Abydos wird ausgeführt, daß diese vor einer großen Menschenmenge stattfanden, es jedoch außer ihnen noch geheime Mysterien im Innern des Tempels gab.

Zum Abschluß sei Siegfried Morenz (Die Begegnung Europas mit Ägypten) zitiert, der auf die Frage eingeht, ob aus dem ägyptischen Totenglauben auf eine Existenz von Mysterien geschlossen werden könne: "Die Religion von Isis und Osiris ist mit den auf griechischem Boden gewachsenen Mysterienkulten eine Verbindung eingegangen, die einer gläubigen Gemeinde die Heilsge-

wißheit in Leben und Tod durch bestimmte Kulthandlungen veranschaulichen und verleihen soll. Im älteren Ägypten hat es Vergleichbares nicht gegeben. Dort ist (vom Priester und seinem Dienst abgesehen) nicht der Lebende "eingeweiht", sondern der Tote "geweiht" und damit zu einem "Osiris NN" gemacht worden." (S.81).

2) Der Geheimhaltung unterlagen in Ägypten die Theologie und die Philosophie sowie alle wichtigen Wissenschaften. Gemeinsames Kennzeichen dieser Lehren war, daß sie für den Eingeweihten als ein anderer, der eigentliche und wahre Sinn jener selben Bilder, Symbolzeichen, Götter und Mythen erkennbar wurden, die die gläubige Menge, das Volk, sehen, jedoch nur in ihrer Sichtbarkeit verstehen konnte. Das wichtigste Mysterium war das des Osiris. Hierbei muß unterschieden werden zwischen den Mysterien, die in der Öffentlichkeit gespielt wurden und einem Teil dieser Mysterien, vermutlich die Auferstehung des Osiris, der im Inneren des Heiligtums zelebriert wurde sowie der Erklärung des verborgenen Sinnes der Mysteriendarstellung, worin das geheime Mysterium bestand. In den Einweihungen verband sich die Vermittlung des Wissens mit moralischer Vervollkommnung und einer entscheidenden Wandlung des Menschen. Glaubwürdiges Zeugnis davon geben die Griechen. Ihre bedeutendsten Philosophen haben ihre Erkenntnis durch die Einweihung in ägyptische Mysterien erworben. Man richtete in Griechenland Mysterien nach ägyptischem Vorbild ein. Stimmen philosophische Begriffe und Lehren, die von Griechen als Inhalt ägyptischer Geheimlehren überliefert sind, mit griechischer Philosophie überein, so ist damit die Stichhaltigkeit dieser Überlieferung bewiesen. Gleiches gilt für eine Übereinstimmung zwischen griechischen und ägyptischen Mysterienkulten nach antiker Überlieferung. Von dem aus griechisch-römischer Zeit Bezeugten kann auf Altägyptisches geschlossen werden. Apuleius' Schilderung seiner Einweihung gibt Aufschluß über ägyptische Initiationen allgemein. Die ägyptischen Quellen aus saitischer und ptolemäischer Zeit

haben Aussagekraft für die ägyptische Religion der ältesten Zeit bis ins Vorgeschichtliche hinein, denn die Mysterienweisheit ist vom Zeitfaktor unabhängig, nicht entwicklungsbedingt, zu betrachten. Sie ist prinzipiell unter den religiösen Zeugnissen verborgen.

Eine der wichtigsten ägyptischen Quellen sind die Bücher des Hermes Trismegistos.

Für diese Auffassung sei zunächst der neben Lepsius im 19. Jh. bedeutendste deutsche Ägyptologie Heinrich Brugsch genannt, der das Problem behandelt in: "Die Mysterien der alten Aegypter" (Deutsche Revue, 2. Jahrg., 1878, 3. Bd., S. 28-43). Brugsch meint, die "erhabene Gottesidee" der Ägypter müsse als verborgenes Mysterium hinter den zahlreichen Göttergestalten gesucht werden. Er macht sich ganz den Standpunkt der Griechen zu eigen von einem hohen Entwicklungsgrad ägyptischer Theologie und Philosophie. Indem er einräumt, daß entsprechende Werke nicht erhalten sind, behauptet er doch, daß aus anderen Tatsachen auf ihre Existenz geschlossen werden könne. Sein Interesse gilt nicht dem Einweihungsvorgang, sondern, analog zu den besprochenen hellenistischen Zeugnissen, einer Mysterienlehre, die, entblößt von Mythos, Göttergestalten und symbolischen Zeichen, sich als monotheistisch herausstellt, unterscheidend zwischen Sein und Schein, das Göttliche, das Sein selbst, als das Eine dem Sinnlichen als Vielheit gegenüberstellend. Die griechische Philosophie mit ihrer Mythendeutung begreift Brugsch als eine Parallele hierzu, die geeignet ist, seine These für Ägypten zu stützen. Neben den griechischen Quellen sind seine Belege für eine altägyptische Weisheit durchwegs ägyptische Denkmäler aus der Zeit der Perserherrschaft und der griechischen und römischen Herrschaft.

Durch die hermetischen Schriften, Jamblichos, Herodot und Plutarch überzeugt, versucht Alexandre Moret (Mystères égyptiens. Paris, 1923), aus ägyptischem Material den Mysterienvorgang zu erhellen, und zwar den des Osirismysteriums, wobei er unterscheidet zwischen den öffentlichen und den wirklich geheimen Mysterien, von denen es keine direkte aber eine allegorische Darstellung im Fest des Osiris als Vegetationsgottheit, in den Vorführungen der Leidensgeschichte des Gottes und im Fest Sed gibt, bei dem die Könige eingeweiht wurden. Moret schildert anhand der Darstellungen und Formeln in den Tempeln (ptolemäischer Zeit) von Edfu, Philae und Denderah das tägliche Zelebrieren des Todes- und Auferstehungsmysteriums des Osiris durch Priester und Eingeweihte. Die Osirisriten, die für den Toten zelebriert wurden, hätten nicht nur diesem, sondern auch allen Teilnehmern die Unsterblichkeit zugesichert. Explizite Dokumente für ein Mysterium für Lebende gebe es, außer für den König, nicht. Dieses ist das Fest Sed, "das Fest der Auferstehung durch die Tierhaut", wie Moret es nennt. Das Bild eines Tierfells sowie eines blasen-

förmigen Gegenstandes von ungeklärter Bedeutung im Zusammenhang einer Königszeremonie und die Bekleidung der Priester mit Tierfellen hierbei, sind für Moret das wichtigste Beweisstück für eine in den Initiationen vollzogene Auferstehung durch eine "Haut-Wiege" als Agens und Ort der Wiedergeburt.

Grégoire Kolpaktchy, der das Totenbuch ins Französische übersetzte (dt.Ausgabe: Ägyptisches Totenbuch. Übers. u. kommentiert von Gregoire Kolpaktchy. Bern-München-Wien, 1970), versteht den Text mit einer umfassenden Einleitung, die den Grund zu einer künftigen esoterischen Ägyptologie legen will. Er betrachtet Ägypten im Kontext einer kosmischen Entwicklung und ihres Zusammenhangs mit der Menschheitsentwicklung, den er in ziemlich genauer Übereinstimmung mit R.Steiner darlegt (s. R.Steiner: Ägyptische Mythen und Mysterien). Es ist ihm Tatsache, daß die Ägypter im Besitz einer uralten esoterischen Überlieferung und zahlreicher Einweihungsstätten waren. War es zunächst das Vorrecht des Königs, in die Mysterien eingeweiht zu sein und nach dem Tod "in Osiris zu sterben" (K. stellt eine Analogie zu in "Christo morimur" her), so gilt dies nach dem "Verrat" der Mysterien (Ende d. VI.Dyn.) für jeden. Dieser Verrat ist die Ursache dafür, daß wir heute im Besitz von Zeugnissen der alt-ägyptischen Geistigkeit sind, die sonst geheim geblieben wären. Das Totenbuch ist ein Teil des Einweihungswesens, der in die breiten Massen des Volkes drang. Das "Amduat" und das "Pfortenbuch" vermögen uns eine Vorstellung von den angsterregenden Erfahrungen der Einweihungskandidaten von einst zu geben. Kolpaktchy spricht von einer "doppelten Ausdrucksweise" des Totenbuches und scheidet außerdem einzelne Kapitel esoterischen Charakters, die chiffriert worden seien, von exoterischen Kapiteln, z.B. Aufzählungen von Gefäßen und Lebensmitteln. Entschieden lehnt er eine Knüpfung ägyptischer Weisheit an die Hieroglyphen ab, hält diese für ungeeignet sowohl zur Poesie als auch zu philosophischer Auseinandersetzung, wie er überhaupt feststellt, daß abstraktes Denken und philosophische Spekulation ägyptischem Wesen fremd waren, das sich vielmehr äußert in einem Sinn für das Rätselhafte und Irrationale. Da Kolpaktchy "das Erbe des griechischen Rationalismus" als eher verhängnisvoll betrachtet, ist er umso offener, die Eigenheit des Ägyptischen zu akzeptieren, die er charakterisiert im Prinzip des Widerspruchs als Grundstein seiner Ontologie. Die Ägypter schaffen eine unseren Denkgewohnheiten fremde "Realität" des Irrationalen (S.53). Daß der Tod zum eigentlichen Mysterium Ägyptens wurde, sieht der Autor als historische Sendung der Ägypter, die allerdings erst entwickelt wurde aus einer Lebenszugewandtheit dieses Volkes durch Hermes Trismegistos, den Kolpaktchy wie H.P.Blavackaja und R.Steiner als geistigen Führer Ägyptens nennt. Dieser, selbst nicht ägyptischer Herkunft, habe es verstanden, den an sich amorali-schen und erdverhafteten Charakter der Ägypter zu lenken auf das unbegrenzte jenseitige Leben, auf die moralische Vollkommenheit und ihn so in den geistigen Kosmos einzuweihen. Als der hermetischen Mysterienlehre zugehörig muß demzufolge auch das verstanden werden, was der Autor als allgemein für den Ägypter formuliert: Er habe das Weltall als riesigen Sarkophag betrachtet, in dessen Mitte sich Osiris, der gefallene kosmische Gottmensch (der Adam Kadmon der Kabbala) gefesselt

befand. Die Geburt auf Erden sei ihm ein Sterben für die geistige Welt gewesen. Die Jenseitsvisionen der Ägypter, die dem Menschen ein Gebiet der absoluten Möglichkeiten eröffneten, zu dem auch die freie Metamorphose zählt - in diesem Zusammenhang näher erörtert - sprechen überzeugend von einem erstrebenswerten Jenseits. Deutet das auch auf ein Verständnis des irdischen Daseins als eines geistigen Todes? Stellt Kolpaktchy doch an anderer Stelle auch ein Gleichgewicht zwischen Jenseits und Diesseits für die Ägypter fest.

S. Mayassis (*Mystères et Initiations de l'Égypte Ancienne*. Athènes, 1957) stützt seine Überlegungen durchwegs auf antike Quellen (Herodot, Clemens Alexandrinus, Plutarch, Diodor, Strabon, Heliodor, Jamblichus u. weitere) sowie auf die als rein ägyptisch verstandenen hermetischen Bücher. Außerdem bezieht er sich seinerseits auf das oben besprochene Buch von A. Moret. Ägyptische Mysterien hatten demzufolge sowohl einen philosophischen als auch einen religiösen Inhalt. Mayassis vertritt jedoch die Ansicht, daß die Ägypter überall philosophiert hätten und nur die Initiationszeremonien im allerheiligsten Tempelbereich vollzogen worden seien. Die Einsetzung der Osiris-Riten datiert er in die Zeit der ersten Dynastien, die öffentliche Darstellung der Leiden des Osiris, und damit die 'Demokratisierung' der Mysterien, um das Jahr 2000 v. Chr. Die Osiris-Mysterien sind nach diesem Zeitpunkt ein vor der Öffentlichkeit dargestelltes religiöses Schauspiel, dessen verborgener Sinn einem kleinen Kreis im Tempelinneren erläutert wurde. Bei diesen Erläuterungen habe es sich um eine esoterische Unterweisung gehandelt, deren Spannweite, über die Erklärung des Dargestellten hinausgehend, alle wichtigen Fragen umfaßte. Gleichzeitig bewirkte die Einweihungszeremonie eine Wandlung, eine moralische Läuterung des Menschen. Außer den griechischen Hinweisen sind uns die ägyptischen Initiations Texte selbst erhalten, deren einen, das Totenbuch, Mayassis in einem eigenen Werk unter diesem Gesichtspunkt betrachtet: S. Mayassis: *Le Livre des Morts de l'ancienne Égypte est un livre d'Initiation*. Athènes, 1955.

Heinz Demisch, der in seinem Buch "Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart.", Stuttgart, 1977, die Sphinxgestalt als einen Archetypus in der plastischen und bildnerischen Darstellung in verschiedenen Kulturen verfolgt, wodurch ihm eine in ihren Details und ihrer Materialfülle zu aufschlußreichen Zusammenhängen führende Arbeit gelingt, berührt das Thema ägyptischer Mysterien in Zusammenhang mit der Sphinx von Gise. Neben der allgemein in der Ägyptologie anerkannten Bedeutung der Sphinx als Erscheinungsform des Sonnengottes, als dessen irdischer Repräsentant der Pharao gleichzeitig in der Sphinxgestalt mit dem Menschenkopf und Königskopftuch dargestellt ist, untersucht Demisch einen weiteren Ansatz des Verstehens. Es handelt sich um eine Interpretation der Sphinx als des einen, erhaltenen Teiles eines Bildes des Erdgottes Aker, der in Form einer Doppelsphinx die Unterwelt umfaßt. Dieses in Verbindung mit Atum, dem Urwesen setzend, aus dem die Sonne erst hervorging, kommt Demisch zu dem Schluß, daß die Aker-Doppelsphinx und somit auch die Sphinx von Gise als ihr einer Teil die kürzeste For-

mel einer Kosmologie repräsentierte, deren Kenntnis sich auf einen Kreis von Eingeweihten beschränkte. Hierzu verweist er sowohl auf Herodot und Pausanias, die bezüglich der Beschreibung ägyptischer Heiligtümer ein Schweigegebot einhalten, als auch auf ägyptische Belege für eine sakrale Schweigepflicht (S.231 ff. u. S.275, Anm.76).

A.Belyj gibt in seiner Bibliographie zu "Problema kul'tury" in "Simvolizm", S.458, eine Untersuchung zu den heidnischen Mysterien an, die gestützt auf die griechischen Belege eine Existenz ägyptischer Mysterien sowie ihren Einfluß auf die Einrichtung griechischer Mysterien annimmt, jedoch was ihren Inhalt anbetrifft, eine griechische Interpretation konstatiert: Guillaume de Sainte-Croix, Emmanuel Joseph Guilhem de Clermont-Lodève: Recherches historiques et critiques sur les mystères du paganisme. Paris, 1817. Der Autor untersucht detailliert die einzelnen griechischen Mysterienkulte in bezug auf die Voraussetzung zu einer Einweihung, die Reinigungszeremonie, die begleitenden Sühneopfer, Speiseverbote, Verwendung bestimmter Pflanzen und Farben sowie der Geheimdoktrin. Er findet Übereinstimmungen in den Riten und Mythen zu den ägyptischen Mysterien, in denen der Ursprung für die griechischen liegt, wobei er sich weitgehend auf Plutarchs "Über Isis und Osiris" stützt. Die Frage nach den Mysterien-doktrinen reduziert sich auf die Frage nach der ursprünglichen ägyptischen Geheimdoktrin, für die es allerdings kein Zeugnis gibt, denn die griechischen Aussagen schätzt de Sainte-Croix in diesem Punkte mit kritischer Vorsicht ein. Er gelangt zu der These, daß die Mysterien ursprünglich nur einfache Reinigungszeremonien waren und aus gewissen Formeln und gesetzmäßigen Beobachtungen der Naturvorgänge bestanden. Die allegorische Interpretation der Mythologie zu diesem Zwecke war originär ägyptisch. Die griechischen Mysterien, deren Zeremonie und Doktrin aus Ägypten stammte, entfernten sich allmählich von dieser. Die Einweihungspriester gaben allegorische Erklärungen im Sinne der verschiedenen Philosophenschulen. Solche Erläuterungen sind indes nicht als die Geheimdoktrin anzunehmen, da sie niemals über die Grenzen des Heiligtums hinausgelangt sein kann. Wohl haben philosophische Lehren in die Mysterien Eingang gefunden, aber aus den Mysterien konnte nichts in die philosophische Lehre gelangen. Besonders kritisch beurteilt de Sainte-Croix die Verknüpfung des neuplatonischen Spiritualismus (der "ekklektischen Philosophen") mit der Mysteriendoktrin. In der allegorischen Interpretation der Mythen hätten sie die Ägypter nachgeahmt, ihre Erklärung jedoch sei eine andere gewesen. Ebenfalls strikt lehnt der Autor die These vom Monotheismus als Geheimdoktrin gegenüber dem Polytheismus des Volksglaubens ab.

Ägypten in den von A.Belyj hauptsächlich konsultierten
esoterischen Lehren

Mit H.P.Blavackajas Schrift "Isis unveiled"⁷⁴ ist A.Belyj bereits im 1.Jahrzehnt des 20.Jh. vertraut, zu einer Zeit also, da der Hauptteil seines theoretischen Werks entsteht, dessen bevorzugte Problemstellung, die religiöse und erkenntnismäßige Reichweite eines künstlerischen Symbolismus, erörtert wird, eingebettet in die Kulturgeschichte und mit der wiederholten Frage nach der Einheit der Kulturen verbunden. Indem dieses einerseits den zu klärenden Gegenstand seines Diskurses bildet, wird andererseits auf der Ebene des metaphorischen Diskurses die gesuchte Einheit bereits hergestellt durch einen Synkretismus ähnlicher Symbole aus verschiedenen Kulturen, bzw. durch eine Betrachtung des Symbols als Archetypus, namentlich in einer Verflechtung ägyptischer und griechischer Bildwelt in "Chimery" (1905), "Sfinks" (1905) und "Feniks" (1906). Die schon von Solov'ev übernommene Ansicht von einer theurgischen Funktion der Kunst sucht Belyj in "Magija slov" (1909) unter Stützung auf Blavackajas Schrift erneut zu begründen, wobei er von ihr, weit über Solov'evs Idee hinausgreifend, von der universalen Einheit des religiös-philosophischen Wissens in dem einen identischen, magisch-göttlichen Wort erfährt. Die Tradition des esoterischen Wissens, seine Wahrung bei den verschiedenen Völkern und den Ägyptern insbesondere, so wie Blavackaja dies darlegt, bildet für Belyj eine nicht unwesentliche Quelle der Orientierung bezüglich der Suche nach den überräumlichen und überzeitlichen Zusammenhängen und der Rolle Ägyptens in ihrem Rahmen. Blavackajas Position soll daher im Folgenden auf der Grundlage ihres Buches "Isis unveiled" umrissen werden.

Ihre Anschauung der Welt- und Menschheitsgeschichte baut auf

74) H.P.Blavatsky: Isis unveiled. A Master-Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology. 2 vols., New York, 1877.

Ich zitiere nach der dt.Übersetzung "Isis entschleiert". Ein Meisterschlüssel zu den alten und modernen Mysterien. Wissenschaft und Theologie. 2 Bde., Leipzig, 1909.

der schon oben⁷⁵ angesprochenen Überzeugung auf, daß die Menschheit von einem rein geistigen Ursprung her in die Physis gesunken ist. Von Anbeginn besteht indes eine von wenigen im Mysterium gewährte Weisheits-Religion, die jenes Wissen aus dem einstmals geistigen Zustand des Menschen erhalten hat und also den "einzig möglichen Schlüssel zum Absoluten in Wissenschaft und Theologie" darstellt. Die geheime Lehre ist über Raum und Zeit hinweg von der Substanz und vom Geist her identisch, wenn auch ihre Form im einzelnen variieren mag. Trotz solcher Identität ist jedoch die Frage nach der zeitlichen Priorität, der Abfolge der Überlieferung zwischen den Kulturen, von eminenter Bedeutung deshalb, weil in dem Fluchtpunkt äußerster Vergangenheit die ursprüngliche Fülle und Ganzheit dieser Weisheit gesucht werden muß, von der jeder Zeitfortschritt einen Verlust bringt. Der Überlieferungsweg führt von der ältesten Weisheitsschule in Indien, bzw. im Gebiet diesseits und jenseits des Himalaya weiter zu den Chaldäern und Ägyptern und von diesen wiederum zu den Juden, zu Jesus und zu den Griechen (Thales, Parmenides, Orpheus, Pythagoras, Empedokles, Herodot, Platon, Aristoteles und den Neuplatonikern). Aus der substantiellen Identität der Lehren begründet es sich, daß Blavackaja zum Programm ihres Buches die Verteidigung der "hermetischen Philosophie" erklären kann, also durch den Namen die Geheimlehre eines bestimmten Raumes und Volkes - des ägyptischen - bezeichnet und gleichzeitig die "ehemals allgemeine Weisheits-Religion" behandelt. Was macht diese Weisheits-Religion aus? Im Titelsymbol der "entschlei-erten Isis" kommt ihr Kern zum Ausdruck: Isis, Symbol der Natur, ist mit dem Schleier des Physischen verhüllt. Sie zu entschleiern, erfordert das Entdecken ihrer Geistigkeit. Die Lehre richtet sich also nicht nur auf das Göttliche, sie umfaßt alles für den Menschen in der Welt zu Erkennende und somit sowohl alle Wissenschaft als auch alle handwerklichen Fähigkeiten, indem diese beruhen auf dem Wissen um die gei-

75) S. 39f.

stigen Zusammenhänge der Materie. Kennzeichnend für sie ist eine Verbindung von Monotheismus mit Reinkarnation und Praktiken der Magie, Theurgie und Mysterieneinweihung.

Unter den griechischen Philosophen ist die Weisheitslehre vertreten z.B. bei Platon, den Blavackaja bezüglich seines Spiritualismus und seiner metaphysischen Ausdrucksweise in Übereinstimmung mit den vedischen Philosophen sieht. In den Lehren der Neuplatoniker liegt die geheime Lehre Platons vor, und Plotin ist der wiedererstandene Platon. Die pythagoreischen Lehrsätze stimmen in der Erkenntnis von der Einheit in der Vielheit mit dem Hinduglauben überein. Jesu Lehre, so wie sie in den Evangelien aufgezeichnet ist, beinhaltet die Reinkarnation und ist nach exoterischer und esoterischer Unterweisung unterschieden.

Ägypten bildet einen wesentlichen Bereich, an dem Blavackaja die Bindung einer in jeder Hinsicht höchsten Entwicklungsstufe an die geheime Weisheitslehre darlegt. Ihr Bestreben geht dahin, in beständiger polemischer Auseinandersetzung mit einer positivistisch ausgerichteten Ägyptologie

- 1) ein Alter der ägyptischen Kultur zu erweisen, das sich einer Festlegung in Zahlen sowie allem Vorstellungsvermögen entzieht. Sie geht davon aus, daß auch die frühesten uns erhaltenen Monumente nur die Überreste einer vorangegangenen Kultur darstellen. Unsere Kenntnis über Ägypten trifft dieses Land bereits im Stadium des Verfalls, des Verlustes seiner Weisheit.

Im einzelnen gilt ihre Verteidigung eines hohen Alters

a) den Pyramiden

Hier beruft sie sich auf ein Buch des Hermes⁷⁶, in dem beschrieben sei, daß die Pyramiden dereinst am Meer standen, woraus sie schließt, daß es sich um eine Zeit vor der Bildung der Wüste handeln müsse.

b) dem Osiris-Mythos und der Osiris-Verehrung

Die Ursprünge des Totenbuches reichen bis in das Jahr 4500 v.Chr.zurück

76) Es handelt sich um keines der von L.Ménard übersetzten Bücher des Hermès Trismegistos.

c) den hermetischen Büchern

Das hohe Alter der Schriften des Hermes Trismegistos, das sich "in der Nacht der Zeit verliert" betrachtet Blavackaja als erwiesen durch Champollions Bruder Champollion-Figeac, der berichtet, Auszüge aus den hermetischen Büchern könnten auf Monumenten der Frühen Zeit gefunden werden.

2) auf allen Wissensgebieten für Ägypten einen höheren Entwicklungsgrad festzustellen, als er in der Gegenwart erreicht ist (Astronomie, Geometrie, Medizin, Technik, Physik, Chemie, Glasherstellung etc.). Überdies sind Fertigkeiten zu vermuten, die für uns gänzlich "verloren" sind.

Ausgangspunkt und Zentrum dieses Wissens (und daher zum Ältesten zählend) ist das in den Tempeln bei der Einweihung gelehrtete höhere, magische Wissen, "das an sich die Quintessenz aller Naturphilosophie darstellte". Blavackaja weiß sowohl den Inhalt der Lehre als auch die einzelnen Stufen der Initiation bei den ägyptischen Mysterien zu berichten. Desweiteren kennt sie Darstellungen bei Begräbnissen, die genau dem Totenbuch folgten, einschließlich einer Darstellung des Urteils der 42 Richter über den Toten. Der Vorgang und Gegenstand der geheimen Initiation ist in erster Linie zu erfahren aus Apuleius' Erzählung und aus dem Totenbuch. Die Hieroglyphen lehrten die höchsten Tugenden und die dreieinige Natur des Menschen. Durch eine dramatische Darstellung von Szenen aus der Unterwelt wurde das Leben des inneren Geistes erfahren als der Tod der äußeren Natur.

"In den Mysterien wurde das präexistente Verhältnis zwischen Geist und Seele symbolisch dargestellt; ebenso der Fall der Seele in das Erdenleben und den Hades, das Elend dieses Lebens, die Reinigung der Seele und ihr Wiedereingehen zu göttlicher Wonne oder die Wiedervereinigung mit dem Geiste." 77

Von den 7 Graden der Initiation bei den Ägyptern gibt Blavac-

77) Isis entschleiert. Bd.I, S.XX.

kaja einen Bericht⁷⁸, für den sie als Quellen anführt "Crata

78) "Nach einer vorläufigen Versuchung in Theben, wo der Neophyte während vielerlei Versuchungen, die die '12 Foltern' genannt wurden, zu verweilen hatte, wurde ihm befohlen, seine Leidenschaft zu zügeln und niemals auch nur für einen Augenblick den Gedanken an seinen Gott zu verlieren. Dann hatte er als Symbol der Wanderschaft der ungereinigten Seele auf mehreren Leitern hinabzusteigen und im Finstern in einer Höhle mit vielen Türen zu tasten, die alle verschlossen waren. Nachdem er die fürchterlichen Versuchungen überstanden hatte, erhielt er den 'Grad des PASTOPHORIS, während die 2. und 3. Grade NIOCORIS und MELANEPHORIS genannt wurden. Nachdem er in ein weiteres, unterirdisches Zimmer gebracht worden war, das mit Mumien erfüllt war, die dem Range nach dalagen, wurde er neben den Sarg gestellt, der den verstümmelten, mit Blut bedeckten Körper des Osiris enthielt. Dies war die Halle, genannt "Das Tor des Todes" und es ist ganz sicher, daß sich die Stelle in dem Buche HIOB (XXXVIII, 17) und andere Teile der Bibel auf dieses Mysterium beziehen, wenn von diesem Tore gesprochen wird."

"Wenn der Neophyte die Schrecken dieser Versuchung besiegt hatte, wurde er zu der "Halle der Geister" geführt, um von ihnen gerichtet zu werden. Unter den Regeln, in denen er unterrichtet wurde, wurde ihm geboten, "niemals weder Rache zu wünschen, noch zu suchen; stets bereit zu sein, einem Bruder in der Gefahr zu helfen, selbst unter Einsatz seines eigenen Lebens, jeden toten Körper zu begraben; seine Eltern über alles zu lieben, das Greisenalter zu achten und jene zu beschützen, die schwächer sind als er; und schließlich stets die Stunde des Todes im Auge zu behalten und ebenso jene der Auferstehung in einem neuen und unvergänglichen Körper. Reinheit und Keuschheit wurde im höheren Grade anempfohlen und der Ehebruch mit dem Tode bedroht.

Dann wurde der ägyptische Neophyt zu einem KRISTOPHORES gemacht. In diesem Grade wurden ihm die Mysteriennamen JAO's mitgeteilt. Der 5. Grad war jener des BALAHALA, und er wurde von Horus in der Alchemie belehrt, daß das 'Wort' CHEMIA ist. Im 6. wurde ihm der priesterliche Tanz im Kreise gezeigt, wodurch er in der Astronomie belehrt wurde, denn er stellte den Lauf der Planeten dar. Im 7. Grade wurde er in das letzte Mysterium eingeweiht. Nach einer letzten Prüfung in einem Gebäude, das zu diesem Zwecke seitwärts erbaut war, trat der ASTRONOMUS, wie er jetzt genannt wurde, aus diesem heiligen Raum, genannt Maneras hervor und erhielt ein Kreuz - das TAU, das bei seinem Tode auf seine Brust gelegt werden mußte. Er war ein Hierophant.-"

"Isis entschleiert", Bd. II, S. 364f.

Nepoa" oder die Geheimnisse der ägyptischen Priester und Humberto Malhandrini: Rituale der Initiation. Venedig, 1657.

Dies ist ihr Grundlage, für die heidnischen Mysterien eine dem Christentum ebenbürtige bzw. überlegene Moral festzustellen sowie das Buch Hiob und die "Offenbarung" als Initiations-Allegorien zu identifizieren.

Abschließend seien Blavackajas Definitionen der drei für Belyjs Ägypten zentralen Themen festgehalten: der Pyramiden, des Hermes Trismegistos und der Sphinx.

Die Pyramiden symbolisierten äußerlich das schöpferische Prinzip der Natur, d.h. die Prinzipien der Geometrie, Mathematik, Astrologie und Astronomie. Innerlich waren sie Tempel, in denen die Initiationen der Mitglieder der königlichen Familie vorgenommen wurden. Herodot hat dies aus religiösem Skrupel nicht erwähnt.

Hermes ist der Gott der Weisheit in Ägypten, Syrien und Phönicien als Thoth, Tat, Adad, Seth und Sat-an, in Griechenland als Kadmus. Die Kabbalisten identifizieren ihn mit Adam Kadmon. Es gab zwei Hermes, den älteren Trismegistos, und den zweiten, der eine Emanation des ersteren war und Freund und Lehrer von Isis und Osiris.⁷⁹

Die Sphinx ist nach Blavackaja viergliedrig: bestehend aus Menschen-, Adler-, Stier- und Löwenelement. Diese Vierheit bezieht sich auf den Tierkreis und die vier Jahreszeiten. Aus dieser Symbolik leiten sich auch die Vierköpfigkeit der Cherubim und die vier Evangelistentiere her.⁸⁰

Im Jahre 1889 erscheint das Buch des Franzosen Edouard Schuré "Les Grands Initiés"⁸¹, das wiederum im Kontext der Mysterientradition Ägypten mit der Geheimlehre seines ersten Eingeweihten

79) a.a.O., Bd.I, S.XXVI.

80) a.a.O., Bd.I, S.146f.

81) A.Belyj kennt dieses Buch und nennt es in seiner Bibliographie zu "Magija Slov" in: Simvolizm, S.623, sowie ein weiteres Werk desselben Autors "Les Sanctuaires d'Orient".

ten Hermes vorstellt. Thoth-Hermes bezeichnet als Mensch den ersten Eingeweihten des heiligen Ägypten, als Kaste die Priesterschaft der okkulten Tradition und als Gott den Planeten Merkur, dessen Sphäre mit einer Kategorie von göttlichen Eingeweihten assimiliert ist. Das Zentrum ägyptischer Initiation ist die Lehre vom Feuerprinzip und vom Lichtwort in der Vision des Hermes. Die griechisch verfaßten Schriften des Hermes Trismegistos sind als die Bruchstücke der ursprünglich 42 Bücher des Hermes anzusehen.

An anderem Ort⁸² gibt Schuré eine Beschreibung und Erläuterung der Sphinx von Gise, die derjenigen Blavackajas verwandt ist, jedoch weitere Aspekte einbringt. Geschaffen in einer Zeit, da das Nildelta sich noch nicht gebildet hatte, durch die "älteste Priesterschaft der Menschheit" symbolisiert sie, gefügt aus einem Stierkörper mit Löwenkrallen, Adlerflügeln und einem Menschenkopf, die "stille und in ihrem Geheimnis furchtbare Natur" und ist insofern ein zur Isis paralleles Bild. Die Verbindung der vier Lebewesen, wie sie auch in der Vision des Hesekiel vorliegt, deutet auf die vier Elemente, die sowohl Makrokosmos als Mikrokosmos begründen. Nicht erst die Sphinx des griechischen Ödipus-Mythos ist zugleich Rätselstellerin und Lösung des Rätsels von der Herkunft und dem Wesen des Menschen, sondern schon die ägyptische Sphinx von Gise.

Die Schreckenswirkung der durch die Sphinx geforderten und verkörperten "sagesse primordiale" geht von ihrem tierischen Bestandteil aus, der den Menschen in den Bedingungen der Naturevolution zeigt. Die nähere Erläuterung dieses "furchtbaren" Aspekts nimmt Schuré in "Sanctuaires d'Orient" vor, einem Buch, das sowohl in dem genannten Punkt als auch in dem Hinweis auf eine "Familie" der von dem ägyptischen Urbild ausgehenden Sphinxgestalten in verschiedenen Religionen/Mythologien den Kern Belyj'scher Sphinx-Darstellung und Semantik enthält.

82) Edouard Schuré: L'Evolution divine. Du Sphinx au Christ. Paris, 1913, S.89.

"Il est probable que les races, dont les civilisations précéderent la domination de la race blanche sur la terre, adorèrent le dragon à cause de la terreur que les ptérodactyles antédiluviens inspirèrent aux premiers hommes. Celui qui osa placer une tête humaine sur un corps de lion, pour en faire un dieu, créa un symbole auguste. Trouva-t-on jamais une plus frappante image de la nature en évolution couronnée par l'humanité? Tout ce que la science moderne nous dit en formules encore incertaines sur le développement des espèces et sur les origines terrestres de l'homme, n'est-il pas ramassé dans cette image du sphinx? Elle est là, cette nature terrestre avec ses griffes cruelles et son corps puissant, appuyée sur le sable marin d'où sortirent tous les êtres"... 83

Die Identifikation des Drachen als Saurier, die Entstehung der Lebewesen aus dem Meer, die Konfrontation mit einem tierischen Erbe - sie bilden gestützt durch zahlreiche Zitate aus dem Alten Testament den "furchtbaren" Kontext der Sphinx in Belyjs Schrift "Sfinks" (1905)⁸⁴. Ihre hier ausschließliche Schreckensbedeutung wird zum Bild des "Weltbauches" (mirovoe črevo) konzentriert, auf die Formel vom "Geheimnis der Vorfahren" (tajna predkov) gebracht. Später (zuerst in "Egipet", 1912) übernimmt der Neologismus "prarodimoe" (das Urverwandte) die Signifikation dieses Bedeutungskomplexes.

Den in der Natur waltenden göttlichen Gedanken, den Schuré angesichts der Gise-Sphinx auf seiner sinnträchtigen Reiseroute über Griechenland und Ägypten nach Palästina⁸⁵ (nahezu derselben, die auch Belyj einschlug) als ihren hauptsächlichen Ausdruck feststellt - ihn bringt Belyj erst in "Egipet", dem literarischen Niederschlag seiner Ägyptenreise, in die Sphinx-Bedeutung ein.⁸⁶

83) E.Schuré: Sanctuaires d'Orient. Paris, 1953 (EA Paris 1898), S.89f.

84) A.Belyj: Sfinks in: Vesny 1905, Nr.9-10. Zur Erörterung dieses Textes s. das Kapitel "Sfinks" dieser Arbeit.

85) Auf dieser Reise in Überprüfung bereits in "Les Grands Initiés" bezogener Standpunkt basiert das Buch "Sanctuaires d'Orient".

86) s. das Kapitel "Egipet" dieser Arbeit.

Hier stellt er zugleich auch Konnotationen zu den sphinxverwandten Gestalten her, die Schuré zu der von der ägyptischen Sphinx begründeten "Familie" zählt: den Cherubim, den Lebewesen der Hesekiel-Vision und der griechischen Sphinx.⁸⁷

Im Vorwort zur zweiten Auflage seines Buches "Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums" (1910)⁸⁸ gibt R.Steiner seiner Übereinstimmung mit Schurés Darstellung der Mysterienzusammenhänge in "Les Grands Initiés" Ausdruck. Schuré ist der Übersetzer seiner oben genannten Schrift. Aus der Theosophie hervorgegangen, hat R.Steiner seine eigene Lehre entwickelt, die darzulegen, sofern sie Ägypten betrifft, darin aber zwangsläufig nur aus der Gesamtkonzeption zu verstehen ist, nachfolgend versucht werden soll. Die Entwicklung der Menschheit und die des einzelnen Menschen wird in Zusammenhang gesehen mit der Entwicklung des Kosmos und der Erde, wobei es die geistigen Ursachen sind, die diese bestimmen, wie es das Geistige ist, das vor dem Anfang des Stofflichen liegt. Dem eigentlichen Zustand der Erde gehen

87) E.Schuré: Sanctuaires d'Orient. S.90f.

Interessant an Schurés Darstellung eines Archetypus "Sphinx" ist besonders, daß er auf die Änderung des Geschlechts eingeht. Das grundsätzlich männliche Geschlecht ägyptischer Sphingen - in dieser Arbeit wird in Kenntnis der Tatsache dennoch der weibliche Artikel auch für den ägyptischen Sphinx beibehalten, weil er im Deutschen der übliche ist (zur Problematik des Geschlechts der Sphinx s. Wilhelm Spiegelberg: Der oder die Sphinx. München 1930) - wandelt sich im griechischen Typus in das weibliche, von Schuré als "la Sphinge" bezeichnet (im Unterschied zu "le sphinx") und gedeutet als das "Ewig Weibliche in seiner teuflischen und himmlischen Doppelheit" (Sanctuaires d'Orient, S.91), offenbar ein Reflex auf die Sphinx-Darstellungen in der bildenden Kunst des 19.Jh. Schuré läßt übrigens auch Sphingen neben Harpyien in der Unterwelt auftreten in seiner hauptsächlich aus der Imagination erstellten Rekonstruktion des heiligen Dramas zu Eleusis (a.a.O., S.276).

88) R.Steiner: Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums. Dornach 1961, S.9 (1.Aufl. Berlin 1902).

drei planetarische Zustände voraus, ihrerseits von Zwischenzuständen der Vergeistigung unterbrochen. Sodann folgen die Erdepochen, deren erste eine Einheit von Sonne, Mond und Erde zeigt. Die zweite bringt die Abspaltung der Sonne und die dritte die des Mondes. Die Kulturepochen spiegeln in ihren religiösen Anschauungen jenes kosmische Geschehen wieder. Ägypten, zur 3.Kulturepoche, der "chaldäisch-ägyptisch-assyrisch-babylonischen" zählend, spiegelt die Dreiheit von Sonne, Mond und Erde der 3.Erdepoche in der Dreiheit von Osiris, Isis und Horus.⁸⁹ Die Besonderheit einer Kultur, ihre Aufgabe, deren Bewältigung jeweils gelenkt wird durch einen Einweihungslehrer mit der Einsetzung eines bestimmten Mysteriums, hängt ab von ihrer Stelle innerhalb der Entwicklung des Menschen. Indem die frühen Kulturen einen zunehmenden Verlust ihres geistigen Hellsehens erleiden, ist es ihnen aufgegeben, von der Erde Besitz zu ergreifen, das Physisch-Sinnliche anzunehmen und zugleich die dahinterstehende Geisteswelt zu sehen. Während noch in der indischen Epoche die Welt nur als Illusion angesehen wird, wenden sich die Ägypter der physisch-sinnlichen Welt so stark zu, daß ihre Wahrnehmung der geistigen Welt dadurch getrübt wird. Hermes Trismegistos, identisch mit Thoth, Eingeweihter der Zarathustra-Mysterien, lehrt die physische Welt als eine "Schrift der Götter" zu verstehen. Der Tod wird den Ägyptern deshalb zur Einweihung, weil sie nur in diesem, vom Physischen befreiten Zustand, die geistige Welt zu erblicken vermögen. Hermes lehrt ein Verhalten im Sinne der geistigen Mächte während des Lebens als Voraussetzung für die Vereinigung mit Osiris im Tode.

R.Steiner erläutert den mystischen Sinn des Osiris-Mythos in der Verbindung des makrokosmischen mit dem mikrokosmischen Prozeß. Die Leidensgeschichte des Gottes Osiris, der sich allmählich gegenüber anderen ägyptischen Gottesvorstellungen durchgesetzt hat, erzählt das Schicksal des Göttlichen in der Welt. Der Myste erkannte, daß in den Bildern dieses Mythos zugleich

89) Auch Merežkovskij stellt, wie unten zu zeigen sein wird, die Religion dieser Kulturen unter das Kennzeichen der Dreiheit.

das Schicksal der Menschenseele gezeichnet ist, die, indem sie die irdische Natur überwindet, die höhere, göttliche in sich entwickelt. In Osiris war eine vollkommene Entwicklungsstufe des Mensch-Seins gegeben, die der Mensch nach dem Vorbild des Osiris-Mythos in sich erwecken konnte, wobei er zugleich Anteil am makrokosmischen Geschehen hatte, denn, wurde er selbst zum Göttlichen, so erweckte er damit den in die Welt zerstückelten Gott als Horus wieder auf. Diese Anschauung sei es auch, die Empedokles in seiner Philosophie mit dem Osiris-Mythos teile.⁹⁰ Die hier dargelegten Vorstellungen der Priester vermittelt das Totenbuch. Daß der Mensch durch eine entsprechende Wandlung zu Osiris werden kann, zeigt an, daß Gott- und Mensch-Sein im ägyptischen Mysterium nur graduell unterschieden wurden. Doch ist Osiris sowohl als ein vom Menschen getrenntes Wesen vorhanden als auch im Menschen, jedoch hier als ein Entwicklungsstadium zum Gott-Sein.

"Im Initiationstempel, in dem die Menschen der Osiris-Verwandlung unterzogen wurden, müssen die Vorgänge ein Welt-Werden mikrokosmisch dargestellt haben. Der Mensch sollte in sich den Sohn gebären (Horus). Die niedere Natur muß erst zu Grabe getragen werden, damit die höhere auferstehen kann. Durch geheimnisvolle Prozeduren wurde das Irdische des Menschen getötet, sein Höheres erweckt."⁹¹

Da R.Steiner aus dem Totenbuch ein Bestehen ägyptischer Mysterien und deren Inhalt entnimmt, indem er die mystische Wahrheit des Mythos herauschält, ein Vorgehen, über dessen Übereinstimmung mit dem ägyptischer Eingeweihter er sich sicher ist, stellt er eine Ähnlichkeit dieser Vorstellungen mit der griechischen Mystik fest, nachdem es gerade die griechischen Zeugnisse sind, anhand derer er zuvor Inhalt und Ziel der Mysterien sowie ihr Verhältnis zum Mythos hatte präzisieren können. Indes, ein solches Bedenken gegenüber der Verallgemeinerung eines zeitlich wie räumlich Bestimmten ist ein aus einem anderen Denken an R.Steiners Anschauung Herangetragenes,

90) Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums, S.81ff.

91) a.a.O., S.100.

während es innerhalb dieser selbst durchaus keine Berechtigung hat, denn das, was der Mensch allgemein von der geistigen Welt zu sehen vermag und in ihr bewirken kann, hängt notwendig nur von dieser selbst ab und davon, inwiefern der Mensch mit ihr verbunden ist, als Gleicher ein Gleiches erkennt. Und, da bereits gesagt worden war, daß der physische Leib aus dem geistigen entwickelt ist, der Mensch nunmehr eine geistige und eine physische Natur besitzt, so steht damit sowohl fest, daß er die geistige Welt erkennen kann als auch, welchen Weg er dessenthalben zu beschreiten hat - die Überwindung seiner vergänglichen Natur. Das Vordringen zu der tieferen Wahrheit ist also für alle Mysten bis zu Christi Geburt ein Erleben des Geistigen im Menschen selbst, die Suche nach dem Erlebnis der Vergottung. Lediglich die Weise, wie die geistige Wahrnehmung erreicht werden kann, indem sie nämlich unterschiedliche Grade der Verhaftung in der physischen Welt zu berücksichtigen hat, ist zeit- und kulturspezifisch in dem Sinne, daß die großen Kulturen verschiedene Epochen in der Entwicklung der Menschheit von einem rein geistigen zu einem physischen und geistigen Wesen hin sind. Die Identität in der geistigen Suche aller Mysten des Altertums, eigentlich die Identität der geistigen Wirklichkeit für sie, bezieht sich auch auf ihr Verhältnis zum Mythos. Hinter den Göttern und Mythen des Volksglaubens liegt ihnen der verborgene Gott. Und wie sie das Göttliche als das Ewige in sich finden, so auch führt sie ihr Forschen nach der mythenbildenden Kraft auf die eigene Seele zurück. In dem, was unbewußt im Mythos vom Geist Bild gewinnt, erkennt der Myste die bei der Einweihung erfahrenen seelischen Erlebnisse und weiß daher, welche geistigen Wirklichkeiten der Mythos symbolisiert und daß, obwohl nicht selbst geistiger Natur, nur er das Geistige für die sinnliche Wahrnehmung illustrieren kann. Ein solches Verständnis des Mythos, das aus dem Mysterienwesen herrühren muß und so andererseits auch zuverlässig über diesen Aufschluß gibt, exemplifiziert R.Steiner an Platon, insbesondere am "Timaios" und dem "Symposion". Die platonischen Dialoge sind zu verstehen als "die

literarische Form für die Vorgänge in den Mysterienstätten".⁹² Doch auch die ältere griechische Philosophie, die des Heraklit, des Empedokles und des Pythagoras steht auf der Grundlage des Mysterienwesens. Und nach Platon ist es wiederum Plotin, der an der in diesem Zusammenhang vom Autor zitierten Stelle über die Weisheit der Ägypter bezüglich der Verwendung von Bildzeichen⁹³, seine mystische, richtige Einschätzung des Bildlich-Mythischen kundgibt.

Die Mysterienweisheit des Altertums, wie sie zuletzt in Philon, den Neuplatonikern und Gnostikern sich ausspricht, ist eine einheitliche, insofern als bis zur Fleischwerdung des Logos in Jesus das Göttliche nicht anders als in der Seele des Menschen durch ihre weitestmögliche Vervollkommnung in Überwindung ihrer physischen Verhaftung gefunden werden konnte. Deshalb war dies die Aufgabe einzelner und hatte die Einweihung zur Voraussetzung. Und durch die Einweihung vermittelte sich diese Weisheit in jeweilig veränderter Form von den ältesten Mysterienstätten, von den indischen, persischen, ägyptischen bis in die orphischen und eleusinischen Mysterien und die griechische Philosophie.⁹⁴ Tritt es nun ein, daß das Göttliche in einer geschichtlichen Persönlichkeit Mensch wird und Irdisches durchleidet, so ist mit diesem Zeitpunkt das mystische, geistige Erlebnis der Vergottung in einzelnen Menschen abgelöst durch die mystische Tatsache, die Vergottung der ganzen Menschheit in Jesus. Damit muß sich zwar das Verhältnis zwischen Gott und Mensch neu bestimmen, eine Aufgabe, mit der vor allem die Gnostiker ringen und die im Johannes-Evangelium als Verbindung des mystischen Erlebens mit dem Christentum gelöst ist⁹⁵, aber für den vorchristlichen Zeitraum

92) R.Steiner: Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums, S.63.

93) a.a.O., S.77

94) R.Steiner: Die Geheimwissenschaft im Umriß. Dornach, 1976 (1.Aufl. Leipzig, 1910), S.212f.

95) R.Steiner: Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums, S.164.

gilt die Wahrheit der Mysterien, die erst durch die Entwicklung der Geistigkeit im Menschen den Boden dafür bereitet haben, daß Christus, der Logos, in Jesus Fleisch werden konnte.

Es ist die Idee einer Welt und Mensch umfassenden geistigen Entwicklung, die in jeder Phase sinnvoll ist und innerhalb derer der Mensch eine wichtige Aufgabe hat, worin sich Rudolf Steiners Anschauung wesentlich von der Blavackajas unterscheidet, für die Zeitablauf sich mit Verlust verbindet. Die Frage, die sich so oft in diesem Kapitel stellte, ob und inwieweit das, was die griechischen Zeugnisse über die ägyptische Religion und besonders die Mysterien berichten, den Tatsachen entspricht oder ein Gutteil griechischer Interpretation enthält, erweist sich in dieser Anschauung als überflüssig, wenn nicht falsch. Die Punkte, in denen wir eine Diskrepanz zwischen den ägyptischen Denkmälern und der Erläuterung ihres Sinns durch die Griechen feststellen zu müssen meinten, - sie lösen sich, wenn wir bereit sind den Standpunkt anzunehmen, daß ein Unterschied der Kulturen nicht zu erwarten ist bezüglich der geistigen Wirklichkeiten, die sie erkennen konnten. Für die wenigen eines Volkes, die dies vermochten, mußten unabhängig von ihrer räumlichen und zeitlichen Gebundenheit die sinnlich wahrnehmbaren Zeichen auf Geistiges deuten. Es ist also durchaus die symbolische Erklärung auch der ägyptischen Mythen von Plotin, Jamblichos, Hermes Trismegistos zu übernehmen, denn sie beruht auf dem im Geistigen Gesehenen und Erlebten und nicht auf einer vom Verstand gelenkten Interpretation. Ebenso selbstverständlich stellt sich in diesem Licht die Einweihung einzelner Griechen durch das ältere Volk der Ägypter dar.

Von außen beurteilt aber ist es die symbolische Mythenauslegung Platons und besonders der Neuplatoniker, die R. Steiner für allgemeingültig erklärt in der Überzeugung, daß ihr eine Wahrnehmung der geistigen Welt zugrundeliegt. Und wie sie also zum Dokument der Mysterienweisheit auch der vorangegangenen Epochen wird, so ist sie damit selbst absolut und einer

Betrachtungsweise entzogen, die sie aus dem Kontext griechischer Kultur oder ihrer Entstehungszeit heraus verstehen und dadurch ihre Aussage den Bedingungen des Vergänglichen unterwerfen wollte.

Zwei Einzelphänomene der ägyptischen Kultur sollen abschließend festgehalten werden in der Bedeutung, die R. Steiner in ihnen sieht: die Sphinx und die tierköpfigen Götter. Beide nehmen in A. Belyjs Schriften, soweit sie Ägypten berühren, einen wichtigen Platz ein, und auf einen anthroposophischen Hintergrund zu überprüfen sind jedenfalls diejenigen Werke, die aus der Zeit von Belyjs Bekanntwerden mit der Anthroposophie stammen.

Wie bereits gesagt wurde, finden sich in Symbolen und Mythen Wirklichkeiten der astralen Welt wiedergegeben. Astrale Wesenheiten einer niederen Region stellen die Gestalten mit Menschenkörper und Tierkopf dar. Daß diese Bilder speziell im ägyptischen Kulturkreis vorkommen, erklärt sich daraus, daß die dortigen Eingeweihten vornehmlich dieses Gebiet der astralen Welt gut kannten.⁹⁶ Und wiederum der Grund dafür ist die Entwicklung als Ganzes, innerhalb derer die Ägypter, die zur 3. Kulturepoche gehören, die göttlichen Wesen so zu sehen vermochten, wie sie in der 3. Erdepoeche von Gestalt waren, nämlich tierähnlich.

Daraus wird deutlich, daß der Entwicklungsgedanke R. Steiners, - er verwendet häufig auch den Terminus 'Evolution' - sich sowohl auf die geistige als auch auf die physische Welt und auf ihre Verbindung erstreckt und daß er die maßgebliche Handhabe zur Erklärung und Einordnung von Unterschied wie Gleichheit ist. Er vermag es deshalb zu sein, weil er nicht mit dem naturwissenschaftlichen Evolutionsbegriff identisch ist, sondern in der Vorwärtsbewegung die zyklische Bewegung in sich schließt, ein spiralförmiger Vorgang also, auf den R. Steiner auch damit hindeuten scheint, daß er das Wort

96) R. Steiner: Mythen und Zeichen. Vier Vorträge gehalten in Berlin am 7., 14., 21. und 28. Oktober 1907. Dornach, 1951, S. 18.

Entwicklung in der Form "Entwickelung" gebraucht⁹⁷, offenbar darauf bedacht, die etymologische Beziehung zu "wickeln" hervorzuheben, das Bild eines in der Bewegung sich wiederholenden fortschreitenden Vorgangs zu entwerfen. Mit dieser Idee von Entwicklung hängt es zusammen, daß alles, was einmal geistige oder physische Gestalt erhalten hat, bestehen bleibt, jedoch, da es dem Stand der Evolution dann nicht mehr entspricht, als auf einer Entwicklungsstufe Stehengebliebenes zu beurteilen ist. Die Ablagerungen der Entwicklung sind ihre verfolgbaren Stufen. In ihnen besteht die Vielfalt, das Geschiedene, das seinen Sinn nicht anders denn als organischer Teil einer allumfassenden Entwicklung trägt. So ist das Tier eine stehengebliebene physische Menschengestalt. Und es ist die Sphinx, anhand derer R.Steiner ein Beispiel dafür gibt, daß auch seelisch-geistige Gestalten aus der Entwicklung stehenbleiben und dann dekadent werden.

Die Sphinx in ihrem aus Löwen, Stier- und Adlerelement gefügten Körper, dem der Menschenkopf verbunden ist, gibt das Bild vom Menschen an jenem Punkt, wo das Ich sich dem physischen Leib, dem Ätherleib und dem Astralleib eingliederte. In einer dekadenten Form ist die Sphinx auch heute noch in der Astralwelt erhalten. Es handelt sich um die Erscheinung der sogenannten Mittagsfrau, ein Wesen, das nicht in der höheren Erkenntnis geschulten Menschen auf dem Astralplan sichtbar wird unter starker Sonneneinwirkung zur Mittagszeit. Sein charakteristischer Sphinxzug liegt im bedrängenden Fragestellen. R.Steiner weist ausdrücklich darauf hin, daß ein in die Erkenntnis der höheren Welten Eingeweihter dieser dekadenten Sphinxgestalt keine Beachtung schenkt. Halten wir vor allem dies im Gedächtnis, daß die Erscheinung einer dekadenten Sphinx im Astralischen denjenigen, der sie sieht und von ihr betroffen ist als Uneingeweihten vom Eingeweihten unterscheiden läßt. Vorausgreifend auf die noch im

97) s. z.B. R.Steiner: Ägyptische Mythen und Mysterien. Dornach, 1931. 12 Vorträge gehalten vom 2. bis 14. September 1908 in Leipzig, S.177.

einzelnen zu erörternden Texte A.Belyjs kann hier bemerkt werden, daß die typische Sphinx-Situation bei A.Belyj - weshalb oben auf die Ausführungen Steiners eingegangen wurde -, eine verblüffende Übereinstimmung mit jenen geschilderten Umständen aufweist, unter denen die Erscheinung der "Mittagsfrau" zustande kommt. Dies geschieht, gewiß ohne Belyjs Wissen um eine solche Einschätzung, in "Sfinks". Evoziert ist der Mittag eines Sommertages als Zeit der fragenpeinigenden Sphinx. Ödipus wird zu Hilfe gerufen gegen eine Gegenwarts-Erscheinung der Sphinx.⁹⁸ Von R.Steiners "höherer Erkenntnis" aus betrachtet wäre damit, was einer gewissen Ironie nicht entbehrt, das anonym gehaltene Subjekt der Sphinxvision als Uneingeweihter zu beurteilen, der das Bild einer geistigen Tatsache in seiner dekadenten Form wichtig nimmt, was in diesem Fall auch den Autor der Sphinx-Situation betrifft, A.Belyj. Und überdies erfaßte dieses Urteil auch Zarathustra, wenn zu ihm seine "stillste Stunde" spricht, denn diese wird in der genannten Schrift von Belyj mit der Sphinx identifiziert.⁹⁹

Daß es nicht müßig ist, derartige Erwägungen anzustellen, belegen spätere Texte Belyjs, in denen er, nun schon in Anfängen mit der Lehre R.Steiners und dann mit ihm persönlich bekannt, wiederum Sphinx-Situationen entwirft bzw. in fremden Texten Sphinx-Situationen aufspürt, denen er die Interpretation als Prüfung vor der Einweihung beigibt. Und, indem er hier nun selbst den Maßstab des Eingeweihten setzt, wirft er sich zum Richter über denjenigen auf, der die Stufe der Sphinxvision nicht zu überschreiten vermag - das ist vor allem Gogol' (und dann auch Nietzsche). Den wiederholten Bezugspunkt¹⁰⁰ in Gogol's Werk für die Begründung eines an der Sphinx-Situation gescheiterten Mysterienweges Gogol's, der demnach zur höheren Erkenntnis nicht gelangt ist,

98) A.Belyj: Sfinks in: Vesny 1905, Nr.9-10, S.23f.

99) a.a.O., S.27

100) A.Belyj: Gogol' in: Vesny 1909, Nr.4 und ders.: Egipet in: Sovremennik Mai, Juni, Juli 1912. s. dazu die ausführliche Besprechung im Kapitel "Egipet" dieser Arbeit.

bildet dessen Erzählung "Starosvetskie pomeščiki" ("Altväterliche Gutsbesitzer"). Es ist die Digression des Erzählers zu dem zuvor erzählten Ereignis - die Stimme der toten Frau, die die Hauptfigur Afanasij Ivanovič ruft - seine Zuordnung zu dem persönlichen Erlebnis des Gerufenwerdens am helllichten Tage, bei starker Sonneneinwirkung und vollkommener Stille, die Belyj dazu Anlaß gibt, die Gogol'-Stelle in die Reihe der Sphinx-Situationen einzugliedern, in der Zarathustras "stillste Stunde" bereits ihren Platz hat. In "Egipet" erklärt er dieses Phänomen als einen Einbruch der Astralwelt in den Menschen, doch schon in "Gogol'" hatte er als einzige Möglichkeit zur Überwindung der Schwelle genannt: die Suche nach einem Einweihungslehrer, um dessenthalben "Thales und Platon nach Ägypten gereist waren".¹⁰¹

101) "Gogol'" in: Vesny Nr.4, 1909, S.77.

1.3.3. Das Thema Ägypten und die Integration ägyptischer Bilder im Werk einzelner russischer Autoren ab dem Ende des 19. Jahrhunderts

Das literarische Umfeld Belyjs begreift, was das Thema Ägypten anbetrifft, über V.S.Solov'ev und die Symbolisten hinaus, V.V. Rozanov mit ein, der hier an erster Stelle berücksichtigt wird, um einer Abgrenzung zum Symbolismus, wie der Einmaligkeit seiner Perspektive auf Ägypten willen. Zwei Gründe lassen das Werk Rozanovs in diesem Rahmen als wichtig erscheinen:

- 1) seine durchgängige Präferenz für das Ägyptische und die Verbindung, die er aufgrund des aus ihm gedeuteten zentralen Sinnes zum jüdischen Glauben und zur Gegenwart in ihrer Lebensalltäglichkeit zieht, sowie durch das Interpretationsmuster, das er aus ihm für literarische Werke gewinnt.
- 2) der Einfluß, den Rozanov dadurch auf die Symbolisten ausgeübt hat in seiner Deutung ägyptischer Bilder, sofern sie teilweise sich als wegweisend zeigt (Merežkovskij) oder aber zur Kontroverse führt (Belyj) und jedenfalls, indem er mit seinen Schriften, beginnend bereits mit dem Jahre 1899, das Augenmerk auf die ägyptische Kultur lenkt und dabei beispielhaft vorführt, daß deren Bilder in archetypischem Verständnis (wie immer der Entzifferungsschlüssel gewählt sein mag) kulturen- und zeitenverbindend in Geltung zu bringen sind. Zeugnis von solcher Resonanz in symbolistischen Kreisen gibt A.Belyj mit seiner Rezension von Rozanovs 1906 erschienenem Buch "Okolo cerkovnych sten"¹⁰², welches er als schwächer denn seine früheren Schriften einschätzt.¹⁰³ Das

102) V.V.Rozanov: Okolo cerkovnych sten, tom I-yj, S.-Peterburg, 1906

A.Belyj: Na perevale. Volynskij: Dostoevskij; Rozanov: Okolo cerkovnych sten, in: Vesny, 1906, Nr.1, S.68-71.

103) Er nimmt Bezug auf:

V.V.Rozanov: V mire nejasnogo i nerešennogo. 2.Ausg., Peterburg, 1904.

Ders.: Semejnij vopros v Rossii. Deti i roditeli. Muž'ja i ženy. Razvod i ponjatie nezakonno-roždennosti. 2 Bde., Peterburg, 1903, sowie auf die Artikel für die Zeitschrift "Mir iskusstva", d.i. "O drevne-egipetskoj krasote", Mir iskusstva, 1899, Nr.13, S.105-109; Nr.15, S.121-124; Nr.18, S.1-8; Nr.21, S.29-32 und "Koncy i načala, 'božestvennoe'

nachfolgende Zitat zeigt, daß Rozanovs Vorgehen, Kulturen raum- und zeitunabhängig aufeinander zu projizieren, als wichtig vermerkt wird:

"Vozvraščajas' k istorii, on nevol'no peremeščает narodnosti. Dostoevskij okazyvaetsja egiptjaninom. V Egipte voskresaet čerty, nam blizkija. Tut Rozanov podlinno genialen." 104

"Wenn er zur Geschichte zurückkehrt, stellt er unwillkürlich die Völker um. Dostoevskij erweist sich als Ägypter. In Ägypten erweckt er uns verwandte Züge auf. Hier ist Rozanov wahrhaft genial."

Es ist wiederum Belyj, der in seinen Erinnerungen an das Jahr 1902 berichtet, daß Rozanovs Bücher ein Gesprächsthema unter Symbolisten waren und der bekennt, Rozanovs Artikel "O drevne-egipetskoj krasote" mit Interesse gelesen zu haben.¹⁰⁵ Im Hinblick auf Belyj vor allem, werden Rozanovs Interpretationen ägyptischer Bilder hier herangezogen, denn beide formulieren in der Symbolik von Tier- und Menschengestalt und derjenigen ihrer Verbindung ihre Anschauung von Gott und Mensch, vom Weg zum Gottwerden: Verwandlung der Natur durch den Geist - als Überwindung der Tiergestalt - der eine, pantheistisch begründete Konzentrierung auf das Natürliche, auf den im Tier rein zum Ausdruck kommenden Geschlechtstrieb als Akt der Vereinigung mit Gott, in göttlichem Sinne - das Tierbild als Idealbild des Menschen - der andere. Beiden wird daher in entgegengesetzter Wertung die Tier-Mensch-Mischgestalt ägyptischer Götter, ihre plastische und malerische Darstellung wichtig. Und Belyj nimmt parodistisch auf Rozanovs Standpunkt Bezug.¹⁰⁶

Den mystisch beispielhaften Weg christlicher Prägung nach Ägypten, jenen hauptsächlich von Belyj angenommenen, weist

i 'demoničeskoe', bogi i demony (Po povodu glavnago sjužeta Lermontova)", Mir iskusstva, 1902, Nr.118, S.122-129; Nr.119, S.130-137.

104) A.Belyj in: Vesny, 1906, Nr.1, S.69.

105) A.Belyj: Načalo veka, Moskva-Leningrad, 1933, S.29.

106) s. das Kapitel "Sfinks" dieser Arbeit.

den Symbolisten V.Solov'ev mit seiner ersten Reise nach Ägypten 1876 (es folgte eine zweite 1898), die durch eine Vision des im Britischen Museum mit dem Studium der Mystiker Befassten veranlaßt, zu einer dritten Sophienvision in der thebaischen Wüste führt. Solov'evs Poem "Tri svidanija"¹⁰⁷ bildet die literarische Quelle dieser Vorgänge. Ägypten, wie es dem russischen Symbolismus durch die Solov'ev-Rezeption bedeutend wird, ist der von allen konkreten Erscheinungen seiner Kultur abstrahierte und doch nicht zufällige Ort¹⁰⁸ eines unmittelbaren Schauens der göttlichen Weisheit, der All-Einheit des absoluten Wesens und der Einheit von Gott und Schöpfung.¹⁰⁹ Solov'ev schaut den Kern seiner Religionsphilosophie in jenem Land, von dem die Überlieferung Entsprechendes für Thales, Pythagoras und Platon besagt, das in dem hermetischen Traktat "Asklepios" zum "heiligen Land" erklärt wird, von dem die Verbindung mit dem Göttlichen abhängt.¹¹⁰

Wenn auch nicht von erkennbarem Einfluß auf die Symbolisten, ist kurz doch desweiteren zu umreißen der besondere Sinn, den Solov'ev in ägyptischer Religion und Kunst im Rahmen

107) Von Solov'ev datiert: 26-29 September 1898.

Sobr.soč. V.S.Solov'eva. Pod redakciej i s primečanijami S.M.Solov'eva i È.L.Radlova. Vtoroe izdanie, S.-Peterburg (1911-1914). Fototipičeskoe izdanie mit Ergänzungsbänden XI (1969) u. XII (1970). Izdatel'stvo "Žizn' s bogom", Foyer Oriental Chrétien, Bruxelles, 1966-1969, t.XII, S.80ff.

108) Zu der Losgelöstheit des mystischen Erlebnisses in der Wüste von den verfolgbaren Zeugnissen ägyptischer Kultur, auf die Solov'ev mit Enttäuschung reagiert, sind seine Briefe aus Ägypten heranzuziehen.

109) Vgl. Solov'evs Definition der Sophia in seiner Schrift "La Russie et l'Eglise Universelle", Paris, éd. A.Savine, 1889. Perevod s francuskogo G.A.Račinskogo in: Sobr. Soč. V.S.Solov'eva, t. XI, S.139-348.

110) Vgl. das vorangegangene Kapitel dieser Arbeit.

einer Betrachtung der Religionen erkennt.¹¹¹ Sein für den Brockhaus-Efron verfaßter Artikel (u.a.) über Hermes Trismegistos¹¹² erlaubt eine Bestimmung seines Standpunktes bezüglich des 'Mythos' von einer in Schriften der ersten Jahrhunderte nach Christus öffentlich gemachten 'altägyptischen' Weisheit. Mit seiner Vision in Ägypten allein, nicht mit seinen dezidierten Äußerungen über Ägypten, kann Solov'ev für eine okkulte Ägypten-Anschauung in Anspruch genommen werden.

Die Symbolisten sind mit einzelnen Kapiteln vertreten nach Maßgabe ihres Aufgreifens ägyptischer Bilder, bzw. der Wahl Ägyptens zum Thema, des hierin mit Belyj zu ziehenden Vergleiches. Dadurch wird das Kriterium literarischer Qualität teilweise überlagert, so daß ein verzerrtes Bild vom russischen Symbolismus entworfen scheint, in dem wichtige Vertreter gar nicht oder kaum Erwähnung finden, von anderen Texte beachtet werden, die nicht als repräsentativ für die Qualität des Werks generell zu gelten haben. Der thematische Gesichtspunkt bildet den einzigen Grund dieser ungewöhnlichen Gewichtung.

In der Lyrik K.D.Bal'monts tritt zunächst die Sphinx in je verschiedener symbolischer Bedeutung in den Gedichten "Sfinks" (1897) und "Prokljatje čelovekam" (1904) auf. Der Band "Chorovod vremen: vseglasnost'" (1909) enthält ein Gedicht "Egipet". In Zusammenhang mit seiner Ägyptenreise Ende des Jahres 1909 stehen die Gedichte "Približajas' k Aleksandrii", "Egipet", "Polja Egipetskie", "Prekrasnej Egipta", "Rubišče" und "Dvojniki" (1911) aus dem Gedichtband "Zarevo Zor'" (1912)

111) "Veliki spor i christianskaja politika" (1883) in: Sobr. soč. V.S.Solov'eva, t.IV, S.24ff.

112) Da weder in der 1. noch in der 2. Auflage der russischen Ausgabe der Gesammelten Werke Solov'evs alle seine für das Enzyklopädische Wörterbuch verfaßten Artikel aufgenommen sind, u.a. auch derjenige über HERMES TRISMEGISTOS nicht, wird auf die "Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew." Hrsg. v. W.Szykarski, W.Lettenbauer, L.Müller, Freiburg im Breisgau, 1965, Bd.VI, in dieser Hinsicht Bezug genommen.

sowie das Buch der Reiseskizzen über Ägypten "Kraj Ozirisa" (1914).¹¹³

D.S.Merežkovskij ist zu berücksichtigen mit seinem Roman "Roždenie bogov. Tutankamon na Krite" und dem I. Teil "Egipet-Oziris" seines diskursiven Textes "Tajna trech. Egipet i Vavilon"¹¹⁴, beide 1925, also weit nach der Blütezeit des Symbolismus, erschienen.

Im Werk Vjačeslav Ivanovs treten ägyptische Bilder an Bedeutung zurück gegenüber der Bezugnahme auf griechische Mythologie. Ägyptisches begegnet in den Lyrikbänden "Kormčie zvezdy" und "Cor ardens" hauptsächlich unter dem Bilde der Sphinx, als Ausschließliches in "Sfinksy nad Nevoj"¹¹⁵, als neben dem griechischen Ödipus-Mythos und dem Neuen Testament die "Sphinxrunen", das Rätsel des Menschenweges, Entzifferndes, in der Verserzählung "Sfinks"¹¹⁶. Vereinzelt Symbol in einem weder ägyptisch noch griechisch situierten Kontext bleibt die Sphinx in "Sfinks gljadit"¹¹⁷, im Sonett "Ljubov'"¹¹⁸ und dem an dieses zitierend anknüpfenden "Venok sonetov"¹¹⁹. Dem "Snovidenie faraona"¹²⁰ liegt die Geschichte

113) "Sfinks" aus dem Band "Tišina". K.D.Bal'mont: Stichotvorenija. Biblioteka poëta. Bol'saja serija. Leningrad, 1969, S.138.

"Prokljatie človekam" aus dem Band "Liturgija krasoty" K.D.Bal'mont: Izbrannoe. Moskva, 1983, S.207ff.

"Egipet", a.a.O., S.271.

Die Gedichte nach der Ägyptenreise in: Bal'mont: Stichotvorenija, S.380ff.

Bal'mont: Kraj Ozirisa. Egipetskie očerki. Moskva, 1914.

114) D.S.Merežkovskij: Roždenie bogov. Tutankamon na Krite. Praga, 1924.

Ders.: Tajna trech. Egipet i Vavilon. Praga, 1925.

115) Aus "Cor ardens", Buch II, Speculum Speculorum. Severnoe Solnce in: Vjačeslav Ivanov: Sobranie sočinenij. Brjussel', 1974, Bd.II, S.323.

116) Aus "Kormčie zvezdy" in: Sobr.soč., Bd.I, S.644-660.

117) Aus "Kormčie zvezdy" in: Sobr.soč., Bd.I, S.590.

118) Aus "Kormčie zvezdy" in: Sobr.soč., Bd.I, S.610f.

119) Aus "Cor ardens", Buch IV Ljubov' i smert' in: Sobr.soč., Bd.II, S.410-419.

120) Aus "Cor ardens" in: Sobr.soč., Bd.II, S.328.

aus dem Alten Testament zugrunde. Als Vision des lyrischen Ich dargeboten ist die Entschlüsselung des ägyptischen Lebenszeichens in "Vrata"¹²¹. Die Hieroglyphe wird in Vjač.Ivanovs theoretischen Schriften zu einem wesentlichen Element der Bestimmung symbolistischen Wort- und Mythosverständnisses.¹²²

Von der allgemeinen Verbreitung ägyptischer Motive im russischen Symbolismus, mehr denn von einem besonderen Stellenwert im Werkganzen, zeugen einzelne Gedichte V.Brjusovs und A.Bloks. Das Thema 'Sphinx' wird von ihnen in demselben Zeitraum aufgegriffen wie von Ivanov und ist insofern auch unter vergleichendem Aspekt von Interesse.¹²³ Brjusovs Gedichte um Gestalten ägyptischer Geschichte und Religion aus dem Zyklus "Ljubimcy vekov"¹²⁴ stellen einen von der Romantik wesentlich abweichenden Umgang des Symbolismus mit der Mythologie, wie ihn Z.G.Minc für die Text-Mythen feststellen konnte, in Zweifel, während die wenige Jahre später entstandenen Gedichte "Fonariki" (1904) und "Žrice luny" 1 und 2 (1904)¹²⁵ spezifisch symbolistische Betrachtung von Kulturgeschichte erkennbar werden lassen.

121) Aus "Kormčie zvezdy" in: *Sobr.soč.*, Bd.I, S.662-667.

122) "Zavety simvolizma" in: Vjačeslav Ivanov: *Sobr.soč.*, Bd.II, Brjussel, 1974, und "Realističeskij simvolizm i mifotvorčestvo" in: Ivanov: *Po zvezdam. Stat'i i aforizmy.* S.-Peterburg, 1909.

123) V.Brjusov: *Sfinks* (1903) in: *Sobr.soč.*, Moskva, 1973, t.3, S.282.
A.Blok: "Sfinks" (8. nojabrja 1902) in: *Stichotvorenija. Biblioteka poëta. Bol'shaja serija.* Leningrad, 1955, S.106.
Ivanovs "Sfinks" ist Bestandteil des Bandes "Kormčie zvezdy", der Ende 1902 in Druck ging.

124) Es handelt sich um die zwischen 1899 und 1900 entstandenen Gedichte "Ramses", "Žrec Izidy", "Aleksandr Velikij", "Kleopatra" in: *Sobr.soč.*, t.1, S.145; 146; 149f; 153.

125) "Fonariki" aus dem Zyklus "Sovremennost'" in: *Sobr.soč.*, t.1, S.435f.
Die beiden Gedichte "Žrice luny" aus dem Zyklus "Iz ada izvedennyje" in: *Sobr.soč.*, t.1, S.398f.

Auf Kuzmins "Aleksandrijskie pesni" sei im Rahmen dieser Arbeit lediglich hingewiesen. Was die unter dem Gesichtspunkt ägyptischer Bildhaftigkeit oder Thematik nachfolgend vorgestellten Werke selbst betrifft, so ist auch dazu einschränkend zu bemerken, daß bedingt durch die Konzentration des Themas auf A.Belyj, es sich hier nur um einen Ausblick, nicht um eine erschöpfende Untersuchung handeln kann.

1.3.3.1. V.V.Rozanov

"A bolee vsego ja ljublju egipetjan"

"Doch über alles liebe ich die Ägypter"

Rozanovs Bekenntnis in dem Vorwort zu seinem mit eigenen Kopien ägyptischer Zeichnungen versehenen Buch "Iz vostočnych motivov" (1916)¹²⁶ ist in bezug auf sein Werk zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr als der explizite Schluß aus den zahlreichen Texten, die wieder und wieder auf das ägyptische Ideal zurückkommend, dem beredten Ausdruck verliehen. Weder die Auswahlkriterien für die ägyptischen Bilder noch ihre Interpretation und die Argumente zur Begründung ihrer Idealität - die Demonstration Rozanov'scher Weltanschauung an ägyptischen Bildern - sind neu. Das Kapitel "Iz sedoj drevnosti" greift unter Anknüpfung an den Titel seiner Schrift "Nečto iz sedoj drevnosti"¹²⁷ (1899) auch die dort entwickelten Gedanken wieder auf. Noch in den folgenden Jahren führt Rozanov sein Thema weiter, zieht er zum Zeugnis seines hier unmißverständlich geäußerten pantheistischen Standpunktes in "Apokalipsis našego vremeni" (1918)¹²⁸ eben jene Schrift des Neuen Testaments heran, die in der Nachfolge Solov'evs namentlich für Belyj¹²⁹ als Schlüsseltext eines Kampfes der dualistischen Prinzipien bedeutsam wird, in dem das Christentum über das Heidentum, die Ordnung über das Chaos, der Mensch über das Tier den Sieg davonträgt. Und dies ist generell charakteristisch für Rozanovs, im besonderen demjenigen Belyjs diametral entgegengesetzten Blick auf Ägypten, daß in vielen Fällen dieselben

126) V.V.Rozanov: Iz vostočnych motivov. Petrograd, 1916.

127) Ders.: Nečto iz sedoj drevnosti in: Religija i kul'tura. Sbornik statej. S.-Peterburg, 1899, S.204-239.

128) Ders.: Apokalipsis našego vremeni. Sergiev posad, 1918.

129) Vgl. Samuel D.Cioran: The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj. The Hague-Paris, 1973.

Elemente herausgehoben, dieselben Aussagen über Ägypten mit einer verschiedenen Begründung getroffen werden, dieselben Beweisstücke für Überlieferung und interkulturellen Zusammenhang verschiedener Beweisführung dienstbar gemacht werden.

Rozanov, nicht minder als Solov'ev, Merežkovskij, Ivanov und Belyj, geht es um eine religiöse Wahrheit, die zwar nur in einer Religion vollständig enthalten ist, aber doch in anderen Religionen als Keim aufspürbar sein muß. Desweiteren streben sie alle nach einem Moment mystischer Einheit, das der religiösen Anschauung entsprechend je verschieden begründet wird. Rozanov ist der einzige, für den das Göttliche niemals und auf keine Weise als Geistiges, sondern immer als organisches Leben definiert wird, dem sich der Mensch verbindet, indem er den gott-menschlichen Zusammenhang als einen organischen empfindet, indem er in seinem Leben das Lebenszeugende achtet und heiligt, als seine göttliche Bestimmung verwirklicht. Gemäß der Erklärung des Geschlechts zu der Verbindung zwischen der phänomenalen und noumenalen Seite des Menschen, ist nicht durch seinen Unterschied, sondern durch seine Übereinstimmung mit der tierischen und pflanzlichen Natur der Mensch in Einheit mit Gott. Als "pantheistisch", als "piršestvo mira za odnim stolom" ("Gastmahl der Welt an einem Tisch") preist Rozanov in seiner Interpretation die aus Menschen und Tieren bestehenden Isisprozession nach der Schilderung des Apuleius.¹³⁰ Von dem Ideal einer "biologischen Religion"¹³¹, einer "mystischen Physiologie"¹³² her betrachtet, dessen einstige paradiesische Wirklichkeit in Ägypten für Rozanov ohne jede geheime, hierogly-

130) Rozanov: *Koncy i načala, "božestvennoe" i "demoničeskoe", bogi i demony (Po povodu glavnago sjužeta Lermontova)*. in: *Mir iskusstva*, 1902, V 7-12, Nr.118, S.123.

131) Ders.: "Deti solnca ... kak oni byli prekrasny'" Priloženie zu "Semejnyj vopros v Rossii. t. II, S.-Peterburg, 1903, S.508.

132) Ders.: "Koncy i načala ..." in: *Mir iskusstva*, 1902, V 7-12, Nr.119, S.132.

phische Verschlüsselung in ägyptischen Bildern zu Tage liegt, erscheint das Christentum als eine Religion des Todes, als ein Verlust des Lebensmysteriums. Ein Christus, der nicht kosmologisch ist, nicht ein Gott des Wachstums, sondern historische Person, die das Fleisch für sündig erklärt, ist zu eng für den "außerchristlichen, einen Theismus", ist so schattenhaft, daß sich das Christentum vom Nichtchristentum nähren muß.¹³³ Selbst Merežkovskij, der Rozanovs Ägypten-Apotheose am ehesten zu folgen geneigt ist, stellt sich in diesem Punkt eindeutig auf die christliche Seite, indem er die Auferstehung in ägyptischer Religion als nicht endgültige, als "ledigliche Wiederholung des Lebens" kritisiert und Ägypten unter die Erwartung Christi stellt.¹³⁴

Doch die religiöse Grenzlinie verläuft für Rozanov nicht allein historisch zwischen Heidentum und Christentum, sondern als bedeutsamer für sein ganzes Konzept noch, geographisch und rassisch: zwischen den semitisch-hamitischen Völkern, dem "svjatoe črevo Azii" ("heiligen Leib Asiens") und den arischen Völkern. Auf der Seite der ersteren kommen bevorzugt Ägypter und Juden zu stehen, auf der zweiten die griechische Kultur, das Christentum, die europäische Gegenwart, und zwar mit je folgendem Paradigma:¹³⁵

1) Religion als Lebenspuls	2) Religion als Denkart
Ritual	logischer Ausdruck
Beschneidung	
sonnenhafte Natur	mondhafte Natur
Schöpfung des Lebens	Wissenschaft, Künste
Genealogie	Staat
Familie	
Stamm	Ordnung des Wortes
organisch	anorganisch
-----	-----
Symbol: Tierkopf	Symbol: Menschenkopf

133) Rozanov: Apokalipsis našego vremena, S.454ff.
Ders.: Iz vostočnych motivov, S.14ff.

134) Merežkovskij: Tajna trech. Egipet i Vavilon. Praga, 1925, S.204ff.

135) Rozanov: Nečto iz sedoj drevnosti, S.213ff.

Mit dieser Implikation wird "Ägypter" oder "Israelite" zu einem Prädikat, das Rozanov in der russischen Literatur Dostoevskij, Lermontov und Tolstoj verleiht.¹³⁶

Zu seiner Darlegung "ägyptischer" Bedeutung grundsätzlich zu bemerken ist, daß sie hauptsächlich aus einem Kontingent ägyptischer Bilder (Wandmalereien aus Tempeln und Gräbern, Vignetten) hergeleitet wird,¹³⁷ die weitgehend ohne Berücksichtigung ihrer Entstehungszeit und ihres Kontextes sowie unter völligem Verzicht auf ägyptologische Erklärungen, Rozanovs assoziativer, von seiner Weltanschauung gelenkter, Interpretation dienen, die auch das Auswahlkriterium für die Bilder vorgibt. Was seine Meinung über Ägypten in Zweifel ziehen müßte, bleibt ausgeklammert.

Wenn von Rozanovs Ägypten-Zeichnung allgemein festgestellt werden kann, daß ihre Linien einen universalen organischen Lebenszusammenhang hervorheben, so lassen sich entsprechend dem je gewählten zweiten kulturellen Element, aus dessen Korrelierung mit Ägyptischem beider Interpretation im Sinne des Autors betrieben wird, zwei Nuancen unterscheiden. In der Korrelierung mit Dostoevskijs "Son smešného čeloveka", nahezu lückenlos vorgeführt im Anhang zu "Semejnyj vopros v Rossii" (1903) unter dem zum Titel genommenen Dostoevskij-Zitat "Deti solnca... kak oni byli prekrasny!", entsteht Rozanovs Mythos vom paradisischen Ägypten. In Analogie zu der Erzählung wird aus den ägyptischen Bildern, - es sind solche herangezogen, an denen sich Berührung zwischen Tieren, zwischen Menschen, zwischen Mensch und Tier, Mensch und Pflanze, Mensch und Gestirn, demonstrieren läßt, - ein unbewußtes Befolgen des göttlichen Lebensprinzips abgelesen. Göttlich, gut, rein, sanft und schön ist die Natur, ist von Natur das Tier, der Mensch, heilig und unschul-

136) J.A.Sch.Romanoff: Vasilij Rozanov - The jurodivyj of Russian Literature. Ann Arbot/Mich., 1974, S.269f.

137) Rozanov sah, lt. eigener Angabe ("koncy i načala ...", Mir iskusstva, 1902, V 7-12, Nr.118, S.124) in der Öffentlichen Bibliothek die 12 Bände von Lepsius "Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien" an, er entnimmt seine Bilder aber auch aus Rossellini "Denkmäler des alten Ägypten", aus der nach Napoléons Expedition entstandenen "Description de l'Egypte", aus Maspéro "Histoire des peuples d'Orient classique" sowie aus dem von Lepsius herausgegebenen Totenbuch.

dig ist seine Liebe, welche religiösen Charakter hat, bevor noch eine Religion sich daraus entwickelt. Eine Leitidee, aus der Rozanov anknüpfend an Dostoevskij das Paradies aus ägyptischen Bildern zusammenstellt, ist die vom Menschen in der Kindheit. Er spricht von einer "Erhöhung der Kindheit zu aristokratischer Apotheose" bei den Ägyptern, wobei neben dem Moment des von Ich-Begrenzung und Vernunft noch 'unverdorbenen' Ursprünglichen, dasjenige der Zartheit, Grazie, Zärtlichkeit, Bestandteil der Kindheits-Idee ist.¹³⁸

Anderen Charakter erhält das Ägypten-Bild, wenn es in Korrelation mit dem Alten Testament vermittelt wird. Zu Gottes Gebot, das der erwachsene, bewußte Mensch befolgen muß, wird Geschlechtsakt und Fruchtbarkeit ("Vaterschaft", "Mutterschaft"). Daß hierin das Gebot Gottes schlechthin sowohl den Juden wie Ägyptern gelte, begründet Rozanov mit dem ihnen gemeinsamen Beschneidungsritus und findet dies bei den Ägyptern dargestellt in der Menschengestalt mit dem Tierkopf. Annahme des "Gesichts der Fruchtbarkeit" als den Menschen beherrschendes, demgegenüber das "logische Gesicht" zum zweiten, zu erleuchtenden wird, sei darin zum Ausdruck gebracht.¹³⁹ Es handelt sich um ein Komplement zu dem, was Rozanov innerhalb seines Paradies-Konzepts aus ägyptischen Bildern ersieht: eine anthropomorphisierende Tendenz in der Darstellung des Tieres - das Tier so sanft und zart wie ein Kind einerseits, der Mensch so fruchtbar wie das Tier andererseits. Unter letzterem Aspekt wird der graziöse Zug, der wesentlich schon nur als naturgemäßer war, verzichtbar und Schönheit als zur Vermehrung geeignete Physiologie definiert, als die ägyptische der griechischen gegenübergestellt.¹⁴⁰ Vorwiegend an den Wachstumsstufen der Pflanze orientiert, gibt Rozanov eine Bestimmung dieser Schönheit in "O drevne-egipetskoj krasote". Ausgehend

138) Rozanov: Semejnyj vopros v Rossii, S.501ff.

139) Ders.: Nečto iz sedoj drevnosti, S.207ff.

140) Ders.: Iz vostočnych motivov, S.79.

von einer Zeichnung, in der am Fuße eines Baumes in einem abgegrenzten Feld ein Auge abgebildet ist, assoziiert er, das Auge meine für die Ägypter grundsätzlich jene "Vorhersehung", die das Samenkorn in bezug auf die Pflanze enthält.¹⁴¹ Das Auge in Relation zum Menschen gesetzt, bedeutet damit in Hinweis auf das Pflanzenvorbild dasselbe, wie der dem Menschenleib verbundene Tierkopf, und darin zu begründen ist die Schönheit aller Menschen.¹⁴² Wiederum in Verbindung mit Zitaten aus dem Alten Testament (Genesis), führt Rozanov hier die strenge, gesetzliche Variante in der von Ägyptern geachteten Heiligkeit des Geschlechts an den Bildern vor. Diese Variante nun erlaubt es, auch die Szene des Totengerichts dem Konzept einzugliedern. Im Jenseits wird der Mensch danach gerichtet, ob er der "Vorhersehung" des Samens im Leben gefolgt ist. In Osiris steht der Tote seinem eigenen höheren SELBST als Richter gegenüber. Die Teilnahme des schakal-/hundsköpfigen Anubis und des ibisköpfigen Thoth beim Abwägen des Herzens des Toten bestätigt, Rozanovs Definition der tierköpfigen Gestalt gemäß, seine These von der Erfüllung der Geschlechtsverpflichtung als Richtmaß ebenso, wie die Feder an der Waage - (das Namenszeichen der Wahrheit und Gerechtigkeit verkörpernden Mâat) -, welche er zuvor schon unter Bezugnahme auf den "geflügelten Eros, den Pteros vom schwingentreibenden Zwange" aus Platons Phaidros (Kap.XXXII) seinem Sinngefüge eingegliedert hatte. Durch wechselseitige Projizierung einiger Stellen aus dem Platon-Dialog und einzelner ägyptischer Bilder aufeinander, "beweist"

141) Bei allen übrigen Bildern, in denen Rozanov das Auge wiederentdeckt, handelt es sich um das Udjat-Auge, das Falkenauge des Himmelsgottes Horus, das in magischer und apotropäischer Funktion (auch in Amulettform) Lichtkraft als Lebenskraft vermittelt. Vgl. Posener: Lexikon der ägyptischen Kultur, Wiesbaden, S.22 und A.Champdor: Das Ägyptische Totenbuch. München/Zürich, 1980, S.40, S.47, S.59, S.188. Das erste Bild, entnommen aus Maspéro, ist von diesem als Baum über dem Grab des Osiris erklärt, wie Rozanov angibt.

142) Rozanov: O drevne-egipetskoj krasote in: Mir iskusstva, 1899, Nr.13, S.108 f.

Rozanov seine Bestimmung der Schönheit nach dem Kriterium der Erhaltung und Vermehrung des Lebens und bezeichnet sie als die "altägyptische Schönheit", von der Platon auf seiner - aus esoterischer Sicht so vielzitierten - Ägyptenreise Kenntnis erlangt hat.¹⁴³

Die Reise nach Ägypten als eine Einweihung in die Weisheit und das Schweigen, das in den Berichten über Mysterien vor deren geheimstem Teil gewahrt wird,¹⁴⁴ geben hier dem einzigen Mysterium des heiligen Geschlechts die Glaubwürdigkeit durch den Rahmen der Tradition. Wer es erkennt, ist "Ägypter", scheint wie Platon nach Ägypten gepilgert zu sein.¹⁴⁵ Der Mythos von Ägypten als dem Ursprungsland der Religion wird von Rozanov mit besonderer Emphase aufgegriffen und inhaltlich erfüllt mit der "ersten natürlichen Religion der Vaterschaft, der Religion des Vaters der Welten und der Mutter der Welten".¹⁴⁶ Eine Parallelbildung zu dem Kind-Greis-Verhältnis zwischen Griechen und Ägyptern aus Platons "Timaios" ist Rozanovs Bild vom lallenden Abraham in Ägypten, das mit der Stimme eines erwachsenen Mannes spricht.¹⁴⁷ Die in okkultem Schrifttum verbreitete Überlieferung von einer Einweihung des Moses in ägyptische Mysterien verschiebt sich Rozanovs Konzeption gemäß auf die Gestalt Abrahams, und des Pythagoras Aufenthalt in Ägypten wäre, da im Wesentlichen ägyptische und jüdische Religion übereinstimm-

143) in: Mir iskusstva, 1899, Nr.15, S.121-124.

144) Vgl. das Kapitel "Zur Bedeutung Ägyptens in den Quellen der Antike und dem auf sie sich berufenden esoterischen Schrifttum".

145) Dies gilt für Kol'cov aufgrund seines Verses: "zernyšku sgotovim kolybel' svjatuju". Und es ist dann auch nicht nebensächlich, wenn in Ostrovskijs Drama "Groza" Fekluša Glaša darüber belehrt, daß in fernen Ländern, wo keine Rechtgläubigkeit herrscht, die Unwahrheit als Wahrheit gelte und deshalb die Menschen Hundsköpfe seien (Ostrovskij: Sobr.soč., Moskva, 1959, t.II, S.241).
Rozanov: O drevne-egipetskoj krasote, Mir iskusstva, 1899, Nr.18, S.4.

146) Ders.: Iz vostočnych motivov, Vorwort (ohne Paginierung)

147) ebda

ten, mit einer Reise nach Jerusalem austauschbar gewesen.¹⁴⁸

Rozanov gibt ein weiteres Beispiel dafür, daß der geschichtlich verifizierbaren oder legendären Begegnung jüngerer Kulturen mit Ägypten, der literarischen Tradition des Ägypten-Bildes, 'Versatzstücke' entnommen werden, um die Würde Ägyptens und die Aktualität seiner Bedeutung, wie immer diese definiert werden mag, zu bekräftigen.

Die Sophienvision Solov'evs in Ägypten, das jüngste Glied in dieser literarischen Tradition, wird der religiösen Anschauung Rozanovs einfügbar, indem er die Sophia mißversteht als Gott weiblichen Geschlechts, zu dem die zweite Möglichkeit, die Göttlichkeit im männlichen Geschlecht zu erblicken, wofür Lermontovs "Dämon" als Beispiel gilt, in Vergleich gesetzt wird.¹⁴⁹

Wie A.Belyj setzt Rozanov das Viergetier der Hesekiel-Vision und der Apokalypse in Relation zur Tierköpfigkeit ägyptischer Göttergestalten. Der Cherub der Hesekiel-Vision wird als Symbol der geheiligten Lebensverbundenheit in Gegensatz zur Kälte des Logos gestellt,¹⁵⁰ der Adlerkopf aus beiden Visionen als bedeutungsgleich mit dem Ibiskopf des Thoth, also als Zeichen des göttlichen Vermehrungsgebots, bestimmt.¹⁵¹

Ohne Berücksichtigung der besonderen Komposition von tierischen und menschlichen Elementen und ohne jeden Bezug auf die große Figur in Gise, bleibt Rozanovs Blick auf die Sphinx. Objekte seiner Betrachtung in "Egipet" (1906)¹⁵² sind die originalägyptischen Sphingen am Ufer der Neva, und zwar unter dem Aspekt ihrer künstlerischen Gestaltung. Einen jungen, fröhlichen Ausdruck des Gesichts und eine lebendige Kraft

148) Ders.: "Koncy i načala...", Mir iskusstva, 1902, V 7-12, Nr.119, S.135.

149) in: Mir iskusstva, 1902, V 7-12. Nr.118, S.129 u. Nr.119, S.130f.

150) Ders.: Semejnyj vopros v Rossii, S.493.

151) Ders.: O drevne-egipetskoj krasote, Mir iskusstva, 1899, Nr.18, S.4.

152) Ders.: Egipet. Stat'ja, in: Zolotoe Runo, 1906, Nr.5, S.51-56.

ihres Körpers sieht Rozanov als das spezifisch Ägyptische der Skulpturen. Mit den "fröhlichsten und lebendigsten von allen ihm in Peterburg begehenden tatsächlich lebendigen Gesichtern", sind sie zumal lebendiger als griechische und römische Skulpturen. Wie die Sphingen, teilen ägyptische Statuetten im Museum Rozanov eine Lebensnähe mit, die den Ansatz zur Bewegung selbst zu bergen scheint. In der ägyptischen Plastik ist ohne jeden Naturalismus das Lebendige als Prinzip der Gestaltung wirksam. Darin stellt sich Rozanov ebenso wie mit seiner Charakterisierung der ägyptischen Religion als einer Religion des Lebens der verbreiteten, ihrerseits einseitigen Anschauung vom unbeweglichen, unveränderlichen, auf den Tod gerichteten Ägypten entgegen. Im Hinblick auf Belyj ist abschließend zu erwähnen, daß "ägyptisch" bei Rozanov in "Pis'ma k É.F.Gollerbachu" (1922)¹⁵³ die Achtung und Erhöhung des Alltäglichen, Konkreten bezeichnet: "... 'auf was' und 'wie' ich 'sitze'. Eben das ist das 'Hauptsächliche', 'Ägyptische'." Wenn dagegen Belyj im Moskauer Alltag Ägypten wiederentdeckt, dann liegt das tertium comparationis im "Höllens-" und "Schattenreichs"-Erleben des Ich.¹⁵⁴

153) Rozanov: Pis'ma k É.F.Gollerbachu, Berlin, 1922. Enthalten in: V.V.Rozanov: Izbrannoe, München, 1970.

154) Vgl. das Kapitel über Belyjs Text "Vospominanija t.III čast' II".

1.3.3.2. V.S.Solov'ev

Solov'evs Sophienvision in der Wüste Ägyptens wird bei Rozanov sowie bei allen hier erwähnten Symbolisten, sofern sie nicht nur einzelne seiner Elemente, sondern Ägypten ganz in den Blick zu fassen suchen, aufgegriffen als ein Faktum, das die je verschiedene eigene Erklärung und damit letztlich die dieser zugrunde liegende besondere Theorie des jeweiligen Autors ebenso wertvoll verbürgt, wie Platons Aufenthalt in Ägypten. Und doch ist die Reise nach Ägypten wie die dortige Vision nur bei Belyj, und zwar in *Leben und Werk*, eigentlich aufgenommen und reflektiert, begegnet sie an keiner Stelle als ein bloßer Topos. Verweist Belyj auf den Einwegweg als einzigen zur Weisheit führenden, dann gibt er Pythagoras und Platon mit ihrer Ägyptenreise zum Beispiel (*"Gogol"*, 1909).¹⁵⁵ Aber in *"Sfinks"* (1905) schon erscheint Solov'evs Vision der Sophia als das vom Künstler zu erstrebende 'lik' ('Antlitz'), in dem die Gegensätze 'verschmelzen', im Unterschied zur Sphinx, Belyjs Bild der 'Mischung' von Gegensätzen, und zitiert wird für diesen Zusammenhang aus Solov'evs auf seiner zweiten Ägyptenreise 1898 entstandenem Gedicht *"Das Ewig-Weibliche"*. *"Slovo uveščatel'noe k morskim čertjam"* (Mahnwort an die Meerteufel)¹⁵⁶, in welchem das beschworene (von Belyj zitierte) Bild der "neuen Göttin", in der sich "Himmel und Abgrund des Meeres verbinden",¹⁵⁷ die Teufel bannen soll. Es liegt nahe, daß Belyj in seinem Text noch auf ein weiteres Gedicht Solov'evs aus dem Jahre 1892 über seine Sophienvision implizit Bezug nimmt, dessen erste Strophe lautet:

155) In: *Vesy*, 1909, Nr.4, S.69-83.

156) V.S.Solov'ev: *Stichotvorenija i šutočnye p'esy. Vstupitel'naja stat'ja, sostavlenie i primečanija* Z.G.Minc, Leningrad, 1974, S.120ff.

157) A.Belyj: *Sfinks* in: *Vesy*, 1905, Nr.9-10, S.46.

"Blizko, daleko, ne zdes' i ne tam,
 V carstve mističeskich grez,
 V mire, nevidimom smertnym očam,
 V mire bez smeča i slez, " 158

"Nahe, ferne, nicht hier und nicht dort,
 Im Reiche mystischen Träumens,
 In der Welt, die unsichtbar sterblichen Augen,
 In der Welt ohne Lachen und Tränen,"

"Smech" und "slezy" sind in "Sfinks" ein wichtiges Bild-(Be-griffs-)-Paar, anhand dessen wie auch später noch ¹⁵⁹ das Ideal der Einheit der Gegensätze und die mißglückten Bestrebungen dazu erörtert werden. Sein mystisches Erleben, seine Visionen der göttlichen Sophia, kleidet Solov'ev in die Sprache des Oxymorons, wofür das deutlichste, auch bekannteste Beispiel, sein Gedicht "Son najavu" ("Traum im Wachen", 1895) ¹⁶⁰ ist, dessen Thema abermals die in der Azurfarbe symbolisierte Sophia bildet, deren Wiedererscheinung hier zugleich mit dem apokalyptischen Ende erwartet wird.

158) V.S.Solov'ev. Stichotvorenija i šutočnye p'esy, S.63f.

159) A.Belyj: Ofejra. Putevye zametki. Čast' pervaja. Moskva, 1921.

160) V.S.Solov'ev: Stichotvorenija i šutočnye p'esy, S.110.

Ein Vers desselben Gedichts lautet:

"I vsluch tišina govorit mne:..."

("Und laut spricht die Stille zu mir:... ")

Macht diese Stelle in Besonderheit aufmerksam auf eine Verwandtschaft mit Nietzsches "Stillster Stunde" Zarathustras, die Belyj in den Texten "Sfinks" wie "Egipet" zitiert, wo er zugleich auch auf Solov'ev (doch nicht auf dieses Gedicht von ihm) Bezug nimmt, so ist doch die in dieser Hinsicht gemeinsame Grundlage für Nietzsche und Solov'ev allgemeiner mit dem Oxymoron zu bestimmen. In dieser prinzipiellen Gemeinsamkeit finden sie Eingang in jene Texte Belyjs, in denen mit der Stilfigur des Oxymoron, dem 'monströsen' Bild und dessen Thematisierung nach dem Weg zum Göttlichen gefragt und nach seiner Darstellbarkeit gesucht ist.

Vgl. hierzu auch Solov'evs Artikel im Brockhaus-Efron über Nikolaus Cusanus und dessen philosophisches Prinzip der coincidentia oppositorum. Solov'evs abschließendes Urteil über ihn lautet: "Bei großer philosophischer Kühnheit der einzelnen Gedanken und Ansichten sind die Schriften des Cusaners durchdrungen von tiefem christlich-mystischem Geist." (Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew, 6.Bd., Freiburg i.Br., 1965, S.390.)

Mit dem Nebeneinander der gegensätzlichen Bilder, ihrer Vereinigung und Aufhebung in einem dritten, eben darin evozierten Bild des Göttlichen und, dem zugrunde liegend, dem logischen Paradox und ausgeschlossenen Dritten, zitiert Belyj Solov'evs Ägypten, tritt er in einen Dialog mit ihm ein, denn das Ägypten beider ist von mystischer Bedeutung.

1910 bricht Belyj mit seiner Frau Asja zu einer Reise u.a. nach Ägypten auf. In seiner Beschreibung dieser Reise, "Egipet" (1912), nennt Belyj den Namen Solov'ev nicht ein einziges Mal, doch erschließt er 'sein' Ägypten aus den Gegensätzen, aus den unvereinten, ineinander umschlagenden und aus den vereinten, in denen das Transzendente dem Ägyptenreisenden mystisch schaubar wird.¹⁶¹ Solov'evs Vision der Sophia in Ägypten (1875) aus seiner Verserzählung "Tri svidanija" ("Drei Begegnungen") (1898) ist mit den Versen

"Čto est', što bylo, što grjadet voveki -
vse obnjal tut odin nedvižnyj vzor...

"Was ist, was war, was ewig sein wird -
Umfaßte hier alles ein unbewegter Blick..."

und

"Vse videl ja, i vse odno liš' bylo -
Odin liš' obraz ženskoj krasoty...
Bezmernoe v ego razmer vchodilo,-" 162

"Alles sah ich, und alles war nur eines -
Nur eine Gestalt weiblicher Schönheit...
Unermeßlichkeit war in ihr Maß gekleidet,-"

Belyj zur Sprache für die Begegnung mit der Sphinx von Gise geworden, ist ein wesentlicher Schlüssel für seine Sphinx-Deutung, durch die er indirekt auch eine Verbindung zwischen sich und Solov'ev, Leben und Werk betreffend, herstellt, wie sie direkt von ihm nur in "Zapiski čudaka" ausgesprochen wird,¹⁶³ wo sie auf sein eigenes Mysterien-Drama "Prišed-

161) Zur Analyse dieses Textes von Belyj s. das Kapitel "Egipet" dieser Arbeit.

162) V.S.Solov'ev: Stichtovorenija i šutočnye p'esy, S.130

163) A.Belyj: Zapiski čudaka. Moskva/Berlin, 1922 (Reprint: Lausanne, 1973), tom pervyj, S.98f.

šij"¹⁶⁴ und Solov'evs "Povest' ob Antichriste"¹⁶⁵ gegründet wird, die Belyj in dessen persönlicher Lesung in der Wohnung von Michail S.Solov'ev kennenlernte.

Nicht ausschließlich, doch besonders im Hinblick auf Belyj, ist daher nach Ägypten bei Solov'ev, sofern es unter dem Zeichen der Vision steht - d.i. in seiner Lyrik - zu fragen.

In seltsam widersprüchlicher Weise und unter zweierlei Form wird das Ägypten-Erlebnis Solov'evs in seinen Schriften greifbar. In den Briefen aus Kairo, hauptsächlich an die Mutter, wird von den äußeren Eindrücken und Erlebnissen in dem Land berichtet. Seine Besichtigung der ägyptischen Denkmäler zählt Solov'ev ohne jede Beifügung seines Eindrucks von ihnen auf.¹⁶⁶ Der Gleichgültigkeit mischt sich ein leicht ironischer Ton bei, in dem er zu verstehen gibt, er habe alle 'Wunder' Ägyptens, die der Reisende sehen müsse, gesehen, ohne in ihnen ein Wunder zu finden.¹⁶⁷ Die Denkmäler Ägyptens geben keinen Aufschluß über das von ihm in Ägypten Gesuchte. Den Ausflug in die Thebais, auf dem er laut "Tri svidanija" die Vision hatte, kündigt er in Briefen der Mutter und Ol'ga Novikova an. Der Bericht danach an die Mutter enthält lediglich das auch in "Tri svidanija" aufgenommene Erlebnis des Überfalls von Beduinen.¹⁶⁸

164) A.Belyj: Prišedšij in: Severnye cvety, 1903, S.2-25.

165) V.S.Solov'ev: Tri razgovora (1899-1900) in: Sobr.soč., 2-izd., t X, S.81-222.

166) Pis'ma Vladimira Sergeeviča Solov'eva. Pod redakciej Ė.L.Radlova. S.-Peterburg, t.1, 1908; t.2, 1909; t.3, 1911.
Nachdruck mit 4.Ergänzungsband in: Sobr.soč., V.S. Solov'eva. Pis'ma i priloženie. Fototipičeskoe izdanie. Izd. "Žizn' s bogom", Foyer Oriental Chrétien, Bruxelles, 1970, t.2, S.17

167) a.a.O., t.4, S.162.

168) a.a.O., t.2, S.19.

Geben die Briefe an die Mutter von seinem Londonaufenthalt bis zur Abreise aus Kairo die äußeren Abläufe, unter denen das Eigentliche stets verschwiegen bleibt, so führen die Briefe an den Freund D.N.Certelev vorbereitend und die Gedichte in der Folge in den Zusammenhang zwischen den Studien im Britischen Museum, Ägypten und der Sophienvision. Im Januar 1875 kündigt er Certelev seine Reise nach London an und teilt ihm gleichzeitig seine Überzeugung mit, spiritistische Erscheinungen seien für die Begründung einer wirklichen Metaphysik notwendig.¹⁶⁹ Ernüchtert berichtet er demselben über eine spiritistische Séance in London, erwähnt aber auch seine Lektüre der "Mystiker in der Bibliothek".¹⁷⁰ Kein Gedicht aus der Londoner Zeit gibt jene Vision des Gesichts der Sophia aus "Tri svidanija" wieder, in deren Zusammenhang eine innere Stimme ihm sagt "v Egipte bud'" ("sei in Ägypten").¹⁷¹ Ein erstes Gedicht aus der Zeit unmittelbar nach seinem Ausflug in die Wüste gilt der Erscheinung "seiner Königin"¹⁷² und das folgende "U caricy moej est' vysokij dvorec..." ("Meine Königin hat einen hohen Palast...")¹⁷³ weist mit der wiederholten Siebenzahl, wie den Glanz- und Lichtelementen in ihren Attributen auf den gnostischen Ursprung von Solov'evs Sophiengestalt.¹⁷⁴ Mit

169) a.a.O., t.2, S.225.

170) a.a.O., t.2, S.236.

171) V.Solov'ev: Stichotvorenija i šutočnye p'esy, S.128.

172) "Vsja v lazuri segodnja javilas'..." (Ende Nov. 1875), a.a.O., S.7.

173) a.a.O., S.8

174) Die Feststellung stützt sich nicht auf dieses Gedicht als alleinige Grundlage, sondern bezieht Solov'evs französisch geschriebene philosophische Texte aus der Zeit seines Ägyptenaufenthaltes und kurz danach (V.Soloviev: La Sophia et les autres écrits français. Edités et présentés par François Rouleau. Lausanne 1978) sowie seine Notizen von dieser ersten, in London begonnenen Auslandsreise (die betreffenden Auszüge finden sich in S.M.Solov'ev: Žizn' i tvorčeskaja evoljucija Vladimira Solov'eva. Brjussel' 1977) mit ein. Die zwei ersten Verse der ersten Strophe "U caricy moej est' vysokij dvorec,/O semi on stolbach zolotyč" sind ein nahezu wörtliches Zitat der Spr.9,1, wie bereits Ch.F.Hartman in seiner Arbeit

dem Gedicht "Pesnja ofitov" ("Gesang der Ophiten") (Mai 1876)¹⁷⁵ dann wird eine der gnostischen Sekten zum Thema.

"Weather, Water, Light and Sophia in the Poetry of V.S. Solov'ev" (Ann Arbor/Mich. 1972) bemerkt hat. Zudem hat er herausgestellt, daß das hier von Solov'ev gegebene Bild der Sophia weitgehend dem Kiever Ikonentyp der Sophia entspricht (a.a.O., S.92ff.). Indem er nun aber diese Vision als eine rein der (ost-)kirchlichen Ikonographie verpflichtete einstuft, gerät sie ihm in überraschende Diskrepanz zu der späteren Gestaltung derselben in "Tri svidanija", und zwar als eine christliche zu einer heidnischen. Der Unterschied erweist sich indes als unwesentlich, wenn berücksichtigt wird, daß durch die christliche Ikonographie hindurch und neben ihr die Sophienvision in "U caricy moej..." gnostische Züge trägt. Clemens Alexandrinus (Excerpta ex Theodoto 47,1) berichtet, daß die Valentinianer für ihre Konzeption der Sophia Spr.9,1 zitierten: "Der erste und allgemeine Demiurg ist also der Heiland, die Sophia aber 'baut sich als zweite ein Haus und stützt es mit sieben Säulen'." (Die Gnosis. 1.Bd. Zeugnisse der Kirchenväter. Zürich u. Stuttgart 1969, S.195). Weiterhin auf die Gnosis weist das 'Leid' ('skorb') der 'carica'-Sophia und die Gegenüberstellung ihrer Lichtwelt mit der dunklen Welt, in die sie sich zu dem 'Freund' herabneigt. Die Siebenheit, in den Sprüchen Salomos vorgegeben, kommt andererseits auch in allen gnostischen Systemen vor (vgl. Hans Jonas: Gnosis und spätantiker Geist. 1. Teil. Göttingen 1964), sie ist besonders häufig erwähnt im System der Ophiten nach dem Bericht des Irenaeus (Die Gnosis, S.115ff.). Solov'evs Bezeichnung der Sophia als 'ofis' in einem Schema aus den vorerwähnten Notizbüchern (S.M. Solov'ev, S.130) zeigt an, daß er mit der Lehre der Ophiten zu der Zeit vertraut war.

Im Ganzen speist sich Solov'evs Schrifttum über die Sophia in der frühen Zeit (Gedichte, philosophische Dialoge und Traktate, mediumistische Aufzeichnungen) aus Altem Testament, Gnosis und Kabbala.

175) a.a.O., S.10.

Die Sophienvision hat, den Gedichten aus dem entsprechenden Zeitraum gemäß, einen gnostischen Kontext. Solov'evs mystische Studien in London umfaßten im besonderen auch gnostische.

Daß die Vision in Ägypten in Zusammenhang mit dem Studium der Gnostiker in London steht, kann darin festgestellt werden. Es bleibt aber die Frage, warum gerade Ägypten ihr vorerahnter Ort ist. Solov'evs Auskünfte darüber spannen sich zwischen dem sachlichen "moi zanjatija trebujut otpraviti'sja na neskol'ko mesjacev v Egipet" ("meine Studien erfordern, daß ich für einige Monate nach Ägypten fahre")¹⁷⁶ und der Darstellung in "Tri svidenija", wonach bei der Vision eine Stimme im Inneren ihn dorthin ruft. Immerhin enthalten die speziellen Studiengegenstände Solov'evs in London selbst Anhaltspunkte für den Entschluß zur Reise nach Ägypten, die durch seine viel später entstandenen Artikel über die Gnosis und die einzelnen gnostischen Systeme im Brockhaus-Efron gestützt werden. In seiner generellen Darstellung des Gnostizismus nämlich klassifiziert Solov'ev die gnostischen Lehren nach einer ägyptischen, einer syro-chaldäischen und einer kleinasiatischen Gnosis, wobei diese scheinbar nach dem äußeren Gesichtspunkt des Entstehungsortes getroffene Einteilung ihm vorrangig dazu dient, drei Typen gnostischer Systeme herauszustellen, die er durchaus unterschiedlich wertet. Seine Sympathie gilt der gemäßigten Form der von ihm grundsätzlich an der Gnosis kritisierten "unversöhnlichen Trennung von Gottheit und Welt" in der "ägyptischen Gnosis", zu welcher er die Systeme des "Valentinus und Basilides - des

176) Pis'ma V.S.Solov'eva, t.2, S. 13.

Platon und Aristoteles der Gnostiker" - zählt und die ägyptischen Ophiten, deren Buch "Pistis Sophia" erhalten ist.¹⁷⁷ Daraus zu schließen wäre, daß das Land Ägypten Bedeutung durch die speziell auf seinem Boden entstandene Gnosis erlangt. Solov'evs Ägypten ist dann ein 'gnostisches Ägypten', was sich auch dadurch stützen läßt, daß das alte, in seinen Denkmälern gegenwärtige Ägypten für ihn bedeutungslos bleibt. Eine dieser Wertung folgende Gegenüberstellung von Altägypten und 'gnostischem Ägypten' zeigt die letzte Strophe des Gedichtes "Nil'skaja Del'ta" (1898)¹⁷⁸:

"Ne Izida trechvenečnaja
Tu vesnu im privedet,
A netronutaja, večnaja
'Deva Radužnych Vorot'"

"Nicht Isis, die dreikronige,
Bringt ihnen diesen Frühling,
Sondern die unberührte, ewige
'Jungfrau des Regenbogens'"

Die ägyptische Göttin Isis wird abgelöst von einer himmlischen Jungfrau, deren Bezeichnung, wie Solov'ev selbst anmerkt, gnostisch ist.

Und noch ein zweiter Komplex literarischer Quellen ist dafür in Betracht zu ziehen, daß die "Stimme im Inneren" zu der göttlichen Vision nach Ägypten ruft - das hermetische Schriftgut. Für eine Beschäftigung Solov'evs in London auch mit diesem spricht wiederum eines seiner frühen Gedichte (Mai 1876), dessen Titel "Vis eius integra, si versa fuerit in terram"

177) V.S.Solov'ev: "Gnosticizm", Brockhaus-Efron, Bd.VIII, 2=16, 1893/1, S.950. In: *Sobr.soč.*, t.X, S.323ff.

Je einzelne Artikel zur Gnosis schrieb Solov'ev: "Valentinus", "Valentinianer", "Bardesanes", "Basilides", "Karpokrates", "Kerinth", "Mandäer", "Manichäismus", "Orphiten", "Simon der Magier". Diese Angaben folgen den in die Deutsche Gesamtausgabe aufgenommenen Lexikonartikeln. Bis auf die Artikel "Valentinus", "Valentinianer", "Basilides" und "Manichäismus" sind sie in der russischen Gesamtausgabe nicht enthalten, vgl. *Dt.Gesamtausgabe d.Werke v. W.Solowjew*, 6.Bd., Freiburg i.Br., 1965, S.616ff.

178) Ders.: *Stichotvorenija i šutočnye p'esy*, S.114.

ein Zitat aus der "Tabula smaragdina" ist,¹⁷⁹ einem im Mittelalter gefundenen und dem Hermes Trismegistos zugeschriebenen Fragment. Den (sehr ausführlichen) Artikel über Hermes Trismegistos im Brockhaus-Efron verfaßte ebenfalls Solov'ev.¹⁸⁰ Er stellt darin den Synkretismus dieser Schriften aus ägyptischem Polytheismus, jüdisch-christlichem Monotheismus und griechischem philosophischem Idealismus fest und nimmt das 3.Jh. n.Chr. als Entstehungszeit der unter dem Titel "Poimandres" zusammengefaßten 14 Traktate an. Er wahrt damit eine eindeutige Distanz zu der traditionell esoterisch/theosophischen Interpretation dieser Schriften als Zeugnisse der altägyptischen Weisheit des Einweihungslehrers Hermes Trismegistos,¹⁸¹ gibt aber seine Wertschätzung der Schriften gleichwohl zu erkennen.¹⁸² Es kann angenommen werden, daß Solov'ev bereits 1875 Ägypten in Kenntnis auch der Apotheose Ägyptens in den hermetischen Schriften erlebt, mindestens aber, daß mit ägyptischem Boden sich einige der von ihm höchstgeschätzten philosophisch/theosophischen Lehren verbinden.¹⁸³ Gewiß als gnostisches und mit Einschränkung als hermetisches ist das für Solov'ev bedeutungsvolle Ägypten zu bezeichnen.¹⁸⁴

179) a.a.O., S.11. u. S.294.

180) Der Artikel "Hermes Trismegist" gehört ebenfalls zu den in der dt.Gesamtausgabe unter Solov'evs Lexikonartikeln Erfassten, ist also in der russischen Solov'ev-Ausgabe nicht enthalten. Im Brockhaus-Efron, Bd.VIII,2-16, 1893/1, S.537.

181) Vgl. hierzu seine überaus kritische Beurteilung der Schriften H.Blavackajas: "Zametka o E.P.Blavackoj" (1892), *Sobr.soč.*, t.VI, S.394ff. u. "Recenzija na knigu E.P.Blavackoj: 'The key to Theosophy' (New York 1889)" (1892), *Sobr.soč.*, t.VI, S.287ff.

182) Dt.Gesamtausgabe, Bd.6, S.108ff.

183) Auch der von Solov'ev hochgeschätzte Plotin stammt aus Ägypten, vgl. Solov'evs Artikel "Plotin", Brockhaus-Efron, Bd.XXIII, 2=46, 1898/2, S.837. in: *Sobr.soč.*, T.X,S.497ff.

184) In Belyjs Ägypten ist nur über die Bezugnahme auf Solov'evs Sophienvision auch die Gnosis involviert, dagegen der Hermetismus, und zwar vermittelt über die Tradition der Rosenkreuzer u. Theosophen d. 19. u.20.Jh., von großer Bedeutung. S.das Kapitel "Egipet" dieser Arbeit.

Doch Solov'ev bedenkt auch das originale Ägypten, wenn es darum geht, unterschiedliche Religionen in ihrem Verhältnis zueinander zu betrachten, zu gruppieren, um daraus letztlich den eigenen Plan für die große Aufgabe der geeinten christlichen Kirche zu entwickeln. Es ist in "Velikij spor i christianskaja politika" ("Der große Streit und die christliche Politik") (1883),¹⁸⁵ daß die ägyptische Religion vor dem Hintergrund des zuvor behandelten Buddhismus und der iranischen Religion ihr positives Profil gewinnt, weil sie das Göttliche mit dem Leben verbindet, das Leben als Offenbarung eines guten Gottes annimmt. Doch noch darüber hinaus erschließt Solov'ev als das spezifisch Ägyptische von deutlich eigener philosophischer Position aus ein Empfinden der Unzulänglichkeit an der physischen Geburt und der Materie, welches er aus dem ägyptischen Streben nach dem ewigen Leben und der Überwindung des Todes abliest. Als Kennzeichen ägyptischer Religion formuliert er also die Verkörperung des höheren geistigen Prinzips in der Materie, welche durch das Schöpfer- und Künstlertum erfolgt. So wird die religiöse ägyptische Kunst zum Beispiel für Solov'evs eigene, in seinen die Ästhetik betreffenden Schriften gegebene Definition der Kunst als Theurgie durch ein Prägen der Materie in ewige, ideale Formen, wie sie dem russischen Symbolismus zur Grundlage geworden ist.

185) V.S.Solov'ev: Velikij spor i christianskaja politika. (1883) in: Sobr.soč. V.S.Solov'eva, t.IV, S.24ff.

1.3.3.3. K.D.Bal'mont

Nach Solov'ev ist Bal'mont neben Vjačeslav Ivanov und Belyj der dritte Dichter des russischen Symbolismus, der nicht nur ägyptische Bilder in sein Werk aufnimmt, sondern das Land auch von einer eigenen Reise her (1909) kennt.¹⁸⁶ Während indes bei Ivanov das persönliche Erlebnis Ägyptens (um die Jahrhundertwende)¹⁸⁷ keine nachweisliche Bedeutung für die Symbolik hauptsächlich der Sphinx in seiner poetischen Welt hat, bietet Bal'mont insofern eine interessante Parallele zu Belyj, als sowohl vor der Ägyptenreise Ägypten und Bilder ägyptischer Mythologie in seinem Werk vorkommen als auch nach dieser der persönliche Eindruck von dem Land seinen literarischen Niederschlag findet. Und eben diese Parallele verdeutlicht auch die Diskrepanz zwischen beiden Symbolisten. Im Falle Bal'monts fehlt eine sinnträchtige Relation zwischen beiden Phasen, wobei bereits in den Gedichten vor der Reise eine Kontinuität in der Symbolik ägyptischer Bilder nicht gegeben ist, wohingegen bei Belyj das Verhältnis beider Phasen zueinander seine eigene Theorie von den zwei Arten der Symbolbildung durch zweierlei Relation zwischen Bild und 'Erleben' ('pereživanie'): 1) Erleben → Bild 2) Bild → Erleben - zu bestätigen scheint. Das Symbol, das in Belyjs Ägypten zentrale der Sphinx, und seine Symbolik ist in beiden Phasen wesentlich identisch, ist das sie bindende, eine Tatsache, die von Belyj durch Selbstzitate betont wird,¹⁸⁸ zählt ihm doch die Einheit von Kunst und Leben zu den wichtigsten Postulaten des Symbolismus.

186) vgl. die Einleitung von Vl.Orlov zu der Ausgabe K.D.Bal'mont: Stichotvorenija. Leningrad 1969 und die Anm. zu Gedicht Nr. 395, S.641.

187) J.Holthusen: Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph. München 1982, S.5. Zu ägyptischen Bildern und Motiven in der Lyrik s.das Kap. "Vjačeslav Ivanov".

188) s.hierzu die Kap. "Sfinks" und "Egipet".

Im besonderen wird die Diskrepanz zwischen Bal'mont und Belyj deutlich an ihrer beider ägyptischer Reiseskizzen. Ein beschriebenes, besprochenes, archäologisches Ägypten, aus dem das individuelle Erleben nahezu ausgeklammert bleibt, steht einem von symbolischen Voraussetzungen erlebten Ägypten in der Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart gegenüber. Bei diesem Vergleich zu berücksichtigen ist, daß in Bal'monts Leben die Ägyptenreise eine Reise unter zahlreichen in die ganze Welt (u.a. Mexiko, Vereinigte Staaten, Australien, Südafrika, Ceylon, Indien) ist, während sie für Belyj ein herausragendes Ereignis darstellt, das zudem in eine Zeit der inneren Krise fällt.¹⁸⁹

In Bal'monts Gedicht aus dem Jahre 1897 ist eindeutig auf die Sphinx von Gise Bezug genommen ('die Wüste', 'der gigantische Kopf', 'die Sklaven').¹⁹⁰ In den mit dem Shelley-Motto "For like an eyeless night-mare grieved did sit upon his being..." überschriebenen Zyklus "Košmary" ("Alpträume") gehörig, ist die Sphinx der verkörperte Alptraum "raby košmar v granite voplotili" ("die Sklaven verkörperten den Alptraum im Granit"), das Symbol einer den Alptraum verkörpernden Kunst, einer Ästhetik des Schreckens und der Häßlichkeit. Zeitlos und einförmig, hat sie sich erhoben

"kak vrag obyčnej krasoty,
Kak son, slepoj, nemoj i bezobraznyj"
"Als Feind der gewöhnlichen Schönheit,
Als Traum, blind, stumm und häßlich."

Stummheit ("bezmolvnyj") und Blindheit ("gljadjat, ne vidja, oči") sind die Charakteristika von Bal'monts Sphinx als Bild des Alptraums vom lebendigen Tod (Strophe 2, Vers 1). Stummheit, der Blick, der nicht sieht, und 'Fieberphantasie' ('bred') sind wichtige Elemente für die Semantik der Sphinx

189) s. hierzu die Kap. "Vospominanija, t.III, č.II" u. "Zapiski čudaka".

190) "Sfinks" in: Bal'mont: Stichotvorenija, S.138.

auch bei Belyj. Jedoch als solchermaßen bestimmte, gewinnt die mythologische Gestalt den Sinn des Durchbrechens irdisch-menschlicher Grenzen.¹⁹¹

Im Kontext des Gedichtes "Prokljatie čelovekam"¹⁹² dagegen repräsentieren die ägyptische Bilderschrift, die Göttin Isis und die Sphinx das Ideal einer lebendigen Kultur der Harmonie von Mensch und Natur gegenüber der "verdammten", dem apokalyptischen Ende nahen Kultur der Gegenwart, die die Verbundenheit aller Naturelemente zerrissen hat, in "kläglichen Worten", in Begriffen mit "Etiketten" versieht, anstatt im Bild ihre Lebenseinheit mit dem Betrachteten kundzugeben.

"O, dni, kogda byl tak nesroden literature čelovek,
 Čto, esli zakrepit' chotel on, čto slyšal ot morej
 i rek,
 Vlagal on složnye ponjat'ja - v gieroglify, ne v
 slova,
 I panorama neba, mira v tech zapisjach byla živa.
 To živopis' byla, slijan'e zverej, ljudej i ptic
 v odno.-"

"O, Tage, da so unvertraut der Literatur der Mensch
 noch war,
 daß, wenn er festmachen wollte, was von Flüssen und
 Meeren er hörte,
 Er komplizierte Begriffe in Hieroglyphen, nicht in
 Worte fašte,
 Und das Panorama des Himmels, der Erde in diesen
 Eintragungen lebendig war.
 Malerei war das, Verschmelzen wilder Tiere, Menschen
 und Vögel in Eines. -"

In diesem Verständnis der Hieroglyphen als reiner Bildzeichen wie in dem Ideal vom universalen organischen Lebenszusammenhang, welches zu repräsentieren sie vom Dichter gewählt sind, ist eine Nähe zu Merežkovskijs wie auch Rozanovs Ägyptenbetrachtung zu erkennen.

191) s. hierzu die Kap. "Sfinks" u. "Egipet".

192) in: Bal'mont: Izbrannoe. Moskva, 1983, S.207ff.



Im Mai 1908 ist das Gedicht "Egipet"¹⁹³ entstanden, das bereits auf eine nähere Beschäftigung Bal'monts mit der ägyptischen Kultur schließen läßt in dem Bild von den Göttern als Ruderern eines Schiffes (Barke) am Himmel, auf welchem Ägypten durch die Ewigkeit über die Wasser des Nil (des himmlischen Nil) gleitet (Strophe 1, Vers 3-6). Thematisiert wird Vergehen und Fortdauer einer Kultur und durch die Bilder wie den Aufbau des Gedichtes als ein Prozeß bedeutet, der den natürlichen Abläufen gehorcht und von ihnen umschlossen ist. Bilder des Jahreszeitenwechsels und des Wachstums rahmen das Gedicht:

"Zasnula zemlja"

"Die Erde ist eingeschlafen" (Strophe 1, Vers 1)

"Žizn' živet, vešnij vozduch ves'ladannyj,
Nil tečet, i papirusa net, no lotos rascvel
goluboj."

"Das Leben lebt, die Frühlingsluft ist weihrauch-
erfüllt,
Der Nil fließt, und es gibt keinen Papyrus, aber
blauer Lotus ist erblüht."

(Strophe 3, Vers 5,6)

Einschlafen und Weggehen sind die Metaphern für das hierin als organisch aufgefaßte Ende ägyptischer Kultur:

"Zadremavšie bogi ušli"

"Die eingeschlummerten Götter sind fortgegangen"
(Strophe 1, Vers 3)

"Ušli Faraony.
Ich narjadnye mumii spjat"

"Fortgegangen sind die Pharaonen.
Ihre schmucken Mumien schlafen" (Strophe 2, Vers 1,2)

Als ihre ewigen Zeichen im Strom der Jahrhunderte bleiben die "immer noch unenträtselte Sphinx" und die Pyramiden. Natureinbindung ist der Schlüssel für Ägypten, sowohl in "Prokljatie čelovekam" als in "Egipet".

193) a.a.O., S.271.

"Potuchšie vulkany" ("Erloschene Vulkane") ist der Gedichtzyklus im Buch "Zarevo zor'" überschrieben, in dem die auf den eigenen Eindruck von Ägypten bezogenen Gedichte Bal'monts stehen.¹⁹⁴ Das erste, "Približajas' k Aleksandrii" ("Auf Alexandria zu") weist einen Zusammenhang mit dem Anfang seines späteren Buches "Kraj Ozirisa" ("Land des Osiris") auf, welches Bal'mont ebenfalls einleitet mit seiner Schiffsreise nach Alexandria. Aus dem Gedicht scheint die Überschrift für das erste Kapitel "Preddver'e v Egipet" ("der Eingang nach Ägypten")¹⁹⁵ übernommen zu sein:

"Nad preddver'em v Egipet - dlinnokrylye pticy."
 "Über dem Eingang nach Ägypten - langflügelige
 Vögel."
 (Strophe 2, Vers 3)

Und auch das pathetische Ende dieses Gedichts - die Ankunft in Ägypten - "Da, ja tvoj, Oziris." ("Ja, ich bin dein, Osiris.") - kann als Ansatz dafür betrachtet werden, daß Osiris im Buchtitel der ägyptischen 'Skizzen' Ägypten emblematisch zu bezeichnen hat. Zu der hohen Erwartung an das nahe Ägypten - "vot ty pribyl v svjatuju stranu piramid" ("Da bist du im heiligen Land der Pyramiden angekommen") (Str.1, Vers 4) -, die wiederum dadurch genauer verständlich wird, daß Bal'mont in "Kraj Ozirisa" von seiner Lektüre auf dem Schiff in Richtung Alexandria u.a. des Theosophen G.R.S.Mead und seiner Evokation alexandrinischer Kultur berichtet,¹⁹⁶ ja diese weitgehend übernimmt, um das außerordentliche, ihm bevorstehende Reiseziel dem Leser vor Augen zu stellen, steht in eklatantem Gegensatz das folgende Gedicht "Egipet".

Ägypten ist Einförmigkeit, Unveränderlichkeit, Leblosigkeit. Isis sucht den Toten, Osiris konnte nicht auferstehen. Auferstanden ist er nur als Herrscher über die Toten.

194) Bal'mont: Stichtovorenija, S.380-383.

195) s. unten S.102

196) zum theosophischen Ägyptenbild generell vgl. das Kap. "Zur Bedeutung Ägyptens in den Quellen der Antike und dem auf sie sich berufenden esoterischen Schrifttum".

"I ves' Egipet - v večnoj trizne
Sredi bezčislennyh grobov."

"Und ganz Ägypten ist in einer ewigen Totenfeier
Inmitten zahlloser Gräber." (Strophe 4, Vers 3,4)

Zu jenem Gedicht gleichen Titels vor der Reise¹⁹⁷ steht dieses ebenfalls in direktem Widerspruch.

Einförmigkeit und Unveränderlichkeit kennzeichnen Ägypten, hier auch rhythmisch, in "Polja egipetskie" ("Ägyptische Felder"). Das Gleichmaß der Arbeit der Fellachen, dem die unaufhörlich im Kreis gehenden, den Bewässerungsbrunnen betreibenden Ochsen -

"Dva vola idut po krugu
Vse po krugu bez konca."

"Zwei Ochsen gehen im Kreise
Immer im Kreise, ohne Ende."

- ein prägnantes Parallelbild sind, wird verbunden mit dem Motiv der durch die Jahrhunderte gleichgebliebenen sozialen Stellung der Fellachen - in der Form des Liedes eines Fellachen, dessen rhythmisch getragenes Thema die Zeile

"Budu, byl i esm' fellach."

"Fellache werde ich sein, war ich und bin ich."

in sich konzentriert.

Solch negative Wertung Ägyptens wird in den folgenden Gedichten "Prekrasnej Egipta" und "Rubišče" umso deutlicher. Das erstere gilt der zurückersehnten Heimat, die lockender ist "als alle Pyramiden". Und fast schon ein Schimpfgedicht auf Ägypten ist "Rubišče" ("Lumpen") mit seinen ersten beiden Zeilen:

"Egipet - rubišče s roskošnoj bachromoj,
Kuda uvodiš' ty korablik malyj moj?"

"Ägypten - Lumpen mit kostbaren Fransen,
wohin führst du mein kleines Schiffchen?"

In den zwölf Zweizeilern wird eine endlose Beschwerde des lyrischen Ich gegen Ägypten geführt, über die Wüste, den Nil,

197) vgl. oben S. 98

die Gräber, die Tiergötter, die Unveränderlichkeit. Ägypten ist dem "freien Vogel", dem lyrischen Ich, Gefängnis, aus dem emporsteigend es sich von dem ihm "fremden Nil" erleichtert verabschiedet.

Einen neuen Ansatz, sich auf Ägypten einzulassen, zeigt das Gedicht "Dvojník" ("Der Doppelgänger"). Zwar ist Ägypten in ein "Leichengewand" gehüllt, aber der "Met des Lebens ist noch nicht ganz ausgetrunken" ("Met žizni ne ves' ešče vypit"). Ein Liebespaar ist Zeichen des noch in Ägypten "verweilenden" Lebens (Strophe 3). Die Erwähnung der Gegend Silsile am Nil,¹⁹⁸ wo einst alljährlich der Beginn der Nilschwelle gefeiert wurde, im letzten Vers wie auch dessen abschließende Zeile "Dve kobry na carskom čele" ("Zwei Kobras auf königlichem Haupt"), stehen offenbar in Rückbezug auf jenes Paar des 3. Verses: das Nilfest als Fest der Fruchtbarkeit und Erneuerung des Lebens, der Uräus¹⁹⁹ in der Verschlingung zweier Schlangen (vgl. auch den Titel "Doppelgänger").

Diesen relativ kurz (1911) nach der Reise (1909) entstandenen Gedichten, die Ägypten, wie Bal'mont es selbst erlebt hat, nicht zuletzt in der Verve seiner Ablehnung, zu vermitteln scheinen, stehen die nun zu betrachtenden Reiseskizzen nahezu unverbunden gegenüber. Jenes Ägypten ist ein objektiv betrachtetes, hauptsächlich fachwissenschaftlich begründetes - aber auch buchgelehrtes. Der Gedichtzyklus entspricht eher Belyjs Text "Egipet" als Bal'monts "Kraj Ozirisa".

Der Sammlung seiner Nachdichtungen von Hymnen und Liedern verschiedener Kulturen unter dem Titel "Zovy drevnosti" ("Rufe des Altertums")²⁰⁰ schickt Bal'mont ein Vorwort voraus, das mit dem Programm dieses Buches zugleich auch jene Perspektive zeigt, unter der der Autor eine Einzelkultur wie Ägypten später in "das Land des Osiris"²⁰¹ darstellen wird.

198) vgl. G. Posener: Lexikon der ägyptischen Kultur, Stichwort: 'Nil'

199) Zeichen der Königswürde, vgl. Lexikon d. ägyptischen Kultur, Stichwort 'Uräus' und 'Kronen' (2 Uräusschlangen als Bestandteil einer Krone).

200) erschienen 1908. 2. ergänzte u. überarbeitete Aufl., Berlin 1923

201) Bal'mont: Kraj Ozirisa. Moskva, 1914.

Der Künstler, namentlich der Dichter, erhält die Aufgabe, die Vielfalt der Kulturen in Raum und Zeit zu verbinden und damit jene Einheit sichtbar zu machen, die im Ursprung und als universales Gesetz wirkt und nach Bal'monts Ansicht die Sonne ist.²⁰² Der Funktion des Sammelns des Verschiedenen unter dem Gesichtspunkt einer wesenhaften Einheit entspricht der "vielfache Schliff der Seele des Dichters", seine Vieltätigkeit, die ihn als Spiegel bzw. Echo zum Vermittler geeignet werden läßt. Die Abweichung der Wiedergabe vom Original durch eine Auswahl wird von Bal'mont als Echo von besonderer Deutlichkeit und eigenem Reiz positiv bewertet.

"Das Land des Osiris", 1914, also zwei Jahre nach Belyjs im *Sovremennik* veröffentlichten Reiseskizzen erschienen, trägt den Untertitel "Egipetskie očerki" und beruht ebenfalls auf einer eigenen Ägyptenreise. Dennoch, und deshalb ist Bal'monts Werk besonders im Vergleich zu Belyjs Reiseskizzen von Interesse, wird für Bal'monts Darstellung von Ägypten nicht das eigene Erleben der Reise relevant. Nur im 1. Kapitel, "Der Eingang nach Ägypten" (*Preddver'e v Egipet*), stellt sich der Verfasser des Buches dem Leser auch in der Situation des Schiffsreisenden vor, der während er sich dem Land nähert, aus exakt angeführten Büchern unterschiedlicher Tendenz²⁰³ Informationen über Ägypten entnimmt und wiedergibt. Die hier aufgebaute Spannung zwischen dem vermittelten Ägypten und Ägypten als unmittelbar bevorstehender Realität, zwischen dem Ägypten der Vergangenheit und dem Ägypten der Gegenwart

202) vgl. Bal'monts Mexikobericht unter dem Titel "V stranach solnca. Pis'ma k častnomu licu iz krugosvetnago putešestvija." in: *Vesy*, 1905, Nr.4, S.1-11; Nr.6, S.19-35; Nr.8, S.13-31.

203) Hierzu gehört auch theosophische Literatur. Bal'mont gibt eine Beschreibung von Alexandria im 4. Jh. n. Chr. auf der Grundlage eines Werkes von Mead, den er als den "hervorragendsten englischen Theosophen der Gegenwart" bezeichnet. Es handelt sich um Mead, G.R.S.: *Fragmente eines verschollenen Glaubens* ("Fragments of a faith forgotten"). Leipzig, 1902, ein Werk über die Gnosis. Das Kapitel über Alexandria steht auf S.78ff.

verfällt indes spurlos, will man nicht den eigenen Standpunkt, den Bal'mont innerhalb und manchmal auch entgegen der ägyptologischen Literatur einnimmt, als Resultat einer in Augenschein genommenen Realität werten. Mit Beginn des 2. Kapitels nämlich wird "Kraj Ozirisa" zu einem systematisch nach Hauptgesichtspunkten geordneten Buch über ägyptische Religion und Kultur, das sich seinerseits explizit auf Fachliteratur gründet und daneben zur Dokumentation auch übersetzte ägyptische Hymnen und Lieder enthält. Unter dieser 'objektiven Hülle' lassen sich einige für Bal'monts Ägyptenbild wesentliche Züge erkennen.

So gliedert Bal'mont gemäß seiner oben umrissenen Konzeption Ägypten immer wieder dem Universum aller Kulturen ein, deren Erwähnung unverhältnismäßig viel Platz eingeräumt wird, obwohl andererseits die ägyptische Einzigartigkeit fast nach antiken griechischem Vorbild hervorgehoben wird.²⁰⁴ Tatsächlich spricht er später seine Wertschätzung für Herodot aus, als er dessen Version über die Quelle des Nil und die Ursache der jährlichen Überschwemmung wiedergibt. Im Zweifelsfall entscheidet Bal'mont über die Bedeutung eines Aspektes oder Teiles ägyptischer Religion, indem er die universalen Entsprechungen aufsucht und von einer für andernorts fest-

204) "Iz Egipta čut' ne vse vyšlo, čem dorožim my." ("Aus Ägypten ist fast alles hervorgegangen, was wir hochschätzen.") und "čelovečeskij golos, prozvučavšij na Nil'skich beregach s osobym vekovym krasnorečiem." ("die menschliche Stimme, die an den Ufern des Nil mit besonderer, jahrhundertegültiger Beredsamkeit ertönte"), S.6 u. S. 28.

Auch jener Abschnitt, der bezugnehmend auf Mead, den Inhalt der verbrannten Bibliothek Alexandrias schildert, erwähnt die unsterbliche Wirkung ägyptischer Priesterweisheit auf Phönizien, Israel, Hellas und durch diese auf die ganze Welt. Im Kap. "Slovo egipetskago starca" gibt B. schließlich als das nach Meinung der Ägyptologen älteste Buch der Welt die Weisheitslehre des Ptah-Hotep (Papyrus Priss) an. (Die Hervorhebung ist meine - E.S.)

stehenden Bedeutung auf Ägypten zurückschließt.²⁰⁵
 Zu einem zweiten, ergänzenden Erklärungsweg wird die Parallelisierung von Phylogenese und Ontogenese, den Bal'mont im Falle der Tierverehrung und der Tiergötter beschreibt, die ihm im übrigen als minderwertig gegenüber Osiris, dem menschengestaltigen Gott der Auferstehung, gelten. Vor dem allgemeineren Hintergrund einer vom Menschen noch als ungeschiedenen empfundenen Einheit mit der Natur, in der die Grenze menschlich-nichtmenschlich noch durchlässig ist, sieht Bal'mont konkret die Ursache für eine Verbindung des Tieres mit dem Göttlichen in seiner glaubwürdigen Besonderheit und Unveränderlichkeit. Der Mensch wählt sich das Tier zum Leiter,²⁰⁶ weil er in ihm die Vollendung einer Eigenschaft, einen vollkommenen Typus erkennt. In dieser Bedeutung läßt sich eine Linie aufzeigen, die von den Schakalen und Falken des ägyptischen Tempels bis hin zum apokalyptischen Viergetier, den Sphingen und Basiliken des mittelalterlichen Bestiariums²⁰⁷ und der Taube im russischen Dorf führt. Die Numinosität des Tieres in verschiedenen Kulturen zu verschiedener Zeit erlaubt hier ein Zusammenrücken von Einzelphänomenen ungeachtet des Überlieferungsweges und der Bedeutungsabweichungen. Bal'mont läßt aus dem reiherartigen Bennu nicht nur in Griechenland den Phönix hervorgehen, sondern auch in Rußland den

205) So im Falle der Pyramiden als Sonnentempeln von den aztekischen auf die ägyptischen.

206) Es ist eine interessante Parallele zu Belyj, daß B. ausgehend von Beobachtungen über die ägyptische Kultur am Tier die Bedeutung hervorhebt, den Menschen über die Grenze in ein Unbekanntes zu führen. Tierköpfige Gestalten in dieser Funktion außerhalb eines ägyptischen Kontextes begegnen bei Belyj häufig (s. u.a. das Kap. "Kotik Letaev")

207) S. Morenz hält ägyptische Quellen für den "Physiologus", wenigstens, was die Abschnitte über den Phönix und den Pelikan angeht, für wahrscheinlich. ("Die Begegnung Europas mit Ägypten", S. 110).

Feuervogel.²⁰⁸ Wie Rozanov sieht er u.a. in der Tierverehrung den Aspekt phallischen Kultes und einer Vergöttlichung der Vermehrung, die dem Menschen inzwischen verlorengegangen ist, bzw. sich sogar in ihr Gegenteil verkehrt hat. Und letztlich gliedert Bal'mont auch die Tierverehrung als eine Variante der Sonnenverehrung (Tiere als Verkörperung der Sonnenenergie und Sonnenbewegung) seiner Hauptthese ein vom eigentlichen Monotheismus aller an der Oberfläche polytheistisch erscheinenden Religionen in der übergeordneten Einheit der Sonne. Diese These begründet er für Ägypten ausführlich und hebt dementsprechend die Periode der durch Amenophis IV. veranlaßten Aton-Verehrung als besonders positives Moment ägyptischer Religion hervor. Die Pyramiden sind hauptsächlich Sonnentempel, ein Psalm an die Sonne und erst in zweiter Linie Königsgräber (doch auch in diesem Sinne göttlich, weil der Pharao als Sohn der Sonne galt). Die Pyramidengestalt erklärt Bal'mont aus einer Heiligkeit der Zahlen drei und vier bei den Ägyptern, gleichzeitig aber auch als Nachahmung des Naturbildes, das die Sonne selbst mit ihren abendlichen Strahlen auf die Erde wirft, wenn sie durch Gewitterwolken fallen.

Die Sphinx erscheint gemäß der äußeren Tatsache und den Ergebnissen der Ägyptologie als zweigliedrig, bestehend aus Löwenkörper und Menschenkopf, dem Antlitz des Pharao in seiner Eigenschaft als Sohn der Sonne. Dazu wird auch die Bedeutung der Sphinx von Gise als Verkörperung des Harmachis, des Horus im Horizont, erwähnt. Trotz solcher präzisen Angaben deutet Bal'monts Sphinx-Darstellung, die bezeichnenderweise als persönlicher Ägypten-Eindruck zur Zeit der Abenddämmerung präsentiert wird, ein geheimnisvolles 'Darüberhinaus' von Bedeutung an, das im Blick konzentriert ist. Die Sphinx als "chranitel' egipetskich tajn" ("Wahrer ägyptischer Geheimnisse")²⁰⁹ blickt mit schrecklichem, sehendem Auge bis zu den Grenzen der Welt. In ihrer Verbindung von Mensch und Tier vermag sie alle Geheimnisse zu sehen.

208) Bal'mont: Kraj Ozirisa, S.181.

209) a.a.O., S.179.

Den menschengestaltigen Osiris begrüßt Bal'mont hymnisch im Kapitel "Bog voskresenija" ("Gott der Auferstehung") als die Gottheit, die die ungenügenden tierköpfigen Götter ablöst. Er interpretiert ihn ganz in christlicher Perspektive als Leidens- und Erlösergott und überträgt auch auf das ägyptische Totengericht deutlich die ethischen Maßstäbe des "Jüngsten Gerichts".

Den Totenglauben und -kult deutet er aus der maßlosen Liebe der Ägypter zum Leben, die sie nach einer doppelten Bindung an das Leben im Tod suchen läßt, durch ein geistiges Leben der Seele und das körperliche Leben der Mumie. Neben dem einzigartigen Unsterblichkeitsglauben lenkt er das Augenmerk auf die Liebe und ihre Darstellung in Liebesliedern als ein für Ägypten ebenso bedeutsames wie charakteristisches Element. Die Eingebundenheit menschlicher Liebe in die ganze Natur und eine Verbindung aus Leidenschaftlichkeit und Zartheit, Kindlichkeit sind die Hauptmerkmale.

Wie A.Belyj²¹⁰ hält Bal'mont das Wort in seiner magischen Wirksamkeit und als Schöpfungswort als etwas spezifisch Ägyptisches fest. Hinsichtlich des kosmogonischen Wortes scheint er sich auf hermetische Schriften zu stützen.²¹¹ Diese Annahme wird bestärkt durch das Motto, das er über das Kapitel "Egipetskaja Liturgija" ("Ägyptische Liturgie") stellt und das der dem Hermes Trismegistos zugeschriebenen "Tabula Smaragdina" entstammt:²¹²

210) s. "Magija slov" in: Simvolizm, S.429-448 u. "Žezl Aarona (O slove v poezii)", Skify, Sb 1 (1917), S.155-212.

211) s. "Poimandres" in: Die XVII Bücher des Hermes Trismegistos. Neuauflage nach der ersten deutschen Fassung von 1706. München, 1964, S.2f.

212) B. gibt die Quelle des Zitats nicht an. Er folgt aber in seiner Darstellung ägyptischer Gottesdienstriten den Angaben des Ägyptologen Moret ("Mystères égyptiens"), der an anderer Stelle die Meinung vertritt, das Schöpfungs- und Offenbarungswort im "Poimandres" sei ein genuin ägyptisches Glaubenselement.

"Vse, što vverchu, est' i vnizu. Vse
što vnizu, est' i vverchu."

"Alles, was oben ist, ist auch unten. Alles,
was unten ist, ist auch oben."

Ein sehr ausführliches Kapitel widmet Bal'mont auch dem in seinem Gedicht so geschmähten Nil, dem Nilgott und dem ihm gebührenden Ritus, dem Bild vom himmlischen und irdischen Nil, der Frage nach seiner Quelle und der Ursache für die alljährliche Überschwemmung. In diesem wie auch im Falle des Gottes Osiris, wird der Gegensatz zwischen den negativen Eindrücken der Ägyptenreise in den Gedichten einerseits, und andererseits einer Begeisterung, die sich aus der Fachliteratur über Ägypten speist, besonders deutlich. Völlig ohne Anschluß an das erlebte, wie an das 'erlesene' Ägypten, bleibt jene Sphinx der frühen Lyrik Bal'monts mit ihrer auf die Ästhetik bezogenen Symbolik. Eine Integration ägyptischer Bilder in das eigene poetische Universum wie sie Belyj und auch Ivanov vollziehen, liegt bei Bal'mont nicht vor. Auf der anderen Seite gewinnt Ägypten aber auch als Thema nicht jenen besonderen Stellenwert, den es bei Rozanov und Merežkovskij hat. Auch diese Kultur ist letztlich nicht mehr als ein Mosaiksteinchen von Bal'monts Weltreise durch die Kulturen.

1.3.3.4. D.S.Merežkovskij

"Roždenie bogov. Tutankamon na Krite" - die alexandrinische Idee²¹³ in Form eines Liebesromans.

Mit der Aufnahme des Namens Tutanchamun in den Titel des Romans ist die ägyptische der Hauptfiguren den anderen gegenüber hervorgehoben. Solche Vorauskündigung eines besonderen Stellenwerts für Ägyptisches erfüllt sich indes weder durch die spezifische Gestalt des Tutanchamun, wie sie im Buch entworfen ist, noch darin, daß ägyptische Religion zu einem zentralen Thema würde. Tutanchamun kommt nicht als Pharao nach Kreta, sondern als Gesandter, als Repräsentant seines Landes, dessen Herrscher noch Echnaton ist. Mit dessen monotheistischer Aton-Lehre zeigt er sich im Gespräch mit dem kretischen König nicht völlig einverstanden. Er befürwortet eine Rückkehr zu den alten Göttern.²¹⁴ Mit ihren neugierigen, ängstlichen und eigennützigem Zügen steht diese Figur einem Idealtypus fern, gehört sie vielmehr neben dem babylonischen Kaufmann Tammuzadad zu denjenigen Elementen des Romans, durch die Merežkovskij dem um seine religionsgeschichtliche Idee konstruierten Schema des Textes eine gewisse Lebendigkeit verleiht. Der hohe Rang, den der Autor der ägyptischen Religion in der vom Christentum angeführten Hierarchie der Religionen zuweist, welche diachron betrachtet auf Erfüllung und Vollendung der heidnischen Kulte und Religionen im Christentum lautet, wird vermittelt über die Figur der kretischen Astarte-Priesterin Dio. In ihrer fortschreitenden Erkenntnis von Gott, über die wesentliche Identität der Leidensgötter²¹⁵

213) In "Tajna trech. Egipet i Vavilon". Praga, 1925, bezieht sich Merežkovskij explizit auf die "Stromateis" des Clemens Alexandrinus.

214) Merežkovskij: Roždenie bogov. Tutankamon na Krite. Praga, 1925, S.53 ff.

215) Wenngleich auch dieser Ansatz zur Verbindung heidnischer Religionen mit dem Christentum sich bereits auf Clemens Alexandrinus stützen kann, ist doch auch Ivanovs Untersuchung zur Dionysos-Religion "Éllinskaja religija stra-

mit den verschiedenen Namen (Tammuz, Osiris, Attis, chanaanäischer und griechischer Adonis, Dionysos-Zagreus) bis hin zu der völligen inneren Lossagung von ihrer Religion verbunden mit dem äußeren Akt der Tötung des heiligen Stieres in Erahnung des Christentums vor Christi Geburt, hat das Ägypten der Aton-Religion Echnatons eine geistig leitende Rolle. Echnaton ist als Einweihender auch Prophet und Verkünder der christlichen Glaubenssätze:

Dio ist der Überzeugung, das Geheimnis um Tod und Auferstehung des Gottes könne nur Ägyptens Pharao Echnaton wissen.²¹⁶ Sie faßt den Plan, sich dem Gesandten Tutanchamun auf seiner Rückreise anzuschließen. Ihr Streben dorthin ist mit dem Gefühl verbunden, vor undenklichen Zeiten dort gelebt zu haben und nun zurückzukehren.²¹⁷ Im Traum wird ihr von Echnaton offenbart, worin sich die Religion ändern muß: der Vater ist Liebe und nicht die Menschen sollen dem Sohn geopfert werden, sondern der Vater bringt den Menschen seinen Sohn zum Opfer.²¹⁸

Am Ende des Romans fährt Dio tatsächlich mit Tutanchamun nach Ägypten. Die Funktion der Figur Tutanchamuns für die Vermittlung der hohen Idee von Ägypten ist die des Überbringens von Nachrichten über die ägyptische Religion, des Vergegenwärtigens von Ägypten auf Kreta und endlich des Geleitens nach Ägypten.

dajuščago boga" als eine wichtige Quelle für Merežkovskij zu vermuten, sowie seine spätere Arbeit zum Thema "Dionisos i Pradionisijstvo" (Baku, 1923). Zwei Elemente im Roman sprechen hierfür: 1) Das Gewicht, das die Frage des Opfertodes erlangt (bei Ivanov ist sie wesentlich differenzierter betrachtet), 2) die Szene der rasenden Bacchantinnen, die zuletzt ein Opfer zerreißen. Tammuzadad und Tutankamon sind deren heimliche Zeugen unter Begleitung eines Einheimischen. Hier werden Details aus Ivanovs Dokumenten über dionysische Orgien in Szene gesetzt und als kretischer Kult ausgegeben. Die von dem Kreter zusätzlich erzählten Mythen über Raserei, Zerreißen und Verschlingen eines Opfers sind bei Ivanov zu finden.

216) Roždenie bogov, S.91.

217) a.a.O., S.140.

218) a.a.O., S.163 u.165. - "Zemlja očistit' ot krovi žertv čelovečeskich, ugotovat' put' Tomu, Kto idet, - vot, čto nado sdelat'. Achenaton prorok skazal, i Dio žrica sdelat." ("Die Erde vom Blut der Menschenopfer reinigen, Demjenigen den Weg bereiten, Der kommt, - das ist es, was getan werden muß. Echnaton, der Prophet, hat es gesagt, und Dio, die Priesterin, wird es tun.")

Die göttliche Heimat Ägypten,²¹⁹ die ägyptische Weisheit, die Reise nach Ägypten - in Merežkovskijs Roman sind die klassischen Motive europäischer Ägypten-Literatur mit einem nahezu rein christlichen Inhalt erfüllt, wobei Ägypten diesen Inhalt in zweierlei Form trägt, als ein uraltes zeitloses, ideales, in dem die göttliche Wahrheit ruht (Dios Gefühl, vor undenklichen Zeiten in Ägypten gelebt zu haben) und als das historische Ägypten der Amarna-Zeit mit der von Echnaton eingesetzten Aton-Lehre. Mit seiner Aton-Lehre vertreten, steht ägyptische Religion dem Christentum näher als der Kult der 'Großen Mutter' Astarte, deren Priesterin Dio ist, und des sterbenden und auferstehenden Gottes/Sohnes Adonis, der im heiligen Stier verehrt wird, und um dessentwillen die Stierspiele im Frühling veranstaltet werden, die dem Gott sein Menschenopfer bringen, denn die ägyptische ist eine Religion des Vatergottes, dem keine Menschenopfer gebracht werden. "Den Vater kennt niemand, außer dem Sohn" erklärt Tutanchamun über die Aton-Religion, und "eine Mutter gibt es bei uns nicht; früher gab es sie, aber jetzt nicht".²²⁰

An den Themen 'Opfer', 'Gott als väterliches oder mütterliches Prinzip', 'der sterbende und auferstehende Gott', werden wesentliche Einheit und wesentlicher Unterschied der heidnischen Religionen untereinander und dieser mit dem Christentum aufgezeigt. In den Figuren des Romans ist je eine heidnische Religion stellvertretend: in dem babylonischen Kaufmann Tammuzadad, ergänzt durch seinen Sklaven Éngur, die chaldäische von Tammuz und Ischtar, in Dio die kretische um Astarte und Adonis, in Éojja (ebenfalls Astarte-Priesterin) aufgrund ihrer thrakischen Herkunft der Kult des Dionysos-Zagreus, in Tutanchamun als dem Mittler Echnatons die Aton-Lehre. Indem die Figuren einander begegnen, begegnen

219) Daß dieses Motiv bei M. sich hauptsächlich auf den "Asklepios" des Hermes Trismegistos stützt, legt das ausführliche Zitat aus diesem Text in M.'s "Tajna trech" nahe.

220) Zur Aton-Lehre, insbesondere zur Rolle Echnatons als des Gottessohnes, dem als einzigem Aton bekannt ist, vgl. Emma Brunner-Traut u. Hellmut Brunner im Katalog zur Ausstellung "Osiris, Kreuz und Halbmond", Mainz a.R., 1984, S.82f.

sie der je anderen Religion und wirken, indem sie Vergleiche anstellen, als Sprachrohre des Autors. Im Dialog zwischen Dio und Éojja wird die oben erwähnte Einheit der Götter in dem "Einen, leidenden Gotte" erkannt und von Dio mit einer christlichen Erläuterung versehen: die Götter, bzw. Einer in ihnen allen, sterben, um aufzuerstehen und die Toten aufzu-erwecken.²²¹ Im Gespräch zwischen Dio und Tammuzadad, Dio und Tutanchamun, ist Gelegenheit, die heidnischen Religionen nach solchen des Vatergottes und der Muttergöttin zu scheiden. Das Menschenopfer für den Gott oder Gottes Opfer aus Liebe für den Menschen als hauptsächliche Schwelle zwischen Heidentum und Christentum, wird von Dio reflektiert und erfahren im Gang der Liebesgeschichte mit Tammuzadad, an die Merežkovskij sein Bild vom heidnischen Altertum in christlichem Licht knüpft. Aus Liebe zu Dio auf die dieser engverbundene Éojja eifersüchtig geworden, veranlaßt Tamu, daß Éojja zum Opfer bei den Stierspielen werden muß. Dadurch wie durch die Traumoffenbarung von Echnaton von der Sinnlosigkeit des Menschenopfers für Gott überzeugt, schwört Dio ihrer Religion ab und wird zum Tode am Kreuz auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Aus Liebe zu ihr bringt Tammuzadad sich an ihrer Statt zum Opfer. In den Bildern von zunächst Dio und dann Tamu am Kreuz läßt Merežkovskij zwei verschiedene heidnische Religionen in ein Martyrium für das künftige Christentum münden, zugleich bedeutet er eine Analogie der beiden Figuren zu Christus, nicht nur im Kreuzesleiden, sondern auch im Motiv des Leidens aus Liebe und des Verzeihens. Als Dio Tamu den indirekten Mord an Éojja verzeiht, erkennt dieser darin die Worte seines Gottes Tammuz (!): "Dem, der dir Böses getan hat, zahle mit Gutem zurück."²²²

In Merežkovskijs Synkretismus der Religionen unter christlichem Vorzeichen alterniert die mystische überzeitliche Perspektive mit der zeitlichen, die das Altertum auf Christus zuordnet.

221) Roždenie bogov, S.85.

222) a.a.O., S.162.

Der Roman endet mit der Zukunftsperspektive. Vor dem Heiligen Jerusalem liegt Ägypten als Ziel der Reise für Dio.

"Tajna trech"

Im Kapitel "Egipet-Oziris" seines Buches "Tajna Trech"²²³ wird die ägyptische Religion für Merežkovskij zu einem eigenen Thema, dessen Betrachtung unter mehreren Gesichtspunkten erfolgt, die einander darin überschneiden, daß sie Nichtchristliches und Christliches in einer (synchronen und diachronen) Konzeption zueinander in Bezug setzen. Die vom Autor hier zuerst eingeführte besteht in der Definition des Mythos als Hülle des Mysteriums und des Mysteriums als des christlichen. Die vielen Mythen sind die Sprachen des einen Mysteriums vom gestorbenen und auferstandenen Gott. Christus ist im Heidentum verborgen - ein Schatten, im Christentum offenbart - Körper.²²⁴ In bezug auf Ägypten liegt hier ein Schlüssel zum Verständnis des Osiris. Von der Passion Christi her betrachtet, ist der hohe Sinn wie die Unzulänglichkeit des Osirismysteriums zu bestimmen. Auf die Autorität des Clemens Alexandrinus beruft sich Merežkovskij sowohl, was die Einung von Vorchristlichem und Christlichem im Punkte der Mysterienreligion anlangt²²⁵ als auch im besonderen hinsichtlich des herausgestellten Zusammenhanges zwischen der Zerstückelung des Osiris und der Kreuzigung des Logos.²²⁶ Indes, Osiris ist weder eindeutig Gott noch Mensch, seine Auferstehung keine endgültige, sondern ewig wiederholbare.²²⁷ In jenem Anschauungsmodell, das Christi Geburt zum Endpunkt und Höhepunkt setzt, der die Erfüllung und damit auch Vereinigung der verschiedenen Vorahnungen von Christus im Heidentum bedeutet, bleibt Ägypten ein Beispiel unter anderen. Ideal und einzigartig wird es innerhalb eines

223) D.S.Merežkovskij: Tajna trech. Praga 1925.

224) a.a.O., S.23ff.

225) ebda

226) a.a.O., S.140. Über Clemens Alexandrinus sagt Merežkovskij, er sei, bevor er Christ wurde, in viele heidnische Mysterien, u.a. die des Osiris, eingeweiht worden.

227) a.a.O., S.209.

triadischen Modells vom religiösen Weg der Menschheit, dessen Anfang und Ende sich zu einem Kreis schließen:

"Čem bliže k koncu, tem bliže k načalu."²²⁸

"Je näher dem Ende, desto näher dem Anfang."

heißt es in "Tajna trech", und auf diese Weise wird eine dem apokalyptischen Ende nahe Gegenwart speziell auf das uralte Ägypten verwiesen. Zugrunde liegt Merežkovskijs Theorie von den drei Testamenten, dem ersten, dem Reich des Vaters ('edinstvo' - 'Einheit', Offenbarung Gottes im Fleisch, objektive Einheit von Gott, Mensch und Natur), dem zweiten, dem Reich des Sohnes (Offenbarung Gottes im Logos, 'razdvoenie' - 'Entzweiung' - in Subjekt und Objekt, Geist und Fleisch, principium individuationis in Christus und durch seine Auferstehung dessen Überwindung) und dem dritten, dem Reich des Geistes, in welchem dem Christentum jene Aufhebung der Unterscheidungen zu verwirklichen noch aufgegeben ist, die Christi Auferstehung enthält ('soedinenie' - 'Vereinigung', Seinsverwandlung im Mysterium).²²⁹ Ägypten ist im Hinblick auf das 3. Testament in naher Zukunft der Gegenwart gegenüberzustellen als die ursprüngliche Einheit des Unpersönlichen, die an die Entzweiung, an Persönlichkeit und Tod nur rührt, - dem principium individuationis, das zu einer Einheit höherer Ordnung hinaufgeführt werden muß. Dieser Darstellung von Ägypten dient bei Merežkovskij die Häufung von 'Topoi' der Ägypten-Literatur: u.a. Herodots Beurteilen der Ägypter als der "frömmsten Menschen", "Ägypten als das Heiligtum der Welt" aus dem hermetischen Traktat "Asklepios", Rozanovs Satz, "die Säulen der Religion wurden in Ägypten gefügt"²³⁰ und seine Beobachtung von der "Spur des Paradieses"²³¹ auf den Gesichtern der Ägypter. Sie wird zuge-

228) a.a.O., S.76.

229) vgl. Ute Spengler: D.S.Merežkovskij als Literaturkritiker. Versuch einer religiösen Begründung der Kunst. Luzern und Frankfurt/M., 1972, S.92 ff.

230) Tajna trech, S.74f.

231) a.a.O., S.86.

spitzt zu einem Gottes/Ägypten-Beweis für die Gegenwart:

"Esli net Boga, to net i Egipta i kak by vovse ne bylo; a esli Bog est', i Bog - vse, to est' Egipet, i on donyne vo vsem."

"Wenn es Gott nicht gibt, dann gibt es auch Ägypten nicht und hat es gleichsam nie gegeben; doch wenn es Gott gibt, und Gott alles ist, dann gibt es Ägypten und es ist bis heute in allem." 232

Als Beleg der Notwendigkeit einer Orientierung nach Ägypten hinwiederum erscheint Solov'ev mit der Sophienvision in der Wüste und Ibsen durch seinen "Peer Gynt".²³³ Die "Flucht nach Ägypten", mit der das Christentum begann, muß sich wiederholen, wenn Christus in den Herzen der Menschen wiedergeboren wird.²³⁴

Ergänzt wird die Darstellung Ägyptens aufgrund der Lehre von den drei Testamenten durch die mit ihr teilweise koinzidierende von dem "Geheimnis der Drei". Wird die Dreiheit einerseits bestimmt als die Vereinigung der gegensätzlichen Prinzipien unter Hinweis auf Heraklit und Schelling,²³⁵ so steht doch das Geheimnis der Zwei unter dem besonderen Aspekt der Rolle des Geschlechts in der Religion:

"Pol est' božestvennaja, v čelovečeskom tele Troičnost', dvoostroj meč Gospoden' v serdce našem, Tajna Dvuch. Pol est' pervoe, iznačatel'noe, krovno-telesnoe osjazanie Boga Triedinago." 236

"Das Geschlecht ist die göttliche Dreiheit im menschlichen Körper, das zweischneidige Schwert des Herrn in unserem Herzen, das Geheimnis der Zwei. Das Geschlecht ist das erste, ursprüngliche, blutkörperliche Erfühlen des Dreieinigen Gottes."

In der Überzeugung vom Mysterium des Geschlechts, in der sich Merežkovskij explizit in Übereinstimmung mit Rozanov weiß, erhält das Heidentum im Verhältnis zum Christentum die positive

232) a.a.O., S.75.

233) a.a.O., S.76.

234) a.a.O., S.73.

235) a.a.O., S.36 u. S.139f.

236) a.a.O., S.54.

Wertung. Der ithyphallische Osiris hat in dieser Konzeption seinen Platz, die Androgynität des Göttlichen und die Blutschande der Götter. Die Blutschande des Ödipus wird deshalb zur ausweglosen Tragödie, weil er das Geheimnis der Sphinx Ägyptens nicht erraten hat: den in der Blutschande liegenden göttlichen Sinn.²³⁷ In Osiris sind unter drei Formen die drei Geheimnisse verschmolzen: der auferstandene Osiris - Geheimnis der Eins, die Persönlichkeit; der ithyphallische Osiris - Geheimnis der Zwei, das Geschlecht; der theokratische Osiris - Geheimnis der Drei, Gemeinde ('obščestvo').²³⁸

Die Sphinx von Gise, das Bild des Horus Harmachis mit dem Blick in Richtung der aufgehenden Sonne, erscheint bei Merežkovskij zugleich als Urbild der Dreiheit und als Präfiguration der in Christus offenbarten Dreiheit:

"V lice Sfinksa - pervoe javlenie čelovečeskago lica; i uže v étom pervom javlenii, tak-že kak v poslednem, okončatel'nom, v lice Syna Čelovečeskago, ispolnennaja Tajna Trech, tajna Voskresenija, svjazanna s tajnoju Ličnosti, tajnoju Odnogo. Kak že ne skazat', čto egiptjane uže znali vse, i čto istočnik znanija - svet - dlja nich pozadi?" 239

"Im Gesicht der Sphinx ist die erste Erscheinung des menschlichen Gesichts; und schon in dieser ersten Erscheinung, ebenso wie in der letzten, endgültigen, im Gesicht des Menschensohnes, ist das erfüllte Geheimnis der Drei, das Geheimnis der Auferstehung, verbunden mit dem Geheimnis der Persönlichkeit, mit dem Geheimnis des Einen. Wie sollte man nicht sagen, daß die Ägypter schon alles wußten, und daß die Quelle des Wissens - das Licht - für sie hinter ihnen lag?"

Für Merežkovskij bewahrt Ägypten nicht allein die Erinnerung an das untergegangene Atlantis (Platon "Kriton"). Die Ägypter sind "gleichsam noch nicht ganz geboren", noch nicht endgültig

237) a.a.O., S.193.

238) a.a.O., S.211.

239) a.a.O., S.74 (auch die Pyramide ist Zeichen des Geheimnisses der Drei. Die vier in einem Punkt vereinigten Dreiecke deutet Merežkovskij: Gott ist eins in sich und dreifach in der Welt - S.73).

aus der Ewigkeit in die Zeit gefallen". Ihre Freude am Leben, an der Auferstehung des irdischen Lebens, ist eine himmlische. Der Ägypter sieht das Irdische mit einem Blick aus dem Jenseits, sieht es wie am "ersten Tag der Schöpfung".²⁴⁰ Frömmigkeit, Frieden, Wachstum, Atem, Leben, Schweigen gehören Ägypten zu. Mit der Durchlässigkeit aller Grenzen in der Schöpfung, mit der Heiligkeit des Tieres, ist es das Merkmal ägyptischer Religion, das Göttliche in der Schöpfung zu erfahren (1. Testament). Hieran knüpft Merežkovskij auch sein Hieroglyphenverständnis. In einer Schrift, deren Zeichen die Bilder der Natur sind, spricht sich der Gedanke aus, daß alle Erscheinungen der Natur von Gottes Hand geschriebene, also heilige Zeichen sind. Ägypten, die Schöpfung, - ist Hieroglyphenschrift.²⁴¹

Die Auferstehung nach ägyptischen Glaubensvorstellungen ist im Verhältnis zu Christi Auferstehung betrachtet, eine ewig erstrebte, nicht erreichte, erhält jedoch im Vergleich mit dem Christentum, in welchem das 3. Testament noch nicht verwirklicht ist, in dem das Abstrakte, Theoretische einseitig die Prägung hat, einen vorbildlichen Charakter durch das Moment der "Erfahrung der Auferstehung im Fleisch". Eine "Auferstehungsphysik", wobei Physik als Ordnung des Nichtirdischen gelte, nennt Merežkovskij diese Auferstehung und unterscheidet sie nach den drei Arten 1) im kosmischen Fleisch (Sonne, Mond, Nil), 2) im pflanzlichen Fleisch (Korn), 3) im tierischen Fleisch (die Haut-Wiege).²⁴²

Die Auferweckung ist auch Aufgabe der Bildhauer und Maler Ägyptens, die damit ein Beispiel für eine Bestimmung der Kunst

240) a.a.O., S.85f.

241) a.a.O., S.112.

242) a.a.O., S.147f, die Hervorhebung ist meine (E.S.)
Mit der Auferstehung durch die Tierhaut als 'Haut-Wiege' stützt sich Merežkovskij offensichtlich auf A.Moret: "Mystères égyptiens" (1922) (vgl. S. 48 f.). Auf den französischen Ägyptologen und dessen Werk "Rois et Dieux d'Égypte" bezieht sich Merežkovskij an anderer Stelle (S.197).

als Religion, wie sie Merežkovskij für den Symbolismus zu begründen sucht, geben.²⁴³

Hier nicht mit seiner Aton-Lehre, sondern in der Vielheit seiner Göttergestalten berücksichtigt, wird die Frage nach Monotheismus oder Polytheismus Ägyptens in "Tajna trech" dahingehend beantwortet, daß nur die Geheimlehren ägyptischer Weisheit den einen Gott gepredigt hätten, daß aber in jedem Falle Monotheismus und Polytheismus einander nicht ausschließen, sondern einander zu einer Religion im "lebendigen Herzen" gegenseitig voraussetzten. Die immanente Vielheit führt hinauf zur transzendenten Einheit. Ein vollkommener Monotheismus wäre nur in der reinen Vernunft möglich und wird daher vom Autor abgelehnt.²⁴⁴

Rozanov ist der mit Abstand am häufigsten in Zustimmung genannte Name in Merežkovskijs Buch. Von ihm übernimmt er die positive Wertung der Tiergötter sowie weitere interpretatorische Details, sucht sie indes ägyptologisch zu belegen. Sein Urteil, die vieldiskutierte Frage nach einem Monotheismus oder Polytheismus der ägyptischen Religion sei müßig,²⁴⁵ läßt darauf schließen, daß er einen gewissen Einblick in die ägyptologische Forschung gewonnen hatte.

Wie Rozanov hat Merežkovskij ca. 20 Jahre später, im Dezember 1918, in der Petersburger Öffentlichen Bibliothek die Bände von der Bonaparte-Expedition, von Lepsius und Champollion durchgeblättert. Er sieht sie, sieht Ägypten, in einem 'tiefen' Bezug zu dem 'apokalyptischen' Geschehen in der Geschichte Rußlands. Daran anschließend berichtet er von der Faszination, die die beiden Sphingen an der Neva auf ihn als Kind ausgeübt hätten:

243) a.a.O., S.105ff.

244) a.a.O., S.126.

245) ebda.

"kak chotelos' mne znat', što oni dumajut! I teper' chočetsja znat', što dumajut oni o tom, što sejčas vokrug nich proischođit. Ne prozrevajut li kamennye oči ich dal'se vsech živych očej v tajnu grjaduščago?" 246

"wie gern wollte ich wissen, was sie denken! Und jetzt möchte ich wissen, was sie davon denken, was eben um sie herum geschieht. Sehen nicht ihre steinernen Augen weiter als alle lebendigen Augen in das Geheimnis der Zukunft?"

Vergleichbar dem Reiterstandbild Peters d.Großen von Falconet in der russischen Literatur, werden die Sphingen zu einem Symbol für die Zukunft Rußlands, dessen Bestimmung hier lautet:

"Egipet - edinstvennyj put' k Tajne Trech, éto my ponjali. Vot, što značit begstvo naše v Egipet." 247

"Ägypten ist der einzige Weg zum Geheimnis der Drei, das haben wir verstanden. Das eben bedeutet unsere Flucht nach Ägypten."

246) a.a.O., S.90.

247) ebda.

1.3.3.5. Vjačeslav Ivanov

In der Lyrik Ivanovs tritt mehrmals das Bild der Sphinx auf. Es sind verschiedene Aspekte, an die anknüpfend die Sphinx in die poetische Welt der einzelnen Gedichte integriert wird. Der charakteristische Umriß der Gestalt kann sie zur Metapher für geographische Gegebenheiten werden lassen in einem Gedicht der mythologisierten Landschaft. Die Zweigliedrigkeit der Gestalt kann der Grund zu einer symbolischen Setzung der Sphinx sein. Sowohl der griechische Mythos um das Ungeheuer Sphinx und sein von Ödipus gelöstes Rätsel als auch die auf die Sonne bezogene religiöse Bedeutung der Sphinx von Gise werden aufgenommen, und zwar in Ergänzung zueinander.

Soweit von einer einheitlichen Sphinx-Symbolik gesprochen werden kann, ist sie als derjenigen des 'Ringes' ('kol'co') und des 'Kreuzes' ('krest') verwandte zu bestimmen,²⁴⁸ Symbolen, die z.T. in den Gedichten neben der Sphinx auch vorkommen. Wo Zusammenhang als eine Einheit zweier gegenstrebigter Richtungen im Kreuz erhellt oder im zyklischen Auf- und Niedergang die gegensätzlichen Stadien eines Weges zu einem Ring sich schließen, tritt das Zeichen der Sphinx hinzu als eine Einheit zweier Gestalten, als Gestalt, in deren Begegnung Tod und Liebe, "Tvorenija grob, tvorenija kolybel'" - "der Schöpfung Grab, der Schöpfung Wiege"²⁴⁹ - eines sind. Gleichgültig, ob aus ägyptischer oder griechischer Quelle, Spezifika der Sphinxgestalt wie Details aus dem Sphinx-Mythos werden insofern zu Bildern oder Motiven der Lyrik, als sie in der Sphinxgestalt eine Zweieinigkeit, im Sphinxsujet eine Zwiefältigkeit des Handelns und Erfahrenwerdens hervorheben. Die Kulturgrenzen erweisen

248) Zu diesen Symbolen in der Lyrik Ivanovs s. J.Holthusen: Zametki o smysle nekotorych invariantnych motivov u Vjačeslava Ivanova: kol'co - roza - krest - venec. Manuskript eines Vortrags für das Symposium "Vjačeslav Ivanov i kul'tura ego vremeni" in Rom, März 1983.

249) V.Ivanov: Sfinks, Sobr.soč., t.I., S.649.

sich als überschreitbar für ein auf das Archetypische gegründetes Sphinx-Symbol, die Mythen verschmelzen in dem poetischen universalen Mythos des Symbolisten, dem die Mythen um die Sonne, um Tod und Auferstehung, um Opfer und Liebe die zentralen sind.²⁵⁰

In seinem Gedicht "Sfinks gljadit" ("Die Sphinx schaut")²⁵¹ stellt Ivanov eine Landschaft des Tageslichts und der Farben einer zweiten, nächtlichen, toten gegenüber. Es sind die Inseln "Iskija" ("Ischia) und "Kapreja" (Capreae = Capri), die durch mythologische Bezüge in diesen Gegensatz gebracht werden. Die Tönung der Landschaft durch das Sonnenlicht wird durch den Vergleich im Gedichtanfang mit Danae, auf die Zeus als Goldregen herabkommt, zum Anzeichen einer Erde, die das Himmlische, Lichte empfängt. Ischia, deren Vergleichsbild Danae ist, gibt durch besondere Färbung einen Reflex auch des abendlichen Himmels noch. Capri dagegen, ist zugleich die Nacht und, aufgrund des Umrisses der Insel, die Sphinx als Vergleichsbild zugeordnet. Ort und Gestalt der Finsternis - ist "Kapreja" nicht eine in der Nachtzeit betrachtete Insel, sondern die geographisch/mythologische Verkörperung des dem Tag feindlichen, nächtlichen Prinzips und des Todes:

"Kak sizyj pepl, nad vlagoj reja,
Noč' storožit ognistyj den'
Gde - strojnyj Sfinks - legla Kapreja,
Kak tajny izvajannoj ten'."

"Wie graublaue Asche, über Nässe schwebend,
Belauert die Nacht den feurigen Tag
Wo - wohlgestaltete Sfinks - sich lagerte Kapreja,
Wie des gemeißelten Geheimnisses Schatten."

Das "Schauen der Sphinx" aus dem Titel des Gedichts enthüllt sich in der letzten Strophe, wo es zunächst im Strophenanfang wieder aufgegriffen wird, als ein drohendes, todbringendes. Die Sphinx/Insel Capri streckt "den Schatten ihrer Pranken in das Flimmern der Nereiden". Der Farbenglanz an den Ufern Ischias, er verblaßt, wo der Sphinxschatten ins Wasser fällt.

250) vgl. Holthusen, a.a.O., S.1.

251) Ivanov, Sobr.soč., t.I, S.590f.

Der Angriff des Sphinx-Ungeheuers, seine Wirkung "vse bledneet, umiraet,-" ("und alles erbleicht, alles stirbt") und der Abschluß des durch die Sphinx eingeleiteten Prozesses "vse mertvo" ("und alles ist tot") wird in dieser letzten Strophe entwickelt, welche ringförmig mit einer Wiederholung des "I Sfinks gljadit" ("Und die Sphinx schaut") geschlossen wird. Und eben dieser ringförmige Bau weist zugleich auf den Titel zurück. Die Reminiszenz an das mordende Ungeheuer des griechischen Mythos wird im Ganzen des Gedichtes dem Sonnenmythos eingeordnet, in dem die ägyptische Sphinx tatsächlich ihren Platz hat. Die schauende Sphinx am Ende scheint identisch mit der des Titels in ihrem Blick in Richtung zum Aufgang der Sonne. Der zyklische Aufbau des Gedichts gilt dem Zyklus von Licht und Finsternis, von Geburt und Tod. Von der Empfängnis (Danae-Mythos) des Lichts in der ersten Strophe spannt sich der Bogen zum Tod und zur Finsternis der letzten Strophe. Das Symbol der Sphinx schließt den Ring zwischen jener und dem Gedichtanfang, zwischen Tod und neuer Geburt, Sonnenuntergang und Sonnenaufgang.

Eine weitere Verwendung des Sphinx-Symbols deutet, im Anschluß an die obigen Beobachtungen, auf einen unter Wandlungen (verschiedenen Aspekten) invarianten Sinn der Sphinx bei Ivanov. Es wird erkennbar, daß sie offenbar deshalb einiges Gewicht in seiner Lyrik gewinnt (wenn sie auch im Vergleich zu anderen Symbolen seltener vorkommt), weil sie in ihrer Gestalt und ihrem Mythos von seiner Anschauung einer organischen Verbindung der Gegensätze im Zyklus, von der Bestimmung der Einheit als einer zweieinigen her erschlossen wie umgekehrt dieser zum Symbol gesetzt werden kann.

"Edinych tajn dvuglasnye usta,
Sebe samim my - Sfinks edinyj oba.
My - dve ruki edinogo kresta."

"Einiger Geheimnisse zweistimmige Lippen,
Sind wir uns selber - beide eine Sphinx.
Wir sind die zwei Arme eines Kreuzes."

Als Bestandteil der 2. Terzine des Sonetts "Ljubov'"²⁵² wird die Sphinx Bestandteil auch des "Sonettenkranzes" ("Venok sonetov"),²⁵³ als dessen Meistersonett jenes dem früheren Band "Kormčie zvezdy" angehörende Gedicht "Ljubov'" sich ergibt. Indem dieselbe Verszeile nun in einen anderen Kontext rückt, verdeutlichen die zwei Entfaltungen als potentiell in Ivanovs Sphinx-Symbol enthaltene, die sich als synchroner und diachroner Aspekt der Zweieinheit kennzeichnen lassen. 'Kreuz' einerseits, und Kreis, 'Ring' andererseits, sind die je markanten Symbole. In dem zweiten Aspekt, der zyklischen Bindung gegensätzlicher Stadien, wie sie das Gedicht "Sfinks gljadit" ihn für die Sphinx aufwies, zeigt sich das Symbol Ivanovs eigener Definition entsprechend als ("zerno mifa" ("Samenkorn des Mythos") - und zwar speziell desjenigen von Tod und Wiedergeburt, von Untergang und Aufgang der Sonne. Während die Sphinx im Sonett "Ljubov'" innerhalb einer Reihe von Bildern der Zweieinheit steht und unmittelbar neben dem des zweiarmigen Kreuzes, ist schon die Form des Sonettenkranzes (Symbolik des Kreises), in dem die Gedichtzeile wieder aufgenommen wird, das Ende des XII. mit dem Anfang des XII. Sonettes verbindend, ein Anzeichen für die Ergänzung und Umschließung des ersteren durch den zweiten Aspekt. Der unmittelbare Kontext, in dem die Zeile in der letzten Terzine des XII. Sonetts wie auch in der ersten Quartine des XIII. steht, zeigt eine solche Verschiebung des Akzents auf den zyklischen Aspekt:

"I duchom plot', i plot'ju duch - do groba,
Gde, srosšis' vnov', kak s kornem cvet rodnoj,
Sebe samim my Sfinks edinyj oba."

"Und im Geist Fleisch, und im Fleisch Geist - bis
zum Grab,
Wo, wieder zusammengewachsen, wie mit der Wurzel
die Blume,
Sind wir uns selber beide eine Sphinx."

Konzentriert sich in der Terzine die kreisförmige organische Entwicklung zuletzt im Sphinxbild, so entfaltet sie sich er-

252) a.a.O., S.610f.

253) a.a.O., t.II, S.410-419.

neut aus ihrem Bild in der ersten Quartine des folgenden Sonetts zum Kreislauf von Leben und Tod:

"Svoj delim lik, zakon sveršaja svoj, -
Kak žizn' i smert'"...

"Unser Antlitz teilen wir, erfüllend das Gesetz, -
Wie Leben und Tod"...

In der Verserzählung "Sfinks"²⁵⁴ bestätigt sich nicht nur die festgestellte Verkettung des Sphinx-Symbols mit den für Ivanovs poetisches Weltmodell wesentlichen Symbolen und Mythen, sondern die Sphinx ist Titel und zentrales Bild-Motiv eines umfassenden lyrischen Weltentwurfes, der mit einem Vers aus Dantes "Divina Comedia" bezeichnend überschrieben ist. Das gewählte Motto:

"O voi, ch'avete gli'intelletti sani,
Mirate la dottrina, che s'asconde
Sotto'l velame degli versi strani"

Dante, Inf.IX

gibt sowohl im weiteren wie im engeren Sinne Aufschluß über Ivanovs Verserzählung. Indem es metonymisch für die "Göttliche Komödie" steht, verweist es auf Ivanovs Bezugnahme auf Dante: im Gestus des Dichters, in der Terzinenstrophe, in Paradies- und Höllenvision, im universalen Thema. Die besondere Dante-Stelle beendet in der "Göttlichen Komödie" den Abschnitt der Begegnung mit den Erynnyen (Furien), die in Ivanovs Höllensymbol wie in der Auflösung des Welträtsels durch den zu Hilfe gerufenen blinden Ödipus (von ihm mit dem besänftigenden Namen "Eumeniden" bedacht) wichtig für das Motiv von Verbrechen und Rache sind, deren Überwindung durch Liebe gelingt. Der Wortlaut des Mottos legt darüber hinaus den Gedanken nahe, daß die "unter dem Schleier seltsamer Verse verborgene Lehre" auf das Verständnis von "Sfinks" zu beziehen sei. Traditionelles Symbol für das Rätsel um Wesen und Weg des Menschen, dessen Wurzel insbesondere in dem griechischen Mythos liegt, - von diesem häufig aber als Deutung auf die ägyptische Sphinx

254) a.a.O., t.I, S.644-660.

zurückgeblendet wird, - ist die Sphinx auch bei Ivanov, wo er sie der Enthüllung des verborgenen Sinnes seiner poetischen Lehren zum Symbol setzt, in vielfältiger Weise an die griechische Vorlage angeknüpft, um das Spektrum ihrer Bedeutungen als eines dennoch aus und über den Traditionen eigenen Bildes der Dichtung des Symbolisten zu entfalten. Die in der Gise-Sphinx begründbare Sonnensymbolik fügt sich diesem Spektrum organisch ein.

Um die verschiedenen Aspekte von Ivanovs Sphinx herauszustellen, ist eine Segmentierung der langen Verserzählung sinnvoll, die folgendermaßen vorgenommen sei: I Strophe 1-15; II 15-36; III 36-42; IV 42-59; V 60-65; VI 66-91; VII 92-108; VIII 108-115; IX 116-121; X 121-134; XI 134-149; XII 149-Ende.

Im I.Segment ist die Sphinx als Rätsel das mordende Raubtier der Menschen, die von einem "geistigen grausamen Hunger" ("duchovnyj ljutyj glad" - Str.8) getrieben, dem Sphinx-Rätsel und damit dem unvermeidlichen Tod selbst zustreben, wie die Motten der Flamme. Der Geist, der zum freiwilligen Opfertod für die Sphinx veranlaßt, ist "toter Geist" ("duch mertvyj"-Str.16). Zu jener Schar, der auf Bergeshöhen("sred' gor" - Str.2 ; "s krutizny" -Str.26) zur Sphinx Strebenden dringt im II.Segment das Echo des Freudengesanges ("glas radosti", "glas ljubeznyj" - Str.16) einer zweiten Schar in der Niederung, das Echo des Lobgesanges an die Sphinx-Jungfrau ("deva"). In dem sich ihr zum Opferbringen wird die Einheit von allem erfahren:

"Gde ty? gde ja? Ne vse li my - odno?" (Str.23)

"Wo bist du? wo bin ich? Sind wir nicht alle
eines?"

Jubelnd zeigt diese Schar, der anderen auf der Höhe entgegentkommend, ihre Wunden, "die Stigmata der Sphinx" (Str.27) und führt jene hinab in ein Höhlenheiligtum, wo die Sphinx ("Zver'", "l'vica") liegt und auf ihr Opfer wartet. In diesem Segment sind mit der Sphinx verbunden: Rose, Liebe, Opfertod, Anspielungen auf die Dionysosreligion (Bekränzung, die jubelnde Schar, Opfer) und auf das Leiden Christi sowie die Symbolik

von Hinauf- und Hinabsteigen ("voschoždenie" und "nischoždenie"), wie sie Ivanov in seinem Text "O nischoždenii" dargelegt hat.²⁵⁵

Das III.Segment bringt Verstehen/Deuten des Gesehenen als Erinnern: "Nam pamjat' govorit; liš' ej jazyk."²⁵⁶ Diese Erinnerung ist Verknüpfung des schreckenerfüllenden und doch freiwillig angenommenen Todes durch die Sphinx mit dem Gefühl der Angst, das alle Kreaturen beim Sonnenuntergang erfaßt, wobei der Sonnenuntergang in die Metapher von Tod und Begräbnis gekleidet wird:

"Kogda zarja, kak pochoronnyj zvon,
Glasit, mertva, što solnce iznemožet;" (Str.38)

Die Parallelisierung von Mensch und Sonne durch den Gebrauch der Metapher 'Tod', 'Vergehen' für den Sonnenuntergang bewirkt, daß der Satz "liš' čelovek lica/Ne otvratit ot mertvogo vostoka" (Vers 3/4 Str.40) - ("nur der Mensch wendet die Gesichter nicht ab vom toten Osten") in der Erwartung des Sonnenaufgangs auch diejenige der Wiedergeburt konnotiert. Zugleich werden Tod/Untergang der Sonne - Wiedergeburt/Aufgang der Sonne mit der Sphinx in ihren zwei Gestalt-

255) "O nischoždenii, Vozvyšennoe, prekrasnoe, chaotičeskoe - Triada éstetičeskich načal." in: Vesny, 1905, Nr.5, S.26-36. Derselbe Text unter dem Titel "Simvolika éstetičeskich načal" in Sobr.soč., t.I, S.823-830. Die Sphinx als hohes, tragisches Ziel der in die Berge aufgebrochenen Schar und ihre Gegenüberstellung mit der Sphinx als Lebenseinheit und Liebe (II.Segment), wie sie von der Schar im Tale angebetet wird, deutet auf jene ersten beiden von Ivanov unterschiedenen "ästhetischen Prinzipien" des "Erhabenen" ("vozvyšennoe"), Tragischen und des "Schönen" ("prekrasnoe"), Liebeerfüllten, womit jener aus dem Dante-Motto geschlossene Hinweis auf eine an das Sphinx-Symbol geknüpfte verborgene 'Lehre' Ivanovs sich in Hinsicht auf eine "Ästhetik" erhärten läßt. Daß auch A.Belyj anhand des Sphinx-Symbols und -Mythos in "Sfinks" symbolistische Ästhetik und Poetik entfaltet, wird in Kap.2 zu zeigen sein.

256) Zu dem auch in Ivanovs theoretischen Schriften wichtigen Begriff der Anamnesis vgl. J.Holthusen: Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph. München, 1982, S.22f.

komponenten Mensch (Čelovek) und Tier (Zver') verbunden, durch welche allein an dieser Stelle ohne Nennung des Namens das Sphinxbild überhaupt evoziert ist, und zwar desnäheren 1) durch die Großschreibung von 'Čelovek' (Str.40, Vers. 2) und 'Zver'' (Str.41, Vers 3), welche zurückverweist auf den ebenfalls großgeschriebenen 'Zver'' (Str.32, Vers 2) als Bezeichnung für die Sphinx in der Höhle.

2) durch die Allusion an die Sphinx von Gise im Bild des nach Osten gewandten Menschenantlitzes und in dessen Bezogenheit auf die Sonne (Sphinx als Verkörperung des Horus Harmachis). In den durch Großschreibung herausgehobenen Gestaltgegensätzen von 'Mensch' und 'Tier' ist die zuvor den konkreten, einzelnen Menschen entgegnetretende Sphinx in diesem Segment Symbol des Menschen, seines zyklischen, naturvorbildlich verlaufenden Weges durch die untrennbaren Gegensätze von Tod und Leben. Die Konzentration zum Symbol löst sich im IV.Segment wiederum zur Erzählung vom Weg, nun des lyrischen Ich, auf, dem die Sphinx als äußere Bedrohung entgegentritt. Verankert ist dieser Weg noch im Sonnenuntergangsmotiv des III.Segments:

...:"no Gelij bez venca
I tlen nebes zrački ispuga čaroj
Vlastitel'noj vlekut... Tak Zver' serdca,
Ispepeljaja, vlek!" (Str.41/42)

...:"aber der Helios ohne Kranz
Und das Vergängliche des Himmels ziehen die
Schreckenspupillen
in machtvолlem Zauber an ... So zog das Tier
Die Herzen, sie verzehrend, an!"

Zwar ist die Sphinx auch im IV.Segment gefährliches Raubtier, doch entfaltet ihre Doppelheit in bezug auf Bild und Semantik neue Aspekte. Der neu entwickelte Aspekt des Sphinx-Bildes verweist nach dem griechischen und dem ägyptischen kulturellen Kontext in denjenigen vorrangig der bildenden Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20.Jahrhunderts²⁵⁷: die Sphinx als schöne, verlockende Frau mit Raubtierkrallen, deren

257) vgl. H.Demisch: Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1977, S.191ff.

Liebkosung den Tod bringt. Bei Ivanov wird diese Ikonographie der Sphinx-Ödipus-Begegnung seinem Mythos vom 'Opfer in Liebe' integriert. Der Mensch-Tier-Doppelheit der Sphinx gewinnt Ivanov hinzu eine Doppelgesichtigkeit "dvulič'e" im doppelten Ausdruck der Augen:

....., "i svet
Vnutr' vpavšich glaz v mercajuščem dvulič'e,
Vnutr' vidjaščich zagadočnoe Net
S dalekim Da v boren'e i slijan'e - " (Str.44/45)

....., "und das Licht
Der ins Innere fallenden Augen in flackernder
Doppelgesichtigkeit,
Ins Innere sehend rätselhaftes Nein
Mit fernem Ja in Kampf und in Verschmelzung - "

Die Zwiefältigkeit des Augenausdrucks von Nein und Ja - Finsternis und Licht, Tod und Wiedergeburt - entfaltet sich zum abwechselnden Erblicken des Nein und Ja jener Augen, zum Wechsel von Finsternis- und Lichtempfinden, von Tod und Erstehen des lyrischen Ich im Kuß der Sphinx (Str.50-56). Die Erfahrung der Eingebundenheit in eine universale Einheit, die im II.Segment in Zusammenhang mit einer in Liebe angebeteten Sphinx stand,²⁵⁸ erwächst hier aus der Liebesbegegnung mit der Sphinx. In Liebe wird gegensätzliche Doppelheit zur umfassenden Einheit:

"I všir' ob-jal ja milost'ju edinoj
Tvoren'ja grob, tvoren'ja kolybel'..." (Str.58)
"Und in Weite umarmte ich in einer Gunst
Der Schöpfung Grab, der Schöpfung Wiege..."

In bezug auf den Weg des lyrischen Ich vollendet sich mit dieser Erfahrung der Zweieinigkeit des Universums der Tod des alten Ich, die Geburt des neuen, so daß dieser Weg (der Sphinxbegegnung) rückgreifend als Einweihung sich entschlüsselt mit der kennzeichnenden Abfolge ihrer Stadien von Tod im alten, niederen Ich und Wiedergeburt im neuen, höheren, göttlichen.²⁵⁹ Die Einweihung aber erhält die Bedeutung

258) vgl. oben S. 124f.

259) zu den Mysterien s.Kap. 1.3.2.

christlicher Taufe:

"Ja vetchogo prijala pepel urna;
Kreščenija sveršilas' kupel'..." (Str.59)

"Des alten Ich Asche nahm die Urne auf;
Der Taufe Becken ging in Erfüllung..."

Im V.Segment folgt ein Lobgesang auf die zyklische Lebensschöpfung, der mit dem VI.Segment in eine Paradiesvision übergeht, der eine Höllenvision im VIII.Segment folgt, beide voneinander getrennt und miteinander verbunden durch die Sphinx im VII.Segment. Bezogen auf die "Göttliche Komödie" handelt es sich um eine Verkehrung der Abfolge Hölle - Paradies, bezogen auf die Verserzählung "Sfinks" bis zu diesem Punkt stellt sich die Verkehrung der Abfolge nur als ein anderer Abschnitt desselben Kreislaufes dar. Was das lyrische Ich im IV. Segment als Erlebtes erzählt, das stellt es nun erklärtermaßen im "Fremden", als Vision, weiter dar:

.....: "ja predam
Svoe v cužom vol'nej, kak čuždyj zritel'." (Str.68)

....: "ich überliefere
Das Meine im Fremden freier, als fremder Betrachter."

und beginnt es an dem Punkt, wo als Vollendung/Wiedergeburt die Innenperspektive endete, in der Außenperspektive entsprechend mit dem Paradies. In der nochmaligen Entfaltung des Kreislaufes können seiner Bedeutung weitere Motive angegliedert werden. Dem Paradiesbild, geprägt von jener Zweieinigkeit im Paare (Adam und Eva, Paare verschiedener Tierarten), wie sie für das Sonett "Ljubov'" im Ganzen bestimmend war,²⁶⁰ ist eine Schwelle gesetzt mit dem Eintritt der Finsternis und dem Bild der Sphinx (Anfang d.Segments VII). Eine Kinderschar windet der Sphinx spielerisch einen Kranz ums Haupt. Der Kranz, solchermaßen merkmalfhaft der Sphinx verbunden, wandelt sich zur Dornenkrone, als deren Trägerin mithin wiederum die Sphinx indirekt bezeichnet ist:

260) vgl. oben S.121 f.

....! "Ljutym ternom
V krovavych kapljach, mertvyj lob uvit..." (Str.99)

...! "Mit grausamem Dorn
In blutigen Tropfen, ist die tote Stirn umwunden..."

Hier wird das von nun an bis zum Schluß durchgeführte Motiv "Žalost' - Mest'" ("Mitleid - Rache") der Widersprüchlichkeit des Sphinx-Bildes verknüpft (Sphinx als "Žalost'" und als "Mstitel'nica"), woraus eine Weiterentwicklung des Motivs der 'Liebe' gewonnen wird, die endlich in der Rede des weisen Ödipus/'Mystagogen' (Str.155) als über diesen Gegensatz erhabene, ihn überwindende definiert wird:

"Gde plamen' - svet. Kto ljubit, ne žaleet.
Stradan'ja net: vse - plamen' i rosa!
I ščast'ja net: ljubov' odna dovleet!..." (Str.162)

"Wo Flamme ist, ist Licht. Wer liebt, bedauert nicht.
Es gibt kein Leiden: alles ist Flamme und Tau!
Und es gibt kein Glück: die Liebe einzig genügt!..."

und in der vorletzten Strophe:

" Železom okružē nezrimych bronej
Celen'jami tainstvennych ochran,
Bezžalostnej, čem žizn', i nepreklonnej,
"Čem smert', živet, kto ot ljubvi izbran":
" Vom Eisen umringt unsichtbarer Rüstungen
Durch Heilung geheimen Schutzes,
Unbarmherziger als das Leben und unbeugsamer
Als der Tod, lebt, wer von der Liebe auserwählt ist":

Im Höllenbild (Segment VII) dominieren die durch die Sphinx eingeführte Entzweiung, Rache, Verfolgung. Der Dichter als Wanderer kommt im X.Segment in ein arkadisches Griechenland, wo er mit der den blinden Vater geleitenden Antigone gemeinsam den Zug der aus der Finsternis kommenden 'Menschenbrüder' betrachtet. Nach den verschiedenen, falschen, Schlüssen der Menschen über das Leben aus ihrem Leidensweg (Segment XI) offenbart Ödipus, "der Sphinx-Runen Erklärer-Märtyrer" ("Run Sfinksovyh tolkovnik strastoterpnyj" (Str.150), "Schatten des leidenden Gottes" ("ten' stražduščego boga" - Dionysos -Str.156)²⁶¹

261) Hier zitiert Ivanov fast wörtlich aus dem Titel seiner in Paris vorgetragenen Abhandlung "Ėllinskaja religija stradajuščego boga" (in: Novyj put', 1904, Nr.1-3,5,8-9 und in: Voprosy žizni, 1905, Nr.6-7).

des Rätsels Lösung, der Ivanov das originelle symbolische Bild eines auf der Sphinx reitenden Ödipus findet:²⁶²

"No tot že Sfinks, kak temnaja ikona,
U nog carja ... I na ego chrebet
Slepec vossel..." (Str.169/70)

"Aber dieselbe Sphinx, als dunkle Ikone,
Liegt zu Füßen des Königs... Und auf ihrem Rücken
Saß der Blinde auf...".....

Das Sphinx-Symbol in Ivanovs Verserzählung weist jenen selben Zeichencharakter auf, den eine ganze Tradition für dieses Bild bezeugt: Symbol geheimer Lehre, Mysterienformel für Ursprung und Bestimmung - Sinn der Welt und des Menschen.²⁶³

Die Lehre selbst aber hat nicht ihr Ende in dem einen oder anderen kulturellen Boden, dem sie nachweislich verbunden ist (z.B. Sphinx als Symbol ägyptischer Weisheit), sondern sie ist Traditionen integrierend, die eigene 'Lehre' des Symbolisten Ivanov, die sich dem Sphinx-Symbol zweifach verpflichtet:

- 1) indem diese ihm das schwierige, fremde Schriftzeichen vorgibt,²⁶⁴ an dem er als Schriftgelehrter, 'Ausleger', sich bewährend, Zusammenhänge und damit 'Lehre' entfaltet
- 2) indem sie die Universalität des Themas vorauskündet wie verbürgt.

Aufgrund dieser Verserzählung kann festgestellt werden, daß die Sphinx bei Ivanov ebenso wie bei Belyj zu einem eigenen Symbol wird, einem Symbol, das aufgrund der gegenstrebigem Zweigliedrigkeit der Gestalt das gemeinsame Interesse an ihr wachruft, an dessen Verständnis sich aber eben darum auch

262) Das überraschende Bild ruft zwei Assoziationen wach, die bei jeder Nachweisbarkeit eines Zusammenhangs, dennoch angemerkt seien: 1) das Reiterstandbild Peters d.Großen von Falconet, 2) das seltsame Bild des auf dem von ihm ermordeten Agenten Lippančenko rittlings sitzenden Terroristen Dudkin am Ende von A.Belyjs Roman "Peterburg".

263) vgl. das Kap. 1.3.2.

264) "runa pevučaja" ("wohlklingende Rune") (Str.10), "Sfinkso-
vye runy" ("Sphinxrunen") (Str.150), "snežnye runy"
("schneeweiße Runen") (Str.177).

deutlich das Weltmodell und die symbolistische Weltanschauung beider voneinander scheiden läßt:

Der Gegensatz als im natürlichen, organischen Kreislauf eingebundener, darin Mensch und Gott verbindender. (Ivanov)

Der Gegensatz als widernatürlicher, den Menschen über seine Natur hinausführender und darin mit Gott verbindender. (Belyj) 265

Ist die germanische Rune über das tertium comparationis der schweren Entzifferbarkeit die Schriftzeichenmetapher der Sphinx, nicht wie eher zu erwarten, die Hieroglyphe, so enthüllt sich in der thematisch "Sfinks" eng verbundenen Verserzählung "Vrata" ("Tor")²⁶⁶ das anfangs rätselhafte 'Muster', die 'Runen' auf der Tafel des Tores zum Tod zuletzt als ägyptische Hieroglyphe, als das Lebenszeichen 'anch' im Bild des Kreuz und Kreis verbindenden Henkelkreuzes. Der begehrte Anschluß über die Schriftzeichen am Tor wird hier dem lyrischen Ich gewährt durch die dritte der drei dort wachenden Frauen, jene, die einen Kranz aus Rosen flicht, das Leben zu einer Kette der Schönheit verbindend, wird ihm gewährt durch das Augenöffnen, als visionäre Offenbarung. Wiederum geschieht eine Entschlüsselung des Sinns über die Darstellung eines Zuges von Menschen, des Zuges durch das Leben zum Tor des Todes, den das lyrische Ich im Wasserspiegel erkennt²⁶⁷ als "chorovod izmenčivych javlenij" ("Reigen der veränderlichen Erscheinungen"). In zwei Bildvarianten enthält die Verserzählung "Vrata" das Motiv des Kreises, dessen Vollendung Trennung einschließt. Zuerst im Ouroboros. Die Schlange muß sich in den Schwanz beißen, damit der Kreis geschlossen wird. Der Giftstachel der Schlange ist Trennung und Verbindung, Verdeutlichung der Zweiheit Leben - Tod und Verdeutlichung ihrer Einheit. Als Gabe gereicht wird:

...: "Zmeju, chvost alčnym žalom
Jazvjaščuju, somknutuju kol'com, -
Razluki dar, znak večnogo načala, -" (Str.44/45)

265) vgl. die Ausführungen im Kap. 2

266) Sobr.soč., t.I., S.662-667.

267) Zum Spiegelmotiv in Zusammenhang mit dem Erkennen s. Strophe 15,17,19,43; vgl. dazu auch Ivanovs später geprägten Begriff des "speculum speculorum".

...:"eine Schlange, die ihren Schwanz mit
gierigem Stachel

Verwundet, geschlossen zum Ring, -
Der Trennung Gabe, Zeichen ewigen Anfangs, -" 268

Im Henkelkreuz ergibt die Zusammenfügung der zwei Bilder des Kreuzes und des Kreises, was der Ouroboros in einem Bild auf sich vereinigen konnte.

Als sinnoffenbares und krönendes Zeichen, nicht wie im übertragenen Sinne geläufig, als das Verständnis des Sinns erschwerendes, hat die heilige ägyptische Hieroglyphe in Ivanovs Verserzählung ihren Platz.

Der Gebrauch des Wortes 'Hieroglyphe' in Ivanovs theoretischen Schriften zum Symbolismus steht als ein auf ein Allgemeines zielender über dem bestimmten kulturellen Kontext Ägyptens. Die Hieroglyphe u.a. hat den Zeichencharakter zu verdeutlichen, der symbolistische Dichtung als ein intuitives Erkennen und religiöses Schaffen als 'Einweihen' (der Dichter als Hierophant)²⁶⁹ begründen läßt - das Sichtbarmachen der 'realiora' in den 'realia'. Das Hieroglyphische bezeichnet am symbolistischen Wort die Eigenschaft, Transzendenz ('Heiliges') zu vermitteln: das Wort

"služit, takim obrazom, vmeste predelom i vycho-
dom v zapredel'noe, bukvami (obščeponjatnym načer-
taniem) vnešnego i gieroglifami (ieratičeskogo
zapis'ju) vnutrennego opyta." 270

"dient auf diese Weise zugleich als Grenze und
als Ausgang in das Transzendente, in den Buchsta-
ben (der allgemeinverständlichen Schreibung) der
äußeren und in den Hieroglyphen (der hieratischen
Niederschrift) der inneren Erfahrung."

268) vgl. dazu in "Sfinks": "der Schöpfung Grab - der Schöp-
fung Wiege", die in der Sphinxgestalt mit einer Liebes-
umarmung umschlossen wird.

269) Der Dichter Tjutčev als "Hierophant verborgener Realität"
V.Ivanov: Po zvezdam. Stat'i i aforizmy. S.-Peterburg, 1909,
S.282.

270) Ders.: Zavety simvolizma in: Sobr.soč., t.II, S.598.

Es ist der in der neuplatonischen Betrachtung verwurzelte Doppelcharakter von der offenen und der verborgenen, der öffentlichen und der geheimen, der profanen und der heiligen, der vielfältigen und der einen Bedeutung des Zeichens, an die Ivanov hier in seiner Hieroglyphenkennzeichnung für das Wort im Symbolismus anschließt. Insbesondere auf Plotin weist die implizite Scheidung zwischen Buchstabe/Lautzeichen zur Erfassung des Begrenzten und Hieroglyphe/Bildzeichen für das Transzendente zurück.²⁷¹ Daß Erkenntnis des Göttlichen an die Form der Vision gebunden ist, hatten die beiden Verserzählungen "Sfinks" und "Vrata" gezeigt.

Schöpft Ivanov sein Hieroglyphenverständnis aus der Tradition europäischer Ägyptenrezeption, so meidet er doch die beiden in diesem Zusammenhang verbreiteten Bezugnahmen auf Ägypten - den Rückschluß von der für wahr erkannten Verwendung der Bildzeichen für das Heilige bei den Ägyptern auf den Inhalt ägyptischer Weisheit ebenso wie eine Verbürgung der vorge-tragenen Theorie als wahr durch Rückleitung auf das alte, weisheitsvolle Ägypten.

Auch im Kapitel VIII. Realističeskij simvolizm i mifotvor-čestvo aus dem Aufsatzband "Po zvezdam", wo Ivanov hauptsächlich also den Mythos und seine Aufgabe in der symbolistischen Kunst definiert, erscheint sowohl der Mythos als auch die zu seiner Verdeutlichung an einer Stelle herangezogene Hieroglyphe als wesentlich in dem Moment des Verbindens zwischen 'realia' und 'realiora'. Und nur der Bekräftigung der überzeitlichen Geltung dieses Moments dient der Hinweis auf beider Gebrauch im Altertum.²⁷²

Ivanovs Gedicht "Sfinksy nad Nevoj" ("Sphingen an der Neva")²⁷³ aus dem Zyklus "Severnoe Solnce" von "Cor ardens" hat Bezug auf jene aus Ägypten nach Petersburg verbrachten Sphingen, die Rozanov in das Zentrum seines Textes "Egipet" stellt,

271) vgl. das Kap. 1.3.2.

272) Po zvezdam, S.281.

273) Sobr.soč., t.II., S. 323.

Merežkovskij als wichtigen Eindruck in seiner Jugend verzeichnet. In Ivanovs Sonett verbindet sich der in den Quartinen entfaltete Aspekt des Ägyptischen an fremdem Ort in der Gegenüberstellung von polarem Norden - Theben, Neva - Nil mit der Sphinx-Symbolik in den Terzinen, welche an seine bis hierhin festgestellte Symbolik des Bild/Motives der Sphinx anschließt über die Zweiheit, und zwar in der doppelten Vertretung der Sphinxgestalt, im Sphingenpaar sowie in der widersprüchlichen Zweiheit einer jeden von ihnen:

"Drug drugu v oči - devy il' cari -
Gljadite vy, ulybčivy i jary." (Str.4)

"Einander in die Augen - Jungfrauen oder Könige -
schaut ihr, lächelnd und wütend."

Wie schon zweimalig zuvor, in "Sfinks gljadit" und in "Sfinks",²⁷⁴ wird die Sphinx, hier das Sphingenpaar, mit dem Motiv des Sonnenuntergangs verbunden (Str.3), wird die Sphinxzweiheit auf den zyklischen Wechsel von Tag und Nacht hin erschlossen.

274) vgl. oben S.120 f. und S. 125

1.3.3.6. V.Brjusov und A.Blok

Brjusovs Gedicht "Sfinks" (1903)²⁷⁵ evoziert die Ikonographie der griechischen Ödipussage,²⁷⁶ um metapoetische Fragen in ihren Zusammenhang zu stellen. Die Begegnung des Wanderers aus dem Tale mit der Sphinx auf dem Felsen konfrontiert das lyrische Ich seinem womöglich leibhaftig gewordenen Traum. Die Sphinx verlangt unausweichlich am Wege die Klärung über ihr eigenes und des Wanderers Sein. Beide hängen insofern voneinander ab, als nur eines auf der Ebene der Wirklichkeit liegen kann, das andere aber gespenstisch, traumhaft, trügerisch sein müßte oder dem Tod verfallen. Brjusovs Sphinx zeigt das Rätsel als ein doppeltes, indem sie sich selbst in ihrer Existenz mit als ein Rätsel des Menschen stellt. Projiziert der Mensch eine Sphinx, auf daß diese ihn von außen zur Selbsterkenntnis zwingt, die dann auch darin bestehen muß, das Wesen der Sphinx zu bestimmen?

Die Wirklichkeit des Traumbildes jedenfalls würde den Tod des Dichter-Träumers bedeuten. Die Frage der Sphinx wird im Gedicht nicht mehr beantwortet, doch hält die letzte Zeile die Unumgänglichkeit einer Entscheidung fest: "mimo ne bylo tropy" ("es führte kein Weg vorbei").²⁷⁷

Während die Sphinx also von Brjusov in keinerlei ägyptischen Zusammenhang gestellt wird und sich letztlich auch aus ihrem griechischen Ursprung löst, um dadurch zeitlose und gegenwärtige Bedeutung zu erlangen, bleibt Ägypten dort, wo es von Brjusov explizit aufgerufen wird, ein exotisches Bild. Schon die Bezeichnung des Zyklus, dem vier dieser Gedichte

275) V.Brjusov: Sobranie sočinenij v semi tomach. Moskva, 1973-1975, t.III, S.282.

276) und zwar entsprechend der Darstellung in der Malerei des ausgehenden 19.Jh., s. bes. G.Moreau aber auch schon Ingres. Die Sphinx erscheint als auf dem Felsen gelagerte Jungfrau mit Löwenleib und Löwenschwanz, in der Tiefe künden Knochen und Schädel von ihren Taten.

277) Eine Entscheidung dieser Frage scheint Brjusov 1907 in dem Gedicht "Poëtu" zu geben. Hier wird das Leben - und sei es um den Preis des Todes - zum Zweck für "helltönende Verse", für Wortverbindungen erklärt. (Sobr.soč. t.I, S.447).

angehören, als "Ljubimcy vekov" ("Lieblinge der Jahrhunderte") deutet die Tendenz an. In "Ramses"²⁷⁸ wird die Verbindung zu Ägypten hergestellt durch das lyrische Ich, das hilflos durch die unendliche Wüste irrt und dort auf ein Denkmal trifft, dessen Hieroglypheninschrift die Prophezeiung ihres Verfassers verkündet, er werde auch nach Jahrhunderten nicht dem Vergessen anheimfallen. Das sich seiner menschlichen Nichtigkeit im Angesicht der ewigen Wüste besonders bewußte Ich spottet über solchen Anspruch und wird korrigiert - vor ihm erhebt sich Ramses.²⁷⁹ Mit diesem Motiv rückt Brjusovs Gedicht in die Nähe phantastischer Literatur der Romantik. Der nach Jahrhunderten zum Leben erwachende Pharao ähnelt dem verbreiteten literarischen Motiv der lebendigen Statue, die Rache übt.

"Žrec Izidy" ("Der Isispriester" - 1900)²⁸⁰ ist die Beichte eines Weisen, dessen Reinheit nur dadurch befleckt wird, daß er einstmals untätig dem Selbstmord einer Frau zusah. Ein Vorfall wird in ägyptische Topographie und Zeit verlegt, deren Glaubwürdigkeit noch dadurch verstärkt wird, daß die "historische" Gestalt lyrisches Ich ist. Wie später in seinem Roman

278) *Sobr.soč.*, t.I, S.145.

279) Der Pharaonename Ramses findet sich bevorzugt dort gesetzt, wo der ägyptische Pharao generell, namentlich seine ewig wirkende Macht und mit ihm diejenige ägyptischer Kultur bezeichnet werden soll. So verwendet auch Belyj den Namen Ramses, sei es im einfachen Vergleich eines Zeitgenossen mit der Mumie eines Pharao aufgrund einer Körperhaltung (*Načalo veka*, S.103) oder im umfangreichen Kontext seiner Reiseskizzen aus Ägypten, wo der Schädel der Mumie Ramses II. mit den gefletschten Zähnen in bedrohlicher Weise Gegenwart wird. ("Egipet" in: *Sovremennik Mai 1912*, S.209, 214).

In Brjusovs Gedicht deuten die Siege und der Ruhm, den sich der Pharao in Form einer Inschrift selbst dafür ausspricht, darauf hin, daß hier ebenfalls Ramses II. mit seiner außergewöhnlich langen Regierungs- und Lebenszeit und dem Hang zur gigantischen Gestaltung gemeint ist. (Vgl. Posener: *Lexikon d. ägypt. Kultur*. S.213).

280) *Sobr.soč.*, t.I, S.146.

"Ognennyj Angel'" ("Der feurige Engel") zeigt Brjusov das Bestreben und die Fähigkeit, vergangene Zeit vorzustellen. Doch bleibt diese eine in sich geschlossene Welt. Ägyptisches dient der Stilisierung.

Nach Ägypten führt auch Brjusovs Gedicht über Alexander d. Großen²⁸¹ insofern, als es zu dessen Ruhm die Attribute der Herrscherwürde über Ägypten anfügt, und zwar in doppelter Bestätigung: einmal innerhalb der Rede Alexanders an sein aufbegehrendes makedonisches Heer und zum anderen bekräftigt durch das lyrische Ich, das dem Herrscher seine Verehrung ausspricht. Beide Male liegt der Akzent auf der für Ägypten spezifischen Verknüpfung von Herrscher und Göttlichkeit, dem Pharao als Sohn des höchsten, des Sonnengottes Amon-(Re). Die Erklärung zum Gott und Herrscher über ganz Ägypten wird somit zu einem wichtigen Glied für die Opposition des Gedichts zwischen Alexander, dem Eroberer - Alexander, dem Gott.

In den Zyklus "Ljubimcy vekov" gehört weiterhin "Kleopatra".²⁸² Brjusovs Sonett läßt die legendäre Ägypterin in den beiden Quartinen ihre Bedeutung als historische Persönlichkeit ablehnen, dagegen ihre ewige Macht über den Dichter verkünden. Die abschließenden Terzinen zeigen sie in untrennbarer Verbindung mit dem Dichter; Kleopatra erklärt sich zur Kunstfigur und ihr Leben zum (Wort-)Kunstwerk ("v vekach zvenjaščij stich", "ein durch Jahrhunderte tönender Vers").²⁸³

281) "Aleksandr Velikij" (1899). Sobr.soč., t.I, S.149f.

282) (1899). Sobr.soč., t.I, S.153.

283) Ein zweites Gedicht "Kleopatra" (1905, sobr.soč.,t.I, S.391f.) entwickelt das Motiv ihres Selbstmordes mit Hilfe der Giftschlange und bestätigt im Grunde die im 1.Gedicht in Form einer Reflexion der Kleopatra auf sich selbst gegebene Bedeutung ihrer historischen Gestalt als beliebtes literarisches Thema.

Die fortwährende Existenz der Kleopatra in den Träumen des Dichters scheint vorauszuweisen auf die Sphinx und ihre Frage, ob sie wirklich oder nur der Traum eines Dichters sei. Aber während in "Sfinks" die mythische und künstlerische Gestalt der Sphinx den Künstler durch ihre Wirklichkeit bedrohen kann, siedelt sich Kleopatra eindeutig im Bereich der Kunst an.

Die bislang angesprochenen Gedichte bezogen sich auf Ägypten über eine stellvertretende Figur. In "Fonariki" aus dem Zyklus "Sovremennost'" ist Ägypten vom Standpunkt der Zeit erfaßt als eine bestimmte Epoche, die sich von den anderen durch ihr spezifisches Licht unterscheidet.

"A vot girljanda želtaja kvadratnych fonarej.
 Egipet! sila strannaja v nejarkosti tvoej!
 Pronizyvaet glubi vse tvoj bespoščadnyj luč,
 I tjanetsja vlastitel'no s zemli do chmurych tuč."

("Und dort die gelbe Girlande quadratischer Laternen.
 Ägypten! eine seltsame Kraft ist in deiner Milde!
 Alle Tiefen durchdringt dein erbarmungsloser Strahl,
 Und reckt sich mächtig von der Erde hin bis zu den
 finsternen Wolken.") 284

Mit den "Fonariki" (Laternenchen) wird eine Metapher für jene typisch symbolistische Konzeption von Kulturgeschichte gebildet, die schon in dem Zyklus "Ljubimcy vekov" insofern zum Ausdruck kam, als der Titel die Vereinigung von Gedichten über Gestalten der unterschiedlichsten Epochen und Kulturen erlaubt, sie also von diesem übergeordneten Standpunkt aus als Entsprechungen setzt. Ägypten erscheint als eine auf den alle Kulturen reihenden Faden der Zeit aufgezugene Laternenart (Laterne/Licht - Kultur), die durch ihre Licht- und Farbqualität ägyptisch ist, es trägt bei zu jenem bunten Farbenspiel im Geiste, wovon sich das lyrische Ich bezaubern läßt. Der Gedanke von der räumlichen Verfügbarkeit über sie in ihrer rein ästhetischen Definiertheit, führt hin zum Entwurf eines monumentalen Mosaiks, dessen positiver Wert in seiner Bunt-

284) Sobr.soč., t.I, S.435.

farbigkeit liegt. Eine beliebig wechselnde metonymische Benennung von Epochen anhand eines Ortes, einer Persönlichkeit des künstlerisch-geistigen Lebens oder eines Ereignisses setzt Ägyptens "schonungslosen Lichtstrahl" in Relation zu dem "unheilverkündenden Goldglanz des Dantejahrhunderts", dem "azurenen Strahlen des Leonardo" ebenso wie zu der "großen Lampe Luthers", den "kleinen Sternchen eitler Marquisen" des 18. Jahrhunderts oder den "Blitzgarben der Revolution".²⁸⁵

Die Parallelsetzung von Kulturen bestimmt den Stellenwert ägyptischer Mythologie auch im Falle des 1904 entstandenen Gedichts "Žrice luny" ²⁸⁶ ("Der Mondpriesterin"), das dem gleichnamigen Gedicht Nr.1 folgt. Die beiden Gedichte stimmen überein in ihrer auffallenden appellativen Funktion, deren Adressat die Mondpriesterin ist sowie in der Situation des Widerstreits zwischen der durch Gelübde an die Mondgottheit gebundenen Priesterin und dem die Welt und das Tageslicht behauptenden Sprecher-Ich, das einen Anspruch auf sie erhebt. Während im ersten Gedicht Hekate und Astarte als Mondgöttin genannt werden, erfolgt im zweiten eine "Übersetzung" in die ägyptische Mythologie. Die nach ägyptischer Vorstellung männliche Mondgottheit Thot wird von Brjusov auch in ihren anderen Zuständigkeitsbereichen gekennzeichnet: als "Herrscher über die himmlischen Wörter" und "Gott der geheimen Bücher". Der ägyptische Schauplatz wird vervollständigt durch eine Erwähnung der Isis als Göttin der Erde.

285) Auffällig ist in "Fonariki" der dominierende Bezug zum Visuellen, vgl. hierzu A.Belyjs Gedanken zu einer Farbsymbolik in "Svjaščennye cveta". Doch liegen durchaus auch Bezüge zur bildenden Kunst der Zeit nahe wie schon im Falle der Sphinxdarstellung. So verweisen gerade die "eitlen Marquisen", in denen Brjusov das 18.Jh. personifiziert, auf die bevorzugten Darstellungen dieser Zeit in ihrer Szenerie bei Somov und Benois.

286) *Sobr.soč.*, t.I, S.398.

Einen Versuch Brjusovs, sich diskursiv über Ägypten zu äußern, wie etwa Bal'mont und Merežkovskij es tun, kennen wir nicht. Und die oben berücksichtigten Gedichte lassen nicht darauf schließen, daß Brjusov ein besonderes Interesse für Ägypten gehabt hätte. Ägyptische Mythologie gehört mithin zu dem Spektrum der Mythologien, wenn dieses vollständig sein soll, bzw. weiter gefaßt, ägyptische Kultur gehört unbedingt in den universalen Horizont der Kulturen. Wie unsere Untersuchung gezeigt hat, sind zwei der Gedichte unter dem Gesichtspunkt "ägyptisch" überdies irrelevant ("Sphinx" und "Kleopatra"), weil die Koppelung an Ägypten im ersten Fall nur die nicht realisierte Möglichkeit eines Namens bleibt, im anderen zwar ausgeführt wird, aber als bedeutungslos ausgewiesen für Kleopatras Unsterblichkeit in der Kunst, die ort- und zeitlos, von weiblichem Reiz und weiblicher Leidenschaft getragen ist.

Ob als Leben und Tod, Lebewesen und Skulptur oder Mensch und Tier, hierbei primär an den griechischen Mythos oder die ägyptische Figur in Gise oder beide gleichermaßen angeknüpft, in allen betrachteten Fällen war die in der Sphinx vereinte Gegensätzlichkeit der Schlüssel zu ihrer Symbolik geworden, das Oxymoron die im Kontext dieses Bildes bei den verschiedenen Symbolisten konstante Stilfigur. Desweiteren zeigte sich übereinstimmend, daß anhand des Sphinx-Bildes, zumindest u.a., die je eigene ästhetische Position entwickelt wurde. Einzig Brjusov hatte das Sphinx-Paradox nicht symbolisch fruchtbar gemacht, sondern ausgehend von der über Leben und Tod entscheidenden Antwort auf die Rätselfrage der Sphinx in ein entweder - oder aufgelöst, worüber eine Entscheidung allerdings offen blieb.

In Bloks Sphinxgedicht²⁸⁷ lautet das Oxymoron "bezmolvnaja skazka" ("stummes Märchen"). Lebendigwerden ist hier wesentlich 'sprechen' und 'zu Gehör bringen', liegt im Laut der Sprache. Das Aufwühlen des Sandes mit den Krallen (Strophe 2) und die wieder ausgestreckten Pranken (Strophe 3) der im Gedichttext selbst nicht genannten Sphinx ergeben die kontrapunktische Ergänzung in mythologischen Bildern zu jenem von der 1. zur letzten Strophe gespannten Vorgang, wie in der Stummheit Sprache sich zu regen beginnt,

"ševel'nulas' bezmolvnaja skazka pustyn'"

"es regte sich das stumme Wüstenmärchen"

"zadrožali slova"... "es erzitterten Worte"...

"i gotovy sletet' s jazyka..."

"und bereit, von der Zunge zu fliegen..."

im vergessenen Wort 'Liebe' hörbar wird (Strophe 2), um abermals in "geheimer Anspielung" ("tajnyj namek" (Strophe 3) zu verstummen. Das "stumme Märchen" vor dem Erklingen im 1. Vers des Gedichts endet im letzten Gedichtvers wieder mit dem

287) "Sfinks", A.Blok: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Moskva-Leningrad, 1906-1963, t.I, S.362

Triumph des "nicht aufgedeckten Traumbildes" ("neraskrytaja mećta"). Im Sprechend werden und Gehört werden hatte sich Aufdeckung vollzogen, und zwar zentral in der mittleren, der 2. Strophe, im Widerspruch zur mythischen Handlung. Auf die wütend verzogene "Braue" - "brov'" (1. Vers) der zum Leben erwachten und sogleich bedrohenden Sphinx, reimt sich das vom lyrischen Ich gehörte Wort 'Ljubov'' ('Liebe'). Lebendigwerden der mythologischen Gestalt und Bedrohung - Lebendigwerden der vergessenen Sprache im Wort Liebe werden aufeinander bezogen in der Spannung von Identität und Gegensatz. Wenn in der 3. Strophe die Gefahr im Mythos erlischt, steht das lyrische Ich erneut vor der "geheimen Anspielung". Auch Bloks Gedicht "Sfinks" ist damit ein Gedicht um Dichtung, um Symbol und Mythos, um Kunst und Leben. Es ist ein Gedicht um Bloks eigene Dichtung, ist kennzeichnend speziell für seine Poetik, im gesprochenen, hörbaren, musikalischen Wort.

2. "ujti za čertu"¹ - Schritt über die Grenze
Mischgestalt, Überschreitung und Wandlungsweg: die
Symbolik ägyptischer Bilder und der Mythos Ägypten
bei A.Belyj
- 2.1. Transition: ein Schlüssel in Belyjs Werk ist der
Schlüssel für Ägypten und ägyptische Bilder in diesem
- 2.1.1. Weltanschauung - Anschauungsmodell - symbolisches Bild

Wie schon eingangs hervorgehoben, sind es die therio-anthropomorphen Mischgestalten ägyptischer Mythologie, welche Belyj in seine Texte integriert und aufgrund des in ihrem Bilde anschaulichen Gegensatzes als Symbole gebraucht, welche die Schwelle in einem von metaphysischem Dualismus geprägten Zwei-Sphären-Modell zugleich markieren, wie als überschritten und überschreitbar zeigen. Insofern enthält die Bezeichnung 'Mischgestalt', wenn sie mit Bezug auf die Schriften Belyjs gebraucht wird, nicht nur eine Charakterisierung der in Frage stehenden Gestalt, sondern auch Belyjs Betrachtung derselben, seinen Ansatz zum Verständnis dessen, worin sie Bedeutung trägt und damit den Grund für deren Invarianz in den verschiedenen Texten. Der in der Kunstgeschichte übliche Begriff der 'Kompositgestalt' einerseits und die oben festgestellte Symbolik der besonderen Mischgestalt der Sphinx in der Lyrik Ivanovs andererseits,² erlauben durch Abgrenzung eine Präzisierung ihrer grundlegenden Bedeutung bei Belyj.

Der Begriff des Kompositums sagt nichts über das Verhältnis der zusammengefügt Elemente aus. Er ist bestimmend lediglich in Unterscheidung von einem Einfachen und Einzelnen. Im Hinblick auf jene Kulturen, in denen die Kompositgestalten numinosen Charakter haben, sagt eben diese Bezeichnung aber auch etwas über die Anschauung aus, welche ein Bild

1) A.Belyj: "Chimery", Vesny, 1905, Nr.6, S.14.

2) vgl. das Kapitel 1.3.3.5.

des Heiligen, Wirkungsvollen in einer Zusammensetzung aus verschiedenen Elementen der Natur sucht. Durch das Zusammenfügen von Einzelnem, Unterschiedlichem wird hier eine Fülle der Eigenschaften, eine größere Macht vorstellbar, in die jedes der miteinander verbundenen Teile das ihm Spezifische einbringt. Die Frage, ob ein so geartetes Gebilde eine Einheit sei, ob sie unter natürlichem, ästhetischem, logischem oder gar ethischem Betracht anerkennenswert ist, stellt sich hier nicht. Sofern die Kompositgestalt numinos ist, setzt sie eine Anschauung vom Zusammenhang zwischen den einzelnen Bereichen der Natur, zwischen Göttlichem und Irdischem, von ihrer Wirkung mit- und durcheinander, der Durchlässigkeit der Grenzen innerhalb eines großen Ganzen schon voraus. Wird die Kompositgestalt zum Ungeheuer, zum Monstrum, so muß Grenze Geltung haben. Sie wird ungeheuerlich, indem sie anerkannte Begrenzungen durchbricht. Der Terminus der 'Mischgestalt' ist der diesbezüglich treffendere. Nicht zufällig entnimmt Belyj seine Mischgestalten, die "Chimären", zunächst der griechischen Mythologie, in der die Mischgestalt neben dem durch Vervielfachung einer Tiergestalt gebildeten Ungeheuer, hauptsächlich das Ungeheure im Sinne des Bösen, zu Überwindenden, vertritt. Im Schutze der Götter, mit ihrer Hilfe, besteht der Held, Mensch oder Halbgott, die Prüfungen, die ihm u.a. in der naturwidrigen Tier-Menschen-Gestalt aufgegeben sind. Daneben ist Tiermetamorphose eine Fähigkeit der Götter, dem Menschen allerdings geschieht sie von den Göttern häufig zur Strafe. Das in unserem Zusammenhang wichtigste Beispiel für Unterschied und Übereinstimmung in der Bedeutung der Mischgestalt ist die Sphinx. In Ägypten numinoses Wesen, begegnet sie in Griechenland als Würgerin und Todesdämon wieder. Und doch können Sphinxplastiken auch hier in apotropäischer Funktion auftreten.³ An der griechischen Mythologie wird ersichtlich, daß mit der Frage des in eine

3) vgl. H. Demisch: Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1977, S. 76ff.

Verbindung Setzens von Verschiedenem im besonderen sich noch diejenige stellt, was hier verbunden wird: Tier- und Menschen-gestalt. Welche Wertung kommt ihnen zu? Sind beide dazu geeignet, Göttliches vorstellbar zu machen oder nur eine von beiden, und wenn dies letztere der Fall ist, stellt dann die jeweils andere Gestalt schon ein Widergöttliches dar? Hält die ägyptische Vorstellung beide Gestaltmöglichkeiten als gleichwertig für die Götter offen, so daß auch deren Bilder in zusammengesetzter Gestalt nicht einen Gegensatz zum Ausdruck bringen,⁴ so sind die Götter des Olymp wesentlich menschengestaltig. Doch rückt erst im Christentum (im Anschluß an das Alte Testament) das Tier als Symbol in Gegensatz zum Menschensymbol, vertreten dieses Symbole den Gegensatz von Gott und Teufel, Gut und Böse. Dies ist auch der ethische Maßstab, welcher Belyjs Symbolik der Mischgestalt bestimmt, und da nicht bei Belyj allein, Gutes und Schönes einander entsprechen, wird in der Mischgestalt auch ästhetisch Position bezogen, ist der Weg über die schreckliche und häßliche Ungeheurgestalt, manchmal explizit und immer implizit, ein Weg zu dem Symbol, wie es Belyjs ästhetischer Theorie gemäß, die ihrerseits zumeist auf eine Überschreitung des abgegrenzten Bereiches der Ästhetik abzielt, sein soll.

Jene entgegengesetzte Wertung von Tier und Mensch einerseits, und das Insistieren darauf, daß beide zu einer Gestalt zusammengesetzt nicht eine Einheit bilden, sondern lediglich in einer 'Mischung' ('smešenie') zusammenhängen,⁵ andererseits, unterscheiden Belyjs Begriff und Symbolik der Mischgestalt deutlich von dem wertneutralen Begriff der Kompositgestalt wie von deren Bedeutung beispielsweise in der ägyptischen Kultur, wo weder die verschiedenen Elemente der Gestalt als einander ausschließende verstanden werden, noch und in Zusammenhang hiermit, ihre Verquickung Problem und Frage

4) vgl. E.Hornung: Der Eine und die Vielen. Darmstadt, 1971, S.101 ff.

5) A.Belyj: "Sfinks", Vesny, 1905, Nr.9-10, vgl. dazu das Kapitel über "Sfinks".

birgt, bzw. in solcher Gestalt symbolisiert, während die Rätsel aufgebende Sphinx vor den Mauern Thebens in Griechenland zu dieser Richtung des Symbolisierens durch die Mischgestalt den Grund legt.

In anderer Hinsicht bringt die Sphinxsymbolik Vjačeslav Ivanovs Klärung über das 'warum' und 'worin' der Bedeutsamkeit von Mischgestalten in Belyjs Werk, indem sie bewußt macht, daß auch wenn die Gegensatzspannung, das Widersprüchliche als das wichtigste, bedeutende Merkmal der Tier-Mensch-Gestalt angesehen wird, doch eine weitere Möglichkeit außer der von Belyj gewählten besteht, sie symbolisch zu ergreifen. Ivanovs Sphinx, wie diejenige Belyjs, bzw. dessen Mischgestalten generell, tragen mit der Gegensatzspannung den Keim eines Mythos in sich, und erst dieser gibt eigentlich Aufschluß über das Symbol. Der Mythos Ivanovs ist von kreisförmigem Verlauf, sein Vorbild der natürliche, der kosmische Zyklus. Der Widerspruch in der einen Gestalt der Sphinx dient dem Schließen dieses Kreises. Nur mit, nur durch ihn, wird der Kreis vollkommen. Die Einheit enthält den Gegensatz notwendig. Nicht im Sinne einer Überschreitung einzelner Gesetze wird das Sphinx-Bild mit seinem Gegensatz symbolisch, sondern in Offenbarung des höchsten Gesetzes, in welchem seine Harmonie verständlich wird. Und in der Ganzheit des Bildes, nicht auf einer seiner widerstrebigsten Seiten, ist bei Ivanov das Göttliche symbolisiert und mit dem Menschlichen verbunden. Für Belyj zeigt sich die innerhalb der Mischgestalt verlaufende Grenze als das Wichtigste, für ihre symbolische Bedeutung Unverzichtbare. Die Unverträglichkeit zweier in ein Bild gefaßter Sphären, die in mehrerlei Hinsicht zu belegende Ordnungswidrigkeit, ja Unmöglichkeit dieser Gestalt wird akzentuiert, denn eben darin wird anschaulich, sagbar und denkbar das Göttliche, Transzendente in Verhältnis zum Menschen. Wo Ivanov den Widerspruch der Mischgestalt zum Harmonischen hin löst, indem er ihn mit der Kreislinie bindet, wo er Leben und Tod des Menschen mit natürlichem, kosmischem Zyklus in Verbindung setzend, als sinnvolle Stadien eines Weges entschlüs-

selt, da ist für Belyj noch nicht hier, angesichts des offensichtlichen Gegensatzes, eine Einheit zu vertreten, ist vor allem nicht in Übereinstimmung mit der Natur Transzendentes zu entdecken, sondern nur im Widerspruch zu ihr, in dem, was sie übersteigt. Und ist auch die Gott-Mensch-Einheit, eine göttliche Verwandlung, Verklärung des Menschen immerwährend das letzte Ziel, welches Belyj den Protagonisten seiner Romane, die einen Weg über die Grenze gehen setzt, dem A. Belyj als Protagonist seiner autobiographischen Romane und Autobiographien zustrebt, - führen die theoretischen Schriften über These und Antithese auf die Synthese zu, - zeichnet sich, Belyjs Definition gemäß, das wahre, gesuchte Symbol dadurch aus, daß es nicht durch 'Mischung' ('smešenie') oder Zusammenstellung, sondern aus Vereinigung ('soedinenie'), 'Verschmelzung' ('slijanie') der Gegensätze entsteht,⁶ so sprechen die Texte Belyjs weitaus seltener von der Erreichung dieses Zieles als von den Momenten, in denen über die Grenze geschaut, die Grenze überschritten wird. Seine geplanten Trilogien gelangen nicht zur Vollendung durch einen dritten Band. Der Symbole des Weges, des Übergangs, der Öffnung im Werk Belyjs sind viele, eine Entsprechung zu Solov'evs 'Sofija' und Bloks 'Prekrasnaja dama', den in 'Sfinks' für vollkommen erklärten Symbolen, 'liki'⁷, scheint in einem ersten Blick auf Belyjs bekannteste Texte zu fehlen. Umso bemerkenswerter ist es, daß, wenn ein solches bei Belyj doch zu entdecken ist, es abermals das Bild der Mischgestalt hat, welcher der Tier/Mensch - Mensch/Gott-Widerstreit nun ins Antlitz geschrieben wird und die zum Zeichen ihrer durch Kampf und Leiden errun-

6) a.a.O., S.45 ff.

vgl. auch Belyjs Entscheidung für das 'Symbol' anstatt der 'Synthese' als Spitze seines pyramidal erbauten Entwurfes des Symbolismus als Weltanschauung in "Ėmblematika smysla", welche er daraus begründet, daß von den beiden griechischen Wörtern das 'Symbol' einen höheren Grad von Vereinigung bezeichne (in: Simvolizm, S.67)

7) "Sfinks, S.45 ff.

genen Vollkommenheit, des 'soedinenie', den Kreis in Form einer unsichtbaren, nur in der Vision enthüllten, Krone trägt.

Das Symbol ist - die von Belyj auf seiner Ägyptenreise betrachtete und erlebte Sphinx von Gise. Und nicht unvermittelt erscheint nun die Sphinxgestalt, in "Sfinks" (1905) ausschließlich Schreckens- und Übergangsbild, in "Egipet" (1912) als Bild des im Menschen Gestalt gewordenen Gottes und des Gott gewordenen Menschen. Gewiß trägt sie im ersteren Fall die Züge des fragstellenden Ungeheuers der griechischen Mythologie, während sie im zweiten auf das persönliche Erlebnis des würdevollen, den Ägyptern heiligen Bildes Bezug hat. Insofern aber nicht in Anlehnung an ägyptische Vorstellungen dem Sphinx-Bild eine Göttlichkeit zugesprochen wird, die es in Ägypten tatsächlich hat, sondern aus einer christlich-esoterischen Sicht heraus, insofern sich erweist, daß Belyjs Symbolik des Mischgestaltigen gleichbleibt, denn auch die Gise-Sphinx tritt zunächst als Schreckensgestalt der Schwelle auf, ist der Unterschied zwischen griechischer und ägyptischer Sphinx als Schlüssel für die 'neue' Symbolik der Sphinx zu verwerfen. Es ist die Mischgestalt, die Mischgestalt mit dem Menschenkopf, als Symbol des Symbolisten Belyj, welche sich wandelt und den Weg dieser Wandlung als einen Verbindungsweg zwischen seinen einzelnen Texten macht er kenntlich durch Wiederaufnahme markanter Elemente aus den früheren in den späteren, durch Zitieren der eigenen Bilder und Wortverbindungen und Zitieren der bereits zitierten fremden, vom Prinzip der Mischgestalt (Tier-Mensch-Gegensatz, Paradox) aus angeeigneten. In Regression von "Egipet" zu "Sfinks" wird diese Verbindung hergestellt und wird sie erkennbar, aber die Verbindung selbst hat progressiven Charakter. Die Regression ist dann Bestandteil der vorwärtsschreitenden Verbindung zwischen den Texten, bestimmt die Form eines Entwicklungsverlaufs, wenn Belyj im späteren aus dem eigenen früheren Text, wenn auch nicht gekennzeichnet, zitiert. Die Symbolik der Sphinx in "Egipet" ist eine Wiederaufnahme der Symbolik der Sphinx aus "Sfinks" und deren Weiterentwicklung. Geht man aber in der Untersuchung, geleitet vom Bild der Mischgestalt, chronologisch in Belyjs Werk weiter

zurück, dann ist festzustellen, daß in "Chimery" mit den verschiedenen Mischgestalten schon einige Motive verbunden sind, welche die Mischgestalt auch späterhin konstant begleiten, und daß im besonderen jene eine menschenköpfige, die Gorgo Medusa, vor den anderen durch Merkmale ausgezeichnet wird, welche ausgeformt und erweitert der Sphinx in "Sfinks" zugehören, ohne daß eine Berechtigung dazu bestünde, von einem Zitieren in "Sfinks" aus diesem früheren Text zu sprechen.

2.1.2. Der Zusammenhang der Texte in der Transition

Im Überblick über Belyjs Werk unter dem Aspekt des Gebrauchs ägyptischer Bilder sind wir zu den folgenden Ansichten gelangt, welche den Aufbau der Arbeit, die Auswahl der näher zu analysierenden Texte, ihre Anordnung gemäß der chronologischen Abfolge sowie Schwerpunkte der Betrachtung entschieden haben:

- Das Symbol und die Symbolik der Mischgestalt sind archetypisch in bezug auf deren ägyptische Bilder.
- Die Mischgestalten sind nach mehreren Typen mit je verschiedener Symbolik differenziert, welche die Bedeutung auch für die verschiedenen ägyptischen Mischgestalten vorgeben.
- Die Mischgestalt begegnet kontinuierlich in den verschiedensten Texten wieder.
- Sie ist ein zentrales Symbol, insofern in ihrem Bild das dualistische Verhältnis zweier Sphären konzentriert ist - Voraussetzung wie Herausforderung zu der Frage nach dem Überschreiten der Grenze in die andere, unbekanntere Sphäre und der Frage nach einer Vereinigung beider - .
- Das Insistieren auf diesen Fragen und die fortgesetzten Versuche einer Antwort bestimmen den Symbolismus Belyjs (künstlerisch und theoretisch) wie sein Leben und seine verschiedenen eigenen Geschichtsschreibungen von diesem.

- Daher ist eben anhand der Mischgestalt künstlerischer und theoretischer Weg Belyjs zu verfolgen, indem Belyj die Möglichkeiten der Mischgestalt durchspielt, verwirft, sie sondert, Konstanten herausbildet.
- Die Mischgestalt selber ist aber nur eines, wenn auch ein bevorzugtes Element in der Darstellung und Erörterung von Übergang und Verwandlung, so daß mit ihr die Herausbildung eines komplexen Zeichenreservoirs zur Transition sich eröffnet, welches umfaßt: Symbole, Vergleiche, Parabeln, etymologische und pseudoetymologische Übergänge zwischen Wörtern, Fremdzitate. Es hat seine vollständigste Ausprägung in "Egipet", - einem in Belyjs Werk ganzem künstlerisch zweitrangigem und auch wenig beachteten Text - denn Belyj deutet darin sein Reiseland Ägypten sich zum Land der Transition und Wandlung.
- Es verbindet sich mit Ägypten, nimmt ägyptische Bilder an, wird als ägyptisch entdeckt, was vorher an Zeichen der Transition schon vorhanden war, es werden neue geprägt. Ägypten im Ganzen symbolisiert Transition, und zwar vorzüglich diejenige des A.Belyj.
- "Egipet" enthält noch Zeichen der Transition aus den Texten der vorangegangenen Jahre ("Vozvrat . Tret'ja sinfonija", 1905 ; "Chimery", 1905; "Sfinks", 1905 ; "Gogol'", 1909 ; "Serebrjanyj golub'", 1909) und schon einige aus denen der nachfolgenden ("Peterburg", 1913/14 ; "Kotik Letaev", 1917/18; "Odna iz obitelej carstva tenej", 1924-25), bei welchen letzteren noch ausgeklammert sind sowohl diejenigen, in denen das Ägyptenerlebnis nochmals autobiographisch aufgegriffen wird ("Vospominanija. t.III, č.II", 1933 ; "Zapiski čudaka", 1919), als auch diejenigen, in denen lediglich die Mischgestalt, das schon vor "Egipet" ausgebildete Symbol der Transition, auftritt, sei es in nicht-ägyptischem oder ägyptischem Bilde ("Krugovoe dviženie", 1912; "Žezl' Aarona . O slove v poézii", 1917; "Načalo veka", 1933; "Meždu dvuch revoljucii", 1934).

- "Egipet" liegt chronologisch etwa in der Mitte von Belyjs Gesamtwerk. Der Text hat keine hervorragende literarische Qualität, aber er erweist sich als ein Konzentrationspunkt auf der Linie von Belyjs Schaffen, insofern dieser Form und Inhalt von Transition verfolgt. Deren Konzentration in "Egipet" fällt zusammen damit, daß Transition Bezug auf Belyjs eigenes Leben erlangt.

Im Fortgang der Untersuchung von Text zu Text werden in einer ersten Phase hauptsächlich verfolgt:

- Die Unterscheidung der drei Typen der Mischgestalt, die drei Symbole:

der Mensch mit dem Tierkopf (evtl. mit Stab)

das Tier-Mensch- Ungeheuer

die Tiergestalt mit dem Menschenkopf: Sphinx

Geleiter von einer Sphäre in die andere

Schwelligestalt d. inneren und äußeren Übergangsweges und Symbol des Wechsels zwischen 2 Sphären in beiden Richtungen

Symbol der Überschreitung der Schwelle und des vollendeten Wandlungsweges

- Die Entwicklung des menschenköpfigen Typus der Mischgestalt, der Sphinx, vom Schreckensbild des Übergangs zum Vollendungsbild der Wandlung, eine Linie, die von den "Chimery" über "Sfinks" zu "Egipet" läuft.

2.2. Der Weg durch die einzelnen Texte

2.2.1. "Severnaja Simfonija (1-aja, geroičeskaja)" und "Vozvrat (III simfonija)"

"A na jasnom gorizonte vysilsja ogromnyj
sfinks. Pod-jav lapy, revel poslednij gimn
bredu i temnote." 8

"Und am klaren Horizont erhob sich eine riesige Sphinx. Mit erhobenen Pranken brüllte sie Fiebertraum und Finsternis eine letzte Hymne."

Diese Sphinx ist im Paradies-Bild, dem IV. und letzten Teil von Belyjs "Nördlicher Symphonie", die 1899-1900 geschrieben wurde, doch erst 1903 zur Veröffentlichung kam, das letzte Zeichen des von Kentauren, Ziegenböcken, Riesen und Zwergen bevölkerten Reiches der Finsternis und des Bösen, vor dem das hohe Reich des Lichtes und Guten nun gerettet ist. Tier, Mißgestalt und Mischgestalt sind schon hier dem Satanischen, der Tiefe und Dunkelheit zugeordnet. Die Sphinx symbolisiert dieses feindliche Prinzip. Es begleitet sie das Motiv des "bred" ("Fiebertraumes"), welches häufiger noch in Zusammenhang mit dem Ungeheuer, mit der Sphinx und dem Überschreiten zu erwähnen sein wird.

In der dritten Symphonie, "Vozvrat" ("Wiederkehr"), 1902 entstanden, mit dem Thema vom Eintritt in das irdische Leben und der Rückkehr aus diesem, einem Thema der Transition also, sind drei der konstanten Elemente verankert, in welchen Belyj Transition Sprache und Bild verleiht:

1. Das Symbol des Menschen mit dem Tierkopf - Geleiter über die Grenze in die andere Sphäre
2. Der etymologische Wortübergang von einer Sphäre in die andere

8) "Severnaja Simfonija", S.103. Zitiert aus dem Nachdruck A.Belyj: Četyre simfonii. Nachdruck d. Ausgaben Moskau 1917, 1905 und 1908. München, 1971.

3. Die Landesgrenze als Symbol der Grenze des Bewußtseins,
des Körpers, des Irdischen
Das Ausland als transzendente Sphäre
(diesem liegt das noch häufig angewandte Prinzip zugrunde,
die Mehrdeutigkeiten und verschiedenen Bezugsmöglichkeiten
eines Wortes auszuschöpfen, so daß über ein Wort der Über-
gang von einem Bereich in den anderen erfolgen kann.)

Unmittelbar vor dem bestimmten Zeitpunkt des Fortgehens in
die Welt, stellt der Greis, Freund und Lehrer des Kindes,
diesem seinen Geleiter vor:

"I tut oboim im otkrylos' strannoe zrelišče. Na
tumannom beregu šagal vysokij, pernatyj muž s ptič'ej
golovoj. Belyja per'ja toporščilis' na šee, kogda on
raskryval svoj želtyj orlinnyj kljuv. I skazal starik,
ukazyvaja na muža: 'Vot orel: Ja pošlju ego k tebe,
kogda nastupit vremja'." 9

"Und hier offenbarte sich ihnen beiden ein seltsamer
Anblick. Am nebligen Ufer schritt ein hoher, gefie-
derter Mann mit einem Vogelkopf. Die weißen Federn
sträubten sich ihm am Hals, als er seinen gelben
Adlerschnabel öffnete. Und es sagte der Greis, indem
er auf den Mann wies: 'Da ist der Adler: ich werde
ihn zu dir schicken, wenn die Zeit herannaht'."

Der Verkörperung des Kindes in dem Assistenten und späteren
Dozenten der Chemie Chandrikov begegnet in Moskau ein alter
Psychiater mit Namen Orlov. Der Adler - "orel" - findet durch
das Wort den Übergang in die irdische Sphäre. Orlov ist der
Mann, welcher Chandrikov in seinem Leben hilft, indem er ihm
über dessen Grenzen hinweg vorausschreitet. Zuvor aber tritt
nochmals eine 'verweltlichte' Form des Adlermenschen auf, um
Chandrikov auf den sicheren Weg ins Sanatorium des Doktor Orlov
zu bringen: ein Mann in grauen Hosen und grauem Jackett, aus
dessen gestärktem Hemdkragen ein gefiederter Kopf ragt, der
Adlerkrallen aus den Manschetten hervorstreckt. Chandrikov
erkennt ihn als seinen "lieben Adler" wieder und läßt sich

9) "Vozvrat", S.38. Zitiert nach: vgl. Anm. 8

führen. Der Adlermensch aus der vorgeburtlichen Sphäre ist also in der des Lebens durch Wortübergang einerseits, und Bildübergang andererseits, verdoppelt. Es ist der Mensch mit dem Namen Orlov, der Chandrikov auf die Rückkehr bringt, zur "Reise ins Ausland". Das Motiv der weltlichen Reise ins Ausland als Motiv des Transzendierens der Welt wird durch allmähliche Zuspitzung von dem Wort "Zug" ("poezd") zu dem Wort "Auslandsreise" ("zagraničnaja poezdka") herausgebildet und in Umkreisung der Wörter "Grenze" ("granica") und "im Ausland" ("za granicy") befestigt, Chandrikov erkennt für sich den Spiegel des Sees als diese Grenze (und die Grenze als einen Spiegel) und stürzt sich hinein. Das Kind ist zurückgekehrt.

"Vse čašče i čašče chotelos' emu perekuvyrnut'sja v vozduche, čtoby samomu pogruzit'sja v dal'nija strany, perejti za čertu. Stat' za granicej." 10

"Immer öfter wollte er sich in der Luft überkugeln, um sich selber in jene fremden Länder zu versenken, die Linie zu überschreiten. Im Ausland zu bleiben."

Das Motiv der Reise über die Ländergrenze vor allem macht auf die erstaunliche Nähe von "Vozvrat" zu Belyjs viel späterem autobiographischem Text "Zapiski čudaka" aufmerksam, in welchem Belyjs Rückkehr aus Dornach nach Rußland über mehrere Ländergrenzen sich als ein stetes Überschreiten von Bewußtseinsgrenzen darstellt, wozu abermals der Eintritt in den Körper und das Wiederverlassen des Körpers gehört, nun auf R.Steiners Anthroposophie gegründet.¹¹

10) a.a.O., S.122.

11) vgl. das Kapitel über "Zapiski čudaka".

2.2.2. "Chimery" - Die Schwellensignifikanz der Mischgestalt auf der Erkenntnissuche

2.2.2.1. Der Zusammenhang zwischen "Chimery" und "Sfinks"

Die Texte "Sfinks" und "Chimery" sind abgesehen davon, daß in ihnen die Mischgestalt jeweils zum zentralen Symbol wird, auch in der Themenstellung verwandt, die solche Symbolik heraufbeschwört - die Suche nach Erkenntnis. Und sie stellen beide Beispiele für ein spezifisch symbolistisches Textgenre dar, das von Belyj neben Versuchen theoretischer Darlegung, die indes auch niemals bildfrei bleibt, mit Vorliebe geübt wird. Es handelt sich hierbei um eine Verbindung von Kapiteln in 1) erzählender Darstellung 2) dialogischer Vergegenwärtigung und 3) diskursivem Besprechen in kommentatorischer Funktion zu den ersten beiden Darbietungsformen. Nicht nur ist die Sprache gesättigt an Bildern, die vielfach der Mythologie und daneben am häufigsten der Bibel entlehnt werden, sondern es sind auch Mythen, von denen aus eine in der Gegenwart stattfindende Handlung in ihrem Sinn entschlüsselt wird. Diese ist im Falle von "Chimery" und "Sfinks" nicht eigentlich eine äußere Handlung, sondern eine innere, im Außen sichtbargemachte und, da es sich um die Erkenntnisfrage handelt, ist Gedankengang, - die Aufstellung einer These, ihre Widerlegung, die Aufnahme einer neuen - umgesetzt in einzelne Erlebnisphasen - Konfrontation und Kampf mit einem Widersacher, der besiegt wird, Erscheinen eines weiteren Widersachers usw.. Erkenntnis wird erlebt und durchlitten. Der Aufbau zahlreicher theoretischer Schriften Belyjs - kritische Bestandsaufnahme des Erkenntnisstandes und einer vorherrschenden Weltanschauung - Erwägung und Ablehnung verschiedener philosophischer Thesen - Vorstellung einer eigenen Lösung (ein besonders anschauliches Beispiel dafür bietet die "Ėmblematika smysla" (Emblematik des Sinns), 1909¹²) - spiegelt sich hier in der Handlungsfolge. Philo-

12) "Ėmblematika smysla" in: Simvolizm. S.49-143.

sophische Thesen und Begriffe werden erörtert in den Gedanken oder Dialogen eines fiktiven "Ich" oder "Er" mit einem Gegenüber, das auch der eigene Doppelgänger sein kann, in den kommentierenden Passagen, vor allem aber im Gang mythischer Handlung.

2.2.2.2. Abriß des Inhalts und allgemeine Charakterisierung

Der Inhalt der "Chimery", die in drei weiter untergliederte Hauptteile mit den Überschriften "Gidra" (Hydra), "Gorgona" (Gorgo) und "Chimera" (Chimaira) zerfällt, lautet in seiner Darlegung folgendermaßen:

Ein Jüngling, der in seinem Antlitz die Züge des Himmels mit denen der irdischen Natur vereint, sucht "die Blumen des Himmels" und kann sie nicht finden. Den Weg zum Himmel, den er zunächst in der Wissenschaft sucht, müssen ihm, dem Gotteskämpfer (bogoborec), Chimären verstellen. Die Astronomie trennt ihm den Himmel von der Erde. Der Professor, der eigentlich die Zeichen des Magiers, Stab und Mütze tragen sollte, hat einen Filzhut auf dem Kopf. Einstmals ebenfalls auf dem Weg zum Himmel, hat er die Hoffnung aufgegeben, daß eine objektive Erkenntnis möglich sei. Die Wissenschaft kann nur Kreise beschreiben, die ewig zu ihrem Anfang zurückkehren. Alles Erkennbare bestimmt sich durch das menschliche Erkenntnisprinzip, ist in diesem gefangen. Der Professor nimmt die Gestalt der "vielköpfigen Hydra der Skepsis" an. Der Jüngling tritt in den endlosen Kampf mit der Hydra ein, die sich ihm schließlich zur Gorgo wandelt. Der Anblick der steinernen Maske ihres Gesichts setzt eine neue Erkenntnissuche in Gang, die Frage nach sich selbst und dem eigenen Ursprung. Die Suche, von der erhofft wird, daß sie aus dem geschlossenen Kreis hinausführt, eröffnet nur eine neue Kette von Bedingtheiten. Das Antlitz der Medusa erweist sich als das Antlitz der Welt und endlich nicht einmal dieser, sondern des eigenen selbst als erstem Glied einer Kausalitätskette. Über dieser Erkenntnis wahnsinnig geworden, begegnet der Jüngling auf der Straße einem "klugen, zerstreuten Herrn mit rosigen Wangen und einem rot-blonden Bart" (eine Anspielung auf Vjačeslav Ivanov), der den Zustand des Jünglings sogleich als dionysischen wahn identifiziert und als Heilmittel auf seine Überzeugung pocht, es müsse anstatt nach dem "Was" nach dem "Wie" gefragt werden. 13

13) Es ist dies die Frage, nach der Vjačeslav Ivanov das Wesen der religiösen Dionysosidee als einzig feststellbar ansieht:

"V posledovatel'nosti načatago izučenija dolžno raskryt'sja s polnoju jasnost'ju, što suščestvo religioznoj idei Dionisa ne svodimo ni na kakoe opredelenoe čto, no iznačala bylo i navsegda ostalos' nekotorym kak."

Auch er stürzt also doch den Jüngling dort in die Leere, wo er Sinn sucht. In der Dämmerung hat dieser eine zweite Begegnung mit einem Vorübergehenden, der das Antlitz Merkurs hat und seinen Stab trägt und ihm verkündet, daß er nicht sei, aber sein werde, daß vom letzten Ziel aus betrachtet, er und die Welt eins sein würden. Mit dieser These gewappnet besiegt der Jüngling die Gorgo. Im Spiegel seines Schildes, dem letzten Ziel, verschwindet die Gorgo, taut die Kausalität, er erkennt sich wieder.

Im Teil "Chimera" folgt die Explikation des Dargestellten: Durch die Differenzierung der Wissensgebiete wächst das Nichtwissen in Gestalt der Hydra. Diese ist nur ein Teil jenes anderen Ungeheuers, der Gorgo, Maske der Kausalität, die begegnet, sobald man die Frage nach dem Ursprung der Erscheinungen stellt. Beide sind "Chimären unseres Geistes", die zwangsläufig zum Kampf fordern, wenn Selbsterkenntnis gesucht wird. Ihr wohnt immer eine Tragik inne sowie der Ungeheuerschrecken bei der Überschreitung der Grenze, der notwendigen Verwandlung von dem "du bist nicht" zu dem "aber du wirst sein". Eine Stufe des Unreinen muß durchlaufen werden auf dem Wandlungsweg, so wie Ödipus durch die Blutschande hat gehen müssen. Selbstfindung impliziert den Eintritt in das Labyrinth des Geistes, an dessen Eingang die Chimären des Schreckens lauern, die diesen Weg zur Tragödie machen. Ihre Erscheinung erklärt sich als Bild des Menschen aus der Zukunftsperspektive. Seine zukünftige Gestalt, die göttliche, ist gegenwärtig noch vermischt mit der tierischen, die ihn als in der Naturnotwendigkeit gebunden zeigt. Durch die ungeheuerliche Mischgestalt darf sich der Mensch nicht beirren lassen in bezug auf seine Göttlichkeit in der Zukunft. Er muß sie überwinden, indem er sie als vorübergehendes aber notwendiges Trugbild auf seinem Wege begreift. "Alles zu überwinden, bedeutet sich selbst zu finden." Die Chimäre fordert den Bellerophon auf dem Pegasos, sie bestimmt den Erkenntnissuchenden zum Herakles, der in den Tartaros hinabsteigt und den Kerberos, eine andere Chimäre, besiegt.

"In der Folgerichtigkeit der begonnenen Untersuchung muß sich in völliger Klarheit herausstellen, daß das Wesen der religiösen Idee des Dionysos auf keinerlei bestimmtes was zurückzuführen ist, sondern von Anbeginn ein gewisses wie war und auf immer blieb."

(Die Hervorhebung ist Ivanovs.)

Vjač. Ivanov: Ėllinskaja religija stradajuščago boga.

Glava III. in: Novyj put'. Mart 1904, S.39.

Ivanov hat Belyjs deutliche Anspielung verstanden und immerhin für so wichtig befunden, darauf, ebenfalls in den "Vesy" (1905, Nr.7), unter der Überschrift "O Chimerach Andreja Belogo" zu erwidern. Er erläutert und verteidigt seine Unterscheidung des "was" und "wie" in bezug auf ein Verstehen der Dionysosreligion und entlarvt den "Theoretiker" in Belyjs "Chimery" als "falschen Zeugen" über Dionysos. Dagegen gebe der Schluß des Textes ein Bild des dionysischen "wie".

Das letzte Kapitel (IV) stellt in mythischer Erzählung die besprochene Lösung nochmals vor. Bellerophon auf Pegasos besiegt die Chimaira. Ihre Metamorphose ist der apokalyptische "Drache mit den sieben Köpfen und zehn Hörnern". Der tragische Held wurde zum "Reiter auf dem weißen Pferd". Seine Seele, über Raum und Zeit hinausgetreten, ist das All.

Das Resümee zeigt, daß Belyj in einer solchen Form des Textes theoretische Probleme mythisch stellt und sie auch in einer mythischen Lösung präsentiert. Es sind dies dieselben Probleme, mit denen er sich andererseits zur gleichen Zeit und auch später in theoretischen Schriften beschäftigt:

- 1) die Gefahr, die in der Zersplitterung des Wissens in zunehmend mehr spezielle Wissenschaften liegt, weil sie endlich, das Maß des Nichtwissens zu Bewußtsein bringend, in den Skeptizismus oder Pessimismus führen muß.
- 2) der Positivismus
- 3) die (immer wieder aufgenommene) Auseinandersetzung mit Kants Erkenntniskritik
- 4) die Kontroverse innerhalb des russischen Symbolismus, hier mit Vjačeslav Ivanov
- 5) die Philosophie Nietzsches, vertreten primär durch die "Geburt der Tragödie" und "Zarathustra", als diejenige, der seine eigene Anschauung am nächsten kommt, wenn sie in seinem Sinne gedeutet wird.

In der Diskussion der Thesen gewinnt Belyjs eigene ihre Kontur als diejenige vom religiösen und tragischen Wege, auf dem die fremden, angefochtenen Thesen integriert sind als überwindbare und zur Überwindung aufgegebene Hindernisse. Indes, so deutlich der Bezug zum religiösen Einwegungsweg einerseits und zur Tragödie (in maßgeblich durch Nietzsche geprägter Auffassung) andererseits und deren gegenseitiger Verbindung hergestellt wird, zeigt sich Belyjs Anschauung wenigstens hier, als etwas drittes, anderes, dessen Schlüssel im Symbolischen liegt. Wir können dies deutlich machen an einem Zitat aus dem Schluß von "Chimery":

"Ty našel samogo sebja, i stoiš', 'kak by na stekljanom more', sozercaja v obrazach vse to, čto nikogda ne imelo obrazov. Tvoja duša byla vne vremen i prostranstv. Teper' ona - vseleonnaja. I vot, vse tajnoe tvoej duši, kotoroe ne moglo voplotit'sja v prostranstve i vremeni, teper' vsplylo. Tvoi veščie sny plyli pered toboj, kakalmaznye oblaki, po kotorym mčitsja tvoj kon'. Ty sam sebe sniš'sja, ibo son tvoj - nebo, i mčasčijsja belyj kon' i 'sidjaščij na nem ... Vernyj i Istinnyj, Kotoryj pravedno sudit i voinstvuet' (Apokalipsis)

Amin." (S.18)

"Du hast dich selbst gefunden, und du stehst "wie auf einem gläsernen Meer", betrachtend in Gestalten all das, was niemals Gestalt gehabt hat. Deine Seele war außerhalb von Zeit und Raum. Jetzt ist sie das All. Und siehe, alles Geheime deiner Seele, das sich nicht in Raum und Zeit verkörpern konnte, ist aufgetaucht. Deine Seherträume sind vor dir vorübergezogen wie diamantene Wolken, über die dein Pferd dahinjagt. Du träumst dir selbst, denn dein Traum ist der Himmel und das dahinjagende weiße Pferd und 'der darauf reitet'... 'Der heißt Treu und Wahr, und mit Gerechtigkeit hält er Gericht und führt Krieg' (Apokalypse)
Amen."

Die Lösung, vermittelt in den Bildern der Apokalypse, zeigt sich nicht in einem 'etwas', sondern einem 'zwischen', in der Vermittlung zweier Ebenen als 'Durchsichtigkeit' oder 'Traum'. Sie wird zum ausschließlichen 'zwischen', zu einer Gültigkeit einzig der Relation zwischen zwei Ebenen, die auf diese Weise ihre Bestimmbarkeit und Begrenzung einbüßen. Die Lösung führt Auflösung herbei, zuallererst die des Subjekts, das den Erkenntnisweg angetreten hat.

2.2.2.3. Die Gestalt des Einweihenden und der Initiationsweg - Das Thema der Initiation und die Problematik der Mysterienüberlieferung von Ägypten nach Griechenland in Belyjs Schriften bis 1910

Im Text wird darauf angespielt, daß es eine Wissenschaft gebe für den 'Weg zum Himmel' und den Umgang mit den Ungeheuern, die auf ihm in Erscheinung treten - die Magie - und jemanden, der in ihr kundig ist, um den Erkenntnissuchenden zu leiten - den Magier. Der Professor versagt in dieser Rolle, er entpuppt sich selbst als Hydra, der "kluge Herr" (Ivanov) zeigt sein Medusenantlitz, der Vorübergehende, dritte, aber ist die mythologische Gestalt des Leiters, des Mittlers zwischen Menschen und Göttern und auch zwischen Leben und Tod - Merkur, der griechische Hermes, der ägyptische Thoth. Mit der Gestalt dieses Gottes, der den Stab trägt, verbindet sich die Gabe des Zaubers und der Magie ebenso wie die Heilkraft, die Weisheit und das Geleiten der Seele im Tode.

Hier Merkur benannt, obwohl aus dem einheitlichen Kontext der Bezüge zum griechischen Mythos der Name Hermes zu erwarten wäre, deutet seine Menschengestalt mit dem charakteristischen Stabzeichen auf eine Funktion, in der sich die spezifischen, einander entsprechenden einzelnen Funktionen der Götter Thoth, Hermes und Merkur verbinden, in der die Gestalten dieser Götter von verschiedener mythologischer Herkunft zur Zeit der Spätantike verschmelzen¹⁴, ihre Namen austauschbar werden - Einweihung in die Mysterienweisheit. Sein Erscheinen kündigt den weiteren Verlauf der Handlung - den Sieg des Jünglings über die Ungeheuer, das Finden der "Blumen des Himmels" - voraus, er ist Garant einer gelingenden Einweihung. Die Gestalt des Mannes mit dem Stab ist hier ebenso über die differenzierenden Grenzen von Mythologien hinausgehend typisch wegweisend, wie die ungeheuerliche Mischgestalt, ob bei ihrem Namen Hydra, Chimäre, Gorgo Medusa, Kerberos oder Sphinx genannt, grenzkennzeichnenden Sinn hat. In "Egipet" wird er in abgewandelter

14) vgl. das Kapitel 1.3.2., S.33 f.

Form, als "graubärtiger magischer Schatten" wiederbegegnen, der Sphinx den Weg anzuzeigen für ihre Leidenswandlung vom Tier zum Gott, ihr die "Rätsel und Geheimnisse zu lösen".¹⁵ Ist er der Gott Hermes selbst, sein Priester oder der Einweihungslehrer Hermes gemäß einer esoterischen Tradition¹⁶ - die Nennung des Hermetismus bestimmt ihn als Leiter der Einweihung in hermetische Mysterien, hermetische Weisheit und bewirkt somit das Zitieren eines 'Mythos', der in sich bereits solch eine zusammengesetzte Einheit aus mythisch/religiös/kulturell Verschiedenem ist wie Belyj sie in Texten wie "Chimery" oder "Sfinks" herstellt, indem er Mythen heterogener Genese als Entsprechungen hinsichtlich einen Sinns zusammenzieht. Seit Belyjs Ägyptenreise dann trägt der Einweihungsgott oder -priester als ein zusätzliches Charakteristikum einen Tierkopf (Vogel-, Greifen- oder Stierkopf) und wird als ausdrücklicher Hinweis, als "Erinnerung" an einstige ägyptische Mysterien ausgewiesen.¹⁷ Daß jedoch, sofern diese als ägyptisch bezeichnet werden, sie doch vor allem die Mysterien des Altertums überhaupt bezeichnen, "Mysterien" schlechthin, davon zeugt nicht nur die Tatsache eines für Ägypten untypischen Greifen¹⁸ im Rahmen eines ägyptischen Kultes, sondern Belyjs gründliche Beschäftigung mit dem Thema antiker Mysterien schon im 1. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts¹⁹ und hierbei sein besonderes Interesse für alle inter-

15) "Egipet" in: *Sovremennik*, Juni 1912, S.190 ff.

16) vgl. das Kapitel 1.3.2., S.52 ff.

17) s. "Kotik Letaev". Nachdruck d. Ausg. Petrograd 1922, München 1964, S.28 und S.40, sowie "Zapiski čudaka". Berlin, 1922. Nachdruck Lausanne, 1973, Bd.I, S.85.

18) vgl. H. Demisch: *Die Sphinx*, S.13f.

19) Zwei Notizbücher (ca. aus den Jahren 1903-1908), in denen er seine Studien über antike Mysterien sowie die bibliographischen Angaben der im einzelnen konsultierten Literatur zum Thema festgehalten hat, bezeugen dies, vgl. Maria Carlson: *The conquest of Chaos: Esoteric Philosophy and the Development of Andrej Belyi's theory of symbolism as a world view (1901-1910)*. Diss. Ann Arbor/Mich., 1982, S.125.

kulturellen Zusammenhänge, die ihm die diesbezügliche Literatur auftut, seien sie aus der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte begründet oder aus der These von einem wesensmäßigen Zusammenhang entwickelt, auf den Belyjs eigene Darstellung allenthalben abzielt. Anspielungen auf den Mysterienweg enthalten bereits seine frühen Plädoyers für einen weltanschaulichen Symbolismus, die er später zum großen Teil in den Sammelband mit dem Titel "Arabeski" ("Arabesken") aufgenommen hat²⁰; so zunächst der Text "Simvolizm kak miroponimanie" ("Der Symbolismus als Weltanschauung"), 1903, in welchem Belyj spricht von einer:

"proročeskaja smelost' neofitov, verujuščich, što v moment padenija vyrastut spasitel'nye kryl'ja i ponesut čelovečestvo nad istoriej." 21

"prophetischen Kühnheit der Neophyten, die glauben, daß ihnen im Moment des Falls rettende Flügel wachsen und die Menschheit über die Geschichte tragen werden."

Die "Svjaščennye cveta" ("Heiligen Farben") aus dem Jahre 1903 stellen die graduellen Prüfungen ("iskus", "ispytanie")²² einer Initiation dar, als welche auf diese Weise der geforderte "Weg inneren Wissens" zu lesen ist:

"Voschoždenie k vysšim sferam bytija trebuet vnutrennjago znanija putej." 23

"Der Aufstieg zu den höheren Sphären des Seins erfordert Wege inneren Wissens."

Hinweise auf das Mysterium werden korreliert mit solchen auf den Leidensweg Christi als in der Gegenwart nachzuvollziehendes Muster für den "Aufstieg zu den höheren Sphären des Seins", den "Blumen des Himmels" der "Chimery", deren Suche den Jüngling in den Kampf mit verschiedenen Ungeheuern führt, in "Svjaščennye cveta" mit einer Abfolge symbolischer Farben konfrontiert.

20) "Arabeski". Moskva, 1911.

21) a.a.O., S.237.

22) a.a.O., S.117.

23) a.a.O., S.122.

"Die Grüne Wiese" ("Lug zelenyj") (1905)²⁴, die später auch den Titel einer Schriftensammlung abgab,²⁵ vereinigt die über die Grenzen des Empirischen Hinausstrebenden zu einer Gemeinschaft der "Eingeweihten" ("posvjaščennyh"):

"Est' tajnaja svjaz' vsech tech, kto perešagnul za gran' oformlennago. Oni znajut drug druga. Pust' ne znaet každyj osebe, drugoj, vzgljanuv na nego neskazannym, vzvolnuet, otkroet, ukažet. Birjuzovaja set' neba oputaet serdca posvjaščennyh - birjuzovye niti naveki skrepjat." 26

"Es gibt eine geheime Verbindung all derer, die über die Grenze des Geformten geschritten sind. Sie kennen sich gegenseitig. Mag auch nicht jeder das von sich selbst wissen, der andere, der als Unausprechlicher ihn ansieht, versetzt in Aufregung, enthüllt, zeigt. Das türkisfarbene Netz des Himmels umstrickt die Herzen der Eingeweihten - die türkisfarbenen Fäden werden auf ewig befestigen."

Die Thematik der Grenzüberschreitung als entscheidendes und unterscheidendes Element des Mysterienweges wird hier vertreten mit einer synonymen Formel für das "ujti za čertu" ("über die Grenzlinie gehen") aus den "Chimery"²⁷: als "perešagnut' za gran'" ("die Grenze überschreiten"). Der Band "Lug zelenyj" enthält eine um einige Jahre später, 1909, entstandene Schrift über Gogol,²⁸ wie auch ihr Titel lautet. Sie wird im Folgenden nochmals für das Gogol'-Kapitel von "Sfinks" und die Bedeutung der Mischgestalt heranzuziehen sein, ist jedoch an dieser Stelle schon zum Aufschluß über die umfassende Mysterienthematik zu beachten. Darin nämlich macht Belyj, nachdem er Gogol's Weg aufgrund seiner Werke wie seines Lebens als einen Mysterienweg identifiziert hat, den dieser selbst nicht zu erkennen und anzunehmen vermochte, weshalb er an ihm hat scheitern müssen, Angaben zu den

24) "Lug zelenyj", Vesny, 1905, Nr.0

25) Lug zelenyj. Kniga statej. Moskva, 1910. Faks.-Neudr. New York, London, 1967.

26) a.a.O., S.14

27) in: Vesny, 1905, Nr.6, S.14

28) zuerst erschienen in: Vesny, 1909, Nr.4, dann in: Lug zelenyj. S.93-122.

antiken Mysterien. Er rückt ägyptische und griechische Mysterien, und zwar speziell die Mysterien von Eleusis, zueinander²⁹ und läßt an anderer Stelle unmittelbar erkennen, daß er den Mysterien Ägyptens eine Priorität vor den griechischen zuerkennt ebenso wie grundsätzlich den Mysterien vor der Philosophie, und unter der Weisheit der ägyptischen Mysterien wird diejenige des Thoth-Hermes verstanden, wovon gemäß den esoterischen Quellen, die Belyj ausführlich studiert hat, die sogenannten Schriften des Hermes Trismegistos einen Überrest darstellen³⁰:

"Meždu tem, Thales i Platon putešestvovali v Egipet: v rezul'tate učenje Platona ob idejach i duše - toj duše, kotoraja, stoskovavšis' s telom, zovet čeloveka (i Gogol' étot zov slyšal). Učenje Platona - tol'ko vnešnee izloženie mudrosti Tota-Germesa; ono opiraetsja na misterii, kak opiraetsja na Iogu." 31

29) in: Vesny, 1909, Nr.4, S.76

30) vgl. das Kapitel 1.3.2.

Belyj gibt sich hier bezüglich der Mysterienfrage und des Zusammenhangs von Ägyptischem mit Griechischem in völliger Übereinstimmung mit den Thesen Blavackajas, Schurés oder auch Steiners. Umso mehr erstaunt es, daß er wenig später im Kommentar zu "Magija slov" ("Die Magie der Wörter") (1909) des Bandes "Simvolizm" (S.618ff.), der allerdings im Ganzen betont eine Fähigkeit zur Theorie und wissenschaftlichen Exaktheit unter Beweis stellen soll, sowohl die Entstehungszeit und ägyptische Herkunft der hermetischen Schriften für noch ungeklärt hält als auch sich in der Lage zeigt, besonders Blavackajas Werke äußerst kritisch zu beurteilen. Er kennt die französische Übersetzung der hermetischen Schriften von Louis Ménard und referiert ausführlich dessen Vorwort, in dem als Entstehungszeit die alexandrinische Epoche genannt ist. Die Ausführungen Ménards stellt Belyj als "offizielle Daten" den "inoffiziellen" der Okkultisten gegenüber, denen das hermetische Schrifttum als Zeugnis der ältesten Theosophie der Magier gilt. Im Gegensatz also zu dem in "Gogol'" selbstverständlich übernommenen esoterischen Standpunkt, erörtert Belyj hier zwei Thesen zu der Frage, ohne eine von ihnen ausdrücklich für die richtige zu erklären, wobei jedoch die wichtige Einschränkung zu machen ist, daß der Text "Magija slov", zu dem er diesen Kommentar verfaßt, sich natürlich auf die Grundlage einer Buchstaben- und Zahlenmystik stützt und somit auch auf die okkulte Literatur.

31) in: Vesny, 1909, Nr.4, S.76. Die Hervorhebung ist Belyjs.

"Indes reisten Thales und Platon nach Ägypten: das Resultat ist Platons Lehre von den Ideen und der Seele - jener Seele, die, weil sie sich mit dem Körper grämt, den Menschen ruft (und Gogol' hat diesen Ruf gehört). Die Lehre Platons ist nur die äußere Darlegung der Weisheit des Thoth-Hermes; sie stützt sich auf das Mysterium wie sie sich auf das Joga stützt."

Über den Einfluß Ägyptens auf Griechenland im Punkte der Mysterienkulte wie der Mysterienweisheit, informiert sich Belyj aber auch in der Fachliteratur. Sein erster Text, in dem er eine symbolistische Ästhetik zu formulieren versucht hatte, die "Formy iskusstva" (Formen der Kunst) (1902)³², versieht er für den Wiederdruck in "Simvolizm" (1910) ebenfalls mit einem Kommentar, in welchem er u.a. ausgehend von dem antiken Drama und seinem Ursprung aus den Mysterien zur Erörterung ägyptischer Einflüsse auf Griechenland gelangt. Er beruft sich auf de Sainte-Croix: "Recherches historiques et critiques sur les mystères du paganisme" zur Frage der Mysterien von Eleusis³³ und bezüglich der Orphik auf ein russisches Werk, Novo-

32) Erstveröffentlichung in: Mir iskusstva, 1902, Nr.7-12, S.343-358.

33) vgl. Kap. 1.3.2., S. 51

Bezüglich der "oborotni s psinimi golovami" ("Werwölfe mit Hundsköpfen") ("Gogol'" in: Vesny, 1909, Nr.4, S.76) oder "prizraki s pes'imi golovami" ("Gespenster mit Hundsköpfen") ("Teatr i sovremennaja drama" in: Arabeski, S.41), deren Auftauchen Belyj als Charakteristikum der Einweihung in die großen Mysterien von Eleusis erwähnt, hat er sich offensichtlich an dieser Untersuchung von de Sainte-Croix orientiert, der auf S.352 f. das folgende zu den Schrecken der Einweihung ausführt: "à peine pouvoit-il (l'aspirant /E.S./) considérer la multiplicité des objets qui s'offroient à ses regards. Les principaux étoient des fantômes ayant la figure de chien, et diverses formes monstrueuses et propres à inspirer d l'effroi," ... Maria Carlson gibt an, daß das zweite der zwei in der Handschriftenabteilung der GBL aufbewahrten Notizbücher Belyjs mit Aufzeichnungen über eleusinische Mysterien und Orphiker die bibliographische Angabe dieses Werkes von de Sainte-Croix enthält (Maria Carlson: The conquest of chaos. Esoteric philosophy and the development of Andrej Belyj's theory of Symbolism as a world view (1901-1910). Diss. Ann Arbor/Mich., 1982)

sadskij: "Orfičeskie gimny"³⁴. Dieser Autor merkt den ägyptischen Einfluß auf orphische Hymnen an sowie pythagoreische, stoische und Elemente der Philosophie Heraklits in ihnen, andererseits hebt er die Verbindung zur griechischen Mythologie, die Aufstellung von Göttergleichungen und die Vorstellung der Götter in Tiergestalt hervor. Dieser letztere Hinweis läßt vermuten, daß auch in Betracht des religionsgeschichtlichen Hintergrundes für Belyj die Tierköpfigkeit nicht ausschließlich ägyptisch gebunden ist, so daß ein stierköpfiger Mann ebenso gut den Dionysos mit Stierkopf konnotiert wie den ägyptischen Apis und daß dieser wiederum durch eine vogelköpfige Menschengestalt ersetzbar ist, nicht nur aufgrund einer wesensmäßigen Entsprechung zwischen den Kulturen des Altertums unter dem Blickwinkel der Mysterien, wie Belyj sie herstellt, sondern in einer Aufweisbarkeit solcher Zusammenhänge zwischen den zeitlich, geographisch und kulturell verschiedenen religiösen Anschauungen und Riten.

Abseits der Frage, inwiefern die verschiedenen Zeichen ägyptischer und griechischer Kultur auch verschiedene Bedeutungen haben oder von diesen bereits anerkannte Synonyme darstellen, geht es vorrangig um die Tatsache der Mysterien überhaupt in ihrer Bedeutung als eines überräumlich und überzeitlich gültigen Weges zur vergottenden Erkenntnis, zu einer Weisheit, die eine Wandlung des Menschen voraussetzt, seinen Lebenseinsatz für die erstrebte Erkenntnis fordert. Überlieferungen wie diejenige von einer Herleitbarkeit der Philosophie Platons aus seinem Eingeweihtsein in ägyptische Mysterien dienen Belyj vor allem als überzeugendes Beispiel dafür, in welcher Weise sich eine Erkenntnis von metaphysischer Reichweite zu vollziehen habe: als eine mit dem Leben, im 'Erleben' errungene. Es liegt also nicht nur Belyjs Überzeugung die These von einer mystischen Überwindbarkeit des metaphysischen Dualismus zu-

34) Komm. zu "Formy iskusstva", Anm.8 in: Simvolizm, S.521 ff. Belyj referiert hier verschiedene Thesen zu Ablauf und ursprünglicher Herkunft der eleusinischen Mysterien, stützt sich aber primär auf de Sainte-Croix, wie bezüglich der Orphik auf Novosadskij.

grunde, sondern er weist dabei 1. der mystischen Erfahrung die Priorität vor einer mystischen Lehre oder zur Mystik neigenden Philosophie zu und 2. bestimmt diese Erfahrung als erreichbar nicht durch passive Kontemplation, sondern durch verwandelndes Tun.

In diesem Kontext ist auch seine Gegenüberstellung der Passivität des Schopenhauerschen Pessimismus zu dem Aufbruch durch die Tragik bei Nietzsche schon in "Der Symbolismus als Weltanschauung" (1903) zu sehen. Dient das Tragische, rezipiert aus Nietzsches "Geburt der Tragödie", der ersten positiven Formulierung eines Überwindungsweges, der Leben und Denken vereint, so wird es seinerseits dem Mysterienweg eingegliedert, auf dem es speziell den Abschnitt des Grenzüberschritts bezeichnet, die Enthüllung des Abgrunds. Parallel dazu auf der Suche nach einer Lösung des Problems durch die Gnoseologie, verschreibt sich Belyj ab 1906 der Erkenntnislehre des Neukantianers H. Rickert.³⁵ Wo er sich nun auf dessen Lehre vom "Primat der praktischen Vernunft"³⁶, welche er im eigenen Sinne interpretiert als "Primat des Schaffens" ("tvorčestva") vor der "Erkenntnis" ("poznaniem")³⁷, bezieht, wo er überdies dessen Hinweis darauf, daß die Einheit von Sein und Sinn in der Erkenntnis nicht möglich sei, sondern nur im atheoretischen Erleben,³⁸ dahingehend mißdeutet, es werde nun der Weg unmittelbaren Erlebens anstatt des theoretischen Erkennens anempfohlen, bzw. zur Voraussetzung für dieses gemacht, da belegt er diesen Ansatz wiederum mit dem Hinweis auf die Mysterien:

"Vopros o primate tvorčestva nad poznaniem - vopros staryj; no nikogda ne vsplyval on s takoj ostrotoju, kak v naši dni; my vidim, čto vopros étot rešalsja čisto praktičeski vo vsech drevnich

35) H. Rickert: Der Gegenstand der Erkenntnis. Einführung in die Transzendentalphilosophie. 6., verb. Aufl., Tübingen, 1928 (1. Aufl. 1892)

36) a. a. O., S. 437.

37) "Problema kul'tury", in: Simvolizm, S. 5

38) H. Rickert: Der Gegenstand der Erkenntnis, S. 295 und S. 426 f.

misterijach; posvjaščamyj v misteriju Egipta dolžen byl tvorčeski sebja peresozdat', čtoby imet' pravo pristupit' k zanjatijam astronomiej, matematikoj, magiej i pr.;" 39

"Die Frage nach dem Primat des Schaffens vor der Erkenntnis ist eine alte Frage; doch niemals tauchte sie in solcher Schärfe auf, wie in unseren Tagen; wir sehen, daß diese Frage rein praktisch in allen antiken Mytherien gelöst wurde; wer in das Mysterium Ägyptens eingeweiht wurde, der mußte sich schöpferisch umwandeln, um das Recht zu erhalten, an die Aufgaben der Astronomie, der Mathematik, der Magie u.a. heranzugehen;"

und weiter führt er aus:

"ot učenika trebovalos' tvorčeski pretvorit' v sebe mertvyj material znaniya; čto že kasaetsja do Elevzijskich misterij, to vse dannaja, na kotorych opiraemsja my, smutny, no vyvod, naprašivajuščijsja sam soboju posle izučeniya voprosa o misterijach, - odin: v misterijach ne prepodavalos' esoteričeskoj doktriny, no tvorčeski doktrina pereživalas';"

"vom Schüler wurde gefordert, daß er in sich das tote Material des Wissens verwandele; was die Eleusischen Mytherien anbetrifft, so sind alle Angaben, auf die wir uns stützen, verworren, aber der Schluß, der sich von selbst nach Erforschung der Frage der Mytherien aufdrängt, ist einer: in den Mytherien wurde eine esoterische Doktrin nicht gelehrt, sondern die Doktrin wurde schöpferisch erlebt."

formuliert er seinen Standpunkt:

"Povtorjaju: obščee vpečatlenie ot dannych, ostavšichsja v naše vremja, takovo, čto misterii predopredeljali filosofiju svoego vremeni."

"Ich wiederhole: der generelle Eindruck aus den Angaben, die auf unsere Zeit gekommen sind, ist derjenige, daß die Mytherien die Philosophie ihrer Zeit bestimmten."

39) Komm. zu "Problema kul'tury" in: Simvolizm, S.457
S.457

2.2.2.4. Maß der Erkenntnis und Übermaß der Weisheit - Ungeheuer und tragische Grenzverletzung

Ist in den "Chimery" Belyjs von Rickerts Theorie her gebildeter Begriff des 'Schaffens' und die These vom 'Primat des Schaffens vor der Erkenntnis' noch nicht relevant, was indes schon bald, in "Feniks" (1906) der Fall sein wird, so doch das Beispiel der Mysterieneinweihung als eines Weges, der den Menschen in seiner Fähigkeit zeigt, sich zu verwandeln, seine eigenen Grenzen zu überschreiten, währenddes alle Erkenntnis wieder Grenzen setzt, auf ein Maß befriedet. Und schließlich kommt auch der Initiation in diesem Text noch nicht jener dominante Sinn für die Handlung des Grenzüberschreitens zu, den er in Belyjs Werk allmählich gewinnen soll. Die mehrfache Aufgabe zur Überwindung der Ungeheuer ist vom Mysterium aus zu entziffern als die Prüfung des Neophyten, die Gestalt des Merkur mit Stab weist in seinen Kontext, der Gang in die Unterwelt deutet auf das initiationsspezifische Durchschreiten eines Todesstadiums. Doch parallel dazu und offenkundiger wirkt das Tragische als notwendiges Wechselspiel von Dionysischem und Apollinischem, wie es Nietzsche in seiner "Geburt der Tragödie" erläutert hat, als Schlüssel nicht nur für die dargestellte Handlung, sondern auch den ihr angefügten Kommentar. Nicht zuletzt darin erweisen die "Chimery" ihre Zugehörigkeit zu den frühen symbolistisch 'theoretischen' Schriften Belyjs, in welchen der Versuch Kunst als Erkenntnis des Metaphysischen zu begründen, über die Anfänge auf der Grundlage von Solov'ev und Schopenhauer zu Nietzsche führt, dessen "Artisten-Metaphysik", dessen Betrachtung "der Wissenschaft unter der Optik des Künstlers, der Kunst aber unter des Lebens" für Belyj bis mindestens 1906 prägend wird,⁴⁰ auch wenn er diesem immer ein christliches Element hinzufügen muß.

40) vgl. parallel zu "Chimery" besonders "Simvolizm kak miroponimanie" (1903) und "Maska" (1904), beide enthalten in "Arabeski", Moskva, 1911

Es tut sich dies kund zugleich in einer ständigen expliziten Bezugnahme auf Nietzsche, in einer mythisch-religiös überhöhenden Darstellung seiner Person, wie sie sowohl den Text "Sfinks" als auch "Feniks" beschließt, und implizit vor allem in dem wiederholten Bild von dem sich auftuenden Ab- oder Untergrund unter den Erscheinungen, dem Gefühl des Entsetzens, das solches begleitet, in der Unterscheidung der Schlafenden/ Träumenden von den bereits Erwachten, von den Ungeheuern, die sich den letzteren entgegenstellen. Dieser Abgrund birgt Chaos, ist verbunden mit dem Verlust der Sicherheit, einem Überschreiten natürlicher Ordnung, doch nur aus ihm, nur im Leiden wird die Weisheit vom Grund des Daseins geschöpft, ein Gefühl von Gottsein erlebt, jene Freiheit und Entgrenzung erfahren, die in der Erkenntnis der Erscheinungen vergeblich gesucht wurde, weil sie dort auf letztliche Begrenzung und Kreisgeschlossenheit stoßen mußte. Enthält in den "Chimery" schon der dionysische Wahnsinnszustand des Jünglings und die Ablehnung seiner Interpretation nach Vjačeslav Ivanov einen Hinweis auf die "Geburt der Tragödie", so vollzieht sich die Lösung des Erkenntnisproblems deutlich auf der Grundlage der Duplizität des Dionysischen und Apollinischen und ihrer Verbindung in der Tragödie, wobei sie als künstlerische Prinzipien durch ein mehrfaches Insspielbringen des Optischen⁴¹ gekennzeichnet sind, was schon der doppelsinnige Titel "Chimären" ankündigte. Wenn Nietzsches Gedankengut, sogar Details aus seiner "Geburt der Tragödie" - die Zuordnung der Titanen zum Dionysischen, das Verbrechensmerkmal des tragischen Helden - verbunden werden mit apokalyptischer Endzeitperspektive, mit christlichen Begriffen wie dem der Transsubstantiation, so daß eine künstlerische Weltsicht bisweilen von einer religiösen verdrängt zu werden droht und jedenfalls immer mit ihr befrachtet ist, so stellt sich das Ende zwar in apokalyptischen Bildern, doch als Traum, als Erlösung im Schein der Kunst dar. Die göttliche Freiheit ist errungen auf dem Pegasos, auf dem Pferd der Eingebung:

41) "Chimery", S.12, S.15

"Utonut' v lazuri, značit rassirit' dušu svoju du nebesnoj bezpredel'nosti. Mir okažetsja togda žemčužnym oblačkom, ticho tajuščim v goluboj nege duši.

Belyj kon' vdochnovenija, lazurno p'janja, prevraščæet vino vostorga v neob-jatnost' nebesnych daljej." 42

"Im Azur zu ertrinken, bedeutet seine Seele auszuweiten bis zur himmlischen Grenzenlosigkeit. Die Welt erweist sich dann als ein Perlenwölkchen, das still in der himmelblauen Zärtlichkeit der Seele schmilzt.

Das weiße Pferd der Eingebung, azurtrunken, verwandelt den Wein des Entzückens in die Unermeßlichkeit himmlischer Fernen."

Im kommentierenden Teil über die Chimärenausgeburten des Geistes stellt Belyj eine Verknüpfung her zwischen: dem Ungeheuer, das den Schrecken sichtbar macht und als Mischgestalt etwas Unreines ist - der Zugehörigkeit des Ungeheuerschreckens sowohl zum Ursprung der Religion als auch zur Tragik - der Unreinheit und des Verbrechens als Voraussetzung des tragischen Helden für seine Katharsis mit dem ausdrücklichen Beispiel der Blutschande des Ödipus.

Desweiteren wird die wechselseitige Bedingtheit von Verbrechen/Grenzüberschreiten als Phänomen des Schreckens und dem Verstehen eines Selbstwerts des Schönen und Heiligen behauptet.⁴³

Dionysisches und Apollinisches sind hierin kaum verborgen enthalten. Doch hat auch das Beispiel des Ödipus, dessen Konfrontation mit der Sphinx zum Thema im bald auf die "Chimery" folgenden "Sfinks" wird, hinsichtlich eines bedeutungsvollen Bezuges zwischen seiner Überwindung der Sphinx, dem Mord am Vater und der blutschänderischen Verbindung mit der Mutter seinen Vorwurf in der "Geburt der Tragödie":

"Und hier zeigt sich, daß die ganze Auffassung des Dichters nichts ist als eben jenes Lichtbild, welches uns, nach einem Blick in den Abgrund, die heilende Natur vorhält. Ödipus der Mörder seines Vaters, der Gatte seiner Mutter, Ödipus der Rätsellöser der Sphinx! Was sagt uns die geheimnisvolle Dreiheit

42) a.a.O., S.15.

43) a.a.O., S.14.

dieser Schicksalstaten? Es gibt einen uralten, besonders persischen Volksglauben daß ein weiser Magier nur aus Inzest geboren werden könne: was wir uns im Hinblick auf den rätsellösenden Ödipus sofort so zu interpretieren haben, daß dort, wo durch weissagende und magische Kräfte der Bann von Gegenwart und Zukunft, das starre Gesetz der Individuation und überhaupt der eigentliche Zauber der Natur gebrochen ist, eine ungeheure Naturwidrigkeit - wie dort der Inzest - als Ursache vorangegangen sein muß, denn wie könnte man die Natur zum Preisgeben ihres Geheimnisses zwingen, wenn nicht dadurch, daß man ihr siegreich widerstrebt, d.h. durch das Unnatürliche?

Diese Erkenntnis sehe ich in jener entsetzlichen Dreiheit der Ödipusschicksale ausgeprägt: derselbe, der das Rätsel der Natur - jener doppelgearteten Sphinx - löst, muß auch als Mörder des Vaters und Gatte der Mutter die heiligsten Naturordnungen zerbrechen. Ja der Mythos scheint uns zuraunen zu wollen, daß die Weisheit und gerade die dionysische Weisheit ein naturwidriger Greuel sei, daß der, welcher durch sein Wissen die Natur in den Abgrund der Vernichtung stürzt, auch an sich selbst die Auflösung der Natur zu erfahren habe. Die Spitze der Weisheit kehrt sich gegen den Weisen; Weisheit ist ein Verbrechen an der Natur." 44

Die dionysische Weisheit, die Nietzsche hier aus dem Ödipus-Mythos herausschält, ebenso wie er unmittelbar darauffolgend den Prometheus, das "titanisch strebende Individuum" als dionysische Maske aufspürt, insofern dessen "höhere Weisheit" mit dem Frevel der Übertretung der voneinander abgegrenzten göttlichen und menschlichen Sphäre zusammenhängt, ist bedeutsam als notwendige Gegenkraft zum grenzsetzenden Maß des Apoll.

In Nietzsches Dionysischem scheint für Belyj zuallererst zu finden zu sein, was später in die Begriffe "pereživanie" ("Erleben") und "tvorčestvo" ("Schaffen") gefaßt wird, die ihrerseits wiederum am Beispiel der Mysterien bestätigt werden. Belyjs Anprangerung des positivistischen Wissenschaftsoptimismus, sein Ringen mit einer Logik, die das Erkenntnissubjekt

44) F.Nietzsche: Die Geburt der Tragödie in: Nietzsche. Werke in sechs Bänden. München-Wien 1980 nach der 5.Aufl. 1966. Band I, S.56.

auf sich selbst verweist anstatt eine objektive Wahrheit in Sicht zu stellen, mündet in den theoretischen Schriften immer wieder in der Lösung des 'Symbolismus' und der Philosophie dessen, den er zu ihren Begründern zählt - Nietzsche. Die "Chimery" zeigen, u.a. auch in ihrem ausschließlichen Bezug auf griechische Mythen, die Orientierung an der "Geburt der Tragödie". Der nach dem Himmel strebende Jüngling geht den Weg der von Apoll geforderten Selbsterkenntnis und stößt auf sich selbst als letzte Grenze, er schlägt den Weg der theoretischen, logischen Wissenschaft ein und erkennt, daß sie sich im Kreise bewegen muß,⁴⁵ er entdeckt dadurch schließlich die Notwendigkeit des Dionysischen, wird zum Kämpfer, zum Überwinder von Ungeheuern, zum Titanen und tragischen Helden. Es ist bezeichnenderweise die griechische Wissenschaft, die er angesichts des Medusenhauptes bezweifelt:

"Éllada, Éllada - ty mramornyj p'edestal vsej nauki, neuželi lik tvoj, tol'ko maska pustoty?" 46

"Hellas, Hellas - du bist der marmorne Sockel aller Wissenschaft, ist nicht dein Antlitz nur eine Maske der Leere?"

Wenn das Gewahren des Abgrundes, sein Durchleben im Kampf die geforderte Gegenhaltung als dionysische eindeutig machen, so ist jene oben angezeigte Verbrechensvoraussetzung für den gesuchten Sinn eine noch offensichtlichere Anlehnung an Nietzsche:

"Religija - éto sredstvo najti sebja. Eja načalo korenitsja v tragizme, kogda ja ubeždajus', što menja ešče net, no što ja mogu byt'. Čudoviščnyj užas gnezditsja v osnove tragizma. Nedarom tragedija provodit Édipa ot krovosmešenija k očiščeniju. No očiščenie dostupno liš' tomu, kto nečist. Tragičeskij geroj vseгда nosit v sebe čerty prestupnosti. No esli tragedija - osnova religii, to istinno religioznye ljudi - tragiki - sut' esli ne javnye, to tajnye prestupniki. Da, éto tak. Prestuplenie -

45) Während bei Nietzsche die theoretische Weltbetrachtung in Sokrates nahezu 'personifiziert' wird, tritt bei Belyj an dessen Stelle Kant.

46) "Chimery", S.7.

fenomen užasa. Esli v duše gnezditsja Chimera, duša sposobna k prestupleniju. Prestupit' - značit ujti za čertu." 47

"Die Religion ist ein Mittel, sich selbst zu finden. Ihr Beginn wurzelt in der Tragik, wenn ich mich davon überzeuge, daß ich noch nicht bin, aber sein kann. Der Ungeheuerschrecken nistet am Fundament der Tragik. Nicht umsonst führt die Tragödie den Ödipus von der Blutschande zur Reinigung. Doch die Reinigung ist nur dem zugänglich, der unrein ist. Der tragische Held trägt immer in sich die Züge des Verbrecherischen. Doch wenn die Tragödie die Grundlage der Religion ist, dann sind wahrhaft religiöse Menschen - Tragiker - wenn nicht offensichtliche, so doch geheime Verbrecher. Ja, so ist es. Das Verbrechen ist ein Phänomen des Schreckens. Wenn in der Seele die Chimäre nistet, dann ist die Seele zum Verbrechen fähig. Ein Verbrechen zu begehen, - bedeutet die Grenze zu überschreiten."

In den "Chimery" zitiert Belyj Nietzsche nicht, aber er lehnt sich eng an diesen 'Theoretiker' vom Dionysischen für eine Geburt der Tragödie an, während er in kaum versteckter Anspielung die Auffassung eines anderen "Theoretikers" vom Dionysischen, Vjačeslav Ivanovs, ablehnt, und diese Ablehnung äußert sich eben darin, daß sie als Theorie entlarvt wird, als auf der Suche nicht weiterführend, während die Tragödie als der zu beschreitende Weg erwiesen wird. Und stellt sich Belyj bezüglich des Dionysischen auf die Seite Nietzsches Ivanov entgegen, so gilt dasselbe bezüglich des Sphinxsymbols, - an der Mischgestalt scheiden sich Anschauungen. Belyj legt mit Nietzsche Wert auf Überschreitung und Paradox. Die Ungeheuersymbolik der "Chimery" steht in Einklang mit Nietzsches Enträtselung des Ödipus-Mythos. Wenn Belyj dann in seiner eigenen Enträtselung der Sphinx "Sfinks" Nietzsche zitiert, so nicht mit seiner "Geburt der Tragödie", sondern mit "Also sprach Zarathustra", mit Zarathustras sprechender "stillster Stunde", den Weg der Tragik zu zeigen aber kommt dort Nietzsche als Belyjs lebendigem Symbol und Mythos der Werk- und Lebenseinheit zu.

47) a.a.O., S.14.

Das Verbrechen, das Nietzsche für Ödipus als ein Übertreten der Naturgesetze, im Falle des Prometheus als Verletzung der Grenze zwischen Göttern und Menschen bestimmt, - es ist bei Belyj durch diese beiden Grenzüberschreitungen zugleich charakterisiert, d.h. ersteres ist als Phänomen der zweiten definiert: des Ödipus Blutschande oder die naturwidrige Zusammensetzung des Ungeheuers aus verschiedenen tierischen oder tierischen und menschlichen Elementen offenbart, daß die Grenze Mensch-Gott überwunden wird, das Ziel der Verwandlung indes noch nicht erreicht ist. Nicht als solches ist das Verbrechen gerechtfertigt, sondern als ein Übergang. Das Ungeheuer zeigt in seinem Bild die Spannweite des Menschen zwischen den Gegensätzen. Es deutet auf ein Bewußtwerden sowohl dessen, was zur Überwindung ansteht und für Belyj immer schon mit 'Vergangenheit' zu bezeichnen ist, also auch einen Vorgang des Erinnerns impliziert, als auch des Zieles, der 'Zukunft'. Die Ungeheuer enthüllen sich beim Zurückgehen in die Vergangenheit, wie in "Sfinks" zu sehen sein wird, als die tierischen Vorfahren des Menschen, im Drachen ist die frühe tierische Entwicklungsstufe des Sauriers angedeutet. Dem Kind sind sie die ersten Bilder aus dem Unbewußten, das erste Geformte aus dem Wasser, dem Chaos seines Ursprungs, das insofern unter diesen Gestalten immer wieder hervorzubrechen droht.⁴⁸ 'Leere' ('pustota') blickt schon aus den 'nächtlichen Augen' ('nočnych očej') der Gorgo-Maske in "Chimery".⁴⁹ Die Hydra sitzt am Abgrund, ihre Augen sind wie 'zwei Fenster in die Tiefe' ('dva okna v glubinu'), aus denen sie den besiegten Jüngling mit der 'Finsternis aus den Höhlentiefen des Nichtseins' ('mrak iz peščernych vpadin nebytija')⁵⁰ überschüttet. Aus den 'dunklen Augen' ('temnych glaz') der ägyptischen Sphinx in "Feniks" schauen 'Leere und Nichtsein' ('pustota i nebytie').⁵¹ Der Ungeheuerschrecken, der Dämonismus, wird in "Chimery" dem Anfangsstadium jeglicher

48) s. "Kotik Letaev", S.18ff.

49) "Chimery", S.8.

50) a.a.O., S.7.

51) "Feniks" in: Arabeski, S.151.

Religion zugewiesen.⁵² Im Kommentar zu "Smysl iskusstva" (1907)⁵³ hat sich Belyj speziell mit diesem Problem ausgehend von Heffdings "Philosophie der Religion" nochmals beschäftigt. Die These von der Entstehung der Götter aus dem Traum aufgreifend, stellt er eine Analogie her zwischen der orphischen Theogonie und den Traumbildern des Kindes als ersten Strahlen von Bewußtsein. Wie die Theogonie allmählich in die Menschenschöpfung übergeht, so weiten sich die Traumbilder des Kindes zur Wirklichkeit. Das Fazit lautet: die sichtbare Wirklichkeit ist nur die Fortsetzung der Traumbilder, unter denen stets der Abgrund, das Unaussprechliche bestehen bleibt. Und in diesem Zusammenhang verweist Belyj wieder auf Nietzsches dionysisches Prinzip:

"no i bogi - tol'ko fata: za bogami otkryvaetsja bezdna, neizrečenoje; sostojanie religioznago éksta-za, kak načalo vsjačeskago tvorčestva, genial'no nazyvaet Nicse načalom Dionisa;" 54

"Doch auch die Götter sind nur ein Schleier; hinter den Göttern tut sich der Abgrund auf, das Unaussprechliche; die Verfassung religiöser Ekstase als Prinzip jeglichen Schaffens, nennt Nietzsche genial das Prinzip des Dionysos;"

2.2.2.5. Der christlich/apokalyptische Schlüssel zu den mythologischen Mischgestalten: Überlagerung des tragischen Mythos durch die Apokalypse

Das Ungeheuer kennzeichnet die Situation dessen, der sein Gefangensein in der empirischen Welt sprengt, bzw. wie das Kind in ihr noch nicht gefangen ist und damit zugleich der Sicherheit, die ihre Begrenztheit bietet, entbehrt. Es ist der Schrecken des Grenzenlosen. Das schreckliche Grenzenlose aber ist zugleich der Anfang, der Zustand vor der Schöpfung,

52) "Chimery", S.15.

53) in: Simvolizm, S.539 ff., Anm.4.

54) Ebda.

vor aller Form, allem Bild und vor dem Bewußtsein. Wenn sich Belyj Nietzsches Pathos des Frevels zu eigen machen kann, so nur hinsichtlich der in ihm zum Ausdruck kommenden grenzüberschreitenden Kraft, die sogleich in den Rahmen von Vergangenheit - Zukunft, woher - wohin, des Weges also, eingespannt sein muß, denn Entgrenzung hat eine Doppelwertigkeit von dämonischer Versuchung und heiligem Ziel, finsterner und göttlicher Unendlichkeit. Die Magie, die auch Belyj in den Zusammenhang einer Übertretung der Naturgesetze stellt, muß differenziert werden in eine 'schwarze' und eine 'weiße' Magie, Bezeichnungen, die er zwar selbst nicht gebraucht, welche aber als Resultat aus seinen Erörterungen zur Magie in "Sfinks" hervorgehen. Denn nachdem der Professor in "Chimery" die Funktion des Magiers nicht erfüllte, in der 'Wissenschaft' der Grenzüberschreitung nicht zu unterweisen vermochte, so daß hier die Magie ohne Einschränkung als Ideal gegenüber der Wissenschaft ersichtlich ist, wird sie ihrerseits in "Sfinks" zum Gegenstand kritischer Betrachtung. Ein zweites Stadium der Fragestellung wird erreicht. Galt es zunächst zu zeigen, daß die Grenzen der Erkenntnis nur scheinbare sind, wozu Nietzsche vorbehaltlos in Anspruch genommen werden konnte, so ist nun vor den Gefahren der überschreitenden Erfahrung zu warnen, nicht erneute Begrenzung aber das Ziel ist auszumachen, auf welches sich die errungene Freiheit zuzulenken habe. Die Gegensatzpaare, die sich aus dieser Problemstellung ergeben, tragen unverkennbar christliche Züge, der 'Dämonismus' bildet, wie es in "Chimery" heißt, nur ein Anfangsstadium der Religion. Antike Mythologie gerät als ein Heidnisches in Spannung zu christlicher Symbolik. Hier sind in der Geschichte der frühchristlichen und mittelalterlichen Ikonographie sowie der schriftlichen Dokumente, was die Übernahme und Umwertung der antiken Symbolik betrifft, bereits die Wege vorgezeichnet, in deren Spuren Belyj sich bewegt. Und so ist nicht etwa jenes Element der Antike zu feiern, das sich vom Christentum scharf abzeichnet, wie es Nietzsche in seiner Gegenüberstellung von Prometheus' Frevel mit dem 'Sündenfall' tut, sondern dasjenige, was die Glaubenssätze der christlichen Lehre vorwegzunehmen

scheint,⁵⁵ bzw. wenn wir es von der Gegenseite formulieren, für diese als Symbolik integrierbar ist. Und da handelt es sich besonders um den Vogel als Attribut, Erscheinungsform oder Symbol des Göttlichen,⁵⁶ des geistigen Prinzips, und um Mythos und Mysterium vom leidenden, sterbenden und auferstehenden Gott. Der Heros im Kampf mit dem Ungeheuer, der verbrecherische Held der Tragödie, der 'Titan', ist nur Vorstufe zu dem Menschen, der im Leiden zum Gott wird, so wie der Gott als Mensch leidet. Die Sphinx von Gise in "Egipet" (1912), die sich über ägyptisch-griechische Kulturgrenzen hinaus in ihrer Bedeutung an das dem Ödipus rätselaufgebende Ungeheuer in "Sfinks" anschließt, macht nacheinander die Stadien des 'Tiers', des 'Leichnams', des 'Titanen' durch, bevor sie zum Engel wird, sie ist der mit Wahnsinn geschlagene Tragödienheld, bevor sie zur 'menschengestaltigen, leidenden Gottheit' wird.⁵⁷ Nietzsches 'Geburt der Tragödie' wirkt auch hier fort, das Bild des Kampfes ist ihr entlehnt, nicht aber jenes vom vollkommenen Ziel, das der Krönung durch das christliche Symbol vorbehalten ist.

Die Vogelgestalt kommt in den "Chimery" noch nicht vor, wohl aber die Bewegung des Fliegens, eines 'Fliegens im Abgrund'⁵⁸, zur Kennzeichnung für die Erfahrung, die zu machen ist, sobald man den Boden rationaler Erkenntnis verläßt, desweiteren das Flügelattribut - als Reiter des geflügelten Pegasos überwältigt Bellerophon die Chimäre. Geflügeltsein beinhaltet die Macht, Ungeheuer zu bezwingen, deren Merkmal das dem Vogel entgegengesetzte Schlangen- oder Drachenelement ist; es symbolisiert Göttlichkeit, Schöpferkraft - zum einen mit der Betonung

55) Hier gründet auch Belyjs Ideal der alexandrinischen Zeit, das von Nietzsche, seiner Meinung nach, zu Unrecht nicht geteilt wird.

s. "Krizis kul'tury" in: Na perevale. I. Krizis žizni. II. Krizis mysli III. Krizis kul'tury, Berlin, 1923, S.158, S.162 ff.

56) vgl. Manfred Lurker: Adler und Schlange. Tiersymbolik im Glauben und Weltbild der Völker. Tübingen, 1983. S.142ff.

57) "Egipet" in: Sovremennik, Juni 1912, S.192f.
vgl. das Kapitel über "Egipet".

58) "Chimery", S.14.

auf der Überwindung der irdischen Sphäre, der Gebundenheit und Starrheit, bezeichnet Freiheit gegenüber naturgesetzlicher Bedingtheit, Schicksal, Sein,⁵⁹ zum anderen gegenüber der Leere, dem Nichtsein, dem Chaos, dem abgründigen und negativen Grenzenlosen - das positive Grenzenlose. Aufbauend auf der Parallelität des Bildes vom Reiter, der das Ungeheuer besiegt, ist die christliche Metamorphose der Antipoden der griechischen Mythologie Bellerophont auf Pegasos - Chimäre nicht in Gestalt von Adler - Tier gegeben, die als Gegensatzpaar sonst von Belyj am häufigsten aus der Apokalypse zitiert werden, sondern in dem Gegenüber von dem "Reiter auf dem weißen Pferd" und dem Drachen.

Die Göttlichkeit des im Streben nach metaphysischer Erkenntnis mit den Ungeheuern ringenden Jünglings ist abgesehen von seinen gleich zu Anfang beschriebenen dem Himmel entsprechenden Gesichtszügen in mehrfacher Weise bedeutet: als Sonnenheros mit 'Sonnenlocken' und der 'runden Sonne seines Schildes' wird er der Gorgo Herr - der Mythos von Bellerophont bezeichnet ihn rückwirkend als Reiter auf dem geflügelten, dem göttlichen Pferd Pegasos, die Quintessenz aller mythologischen Bilder aber, in denen die göttliche Macht die Oberhand über die finstere Macht des Chaos gewinnt, ist ihre christliche Formulierung in der Apokalypse, Christus streitet wider die 'alte Schlange', den Satan, das mythologische Ungeheuer gewinnt die Bedeutungsschattierung von 'Teufel', 'Dämon'. Aus der Verknüpfung antiker und christlicher Symbolik erhellt Belyjs Position als die Überzeugung, daß erst durch das Christentum die ganze Bedeutung dessen durchsichtig wird, was die Mythologie z.T. schon aussagt. Die Antike ist betrachtet im Prisma des Christentums aber auch das Christentum im Prisma der Antike. In der konsequenten Folge der hier besprochenen Symbolik steht dann die Phönixgestalt, die nicht nur als Vogel Geistiges,

59) In "Chimery" steht das "Gesetz der Kausalität" als Vereisung, Starrheit hervorrufender Blick der Medusa, der "freien Selbstbestimmung" entgegen (13), die "Naturnotwendigkeit" der "Selbstfindung" (15); in "Sfinks" "Sein" gegenüber "Sollen" (in: Vesj Nr.9-10, 1904, S.31); in "Teatr i sovremennaja drama" (1907) "Schicksal" gegenüber "freier Wille", "Schaffen des Lebens" (in: Arabeski, S.17ff).

Göttliches, Schöpferkraft und Freiheit ausdrückt, sondern überdies das Mysterium von Tod und Auferstehung enthält; eine Gestalt und ihr Mythos, die in Ägypten im Vogel Bennu ihren Ursprung hat, in Griechenland unter dem Namen Phönix weiterlebt und vom Christentum sogleich als Symbol für Christus übernommen wird - ein Symbol und Mythos also, dessen Geschichte schon jene anerkannten Verbindungslinien aufweist, die Belyj herzustellen bemüht ist.

Fassen wir zusammen, was hinsichtlich des Themas der Grenzüberschreitung Belyjs Analogie wie auch Differenz zu Nietzsches 'Dionysischem' über seine eigenen Konzeption aussagt. Der Mensch steht, sofern er über das rational Erkennbare hinausstrebt, auf der Grenzlinie zwischen zwei Arten des Grenzenlosen, dem schrecklichen, im Tierbilde darstellbaren und dem göttlichen, dessen Symbol die Menschengestalt ist. Der Grenzübertritt führt immer zunächst in jenes schreckliche Grenzenlose. Hier ist Nietzsches Dionysisches eingeordnet, diese Grenzüberschreitung ist das Verbrechen, der Zustand des Unreinen oder die Prüfung des Neophyten. Aus dem 'Abgrund' des Grenzenlosen, dem Grenzenlosen der 'Vergangenheit', vollzieht sich der 'Aufstieg', der Weg zum 'Ziel' göttlicher Grenzenlosigkeit, aus der grenzenlosen Leere zum grenzenlosen All.⁶⁰ Die Ungeheurgestalt ist ein Bild jenes

60) Die Gegenüberstellung dieser zwei Zonen des "Grenzenlosen" oder "Unendlichen" wird in "Feniks" explizit vorgenommen: "Esli Sfinks prošlago risuet pered nami pustuju bezkonečnost', Feniks večno voznošitsja nad bezkonečnost'ju mirov, nikogda ne vidja bezkonečnosti každygo iz nich. Esli Sfinks - olicetvorenje temnoj bezkonečnosti bytija i chaosa, Feniks - olicetvorenje inoj, večno voznošjaščej orlinoj bezkonečnosti." ("Feniks" in: Arabeski, S.154).

"Wenn die Sphinx der Vergangenheit vor uns die Leere der Unendlichkeit zeichnet, so erhebt sich der Phönix ewig über die Unendlichkeit der Welten, ohne jemals die Unendlichkeit einer jeden von ihnen zu sehen. Wenn die Sphinx die Personifizierung der finsternen Unendlichkeit des Seins und des Chaos ist, so ist der Phönix die Personifizierung einer anderen ewig emporsteigenden Adlerunendlichkeit."

Abgrunds, sie markiert die Grenze dieses Weges, doch insofern sie Mischgestalt ist, symbolisiert sie nicht nur das Schreckliche, sondern bereits auch das potentiell Göttliche, indem sie wie die Sphinx den Menschenkopf auf dem Tierleib trägt oder Raubtier- und Reptilenelemente mit Flügeln verbindet. Was einerseits als Weg von unten nach oben, als Entwicklung von der Vergangenheit in die Zukunft zu bezeichnen ist und die charakteristische Begegnung mit dem Ungeheuer einschließt, kann andererseits als Spannung der polaren Gegensätze in der Gestalt dargestellt werden, wo sie durch Metamorphose gelöst wird. Die nachfolgende Untersuchung der 'Ungeheuerikonographie' der "Chimery" wird zeigen, daß bereits hier jeweils ein Vogelelement eingebracht wird, wofür in der Mythologie jede Vorlage fehlt. In "Feniks" formuliert Belyj:

"Gornij orel - ptica, a vsjakaja ptica - okrylennyj gad, t.-e. drakon. Možno i orla prevratit' v drakona: tak govorjat nam čary magii. No i obratno: v samom drakone možno vydelit' čerty ptič'i. Ėto značit - izgnat' besa iz čert zverinyh." 61

61) "Feniks" in: Arabeski, S.149.

In "Krugovoe dviženie" (1912), wo Belyj in allen Bereichen der Kultur die Kreisbewegung als 'Rückkehr', 'Scheitern auf einem Wege' ausmacht, entwickelt er diese insbesondere an Nietzsches Idee der ewigen Wiederkehr. Dabei meint er ihre in seinem Sinne abzulehnende Bedeutung auch festmachen zu können an Nietzsches eigener Tiersymbolik im "Zarathustra". Die Schlange als die Erde Zarathustras und den Adler als seinen Geist interpretierend, wendet er seine Semantik der Gestaltmetamorphose an und schließt, die Verbindung des reinen Geistes mit der Erde müsse über das Reptil führen, das seinerseits zu überwinden ist. Das Reptil macht er im "Zarathustra" im Kontext der ewigen Wiederkehr ausfindig, indem er aus der Stelle "Herauf, abgründlicher Gedanke, aus meiner Tiefe! Ich bin dein Hahn und Morgen-Grauen, verschlafener Wurm: auf! auf!" (F.Nietzsche. Werke in sechs Bänden. München-Wien, 1980. Bd.III, S.461) den 'Wurm' im Russischen mit 'drakon' ('Drache') wiedergibt und hieraus deutet, daß Nietzsche das Stadium des Reptils in sich erkannt, aber falsch verstanden habe als das, was ewig wiederkehrt, so daß er es nicht überwinden konnte. Belyj gibt hier eine Definition der Drachengestalt und ihres Übergangscharakters:

"Der Gebirgsadler ist ein Vogel, und jeder Vogel ist ein geflügeltes Reptil, d.h. ein Drache. Man kann auch den Adler in einen Drachen verwandeln: so sprechen die Zauber der Magie. Aber auch umgekehrt: sogar im Drachen kann man Vogelzüge ausmachen. Das bedeutet, den Dämon aus den Tierzügen auszutreiben."

Die Magie birgt das Wissen um Grenzüberschreitung und Gestaltmetamorphose und kann daher sowohl den Schrecken um seiner selbst willen hervorrufen als auch bei der göttlichen Verwandlung behilflich sein. Ein Magier dieser letzteren Art ist der Einweihungspriester, ist Thoth/Hermes/Merkur. Er geleitet den Menschen auf seinem Wandlungsweg über die Grenze, er taucht in dieser Funktion auch bei der Sphinx von Gise in "Egipet" auf, jenem einzigen Mischwesen der Antike, das Belyj die Metamorphose vom Tier zum Engelwesen durchmachen läßt, an dem im kreisförmigen Ablauf des Gestaltwandels jener menschliche Weg durch den tierischen Abgrund zum Gott dargestellt ist, ein heidnisches Symbolwesen, das von Belyj zum christlichen gewandelt wird.

"Čto est' drakon? Drakon - soedinenie jaščera i orla: orel širjaet po vozduchu, jaščer kradetsja po zemle. Jaščer - što zemlja Zaratustry, a orel - ego duch. Soedinenie čistago ducha s zemleju vedet čerez gada. Preodolenie gada - prochoždenie mimo, na ešče bol'suju vysotu."

"Was ist der Drache? Der Drache ist eine Verbindung von Schuppentier und Adler: der Adler breitet sich in der Luft aus, das Schuppentier schleicht über die Erde. Das Schuppentier - das ist die Erde Zarathustras, und der Adler - sein Geist. Die Verbindung des reinen Geistes mit der Erde führt durch das Reptil. Die Überwindung des Reptils - ist ein Vorübergehen, zu noch größerer Höhe." in: Trudi i dni, 1912, Nr.4-5, S.65.

2.2.2.6. Die symbolischen Gesetze der Mischung⁶² - Gestalt-zusammenhang und Ort der verschiedenen 'Chimären' im Hinblick auf die Mischgestalten in "Sfinks", "Feniks" und "Egipet"

Die vier Ungeheuerwesen, die in "Chimery" zu überwinden sind, gehören der griechischen Mythologie an. Und innerhalb dieser stehen sie gemäß der "Theogonie" des Hesiod in einem ursprünglichen, 'verwandtschaftlichen' Zusammenhang. Von der Schlangengjungfrau Echidna stammen sowohl der Kerberos als auch Hydra und Chimaira ab und jene rätselaufgebende Sphinx, die zur zentralen Gestalt in "Sfinks" wird. Ihrerseits in einer ursächlichen Verbindung stehen die Gorgo Medusa und der Pegasos. Als Perseus die Medusa enthauptet, entspringt aus ihr das geflügelte Pferd, mit dessen Hilfe Bellerophont die Chimaira besiegen kann. Durch die Reihenfolge der Kämpfe gegen die Ungeheuer in "Chimery" ist diese selbst nicht erwähnte Entstehungsgeschichte berücksichtigt. Der Sieg über die Medusa geht dem des Bellerophont über die Chimaira voraus. Durch die Konfrontation mit den verschiedenen Ungeheuern erhält der Jüngling die Konnotation der entsprechenden mythologischen Helden, die jeweils diesen Kampf bestanden: als Überwinder der Hydra und des Kerberos ist er Herakles, im Kampf mit der Gorgo Medusa übernimmt er die Rolle des Perseus.

Es ist nun zu fragen, inwieweit Belyj in seiner Beschreibung der spezifischen Ungeheurgestalten derjenigen der griechischen Mythologie folgt, welche Verbindung er seinerseits durch Abweichungen zwischen ihnen herstellt, worin ihre gemeinsamen Merkmale bestehen.

62) "Sfinks" in: Vesj Nr.9-10, 1905, S.39: "Est' zakony éтого smešenija. Sumeet, - aj,- sumeet otkryt' bezdnu izučivšij magiju smešenij"...
Im folgenden bezeichnen, wofern nicht anders vermerkt, die hinter den Zitaten in Klammern gestellten Zahlen die Seitenzahlen in den "Chimery", Vesj, 1905, Nr.6.

Bereits der Titel, der Plural 'Chimery' deutet an, daß die Verwendung dieses Namens auf eine über das spezifische Mythenwesen, das ihn trägt, hinausgehende Bedeutung zielt. Die Übertragene Bedeutung als 'Hirngespinnst' ist zuerst aufgerufen. Daß die Chimäre jedoch zugleich schreckenerregende Realität auf einer geistigen Ebene ist, kündigt sich an, bevor noch ihre Gestalt konkretisiert ist:

"Bojsja, bojsja! Vot chimery vozstanut i zlobno dorogu tebja zagradjat!" (2)

"Fürchte dich, fürchte dich! Hier erheben sich die Chimären und versperren dir tückisch den Weg!"

Das erste Ungeheuer, das im Gang der solchermaßen vorausgedeuteten Handlung dem Jüngling als "Chimäre" entgegentritt, ist die Hydra, und zwar als die seiner Bedeutung für den Jüngling entsprechende Metamorphose des Professors. Gestaltdetails deuten sowohl auf Hydra als auch auf Chimäre. Der Professor, der seinen Gegner angreift, ist die "vielköpfige Hydra der Skepsis", "seine umherirrenden Augen, die vor Schlangenfeuer aufblühen", verschlingen "gierig und rachsüchtig" (5). Zugleich hat er ein "ziegenbocksähnliches" ("kozlopodobnyj") Aussehen (5). Eine "ziegenbocksgleiche Finsternis" ("kozlopodobnyj mrak"), wobei an das Ziegenelement der Chimäre zu denken ist, zieht jene Hydragestalt, die nur eine Larve ist, hinab, um sie zu verschlingen (5). Eine Hierarchie der Ungeheuer wird ersichtlich: die Chimäre verkörpert den tiefsten Abgrund, die anderen Ungeheuer bilden Gestaltstufen oder Teile dieser übergeordneten Mischgestalt. Bringt die folgende Beschreibung des Kampfes gegen die Hydra weitere dem Mythos folgende Details, so auch einen deutlich von ihm abweichenden. Die Hydra ist nicht nur "wie ein gefiederter Adler" ("točno pernatyj orel") (5, 2x), sondern ihr werden Flügel zugeschrieben:

"i desjätigolovnaja, krylataja gidra bešeno vzvilas' nad provalom"...(5)

"und die zehnköpfige, geflügelte Hydra wand sich rasend über dem Abgrund auf"... 63

63) die Hervorhebung ist meine (E.S.)

Desweiteren hervorzuheben ist, daß die Hydra wie auch die späteren Ungeheuer als unmittelbarer Gegner in einem Natur-ambiente erscheint, dessen Topographie mit dem Wechsel der spezifischen Ungeheurgestalten in seinen Umrissen gleichbleibt und sich als zur Semantik des Mischwesens zugehörig erweist. Dieser "Ort" des Ungeheuers fällt umso mehr auf, als er einen abrupten Szenenwechsel für die Handlung hervorruft - Innenräume werden abgelöst von zerklüfteten Gebirgslandschaften. Zur Begegnung mit der Hydra geht der Jüngling in die Finsternis. Die Hydra windet sich über einer 'Versenkung' ('nad provalom') (5) empor, setzt sich auf einen 'Felsen' ('uselas' na utese') (6), sitzt über der 'Felswand' ('nad utesom') (7). Der Jüngling schlägt gegen einen 'harten Granitvorsprung' ('o tverdyj vystup granita') (6), seine Locken breiten sich über den 'Steinspalten' ('po kamennym treščinam') (6) aus.⁶⁴

64) vgl. "A čelovečestvu teper' nužny geroi, potomu čto - kto inoj odoleet tech drakonov i velikanov, kotorye neizbežno nas vstretjat sredi gornych uščelij?"

"Und die Menschheit braucht jetzt Helden, denn wer anderer wird jene Drachen und Riesen überwältigen, die unausweichlich uns inmitten der Felsspalten begegnen?" "Genrik Ibsen" (1906) in: Arabeski, S.282.

Da diese Szenerien, in denen der Kampf mit dem Ungeheuer stattfindet, als jeweils geschlossene Bilder wirken, die außerhalb des Bezuges zur zeitgenössischen Gegenwart stehen, in den das Ganze der Handlung gestellt ist, liegt eine Parallele zur Darstellung solcher mythologischen Themen in der bildenden Kunst der symbolistischen Richtung nahe, die Belyj nach seinen eigenen Angaben durch Ol'ga Solov'eva nahegebracht worden war (s. "Na rubeže čvuch stoletij". Moskva-Leningrad, 1930. Nachdruck Letchworth/Hertfordshire, 1966, S.370).

Von Gustave Moreau gibt es sowohl ein Gemälde "Herakles und die Hydra", das die Umgebung einer in scharfe Kanten gebrochenen Felslandschaft entwirft, als auch ein Bild "Ödipus und die Sphinx", das ebenfalls in einem felsigen Ambiente die Sphinx zeigt, wie sie sich an die Brust des Ödipus krallt. In "Sfinks" beschreibt Belyj eine Sphinx, die mit ihren Pfoten gegen die Brust des Mannes hämmert. (s.unten)

Die Gorgo Medusa geht als Metamorphose aus der Hydra hervor, - die Schlangen bilden die Haare der Gorgo. Zunächst ist nur ihr Kopf beschrieben, die Maske, "das steinerne Gesicht einer schönen Frau" (7). Die Erkenntnisqualen, die sie auslöst, werden vom Jüngling z.T. in seinem Studierzimmer ausgetragen, wobei er die Gorgo-Maske in der Hand hält, z.T. auf der Straße, wo die Begegnung mit dem 'klugen Herrn' und dem 'merkurgesichtigen Vorübergehenden' stattfindet. Der Kampf mit der Gorgo spielt sich wiederum in einer Landschaft ab, einer Landschaft, die von ihrem Körper gebildet wird. Ihr Leib erstreckt sich "wie eine Bergkette" (11), ihr "Löwenschwanz verliert sich in der Ferne" (11). Die von Belyj gezeichnete Gorgo-Gestalt gleicht der Sphinx, - mit den Gestaltbeschreibungen der griechischen Mythologie zeigt sie außer ihrem Schlangenhaar keine Übereinstimmung:⁶⁵

Löwenkörper, samtige Löwenpfoten mit Krallen und Flügel sind die Tierelemente, die verbunden werden mit einem schönen Frauengesicht und, bei der Gorgo, mit einer Frauenbrust, bei der Sphinx, mit Frauenarmen und -händen.⁶⁶ Die Gefährlichkeit dieses Mischwesens steht im Gegensatz zu seinem Ausdruck von "Süße", "Zärtlichkeit", "Weichheit". In "Egipet" dient eine solche Raubkatzengestalt als Vergleich für die Wirkung, die die ägyptische Mittagsstunde ausübt:

"podobno tomu, kak tomnaja koška, barchatnoj lapoj tebjaja pogljadivšaja serdču i potom v serdce vonzivšaja svoi žestokie kogti - užas i bred vyrostaet iz očarovaniij egipetskago poludnja." 67

65) Die Gorgonen werden manchmal als schön geschildert. Die Darstellungen der frühen Kunst geben sie mit häßlichen Gesichtern, Schlangenhaar, Eberfängen, plumpem Leib, bisweilen mit Stutenhintern wieder, nicht aber mit Löwenleib. Diesen hat die Sphinx und neben Drachen- und Ziegenteil auch die Chimäre.
s. Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München, 1980, S.163.

66) "Sfinks", S.24.

67) "Egipet", in: Sovremennik, Juli 1912, S.286.

"ähnlich wie eine schmachtende Katze dir mit samtener Pfote über das Herz streichelt und dann ihre harten Krallen dir ins Herz schlägt - so wächst Schrecken und Fiebertraum aus den Verzauberungen des ägyptischen Mittags hervor."

"Nežnyj" ("zärtlich"), "mjagkij" ("weich") und "grustnyj" ("traurig") sind auch diejenigen Epitheta, mit denen in "Egipet" das letzte Stadium der Wandlung der Sphinx von Gise vom Tier zum Engel bezeichnet wird.⁶⁸ Was in den frühen Schriften im Ungeheuer bereits potentiell als Gestaltelement oder Eigenschaft angelegt ist, wird in "Egipet" zum Vollzug der Wandlung entfaltet.

Auch die Sphinx ("Sfinks") ist in eine Felsenlandschaft gestellt. Als Unterscheidungsmerkmal zwischen Medusa und Sphinx bleibt nur das Schlangenelement⁶⁹, und dieses bildet in "Chimery" das Bindeglied der Medusa sowohl zur Hydra als auch neben dem Löwenteil zur Chimäre. Überdies weist ein Vergleich in der Beschreibung der Medusa voraus auf die Chimäre, die Belyj am Schluß des Textes nach allen verallgemeinernden Hinweisen auf ihre Bedeutung auch als konkrete und im wesentlichen mit der griechischen Mythologie übereinstimmende Gestalt darstellt. Das Gesicht der Gorgo "erhob sich hoch auf dem Hals, wie auf einem weißen beinernen Turm". (12) Über dem Drachenkopf der Chimäre erhebt sich der Löwenkopf:

"i nado vsem na šee, točno na gigantskoj bašne, voznesšejsja nad tučevymi kosmami l'va, glupo torčit nadmennaja morda kozla." (17)

"und über allem auf dem Hals, wie auf einem gigantischen Turm, erhoben über den Wolkenzotteln des Löwen, ragt dumm das hochmütige Maul des Ziegenbocks." 70

68) "Egipet" in: Sovremennik, Juni 1912, S.192 f.

69) Die Sphinx bildet, obwohl sie in Belyjs Beschreibung in "Sfinks" kein Schlangenelement erhält, dort den Anlaß zu einer Erörterung der Bedeutung der Reptilien/Scheusale als Geheimnis der tierischen Abkunft und Abgründigkeit des Menschen.

70) vgl. hierzu die Beschreibung des Hesiod:
"Auch die Chimaira gebar sie, das feuerschnaubende Scheusal, schrecklich war sie und groß, behend und übergewaltig,

Der Zusammenhang der Ungeheuer in einem Typischen, zugleich aber auch ihre Hierarchisierung bezüglich ihrer Verschiedenheit, wie sie oben im Vergleich der Gestaltelemente wie in der Anordnung der Begegnungen mit den verschiedenen Ungeheuern in der Handlungschronologie gezeigt werden konnte, erläutert Belyj in ihrer Bedeutung im Kapitel "Chimera". Die Hydra ist das Bild der unendlichen Differenzierung der Wissensgebiete, durch welche gleichzeitig das Nichtwissen anwächst. Solche Differenzierung ist ihrerseits begründet im Gesetz der Kausalität, das durch die Medusa symbolisiert wird. So enthüllt sich die 'Logik' der Metamorphose der Hydra zum Schlangenhaar der Medusa. Das umfassendere Ungeheuer ist die Gorgo - beide sind ihrerseits einzuordnen unter den 'Oberbegriff' Chimären, der hier auch in seiner übertragenen Bedeutung steht. Denn der "Brunnen der Finsternis und Leere" ("kolodez mraka i pustoty", [137]), der sich unter den Larven von Hydra und Gorgo auftut, gehört nicht dem Objekt der Erkenntnis zu, sondern ist eine Ausgeburt des Subjektes der Erkenntnis. In diese Untiefe mit ihren Ungeheuern muß den Menschen sein "Versuch der Selbstbestimmung" (13) führen. Der "innere Weg", der durch das "schwarze Labyrinth des Geistes" (14) zum "ewigen Himmel der Freiheit" (15) führt, ruft die Ungeheuer als optische Täuschungen hervor.

und sie besaß drei Köpfe, zuerst eines wütenden Löwen, dann den einer Ziege und den eines mächtigen Drachen, vorn ein Löwe und hinten ein Drache und Ziege inmitten; fürchterlich schnob sie heraus die Glut des lodernen Feuers."

2.2.2.7. Selbsterkenntnis vom Übergangsstadium und Scheinhaftigkeit der Mischgestalt

Dieses Moment einer durch die Optik bedingten Erscheinung bezüglich der Ungeheuer, das treffend durch den Doppelsinn der "Chimären" wiedergegeben wird, ist für Belyjs Wegmodell von wesentlicher Bedeutung, weil es ein Bild für das Übergangsstadium, die flüchtige Erscheinung ist, sichtbar und erlebbar also, aber weder wesenhaft noch endgültig, wie das Ziel der Wandlung. Als Täuschung birgt es die Gefahr, daß man es für das Endgültige und Wahre hält, eine Gefahr, die nur durch die Änderung der Perspektive zu bannen ist, der Bewußtheit für die Perspektive der Zukunft, des letzten Zielles.⁷¹ Der Jüngling besiegt die Gorgo, indem er sie in seinem Sonnenschild spiegelnd zurückwirft:

71) Das optische Moment behält für Belyj über die frühen Schriften hinaus in bezug auf den Weg seine Bewandnis. Es ist wieder Nietzsche, identifiziert mit seinem Zarathustra, an dem Belyj die verfehlte Einschätzung der optischen Täuschung aufzeigen zu können meint. Die "Unwahrheit der Wiederkehr" hält Einzug in Zarathustras Seele, weil er seinen Schatten, der kopfüber den Abhang hinabstürzt, für sich selbst hält, ebenso wie er irrtümlich den 'Drachen' als immerwährenden Zustand annimmt. (s. "Krugovoe dviženie" in: Trudi i dni, 1912, Nr.4-5, S.53f.) Die Scheinhaftigkeit der Gestalt, die eine Grenzüberschreitung in einem naturwidrigen oder dem Schönheitssinn widersprechenden Mischverhältnis sichtbar macht (und zwar besonders in der Verbindung von symbolisch verstandener Menschen- und Tiergestalt), die ein Bild der Grenzenlosigkeit, Unendlichkeit des Chaos ist, wird auch in "Egipet" z.T. fortgeführt durch Bezeichnungen aus dem optischen Bereich wie 'ten'' ('Schatten') und 'prizrak' ('Trugbild') (s. "Egipet" in: Sovremennik Mai 1912, S.204ff.), z.T. durch Hilfsmittel und den Vorgang des 'Sich Verkleidens' oder 'Verstellens' bezeichnet, der wiederum das Hervorrufen einer Illusion bezweckt: Der Felle lache zieht den Hurdskopf über (nadeval psinuju golovu), solchermäßen angetan ist er ein verkleideter Ägypter (pererjazyčennyj egiptjanin). Der grenzenlose Ausdruck nimmt die Larve (ličinu) der Barbarei an. Der Psychologe tut in seinem Experiment so, "als ob" er ein Tier sei und ruft dadurch den Schrecken des Grenzenlosen hervor. (s. "Egipet" in: Sovremennik, Juni 1912, S.189 ff.). Die Aufgabe, diese Scheinhaftigkeit zu erkennen und sie als Merkmal des Über-

"On bystro bežit k nej i čudovišče mira oprokinulos' v zerkal'nom ščite. On vidit, kak taet pričinost' v lučach poslednej celi i čuvstvuuet, kak vnov' uznaet sebja." (12)

"Er läuft schnell auf sie zu und das Ungeheuer der Welt wurde im Spiegelbild zurückgeworfen. Er sieht, wie die Kausalität in den Strahlen des letzten Zielles schmilzt und fühlt, wie er sich selbst wieder erkennt."

Der Lichtstrahl aus der Zukunft, vom anderen Ende des Weges, ist es auch, der diese Erscheinung als Mischung von Vergangenheit und Zukunft, Mensch und Gott, hervorruft. Das Phänomen als solches deutet bereits auf den eingeschlagenen Weg, es bringt eine Seinswandlung als Überschreitung von Gestaltgrenzen in Erscheinung, wobei es exakt den Punkt des Übertritts ('Überschreitens' = 'Verbrechens') betrifft, ohne noch den Prozeß der Wandlung zu beinhalten:

"Luč sveta pronizyvajuščij ego (korridor pustoty - E.S.) s toj storony, sozdaet što nevernoe ozarenie, pri svete kotorago mereščutjsja strachi. Luč sveta s toj storony što - my sami, nastojaščie: my - takie, kakie budem. Ja, kak istinnyj čelovek, - samocel'. Kak samocel' ja božestvenen. No zakony prirodnoj neobchodimosti pridajut mne čerty zverja. Smešenie zverja i boga, t.e. prirodnoj neobchodimosti i svobodnago opredelanija sebja, kak ešče nedostignutoj celi, - takoe smešenie dvuch pravil'nych sposobov vosprijatija sebja v otnošenii k miru - ono čudoviščno; esli cudoviščno, to i prestupno, koščunstvenno." (15)

"Der Lichtstrahl, der ihn (den Korridor der Leere - E.S.) von jener Seite durchdringt, schafft diese unrichtige Beleuchtung, bei deren Licht Ängste vorscheinen. Der Lichtstrahl von jener Seite, das sind wir selbst, so wie wir wirklich sind: wir sind so, wie wir sein werden. Ich, als wahrhafter Mensch bin ein Ziel in mir. Als Ziel in mir, bin ich göttlich. Aber die Gesetze der Naturnotwendigkeit verleihen mir die Züge des Tiers. Die Mischung von Tier und Gott, d.h. von Naturnotwendigkeit und freier Selbstbestimmung, als eines noch nicht erreichten Zieles, -

gangs einzuschätzen, obliegt in "Egipet" dem Reisenden, dem autobiographischen Ich des A.Belyj, und der Text zeigt ihn in der gelungenen Bewältigung dieser Aufgabe.

eine solche Mischung zweier richtiger Arten der Wahrnehmung von sich selbst in Relation zur Welt - sie ist ungeheuerlich; und wenn sie ungeheuerlich ist, so ist sie auch verbrecherisch, schändlich."

2.2.2.8. Entsetzen, Wahnsinn und Fiebertraum - leitmotivische Begleitung der Mischgestalt als eines Symbols der Transition

Die Begegnung mit den Ungeheuern hat in den "Chimery" zwei charakteristische Wirkungen: das Entsetzen und den Wahnsinn, wobei dieser letztere durch die Anspielung auf Vjačeslav Ivanov und seine Abhandlung über die dionysische Religion "Éllinskaja religija stradajuščago boga" sowie durch die impliziten Bezüge zur "Geburt der Tragödie" auch unter dem spezifischen Gesichtspunkt des merkmalshaft Dionysischen beleuchtet ist.

Doch darüber hinaus kann sowohl der Wahnsinn als auch der Schrecken dem Ungeheuer selbst inhärent sein, das ihn hervorruft, eine Tatsache, die auf der erwähnten Darstellungsparallelität von Grenzüberschreitung und Wandlung - zum einen durch den Weg, auf dem die Stadien als Konfrontation mit den Ungeheuern, als 'Prüfungen', markiert sind, zum anderen durch die Metamorphose des Ungeheuers selbst, beruhen.

Die Gorgo springt "wahnsinnig geworden" auf und öffnet weit ihren leeren Blick des Entsetzens ("vskočila obezumevšaja gorgona, raskryv široko svoj pustoj vzor užasa /12/). Als Verwandlung aus der Hydra hervorgegangen, erscheint das steinerne Gesicht der Gorgo:

"prekrasnoj ženščiny, užasnuvšejsja bez konca; mertvennyj izgib zastyvšich ot bređa ust bezzvučno choččet nad sražennym,"... (72)

"einer schönen Frau, die in ein Entsetzen ohne Ende geraten ist; die erstorbene Windung ihres aus dem Fiebertraum erstarrten Mundes lacht lautlos über dem Geschlagenen,"...

72) Die Hervorhebungen sind meine (E.S.)

Zu bemerken ist, daß Wahn, Schrecken und Fiebertraum in den "Chimery" nur bei der Gorgo auftreten, die in ihrer Gestaltzusammensetzung der Sphinx angenähert ist, deren Beschreibung in "Sfinks" ebenfalls das Merkmal des Wahns enthält:

"Blednyj, blednyj bezumnolikij Sfinks predlagaet zagadki i tajny." 73

"Die bleiche, bleiche wahngesichtige Sphinx gibt Rätsel und Geheimnisse auf."

Auch unter diesem Gesichtspunkt erweist sich damit die Gorgo als eine Vorläuferin des Typus "Sphinx", an dem in Gestalt der Sphinx von Gise in "Egipet" die Vollendung der Metamorphose durch das vom Wahn begleitete tierische Ungeheuerstadium zur göttlichen Vollendung im Leiden gezeigt werden wird. In den Texten "Chimery" und "Sfinks" ist die Wandlung in dem Mischwesen mit dem Menschenkopf, das ab "Sfinks" diesen Namen trägt, potentiell angelegt.

Wahnsinn, Entsetztheit ist vorläufig nur das Kennzeichen einer Gestaltzusammensetzung aus nicht zu vereinbarenden Teilen, des 'smešenie' ('Mischung') und des 'prestuplenie' ('Überschreitung'/'Verbrechen'), und zwar sowohl, was ihre Wirkung, als auch ihren Ausdruck anbetrifft.

73) "Sfinks", S.24.

2.2.3. "Sfinks" - Unentrinnbarkeit vor dem Übergang. Gestalt und Prinzip der Mischung

2.2.3.1. Abriß des Inhalts und generelle Charakterisierung

Vor dem Hintergrund der in den "Chimery" entwickelten Thematik betrachtet, wird in "Sfinks"⁷⁴ ein zentraler Ausschnitt daraus in Vergrößerung dargestellt, d.h. einzelne ihrer merkmahlhaften Punkte werden differenzierend aufgefächert, wobei die Pluralität z.T. die Funktion hat, eine einheitliche Bedeutung in der Vielfalt zu bekräftigen, also synthetischen Charakters ist, z.T. der näheren Erläuterung oder Problematisierung dient, analytische Funktion hat. Darstellung und Erläuterung ist auf ein Mischwesen beschränkt, die Sphinx des griechischen Ödipus-Mythos, die einerseits, wie oben gezeigt, den Gestalttypus der Gorgo Medusa fortsetzt, andererseits, was die Reichweite ihrer Bedeutung anbetrifft, die mit 'Ungeheuer' allgemein gleichzusetzen ist, an die Stelle der Chimäre tritt. Die Begegnung mit der Sphinx, die hier noch in keinerlei ägyptischen Bezug gestellt wird, zeigt die archetypische Situation der Konfrontierung mit einem ungeheuerlichen Mischwesen. In einer Häufung von Fremdzitaten zum Thema der Ungeheuerbegegnung allgemein und zum Merkmal des Abgrunds und Entsetzens als ihres Bestandteils im besonderen, wirkt sich Pluralität zum Beweis und zur Eindringlichkeit aus. Analysierend aufgefächert wird die Bedeutung des Tieres sowie der Mischung und Mischgestalt und in diesem Zusammenhang problematisiert - die 'Wissenschaft' von Grenzüberschreitung und Ungeheuer - die Magie.

Wir geben nachfolgend eine inhaltliche Zusammenfassung und Charakteristik der Darbietung von "Sfinks", wobei die Abfolge der Kapitel zur Untergliederung übernommen wird:

74) in: Vesý, 1905, Nr.9-10, S.23-49; sofern nicht anders vermerkt beziehen sich im folgenden die in Klammern gesetzten Seitenzahlen auf diesen Text.

1. Polden' (Mittag)

Beschreibung der Mittagsstunde, aus deren hellem Licht die Finsternis dringt. Sommerhitze auf einer Wiese, ein Insekt, das in Relation zum Betrachter zu schrecklicher Größe anwächst. Der Schrecken des Mittags setzt sich fort mit der Erscheinung der Sphinx, die in geringfügiger Abwandlung ihre Rätsselfrage mit den Worten der "stillsten Stunde" an Zarathustra stellt. Mehrfache Apostrophe an Ödipus.

2. Zijanija (etwa: gähnende Abgründe)

Zitatreihe zum Thema des Schreckens, der hervorgerufen wird durch einen sich plötzlich öffnenden Abgrund oder den Rachen eines Tieres - unterbrochen von kurzen Kommentaren. Die Zitate entstammen 1) dem Alten Testament (Amos VII,7; Jesaja XXIV,17; Amos V, 18-20; Jonas 2,1-6) - 2) der Apokalypse - 3) Čechovs "Drei Schwestern" und bezeugen einen Zusammenhang zwischen dem Abgrund und dem Tierischen und ihrer beider Inerscheinung-treten aus einem ihnen Entgegengesetzten: dem hellen Tag, dem Himmel, der Sicherheit eines Hauses.

3. Bol'sie gadiny (Große Scheusale)

Ausführungen zum Schrecken des Tierischen.

In Fortführung des Bildes vom Propheten Jonas, der aus dem Walfischbauch wieder hervorgeht, wird unter Bezug auf die Evolutionstheorie die Herkunft des Menschen aus dem Meeresleib und seine Abkunft von einem der ersten aus diesem hervorgegangenen Tiere, dem Saurier, festgestellt. Als Saurier ist auch der apokalyptische Drache zu identifizieren wie überhaupt die Gestalt des Drachen. Damit erscheinen 'Vergangenheit', 'Abkunft', 'Tier' (die frühe Evolutionsstufe von Reptil und Saurier) und 'tierisches Fabelwesen' (Drache) in einem Paradigma, durch welches der Schrecken vor der Offensichtlichkeit des Abgrunds am Mittag, das schreckliche Geheimnis der Sphinx, seine Bedeutung erhält. Die Lösung des Rätsels, dasjenige, was offensichtlich wird, ist tierische Abhängigkeit, Tiererbe aus der Vergangenheit. Dem Blick zurück in die Zeit korrespondiert der Blick in den Abgrund, die finstere Tiefe, der mit dem Tier über das Bild des Rachens oder Bauches in Verbindung steht. Der Schrecken des Bewußtwerdens über das eigene tierische Element kann hervorgerufen werden:

- 1) durch die direkte Frage nach der Entstehung des Menschen
- 2) durch eine Gestalt, die eine Verbindung von menschlichen mit tierischen Zügen vor Augen stellt
 - a) die Sphinx
 - b) einen Menschen, dem seine Kleidung die Umrise eines Tieres verleiht
- 3) durch eine Tiefe
 - a) einen Brunnen oder Spiegel, aus dem das eigene Tiergesicht entgegenblickt
 - b) durch die Tiefe eines Blickes

4. Malye gadiny (kleine Scheusale)

Die Frage der Sphinx wird gleichgesetzt mit der Frage der "stillsten Stunde" an Zarathustra: "Du weißt es?" Das "es" erhält die Definition von 'Tier' und leitet eine Erörterung ein über das Lebewesen Tier, die Bedeutung und damit Gefahr für den Menschen, die ihm als Manifestation des 'Tieres' der Apokalypse zukommt. Tierzähmung, jegliche Annäherung von Tier und Mensch ist abzulehnen, weil die Verwischung der Grenze Tier-Mensch gefährlich bedeutungsträchtig ist. Daraus erwächst eine kurze Kontroverse mit Rozanov, der den entgegengesetzten Standpunkt vertritt. Das Gute im Tier hat Scheincharakter, unter ihm verbirgt sich der Abgrund, der 'Walfischbauch', der die Menschheit zu verschlingen droht.

5. V zoologičeskom sadu (Im zoologischen Garten)

Als eigene Erkenntnis aus der Anschauung des Ich-Erzählers (ausdrücklich: A.Belyj) im Zoo vor einem Känguruh ist der Kernsatz dargeboten: "wie das Aussehen ist, so ist auch das Wesen".

6. Zvezdy sijajut - uspokojsja, moj drug! (Die Sterne glänzen - beruhige dich, mein Freund!)

Eingeführt wird die Figur eines alten Bekannten des Ich-Erzählers, dessen Bedeutung als die eines Doppelgängers nahegelegt wird. Sein Monolog, der lediglich von kurzen Beschreibungen seines Aussehens und Feststellungen zur sich ändernden Tageszeit im Charakter von Regieanweisungen unterbrochen wird, stellt verschiedene Versuche dar, in philosophischen und dann auch theosophischen Begriffen die Bedeutung des Mischzustandes des Menschen aus Tier-Mensch, Tierischem-Göttlichem zu klären und einer Lösung zuzuführen. Kants kategorischer Imperativ, der seine Brust bläht und die mit Maximen vollgestopften Hosentaschen des Freundes kündigen bereits bei seinem Eintreten an, daß er eine gnoseologische Lösung der Sphinxfrage suchen wird. Die Mischung wird bestimmt als "gesunder Menschenverstand", der sich erstreckt zwischen den nicht zu vereinbarenden Wahrheiten von 'Sein' und 'Sollen', - seine Verkörperung ist der "Bürger mit tierischen Instinkten". 'Sein' ist der Begriff für 'Tierisches' und 'Vergangenheit' - 'Sollen' derjenige für 'Göttliches' und 'Zukunft'. Beide müssen scharf voneinander getrennt werden, ein Bekenntnis zu dem einen oder dem anderen abgelegt werden, dann verschwindet das schreckliche Geheimnis, die Sphinx, dessen Ursache die Mischung ist. Eine solch klare Trennung vorausgesetzt, müßten die Bilder, die sich der Mensch von den Göttern macht, insofern sie für seine Entwicklung richtungsweisend sind, menschengestaltig sein. Tatsächlich aber weisen sie häufig eine Tier-Mensch-Mischgestalt auf. Die Erörterung wendet sich der mystisch-theosophischen Anschauung zu. Wenn diese ein Gelingen der Versöhnung der Gegensätze anzubieten scheint, indem sie das 'Sein' als Körper, das 'Sollen' als Seele fassend, die Problematik in die Einheit des Menschen verlagert, so erweist sich doch auch hier, daß der Schrecken des nicht zu bewältigenden Gegensatzes

Platz greifen muß, denn von einem erreichten geistigen Stadium aus ist der Körper ein Schrecken und Abgrund. Weiter wird die Reihe der Beispiele geführt, die aufzeigen, wie eine im Menschen begründete Zwangsläufigkeit ihn in seiner Erkenntnis zur Vertauschung und Verwischung der Bereiche führt, in deren Gegensatzspannung er seinen Sinn zu bestimmen hat. Er erforscht die physikalische Beschaffenheit der Gestirne und verwandelt sich also den göttlichen Himmel zu einem Irdischen. Wohin er auch aufbricht, nimmt er seine Seinsbedingtheit mit, sein tierisches Erbe. Die Sinnlosigkeit aller angeführten Versuche, den Gegensatz von Himmel-Erde, Sollen-Sein, Gott-Mensch zu vermitteln, ist konzentriert zu dem Bild: "Das Geheimnis des Orion ist nicht größer als das der vier Rollen eines umgestürzten Sessels."

7. Omnia mea mecum porto

Die Fortführung der Überlegungen geschieht über die Gedanken des Ich-Erzählers, zu denen der 'Freund' zum Schluß seine Zustimmung kundgibt. War es zuvor das 'Sein', das der Mensch auch dann mitnahm, wenn er sich zum Himmel erhob, so ist gesetzt den Fall, er könne den Bedingungen des 'Seins' entkommen und sich im Unbedingten bewegen, eine weitere, andere Begrenztheit auszumachen, die nun nicht im als 'tierisch' und 'körperlich' definierten 'Sein' ihre Ursache hat, sondern im Geist, im Denken. Kants Satz von den Urteilen a priori zeigt den gesuchten und als möglich angenommenen Weg von der 'Erde' zum 'Himmel' endgültig als sinnlos. Der Weg ist möglich aber er führt zu keiner Veränderung

- Bild von jemandem, der in seinem eigenen Sessel sitzend im freien Raum schwebt
- der ins Unbedingte fährt aber seine mitgebrachten 'Sieben-sachen' dort ausbreitet.

Die Spannung selbst zwischen himmlischer Höhe und tierischer Seinstiefe ist verfallen. Und wenn es einen solchen Dualismus nicht gibt, dann ist weder Erhöhung noch Erniedrigung möglich und die Sphinx existiert nicht mit ihrem Geheimnis, das in der Existenz eines Geheimnisses überhaupt besteht. Das Phänomen der Sphinx entsteht nur dadurch, daß Bereiche angestrebt werden, zu denen der Weg versperrt ist.

8. Govorjat po dusam! (Man spricht offen!)

In einem Dialog zwischen Ich-Erzähler und Freund wird das gerade rational doch nicht zur Befriedigung gelöste Problem des Ungeheuerschreckens erneut zum Gegenstand. Man ist sich darin einig, daß der Schrecken des tierischen Ungeheuers eine dennoch nicht zu leugnende Tatsache der Gegenwart sei und daher Rozanovs Fürsprache einer Annäherung von Mensch und Tier einer unverzeihlichen Fahrlässigkeit gleichkomme. Aber der 'Freund' (tagsüber Verkünder des kategorischen Imperativs und nachts Sterngucker) ruft erneutes Entsetzen hervor mit seiner These, daß nicht nur der Weg in die tierische Vergangenheit ein Fall in den Abgrund sei, sondern auch der zum Himmel. Der Schrecken des Himmelsabgrundes unterscheide sich nicht von dem des Daseinsabgrundes, denn jeder Abgrund ist ein Tierleib.

9. Sfinks (Sphinx)

Darstellung einer beispielhaften, siegreichen Begegnung mit der Sphinx, die an einer Steilküste am Meer situiert wird. Der namenlose Held erwehrt sich der aus einer Wolke in Erscheinung getretenen Sphinx, die ihm ihre Krallen in die Brust schlägt, indem er entschieden sagt: "Es gibt dich nicht. Das weiß ich." Die Sphinx tritt wieder in den Umriß der Wolke zurück, die vorüberzieht.

10. Potomu li, ottogo li ...? (Deshalb, daher...?)

Das Kapitel setzt wiederum den ernstzunehmenden Zeichencharakter des Ungeheuerschreckens voraus, indem es die Bedingungen seines Entstehens, seine Zusammensetzung und die Ursache seiner Bedeutungshaftigkeit zum Erörterungsgegenstand erhebt. Das Wissen um die Gesetze der Mischung birgt die Magie. Der Zauberer vermag mit einer Mischung aus 'Sein' und 'Sollen' umzugehen. Sie ist möglich aber enthält nicht die Wahrheit. Der Schrecken resultiert aus einer überproportionalen Steigerung der Bedeutung eines tatsächlich Vorhandenen, seiner Steigerung zum Archetypus. In der von H.Rickert übernommenen Terminologie lautet diese Feststellung: "In dieser Mischung aus der Offensichtlichkeit des Seins mit dem Symbol des Wertes tritt in einem kleinen Tierchen ein ordentliches Riesentier zutage." Magie ist kein Menschenhandwerk, sondern Schrecken, Umgang mit dem immer satanischen Inhalt des Reptilienarchetypus.

11. Gogol'

Gogol' ist ein Zauberer. Seine Figuren bergen die Wandelbarkeit zum Teuflischen, vom Menschen zum Tier. Der Schrecken gehört zum Wesen der Magie. Ihre Erscheinungsformen sind sowohl 'smech' ('Lachen') als auch 'toska' ('Schwermut'). Eine Pseudoetymologie wird hergestellt zwischen 'smešenie' ('Mischung') und 'smech' ('Lachen') und aus dem solchermaßen geknüpften Bedeutungsgewebe wird Gogol' unter Gleichsetzung von Leben und Werk interpretiert. Das Komische, 'Lachen' bei Gogol' ist Anzeichen des Umgangs mit der Magie und ruft zwangsläufig sein Komplement, das Weinen auf den Plan. Als Gogol' von Entsetzen gepackt, sich des Wesens der Magie bewußt wird, vollzieht er jene grundlegende Wende, deren Zeugnis der 'Briefwechsel' ist. Er versucht, dem Schrecken zu entfliehen, indem er sich vom 'Sein', mit dessen Überschreitung er sich als Zauberer befaßte, ab- und ganz dem 'Sollen' zuwendet. Aber die Abweichung vom Weg durch eine Trennung des 'Sollens' vom 'Sein' verkehrt ihm auch das erstere zum Schrecken. Dieser Vorgang wird herausgelesen aus Gogol's Erzählung "Strašnaja mest'" ("Schreckliche Rache"). Gogol' ist mit der Figur des Zauberers identifiziert, das Pferd, auf dem er zu fliehen versucht, ist das 'Sollen'. Aber Pferd und Reiter streben in verschiedene Richtungen - 'Sein' und 'Sollen' werden in Gogol' nicht verbunden. Gogol's Größe liegt in dem zwar nicht vollendeten aber beschrittenen Weg über die Grenze. Er hat das Geheimnis der Sphinx verstanden und reicht fast an die Apokalypse heran. Er kann schon fliegen aber noch nur auf 'tierischen', 'bösen' Flügeln.

12. Čajkovskij

Čajkovskij stellt das Beispiel vom Wesen des Schreckens im Phänomen der Schwermut dar. Im Gogol'-Kapitel wurde das bereits entwickelte 'Begriffsinstrumentarium' zur Interpretation angewandt und um die Pseudoetymologie 'smešenie' - 'smech' erweitert. Gogol' diente der weiteren Erörterung des Problems 'Mischung'-'Magie'-'Schrecken'. Anhand von Čajkovskijs "Pikovaja dama" ("Pique Dame") wird der positive Gegenbegriff zu 'smešenie' geprägt - 'slijanie' ('Verschmelzung'). Čajkovskij gelangt auch nur zur Mischung, während doch das 'Sein' zum 'Sollen' erhoben werden und das 'Sollen' zum 'Sein' werden (stat') muß. Die Pique Dame würde zu Solov'evs Sophia, zu Bloks "Schöner Dame", wenn sie wie diese "den Himmel mit dem Wasserstrudel" (Solov'ev-Zitat) verschmölze. Doch auch Čajkovskij ist nur ein Zauberer, der zuletzt in Entsetzen gerät über den von ihm selbst hervorgerufenen Schrecken.

13. Nicše (Nietzsche)

Nietzsche zeigt die Konsequenz eines Weges, der dem Schrecken nicht ausweicht. Er ist der Magie kundig und steht auch schon über ihr, so daß die Magier ihn fürchten. Er hat den Schlüssel zum Brunnen des Abgrunds (Apokalypse), den er zu öffnen aber auch zu schließen vermag. Er beherrscht die Angst. Doch weil er auf den Schrecken nicht mit Schrecken antworten will, muß er ihn durchleiden. Als Dionysos/Christus wird er von den Häschern in Gestalt von Sphingen in die Hölle geführt und gekreuzigt. "Der Wahnsinn Nietzsches" ist das Lebensprotokoll betitelt, das die Sphingen besiegeln.

2.2.3.2. Exposition und Verteidigung der symbolistischen 'Sphinx-These' - Segmentierung von "Sfinks"

Der Text läßt sich in vier jeweils mehrere Kapitel umfassende Segmente aufgliedern. Das erste, von Kapitel 1-5 sich erstreckende, umfaßt die Exposition von Belyjs These der zum Typus des 'Ungeheuers' gehörigen Sphinx, wobei das Erleben der Sphinxbegegnung den Anfang bildet, seine Erläuterung in den folgenden Kapiteln durch Zitate sowie durch Beschreibung und Deutung von Phänomenen, die der Sphinx entsprechen geschieht.

Im II.Segment, das aus den Kapiteln 6,7 und 9 besteht, werden fremde Thesen als Antithesen 'durchgespielt', in ihrem Gedankengang verfolgt, auf ihr Ergebnis und ihre Wirkung hin geprüft. Daß ihnen nur ein hypothetischer Stellenwert beigemessen wird, geht auch daraus hervor, daß sie vornehmlich von dem 'Freund', dem Doppelgänger des Ich-Erzählers vorgetragen werden, worin zudem eine ironische Selbstreflexion Belyjs bezüglich seiner eigenen Doppelorientiertheit auf Mystik einerseits und Philosophie andererseits, und hier im besonderen Kants Erkenntniskritik, zu sehen ist. Die hier anempfohlene kategorische Trennung von Tier und Mensch spricht der These aus Segment I jede Berechtigung ab.

Die Sphinx entspringt einer falschen Betrachtungsweise. In diesem Sinne beispielhaft verhält sich der von der Sphinx Angegriffene in Kapitel 9.

In Segment III (Kap. 8 und 10) wird die These aus I erneut aufgegriffen, denn eine Lösung wie die obige, die darin besteht, schon das Problem selbst, dessen Lösung gesucht wird, rational zu verwerfen, kann nicht akzeptiert werden. Liegt doch in dem Problem, der 'Mischung' immerhin eine Lösungsmöglichkeit angedeutet, die in der Antithese mitsamt dem Schrecken des Ungeheuers ebenfalls ausgeschlossen ist. Die Erscheinung des Ungeheuers wird also trotz ihres Schreckens behauptet, Trennung als Ausweg aus der als problematisch erkannten 'Mischung' abgelehnt. Der nächste Schritt geht dahin zu klären, worauf der Schrecken hindeutet und welche Ursachen er hat.

Das Segment IV umschließt die letzten drei Kapitel "Gogol'", "Čajkovskij" und "Nicše". Werk und Leben aller drei Persönlichkeiten dienen als verschiedene Beispiele für die These aus I und geben Anlaß zu ihrer differenzierenden Erläuterung. Anhand ihrer wird auch die eigene Lösung aus der problematischen 'Mischung' angedeutet: Verschmelzung (slijanje).

Bezüglich der uns interessierenden Frage nach Belyjs Sphinx-Symbolik - welche Elemente sie konstituieren und wie diese zusammenwirken - sind vornehmlich die Segmente I, III und IV zu untersuchen, wovon wiederum für das engere Motiv 'Sphinx' das Segment I, hinsichtlich des übergeordneten Prinzips 'Mischung' indes Segment III und IV von besonderer Wichtigkeit ist, und zwar unter Hinblick auf den späteren Text "Egipet" vor allem, in welchem einerseits sich die für die thebanische Sphinx in "Sfinks" festgelegte Bedeutung als auf die Sphinx von Gise übertragbar erweist, wobei die Übernahme dieser Bedeutung in der Wiederholung der sie tragenden Elemente auch ihre wesentliche Bedeutungsdifferenz zur Sphinx von Theben umso klarer hervortreten läßt - die Sphinx wird selbst zum Bild des Helden, der das Ungeheuer als Stadium seiner selbst überwindet. Neben der Sphinxgestalt als einer Einheit, die sich von "Sfinks" zu "Egipet" fortsetzt, ist es das in "Chimery" bereits angesprochene in "Sfinks" in seinen Ursachen, Bedeutungsimplicationen und an Beispielen erörterte Verhältnis der 'Mischung' von Gegensätzen, erkannt als das dem 'Ungeheuer' allgemein, der 'Sphinx' speziell zugrundeliegende Prinzip, in dem die Ursache der Schreckenswirkung zu suchen ist, das in "Egipet" allen wichtigen dargestellten Ausschnitten Ägyptens den gemeinsamen Sinn gibt, den eines 'Mischzustandes', hervorgerufen durch eine Grenzüberschreitung, auf diese hinweisend. Das Verletzen von Ordnungen verschiedenster Art, das Überschreiten ihrer Grenzen,⁷⁵ wird zum Schlüssel des symboli-

75) Verbrechen (moralisch-ethische Ordnung)
 Häßlichkeit (ästhetische Ordnung)
 Wahnsinn ('psychische Ordnung')
 Terroranschlag (politische Ordnung)
 Mißgeburt)
 Ungeheuer) (natürliche Ordnung)
 Naturkatastrophe)
 vgl. das Kapitel "Egipet"

schen Ägypten, des Ägypten eines inneren Weges, zur Handhabe, in den Phänomenen verschiedenster Art, ihrer Beschaffenheit und ihren Eigenschaften immer wieder hinzuweisen auf die zentrale Grenzüberschreitung von Mensch zu Gott, die durch diesen 'ungeheuerlichen' Mischzustand zur Wandlung führt. Das Spektrum der auf diese Bedeutung hinweisenden Zeichen erfährt aufgrund des Prinzips der 'Mischung' in "Egipet" eine erhebliche Erweiterung gegenüber "Sfinks" und ist doch dort schon in seinem wesentlichen Bestand festgelegt, besonders was die Zitate aus fremden Texten anbelangt.

- 2.2.3.3. Die Sphinx: - Entwicklung ihrer leitmotivischen Kennzeichnung: der Mittag - die "stillste Stunde" - "Schrecken, Grube und Strick" - Entfaltung der 'Sphinxthese' durch Bildverkettung

Zur Gestalt der hier beschriebenen Sphinx haben wir bereits oben⁷⁶ angeführt, daß sie nahezu identisch mit derjenigen der Gorgo Medusa aus "Chimery" ist und dem griechischen Sphinxtypus folgt,⁷⁷ entsprechend dem durch Nennung des Ödipus angesprochenen Mythos der Sphinx von Theben. Ihr Gesicht ist von Wahn gezeichnet (bezumolikij) (24) und bleich.⁷⁸ Es drückt Traurigkeit, Weichheit und Zärtlichkeit aus, während sie wütend den Befragten angreift. Eine Landschaft zur Sommerzeit mit Bäumen, Gras, Steinen und Moos bildet ihre Umgebung.

Der Mittag

Die typische 'Ungeheuer-Situation' der "Chimery", die sich hierin wiederholt, erhält dennoch auch ein wichtiges neues Merkmal in der Tageszeit - dem Mittag - zugleich Überschrift

76) s.S. 186f.

77) Im Unterschied zur zweigliedrigen ägyptischen Sphinx ist die spezifisch griechische Sphinx ein dreigliedriges Wesen aus Löwenleib, Vogelflügeln und Menschenantlitz, vgl. H.Demisch: Die Sphinx, S.76.

78) Dieses Epitheton kehrt auch in der Beschreibung d.Gesichts d.Sphinx von Gise in "Egipet" wieder, s. das diesbez.Kap.

dieses ersten Kapitels. Der Mittag, Zeit des höchsten Sonnenstandes, der größten Helligkeit, gehört nicht mehr nur wie der Abend im Falle der Hydra, die Morgendämmerung im Falle der Medusa, neben der Landschaft zum szenischen Ambiente des 'Ungeheuers', sondern er hat parallel zur Sphinx und nach demselben Prinzip wie diese symbolische Aussagekraft - dem Prinzip eines Nebeneinander und Zugleich von Gegensätzen. Der 'goldene Mittag' offenbart die Finsternis, aus Lichtfülle entspringt Finsternis, das Geheimnis wird offensichtlich:

"izlivaetsja poluden' blednym ispugom, kogda vse stanovitsja sliškom jasnym i predmety peremigivajutsja očevidnost'ju. Vse stalo prostym i očevidnym. Vse samo soboj razumeetsja. No gljadit očevidnost' na tebjja okom Sfinksa." (24)

"Als bleicher Schrecken ergießt sich der Mittag, wenn alles zu klar wird und die Gegenstände sich in der Offensichtlichkeit zublinzeln. Alles ist einfach und offensichtlich geworden. Alles versteht sich von selbst. Aber die Offensichtlichkeit blickt dich mit den Augen der Sphinx an."

Verkürzt und ungenau zitiert Belyj zum Beleg Amos 5,8 folgendermaßen:

"Kto sotvoril semizvezdie Orion..., a den' delaet mračnym kak noč'?" (23)

"Wer schuf das Siebengestirn Orion..., und macht den Tag finster wie die Nacht?"

Der vollständige Amos-Vers in der russischen Bibel lautet:

"Kto sotvoril semizvezdie i Orion, i pretvorjaet smertnuju ten' v jasnoe utro, a den' delaet temnym kak noč'"...

"Wer schuf die Plejaden und den Orion und wandelt den Todesschatten zum hellen Morgen und macht den Tag finster wie die Nacht"...

Die Kraft, wider die Natur zu wirken, ist durch die Verkürzung des Zitats in ihrer ausschließlich schrecklichen Wirksamkeit unterstrichen.

Der Mittag in "Gogol'" (1909), "Serebrjanyj golub'" (1909), "Egipet" (1912) und den "Vospominanija, t. III, č. II" (entstanden 1933)

Die im Kontext der Sphinx zum Zeichen eines drohenden Schreckens durch ein Umschlagen in ihr Gegenteil erhobene Zeit des Mittags bewahrt ihren Zeichencharakter, und zwar auch unabhängig von der Sphinx in späteren Werken. Doch die Ungeheuergestalt allgemein gehört ihr weiterhin zu. Beide Zeichen deuten auf ein drittes, ein Handlungsmuster, von dem aus ihnen die Bedeutung eines Übergangsstadiums zukommt: Mysterium - Mysterienprüfung.

In Gogol's Werk "Starosvetskie pomeščiki" ("Altväterliche Gutsbesitzer") macht Belyj in seinem Aufsatz "Gogol'"⁷⁹ diesen 'Schrecken des Mittags' ausfindig in der Digression des Erzählers, die mit dem Bekenntnis endet, selbst die Entfesselung aller Naturelemente bei Nacht hätte ihm nicht solches Entsetzen erregen können "wie diese fürchterliche Stille an einem wolkenlosen Tag" ("kak étoj užasnoj tišiny sredi bezoblačnogo dnja")⁸⁰. Das zu dieser Digression bei Gogol' Anlaß gebende Ereignis - die Stimme seiner toten Frau, die Afanasij Ivanovič ruft - kommentiert Belyj mit den Worten:

"...daže za étim velikolepiem zlotogo poludnja poseščает Gogolja bezdna stracha..."⁸¹

"...sogar hinter dieser Pracht des goldenen Mittags sucht Gogol' der Abgrund der Angst auf."

Indem er Gogol's "hellen" oder "wolkenlosen" "Tag" "Mittag" nennt, identifiziert Belyj den von ihm hervorgerufenen Schrecken als den "panischen Schrecken" der Antike, den Schrecken der Zeit des großen Pan, den er mit einem Dämon gleichsetzt und erklärt das durch diese beiden Beispiele belegte Phänomen

79) in: Vesny, 1909, Nr.4, S.69-83.

80) a.a.O., S.75.

81) Ebda.

Die Hervorhebung ist meine (E.S.). Hier, wie in "Sfinks" (23,24) ist es ein "goldener Mittag", dem der Schrecken entspringt.

als typisch für das erste Stadium der Initiation, wenn die Annäherung des "Abgrunds des Geistes an die Oberfläche des Tagesbewußtseins"⁸² ein Entsetzen verursacht, das im Auftreten von Tier-Menschen (oboroten' - Werwolf) seinen prägnanten Ausdruck hat. Die Wandelbarkeit Gogol'scher Figuren, die Belyj als "oborotni" ("Werwölfe") kennzeichnet, ist daher neben und in Verbindung mit dem Schrecken des 'Mittags' ein zweites Glied in der Beweiskette für eine richtige Deutung von Gogol's Leben und Werk als eines beschrittenen aber letztlich verfehlten Mysterienweges. Der Schrecken des 'Mittags', nun des ägyptischen, das Zitat der Erzählerdigression aus "Starosvetskie pomeščiki" und die Sphinx, die ägyptische Gise-Sphinx, finden sich im Text "Egipet" vereint - die Sphinx als gesondertes Zeichen, das Gogol'-Zitat indes in unmittelbarem Anschluß an die Erwähnung des Schreckens des ägyptischen Mittags in der Funktion einer wechselseitigen Erläuterung, wobei für den 'Mittag' der Vergleich mit einer Liebkosung heischenden und zugleich gefährlichen Katze gewählt wird. Das Merkmal des Widersprüchlichen begründet die gemeinsame Bedeutung der Gestalten 'Medusa' ("Chimery"), 'Sphinx' ("Sfinks") und 'Sphinx' ("Egipet") - bezüglich welcher letzterer es nur ein Stadium bezeichnet - und des 'Mittags', dessen Vergleichsbild, die unberechenbare Katze, wiederum nach den Merkmalen des 'Ungeheuertypus' gebildet wird. Gogol' wird für den Schrecken des 'Mittags' in "Sfinks" noch nicht zitiert, jedoch in Verbindung mit der Sphinxfrage gebracht, insofern sie die Problematik der 'Mischung' aufwirft und des mit ihr befaßten 'Handwerks' der Magie, in dem Kapitel 11 "Gogol'".

Der Mittag wird in verschiedenen Texten Belyjs durch ein wiederkehrendes Bibelzitat vertreten, wobei lediglich dessen Wortlaut geringfügig variiert wird: Seine erste Fassung in "Sfinks" lautet:

82) a.a.O., S.76.

"Zaščiti nas ... ot besa poludenna" (25)

"Schütze uns ... vor dem Mittagsdämon" 83

Jene weiteren Texte aber, in denen das Zitat wiederaufgegriffen wird, sind 1) die oben erwähnte Schrift "Gogol'"; 2) der Roman "Serebrjanyj golub'"⁸⁴ und 3) "Vospominanija. t.III,č.II"⁸⁵, die Erinnerungen, welche u.a. nochmals der Ägyptenreise zugewandt sind. In "Serebrjanyj golub'" steht es im Kontext von Darjal'skijs erster verhängnisvoller Begegnung mit dem pockennarbigen Weib Matrena.⁸⁶ Die Spur des Mittags aber führt in diesem Roman zum Wiederentdecken aller prägnanten Elemente und Kennzeichen der Sphinx-Konstellation, an deren Stelle - der "oboroten'" tritt. Von Matrena, die Darjal'skij an jenem Mittag begegnet, wird gesagt, daß sie "als Werwolf in einem Augenblick in seine Seele gedrungen" sei und in ihm (wie die Sphinx) den Abgrund der Vergangenheit öffnet.⁸⁷

83) Das Bibelzitat, dessen Stelle Belyj im Unterschied zu allen anderen von ihm verwendeten Bibelzitaten nicht angibt, habe ich mit Hilfe von Bibelkonkordanzen nicht ausfindig machen können. M.Carlson: The Conquest of Chaos, S.289 (vgl. oben Anm. 33), die in ihrer auf "Serebrjanyj golub'" konzentrierten Untersuchung auf das darin vorkommende Zitat aufmerksam macht, will hier eine Allusion an Psalm 91 sehen, eine Lösung, die mich nicht überzeugt.

84) "Serebrjanyj golub'" zuerst veröffentlicht in Vesj, 1909: Nr.3, S.19-55; Nr.4, S.20-64; Nr.6, S.19-49; Nr.7, S.15-48; Nr.10-11, S.1-81; Nr.12, S.69-172. Ich zitiere aus dem Nachdruck von "Serebrjanyj golub'", Ann Arbor/Mich.: Ardis.

85) in: Literaturnoe nasledstvo 27/28 /1937), S.435.

86) "Serebrjanyj golub'", I, S.23.

87) a.a.O., I, S.21.

Den Abgrund der Vergangenheit von Unkörperlichem und Unbewußtem für den Säugling verkörpern in "Kotik Letaev" u.a. Schlangen, die seine Wiege erfüllen: "i šipjat emu v uši. Ètot šip slyšal ty - v tichij čas poludnevnyj, kogda vse zamiraet, a solnce streljaet lučami"... (Kotik Letaev. Petrograd, 1922. Nachdruck München, 1964, S.21. Die Hervorhebung ist meine -E.S.).

Aber nicht nur die "stille Mittagsstunde", welche den Abgrund öffnet, ist in "Sfinks" verankert, sondern auch die Schlangengestalt und ihr Laut, der zu dieser Zeit hörbar wird. In "Sfinks" trägt er die Bezeichnung "svist zmein" ("Schlangenfiff") und wird durch die Kraft des Magiers hörbar.

In Darjal'skij selber erkennt später Katja einen Werwolf.⁸⁸
Im Popenhaus wird über Werwolf-Erscheinungen in der Gegend gemunkelt.⁸⁹ Das Jesaja-Zitat von "Schrecken, Grube und Strick", das häufigste in "Sfinks",⁹⁰ charakterisiert in "Serebrjanyj golub'" Darjal'skijs Erleben bei der gemeinsamen Andacht der Taubensektierer im Hause des Tischlers.⁹¹
Die Transition wird in "Serebrjanyj golub'" mit den Elementen bezeichnet, die in "Sfinks" anhand der Sphinx ausgebildet sind. In "Serebrjanyj golub'" werden dazu neue eingeführt, welche in "Egipet" neben den schon in "Sfinks" begründeten das Übergangsland Ägypten und im besonderen den vollendeten Wandlungskreis der Sphinx bezeichnen.⁹²

88) "Serebrjanyj golub'", I, S.214f.

89) a.a.O., II, S.141f.

90) s. die Ausführungen S. 215.

91) a.a.O., II, S.147f.

92) vgl. das Kap. "Egipet"

Die "stillste Stunde"

Ebenfalls mit einem nur ihm gewidmeten Kapitel bedacht, rückt Nietzsche mit einem Zitat aus "Also sprach Zarathustra" in das eigentliche Zentrum der Sphinx-Situation. Die Worte der "stillsten Stunde" an Zarathustra: "Ty éto znaeš', Zarathustra" ("Du weißt es, Zarathustra"), die dem Text schon als Motto voranstehen, geben auch den Wortlaut der Frage und drängenden Behauptung von Belyjs Sphinx ab. Sie fragt: "Ty znaeš'? Ty znaeš'?" ("Weißt du? Weißt du?") und insistiert: "Znaeš', znaeš' - éto znaeš'!" ("Du weißt, du weißt - du weißt es!") (24). Daß hierin nicht nur ein Verhältnis der Ähnlichkeit, sondern der Identität zwischen der Sphinxfrage und der "stillsten Stunde" behauptet werden soll, darauf weist der Anfang des 4. Kapitels nachdrücklich hin:

"Sfinks govorit nam: 'Ty éto znaeš'' No i tichij čas Zaratustry govorit vse to že: 'Ty éto znaeš', Zarathustra'." (27)

"Die Sphinx sagt uns 'Du weißt es.' Aber auch die stillste Stunde Zarathustras sagt ganz dasselbe: 'Du weißt es, Zarathustra'." 93

Die Interpretation der "stillsten Stunde" und Nietzsches selbst durch eine 'Semantik des Ungeheuers', der Belyj dadurch den Weg bahnt, ist in unserem Zusammenhang weniger von Interesse als 1) die Vergleichsgrundlage der beiden Situationen: 'Sphinx' - "Stillste Stunde" und 2) der mögliche Aufschluß, den Nietzsches Zarathustra-Kapitel für Belyjs Darstellung der Sphinx-Begegnung bietet.

Der paradoxe Charakter ist für die Zarathustra-Stelle ebenso kennzeichnend wie für Belyjs Sphinx-Situation. Die "stillste Stunde" spricht ohne Stimme zu Zarathustra⁹⁴ - aus der Helligkeit des Mittags bricht Finsternis hervor. Damit in Zusammenhang steht in beiden Fällen die Schreckenswirkung. Im "Zara-

93) Die Hervorhebung ist Belyjs.

94) F. Nietzsche: Werke in sechs Bänden. München-Wien, 1980. Nach der 5. Aufl., 1966, Bd. III, S. 399.

thustra" wird diese anschaulich gemacht durch den Vergleich mit dem Erleben beim Einschlafen, dem Gefühl, "daß der Boden weicht."⁹⁵

Diesem entspricht bei Belyj das Bild des Abgrundes, der im 2. Kapitel in seinen verschiedenen Erscheinungsmöglichkeiten thematisiert wird. Ist der Abgrund das Bild des Schreckens-erlebens, so liegt seine Ursache in der Frage, und zwar nicht wie im Mythos deshalb, weil bei ihrer Nichtbeantwortung der Tod droht, sondern weil das, worauf die Frage zielt, schrecklich ist. Nicht steht das Wissen einem Nichtwissen gegenüber, sondern Wissen scheidet sich in ein gewolltes einerseits und ein ungewolltes andererseits, nach welchem letzterem die Frage gestellt ist. Bei Belyj korrespondiert dieser Trennung offensichtlich auch diejenige zwischen Bewußtem und Unbewußtem,⁹⁶ bei Nietzsche liegt sie zumindest durch den Vergleich mit Einschlafen und Traumbeginn nicht fern. Bleibt bei Nietzsche der schreckliche Inhalt der verweigerten Rede in der Andeutung, wo Belyj ihn eindeutig mit 'Tier' bezeichnet,⁹⁷ so ist doch der gleiche Stellenwert der Situation "stillste Stunde" - "Sphinx" als entscheidend, unumgänglich in Hinsicht auf einen 'Weg' unverkennbar.

95) ebda.

96) Es ist diese Trennung, gemäß derer sich die mythischen Ungeheuer im Erleben des Kindes später in "Kotik Letaev" (geschrieben 1916) begründen, wobei dem Un- oder Vorbewußten für das Individuum, das Mythische als Ganzes für die Menschheit entspricht.

97) "Éto kasaetsja zverej, o kotorych my tak často nevol'no zabyvaem." (28) "Das Es betrifft die Tiere, die wir so oft unwillkürlich vergessen."

Die "stillste Stunde" in "Egipet" (1912) und den "Zapiski
čudaka" (1919)

Mit den Worten der "stillsten Stunde" stellt die Sphinx von Gise in "Egipet" dem Betrachter ihre Frage in "beredter Stummheit". Und es ist das "Urverwandte" ("prarodimoe"), der hier geprägte Begriff für das, was zuvor nur im Tierbild bezeichnet wurde, das durch ihr Antlitz mit den Worten Nietzsches spricht und diese klärend ergänzt:

"Ty i ja - my odno: to že, vse to že: ty éto znaeš',
i ja uličil tebja." 98

"Du und ich - wir sind eines: dasselbe, ganz dasselbe: du weißt es und ich habe dich überführt."

In den "Zapiski čudaka" ("Aufzeichnungen eines Sonderlings", 1922), die zwar u.a. Erinnerungen an die Ägyptenreise enthalten, wird auf Zarathustras "stillste Stunde" doch nicht in diesem Zusammenhang hingewiesen, sondern anlässlich des hier allumfassenden Themas der Grenzüberschreitung, worunter auch jene der Geburt als Übergang vom Unkörperlichen in das Körperliche betrachtet wird. Diese Grenzüberschreitung, die Belyj auf der Basis der Lehre R.Steiners schon in "Kotik Letaev", als ein erinnertes Erleben ausgewiesen, darzustellen versucht hatte mit ihrer spezifischen Schreckensgestalt, dem Drachen oder Teufel, sei durch Zarathustras "stillste Stunde" zu erklären, da beide Situationen als grenzüberschreitende zu charakterisieren sind.⁹⁹

98) "Egipet" in: Sovremennik, Juni 1912, S.190.
Die Hervorhebung ist Belyjs

99) "Zapiski čudaka". Berlin, 1922. Nachdr. Lausanne, 1973.
t.II, S.147.
s.dazu auch das Kapitel "Zapiski čudaka" dieser Arbeit.

Abgrund Mittag
 Tier

Das Kapitel 2, "Zijanija", vertieft in einer Fülle von Zitaten das Bild des Abgrundes einerseits, das in der Zeit des 'Mittags' verankert worden war ("nebo - temnaja dyra"), andererseits des Tieres ausgehend von der Kompositgestalt der Sphinx, um sie miteinander zu verbinden. Die prophetischen Bücher des Alten Testaments, davon bevorzugt Amos, sind die Quellen für die Schreckensbilder beider Art. Aus den Amoszitaten (6,11;¹⁰⁰ 4,2-3) gewinnt Belyj als Synonyme für den Abgrund: rasselina (Spalte), treščina (Lücke), prolom (Durchbruch), aus Jesaja (24,17) "Užas i jama i petlja dlja tebja, žitel' zemli" ("Darum kommt über euch, Bewohner der Erde, Schrecken, Grube und Strick"): jama (Grube). Der Schrecken des Abgrunds wird erneut an die Mittagszeit gebunden, bewirkt somit eine Rückkopplung an das erste Kapitel und erhält dabei ein weiteres kennzeichnendes Zitat:

"Tol'ko poluden' možet roždat' užasy očevdnosti. Ne darom v Biblii razdajutsja slova: 'Zaščiti nas... ot besa poludenna'. Nel'zja prosit' sliškom jasna-go dnja, dnja Gospodnja. Očevdnost' vseгда Sfinks".(25)

"Nur der Mittag kann die Schrecken der Offensichtlichkeit gebären. Nicht umsonst ertönen in der Bibel die Worte: 'Schütze uns... vor dem Mittagsdämon'. Man soll nicht den zu klaren Tag, den Tag des Herrn erbitten. Die Offensichtlichkeit ist immer eine Sphinx."

Paraphrasierend nehmen diese Worte das nachfolgende Amos-Zitat, 5,18-20, voraus:

"Weh denen, die des Herrn Tag begehren! Was soll er euch? Denn des Herrn Tag ist Finsternis und nicht Licht. Gleich als wenn jemand vor dem Löwen flöhe und ein Bär begegnete ihm;"

und beziehen sie deutend auf die Sphinx. Das Bild des Bären aus Amos gibt den Anlaß, auch Čechovs "Tri sestry" ("Drei

100) Belyj gibt hier irrtümlich Amos 7,7 an.

Schwestern") unter die Quellen der sphinxdeutenden Zitate einzureihen mit dem von Solenyj vorgetragenen Sprichwort: "On achnut' ne uspel, kak na nego medved' naseľ." ("Er konnte nicht ach sagen, da hatte ihn schon der Bär gepackt.")¹⁰¹ Betrachten wir den näheren Kontext des Čechov-Zitates in "Tri sestry", so konzentriert sich Belyjs Interesse daran offensichtlich auf die Erwähnung des Tieres allgemein. Solenyjs Worte im Dialog mit Čebutykin, der sie seinerseits wiederholt, beziehen sich auf Andrej, der zuvor seine Frau charakterisiert hatte als gut und ehrlich und dabei doch wie ein "zottiges Tier" ("šeršavoe životnoe"), schließend mit dem Satz: "Vo vsjakom slučae, ona ne čelovek" ("Jedenfalls ist sie kein Mensch."). Aus den "Tri sestry" übernimmt Belyj in "Sfinks" ein zweites Zitat, seine Kapitelüberschrift "Omnia mea mecum porto." Die bei Čechov im III. Akt von Mašas Mann Kulygin, dem Gymnasiallehrer gesprochenen Worte drücken dessen aufrichtige Zufriedenheit mit seinem engen Dasein aus.¹⁰² Das Kapitel, für welches Belyj diesen Titel gewählt hat, den er überdies als gekennzeichnetes Čechov-Zitat darin wiederholt, nimmt in bildhafter Darstellung auf Kants Erkenntniskritik Bezug ("esli suždenie prežde bytija, kak govorjat inye mudrecy"... "Und wenn das Urteil vor dem Sein ist, wie manche Weisen sagen..."), um auszuführen, wie mit der Kant'schen Voraussetzung einerseits der Sphinxschrecken, andererseits aber auch jeder Sinn schwindet. Der Satz von Čechovs Kulygin "Omnia mea mecum porto" dient Belyj zur Apostrophierung dessen, was mit einer Zukunftshoffnung und um den Preis des Sphinxschreckens überwunden werden muß.

Der Bär bildet das Bindeglied auch zu dem nächsten Zitat aus der "Apokalypse", in dem das aus dem Meeresabgrund emporsteigende Tier beschrieben ist "mit Bärenfüßen und dem Maul eines Löwen" (Off. 13,1). Durch Auswahl und Anordnung der Zitate ist

101) Polnoe sobranie sočinenij i pisem A.P.Čechova. t.XI. P'esy. Moskva, 1948. Nachdruck Nendeln/Liechtenstein, 1971. S.295.

102) a.a.O., S.284.

Belyj zu dem Schlüsseltext seiner Tiersymbolik gelangt, die er im 4.Kap. erläutert:

"Ne sidit li v každom zvere Zver' Apokalipsisa?"(28)

"Sitzt nicht in jedem Tier das Tier der Apokalypse?"

Und das apokalyptische Tier trägt seinerseits ein Merkmal, wodurch sich ein abschließendes Zitieren des Buches Jona begründet: es gehört zum Meer wie der Jona verschlingende Fisch. Und vom Buche Jona aus, vom Verschlungenwerden und der Errettung durch Gott nach dem Gebet her, wird am Ende dieser Zitatkette die Sphinx-Situation des 1.Kapitels erklärt:

"Kogda užas kričit (o,kak stranno - o, vnikni), kogda volny v burenosnom rokote svoem prokatyvajutsja nad ponikšej golovoj, my letim v kitovo črevo. Èto črevo - zijanie. Mirovoe, životnoe črevo, v kotoroe my byvaem neožidanno vvergnuty daže sredi bela dnja, ne mešaet nam vzyvat' iz zijanija ko Gospodu, - podobno Ione." (26)

"Wenn der Schrecken schreit (o, wie seltsam - o, erforsche), wenn die Wogen in ihrem stürmischen Getöse über den sinkenden Kopf rollen, fliegen wir in den Walfischbauch. Der Welt-, Tierbauch, in den wir unverhofft sogar am hellichten Tag geworfen werden, hindert uns nicht daran, aus dem gähnenden Abgrund zu Gott emporzurufen, - wie Jona." 103

Als deutender Rückbezug auf die Sphinxsituation ist diese Stelle im Text gekennzeichnet durch Wiederaufnahme des im 1.Kapitel variierten Leitmotivs: "vnikni" ("erforsche"), das zunächst in der Form "vnikni, mudryj Èdip" (23) ("erforsche, weiser Ödipus") erscheint, sodann als "Mudryj Èdip, (prošu tebja - vnikni)" (24) ("Weiser Ödipus, (ich bitte dich - erforsche)" und ebda unten als "(O kak stranno - o, vnikni!)" ("O wie seltsam - o, erforsche!").

Mit der Selektion der Zitate und durch ihre sukzessive Anordnung führt Belyj einen bildlogischen 'Beweis' für eine wechselseitige Erklärbarkeit eines bestimmten Komplexes von Zei-

103) die Hervorhebung ist Belyjs.

chen, für deren Zugehörigkeit zu einer in ihrer Einheit komplexen Bedeutung. Die Verkettung der Zitate erfolgt nach dem Prinzip, daß jeweils mindestens ein Element des vorausgehenden Zitats in dem nachfolgenden wieder enthalten sein muß. Auf diese Weise ergeben sich der Reihenfolge nach die Bildverknüpfungen zum Schrecken: Abgrund - Himmel - Mittag - Finsternis - Tier - Meer - Meerestier, woraus der folgende Zusammenhang hergestellt wird:

Der Schrecken ist der des Fliegens in einen gähnenden Abgrund, der ein Tierleib ist, und die signifikante Zeit für dieses Erleben ist der Mittag oder hellichte Tag. Die Dominanz der Bibelzitate, deren Gemeinsamkeit neben der der verwandten Bilder in ihrem eschatologischen Charakter liegt, weist die Zeichen unter dem Aspekt der Diachronie betrachtet, einem apokalyptischen Verlauf zu, während das Jona-Zitat speziell auch den Initiationsvorgang konnotiert, wobei der Schrecken des Eintritts in den Tierleib auf ein Einweihungsstadium deutet, wie zuvor in "Chimery" schon der "Abstieg in den Tartaros".¹⁰⁴

104) Der Theologe Uwe Steffen ("Das Mysterium von Tod und Auferstehung. Formen und Wandlungen des Jonas-Motivs. Göttingen, 1963) hat die Jona-Geschichte als zu dem Komplex der Verschlingungsmythen gehörig unter dem Aspekt des Mysteriums von Tod und Auferstehung untersucht. Abgesehen von der Jonas-Geschichte speziell aber, ist Steffens Arbeit im Hinblick auf Belyj vor allem darin von Interesse, daß sein methodischer Ansatz - die Untersuchung eines zeitlich wie kulturell heterogenen Materials auf eine einheitliche Symbolik, Motivik und deren charakteristischen Hinweis auf die Einweihung als einen archetypischen Vorgang - auf wissenschaftlicher Ebene Belyjs symbolistischer Weltanschauung entspricht und dadurch im Detail dieselben Entsprechungen innerhalb eines Bestands bestimmter Zeichen wissenschaftlich aufzeigt, wie Belyj im künstlerischen Modell seiner Texte. Indem Steffen den Zusammenhang zwischen den Verschlingungsmythen und dem Mysterium von Tod und Wiedergeburt deutlich macht, beide letztlich rückführend auf ein Einweihungsschema, dessen Universalität in derjenigen eines Erfahrungsvorganges, in einem 'archetypischen' Vorgang gründet, welchen er als ein "Transzendieren der Grenzen einer Seinsweise" bezeichnet, trifft er exakt jenes Thema, das wir bereits oben als ein für Belyjs Werk zentrales, in verschiedenen Texten wiederkehrendes, und mit Zeichen ägyptischer Kultur maßgeblich besetztes, registriert und auf eine ähnliche Formel zu

Im Rückblick auf die "Chimery" ist hervorzuheben, daß das 'Ungeheuer'/'Tier' nicht mehr nur Schwellenfigur über dem Abgrund ist, sondern als 'Leib' diesen Abgrund selbst bildet, als schreckliches, dem Göttlichen entgegengesetztes und dennoch unabdingbar zu dem Weg zum Göttlichen gehöriges Stadium.

reduzieren versucht hatten. Was das Material der Mythen und der Bibel angeht, gelangt Steffen zur Feststellung jenes Komplexes von Zeichen, die in ihrem Hinweis auf ein Seinsüberschreiten zusammenhängen, den wir beginnend mit den "Chimery" verfolgt haben, und zwar klärt er die folgenden Zusammenhänge:

- Die Verkörperung des Meeres (in einer Bedeutung von Urwasser, Zustand des Gestaltlosen vor der Schöpfung) durch den Fisch oder das Ungeheuer-Tier allgemein;
- Die Bedeutung des Verschlungenwerdens als eines Sterbens, die Symbolisierung des Todes durch das Ungeheuer, - der Unterwelt durch den Bauch des Ungeheuers, so daß der Durchgang durch das Ungeheuer zur Darstellung des Mysteriums von Tod und Wiedergeburt wird;
- Die Parallelität, die insofern zwischen dem Verschlungenwerden, dem Abstieg in die Unterwelt, dem (in der Ostkirche verbreiteten) Motiv der Höllenfahrt Christi besteht;
- Die Konnotation von Verschlungenwerden oder Hinabgehen in die Unterwelt mit einer Rückkehr in einen vorgeburtlichen Zustand oder, kosmogonisch, einen Zustand vor der Schöpfung - das Chaos, die kosmische Nacht. -

Überdies zitiert Steffen W. Stählin, der Christi Höllenfahrt unter psychologischem Aspekt als ein Niedersteigen in die Tiefe des Unbewußten versteht, wobei das Unbewußte für ihn umfaßt "Vergangenheit" und "Erbmasse", aus welcher der Mensch Erlösung sucht.

Alle hier erwähnten Zeichen und alle Aspekte ihrer Bedeutung finden sich bei Belyj ausgeschöpft zur Kennzeichnung eines Überschreitens der Grenzen menschlichen Seins.

Steffens Beobachtung, daß das 'Ungeheuer' der bildhafte Ausdruck für die "Ungeheuerlichkeit dieser Erfahrung" (des transitus) sei, gibt den Kern von Belyjs 'Ungeheuer-Semantik' wieder, für welche der Satz gilt, daß Erfahrungsqualität in einer Gestalt verkörperbar ist. (s. den Gebrauch von 'čudovišče' und 'čudoviščnyj' in "Chimery" (15)).

In Vorausschau auf spätere Texte dagegen ist als wichtig festzuhalten jene vereinzelt zwischen den Amos-Zitaten stehende Jesaja-Stelle: "Užas i jama i petlja dlja tebja, žitel' zemli." ("Darum kommt über euch, Bewohner der Erde, Schrecken, Grube und Strick.") In verschieden verkürzter Version gebraucht Belyj dieses Zitat zunächst weiterhin in "Sfinks" im Kapitel "Bol'sija gadiny" (27), "Zvezdy sijajut, uspokojsja, moj drug!" (34), im Kapitel "Gogol'" (42) und im Kapitel "Čajkovskij" (45); dann in "Serebrjannyj golub'"¹⁰⁵, in "Egipet" zum Abschluß des ersten Teiles, um die Gesamtwirkung Ägyptens zu kennzeichnen¹⁰⁶ und im II. Teil bezüglich der Wirkung der Pyramiden.¹⁰⁷ Und in diesem letzteren Zusammenhang wird es in den die Ägyptenreise umfassenden "Erinnerungen" erneut gebraucht.¹⁰⁸

105) vgl. oben S. 206.

106) "Egipet" in: *Sovremennik*, Mai 1912, S.214.

107) "Egipet" in: *Sovremennik*, Juni 1912, S.179.

108) "Vospominanija t. III, č. II " in: *Literaturnoe nasledstvo* 17/28. Moskva, 1937, S.430.

2.2.3.4. Raumtiefe und Zeitanfang - der entsetzliche Blick auf den Ursprung

Die beiden schreckenverursachenden Zeichen - der Mittag, der den aufbrechenden Abgrund der Finsternis offenbarte, und die Tier-Mensch-Gestalt der Sphinx, die das Tierische vor Augen stellte, - waren im ersten Kapitel durch die Einbindung in eine gemeinsame Situation zu einer Konstellation wechselseitig sich erläuternder Elemente verbunden worden. Das 2. Kapitel hatte mittels des anschaulichen Vergleiches von Abgrund und Leib einerseits, der dem Tier und dem Abgrund gemeinsamen Wirkung des Schreckens andererseits, die Verkettung von Tier und Abgrund begründend befestigt sowie durch die übereinstimmenden Elemente von Abgrund und Schrecken den Mittag ihnen abermals zugeordnet. Es wird nun weiter differenziert, welche Bewandnis es mit dem Schrecken des Tieres hat. Das Tier ist nicht nur schrecklich für den Menschen, weil von ihm verschlungen zu werden Tod bedeutet, so wie der Sturz in einen Abgrund, es ist Zeichen nicht nur der drohenden schrecklichen Erfahrung von Tod, Grenzenlosigkeit und Chaos, sondern auch der schrecklichen Erkenntnis, daß jene Erfahrung, Bestandteil der eigenen Vergangenheit ist, in das Bewußtsein zu holendes Wissen um Ursprung und Wesen des Menschen. Das "erforsche" ("vnikni") der ersten beiden Kapitel und die in die Worte der "stillsten Stunde" gekleidete Forderung nach verweigertem Wissen gelten dieser schrecklichen Erkenntnis. Während das Entsetzliche der Erfahrung seine Ursache in dem Übergang in ein anderes, fremdes, unbekanntes Sein hat, das Entsetzliche des Tieres in diesem Zusammenhang darin besteht, daß es ein dem menschlichen entgegengesetztes Sein darstellt, in welches der Mensch dennoch eintreten muß, so erwächst der Schrecken der anhand des Tierbildes zu gewinnenden Erkenntnis aus der Feststellung, daß in diesem entgegengesetzten, dem tierischen Sein, der eigene Ursprung liegt, das Eigene jenes Fremde, 'Ungeheuerliche' in sich trägt. Der Mensch stammt ab vom Tier, dessen erste Formen ihrerseits aus dem Meer hervor-

gingen. Im Fluchtpunkt der 'Vergangenheit' treffen 'Tier', 'Abgrund' und 'Finsternis' zusammen.

Wenn nun, argumentiert Belyj, im naturwissenschaftlichen Sinn etwas nur dann als geklärt gilt, sofern es bis auf seinen Ursprung zurückverfolgt werden kann, so muß, da dieser Ursprung für den Menschen im "gähnenden Fischleib" (27) liegt, die Klarheit auf Finsternis führen, eine Klarheit über Finsternis sein. Klarheit ("jasnost'") im Sinne von Klärung durch den Verstand sowie Helligkeit des Lichts und Offensichtlichkeit ("očevidnost'") als durch die Wahrnehmung unmittelbar zu Verstehendes bilden ein Paradigma, woraus Belyj rückblickend erläutern kann, warum der Mittag und seine "Offensichtlichkeit" im ersten Kapitel zum Schrecken der Sphinxerscheinung gehörten. Das helle Licht des Mittags rückt die Finsternis ins Licht, macht das Dunkle sichtbar wie die Gestalt der Sphinx das Tiererbe des Menschen den 'Augen sichtbar', 'offensichtlich' (oko - očevidnyj) macht.¹⁰⁹ Das Erkennen, Bewußtmachen als in Verbindungsetzen von Gegenwart und Vergangenheit, wird in diesem Kapitel nachdrücklich an den Akt optischer Wahrnehmung gebunden. Zeit wird räumlich 'überblickt'. Das Forschen nach dem Ursprung ist ein "vzgljad, brošennyj nazad" ("ein Blick, der zurück geworfen wird" (27)). Die zeitliche Dimension von Entwicklung rückt in das Nebeneinander eines Gestaltbildes zusammen, das zentrale Bild der Sphinx oder auch jegliches Spiegelbild des Menschen:

"Ne derzaeš' zagljanut' v kolodez' ili v zerkalo, a to, požaluj, sobstvennoe lico vydaet tajnu." (27)

"Man wagt nicht, in einen Brunnen oder Spiegel zu sehen, denn dann verrät das eigene Gesicht das Geheimnis."

Und wie diesem letzteren auch eine räumliche Tiefe zukommt, ist Vergangenheit überhaupt im Modell des Raumes durch die Tiefendimension wiedergegeben, im 'unten' angesiedelt. 'Hinabsteigen' ist hier wiederum durch das Medium der Augen mög-

109) Auf diese etymologische Beziehung war bereits in dem Satz hingewiesen worden: "No gljadit očevidnost' na tebja okom Sfinksa." (24)

lich. Tiefe wird durch die Augen nach oben hin durchsichtig - schon die Augen des Hydra-Ungeheuers waren "zwei Fenster in die Tiefe" - und in die Augen zu blicken, bedeutet die Tiefe zu erkennen durch eine doppelte Vermittlung des Auges, des eigenen und eines fremden.

"Esli vidiš' glubokij vzor, to i on puġaet. Vsġakij lik, ottennyj glubinoj, mġnovenno prozijaet oĉevidnym uġasom." (27)

"Wenn man einen tiefen Blick sieht, so erschreckt auch er. Jedes Gesicht, das Schatten durch Tiefe hat, gähnt jäh als offensichtlicher Schrecken."

Sind die Augen das Mittel, abgründig Verborgenes offenzulegen, so ist das Licht seine Bedingung und damit Anknüpfungspunkt für eine Tageszeit, den lichtintensiven Mittag als kennzeichnender Zeit des Erkennens durch Sehen. Und beides, Licht und Sehen, macht 'Bewußtsein', 'Verstandesklarheit' aus. Der schreckliche Gang in die Unterwelt, der Kampf mit den Ungeheuern in den "Chimery" verlagert sich in "Sfinks", wie im vorgenannten Text auch bereits angelegt, auf den Prozeß des Sehens. Sehen der Sphinxgestalt als Selbsterkennen, Beleuchten der Finsternis, Verstandesklarheit über ein eigenes Stadium/Element von 'Verstandeslosem', Bewußtsein vom Unbewußten.¹¹⁰

110) Das 'Hinabsteigen', der 'Verstand' als 'Licht', das 'Finsternis' sichtbar macht, und das Erblicken 'vorsintflutlicher Ungeheuer' in diesem Licht verknüpft Belyj in einem viel späteren Werk, den "Zapiski ĉudaka" ("Aufzeichnungen eines Sonderlings", 1919) zur Erläuterung des Weges, den der Wahnsinnige seiner russischen Wortbezeichnung gemäß geht. Das Wort 'sumasšedsij' ('Wahnsinniger') in seine Bestandteile 's' ('von herab'), 'um' ('Verstand') und 'sšedsij' ('Herabgegangener') zerlegend, entfaltet er das wiederentdeckte Bild zu einer als Einweihung gedeuteten Handlung. Dabei wird die Tiefe, in der der Weg vom Verstand herab führt, als 'Hölle' und 'Unterbewußtsein' bezeichnet, in deren Finsternis sich Mengen von 'Ungeheuern' befinden, die durch das 'Verstandeslicht' sichtbar werden und dem 'Verstand' ('um') als 'Wahnsinniges', 'Verstandesloses' ('bezumnoe') entgegengesetzt sind. S. das Kap. "Zapiski ĉudaka" dieser Arbeit. Das hier in allen seinen Aspekten ausgeschöpfte und überdies aus dem Wort entwickelte Bild-Bedeutungsmodell,

Von dieser Konzentration auf den Akt optischer Wahrnehmung her erhält gewissermaßen auch die Gestalt, das 'Ungeheuer' Sphinx, ihre Rechtfertigung zentrales Zeichen der Erkenntnis zu sein, in welchem die Proportion gestalthafter Gegensatzelemente das dualistische Spannungsverhältnis des Wesens Mensch anschaulich macht. Die von Belyj selbst zur Dechiffrierung der Sphinx-Situation herangezogene "stillste Stunde" Zarathustras als Muster zugrundegelegt, müßte die Verweigerungsantwort des Ödipus auf die Frage der Sphinx bei Belyj lauten: "Ich weiß es, aber ich will es nicht sehen."

ist in "Sfinks" bereits angelegt. Die Bedeutbarkeit des psychologischen Aspekts in den Oppositionen von oben - unten, Licht - Finsternis wird jedoch noch nicht explizit genutzt. Das Motiv des Wahnsinns wird vielmehr zunächst, wie wir in "Chimery" sehen konnten, an das 'Ungeheuer' als dessen Ausdruck und Wirkung geknüpft, so auch an die Sphinx in "Sfinks" und wird dann in "Egipet" erkennbar in seiner Funktion für den 'Weg der Wandlung' und insofern in seinem Hinweis auf den psychologischen Aspekt dieser Wandlung.

2.2.3.5. Naturevolution, Kausalität, Erbsünde: assoziativer Bildübergang, Ambivalenz und Polyvalenz des Wortes, Kriterienwechsel und Kriterienhäufung

Der Schrecken gründet sich aber nicht nur allgemein auf das Erkennen des Gegensätzlichen als des Eigenen, sondern ganz speziell darauf, daß es sich bei dem Gegensätzlichen um das Tier handelt und daß die Relation des Menschen zu diesem eine über Abhängigkeit ist. Es ist die Verbindung zweier, je für sich bei Belyj als 'schrecklich' gekennzeichnete Elemente, die im Kapitel "Bol'shie gadiny" eine Potenzierung des Schreckens bewirkt, und zwar

- 1) des Feststellenmüssens - einer Abhängigkeit, Bedingtheit, die insofern sie dem Wegziel der Zukunft in einer mit dem Göttlichen konnotierten Freiheit entgegensteht, immer negative Wertung trägt (s. die in der Gorgo Medusa der "Chimery" verkörperte "schreckliche Kausalität"); - einer wie immer gearteten Zwangsläufigkeit, weshalb auch die mit Čechovs "Omnia mea mecum porto" gebrandmarkte Philosophie Kants aus Belyjs Sicht ebenso Entsetzen erregt wie die Darwinische Evolutionstheorie.
- 2) der Bedeutung des Tieres als solchem, die bei Belyj als eine widergöttliche festgelegt mit negativen Vorzeichen versehen ist. Sie orientiert sich maßgeblich an dem Sinn des 'Tieres' in der "Offenbarung", wobei die Bedeutung aber im wesentlichen Unterschied zu dieser nicht nur an eine Tiergestalt geknüpft wird, die in der Fauna keine Entsprechung hat und eben dadurch, was ihre symbolische Bezogenheit auf ein Geistiges anlangt, unzweideutig ist, sondern auch in jeder konkreten Erscheinungsform der Spezies Tier zu entdecken ist, so daß Belyjs Tier oszilliert zwischen 'Exemplar einer zoologischen Art' und 'Symbol'.

Darin bereits wurzelt die Möglichkeit des in diesem Kapitel vollzogenen Brückenschlags, der auch für das apokalyptische 'Tier' und den Drachen eine entsprechende zoologische Art ausmachen läßt, die des ausgestorbenen Sauriers. Indem Belyj unter

Hinweis auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse das Verhältnis des Menschen zum Tier als eines der genetischen Abkunft bestimmt, schreibt er auch das symbolische, widergöttliche Tier in seinen Stammbaum ein, während andererseits der Schrecken des Apokalyptischen Tieres, wenn es als einstiges Lebewesen erklärt wird, verharmlost erscheint. Rationalistische Deutung des Symbols Tier und allegorische Deutung des Lebewesens Tier verbinden beide zu einem Zusammenhang, der wieder auf die oben erwähnte Gleichsetzung von Aussehen und Wesen zuläuft. Wenn die frühen Tierformen scheußlich aussahen, dann waren sie auch scheußlich, und zwar in dem höchsten Grade und daher der größten Gestalt ("bol'shie gadiny") - wie der riesige 'Leib' des Walfisches der Jona-Geschichte - zur Zeit ihres Ursprungs aus dem ufer- und gestaltlosen 'Leib' des Meeres-Urwassers und daher auch diesem an Formlosigkeit ähnlich. In den ersten Tierformen setzt sich die gähnende Grenzenlosigkeit des Wassers fort, bzw. alle gähnenden Tierabgründe (Leiber, Rachen) münden in diesem grenzenlosen Abgrund des Ursprungs und der Mensch durch seine Tiergenese mit ihnen:

"Zavisimost', ob-empljuščaja nas, est' svjaz' zijanij v zijajuščem ryb'em čreve, iz kotorago my, podobno Ione, vybrošeny na sušu." (27)

"Die Abhängigkeit, die uns umfängt, ist die Verbindung der gähnenden Abgründe in dem gähnenden Fischleib, aus dem wir, gleich Jona, ins Trockene geworfen wurden."

Das Rückverfolgen einer Abhängigkeitsreihe nach naturwissenschaftlichem Muster führt nicht, wie zu erwarten auf festen Grund, sondern ist ein zwangsläufiger Weg in den Schrecken des Grenzenlosen.

Als wichtig im Hinblick auf spätere Texte Belyjs ist außerdem festzustellen, daß die Oppositionen Meer-Festland, Wasser-Trockenes als Komplement zu denen von Abgrund - Oberfläche, Finsternis - Licht auftreten und mit diesen ein Modell bilden, in welchem nicht nur der Übergang vom Grenzenlosen/Chaos zur Schöpfung und Gestalt abgebildet wird, sondern auch der vom Unbewußten zum Bewußten (s. "Kotik Letaev": das Bewußtsein

entwickelt sich, indem es Inseln und Kontinente aus dem Meer des Unbewußten trockenlegt)¹¹¹ und vom Mythos zum Logos (s. den Zyklus "Krizis žizni; Krizis mysli; Krizis kul'tury").¹¹² Und da die Gestalt des Tieres, vor allem in der Fisch- und Reptilienform, sowohl dem Meer, dem Abgrund, als auch der Finsternis in "Sfinks" bereits zugeordnet ist, kann anhand seiner dieser Übergang vom Unbewußten zum Bewußten, vom Mythos zum Logos oder aber die je vorliegende Relation der beiden Glieder der Opposition an der Gestalt als Wandel, als unterschiedliche Gewichtung von tierischem und menschlichem Element dargestellt werden.

Und schließlich laufen diese Verbindungslinien alle auf die Entzifferung der Bedeutung der Sphinx zu, wie sie sich von ihr als Ausgangspunkt umgekehrt zur Komplexität entfalten. Die Sphinx steht im Zusammenhang der "großen Scheusale" aber nur als Hinweiszeichen auf diese. Sie hat ihre lebendige Entsprechung nicht in einer zoologischen Art der Vergangenheit, nicht in den Vorfahren des Menschen, sondern im gegenwärtigen Menschen. Doch zeigt sie ihm sein Spiegelbild als ein aus Mensch und Tier zusammengesetztes und macht ihm dergestalt die "familiäre" Bindung auch an das apokalyptische Tier zu einer unübersehbaren, zum offenbaren Geheimnis:

111) "Kotik Letaev". Petrograd, 1922. Nachdruck München, 1964, S.18f.

112) "V dočelovečeskoj, v kosmičeskoj mysli, medlenno razverzaja i ubivaja utrobu, roždaetsja čelovekoobraznaja mysl' i vlečet za soboj vse prošloe - temnyj chvost... rokovoje nasledie doistoričeskoj mysli - šelestjaščej, polzuščej zmei s čelovečeskoj, okrylennoj glavoj: éto temnoe prošloe v nas - za porogom soznanija, obnažaemym v ljuboj den', v ljuboj čas v svete sovremennosti."
"Krizis žizni" in: Na perevale. I. Krizis žizni; II. Krizis mysli; III. Krizis kul'tury, S.56.

"Nas užasaet rodstvennaja svjaz' s velikimi gadinami prošlago. Ne ottogo li bezdna razverzaetsja v zolotoj polden', kogda vse prošloe stanovitsja očevidnym. Užasnaja tajna Sfinksa ne okazyvaetsja li tajnoj predkov - famil'noj tajnoj?" (26)

"Uns entsetzt das verwandtschaftliche Band mit den großen Scheusalen der Vergangenheit. Tut sich nicht deshalb ein Abgrund am goldenen Mittag auf, wenn die ganze Vergangenheit offenbar wird. Erweist sich nicht das schreckliche Geheimnis der Sphinx als Geheimnis der Vorfahren - als Familiengeheimnis?" 113

Die Sphinx von Gise in "Egipet" hat ebenfalls, jedoch nur zur einen Hälfte, die Bedeutung des Hinweisens auf menschliche Herkunft. Die im Prinzip mit der in "Sfinks" identische Begründung durch Verfolgung der tierischen Ahnenkette bis in das Chaos des Ursprungs zeigt sich lediglich in etwas anderer Formulierung. Der schreckliche Ursprung, das Grenzenlose, Gestaltlose ist nicht mehr durch Gestalthaftes zu verkörpern, wie noch in "Sfinks" mit dem 'Leib' ('črevo'), sondern bleibt auf die Bezeichnung 'Chaos' beschränkt. Die Rolle, die die tierischen Entwicklungsformen als rückläufige Bindeglieder an dieses Chaos spielen, wird bezeichnet mit dem Neologismus 'prarodimyj' ('urverwandt'), der auch in der substantivischen Form 'prarodimoe' ('das Urverwandte') vorkommt. Das Chaos ist über das Mittelglied Tier ein "urverwandtes Chaos".¹¹⁴

Wies schon die Gestaltidentität der im Kapitel 1 beschriebenen Sphinx mit der Gorgo-Medusa der "Chimery" darauf hin, daß Belyj sein in den "Chimery" eingeführtes Thema in "Sfinks" fortsetzt, so knüpft er in Kapitel 3 des weiteren an ein in "Chimery" Expliziertes an, ja scheint dessen Kenntnis vorauszusetzen, wenn er die Vergangenheit, in der das Tierische im Menschen gründet, als "prestupnoe prošloe" (27) ("verbrecherische Vergangenheit") bezeichnet. Eine Anweisung, daß "prestupnyj" im Doppelsinn von "verbrecherisch" und "überschreitend", "im Zusammenhang mit dem Überschreiten einer Grenze stehend" zu lesen ist, gibt der Kontext dieses Kapitels nicht und ist doch seinerseits nach demselben Prinzip einer Bedeutbarkeit auf zugleich mehreren Ebenen, der Erfassung des Gemeinten in verschiedenen 113) Die Hervorhebung ist Belyjs.

114) "Egipet" in: Sovremennik, Juni 1912, S.190.

Kriterien angelegt, für dessen Begründung aus der Sprache Belyj sich das Wort "prestuplenie" nutzbar gemacht hatte. In "Chimery" war die Doppelbedeutung 'Verbrechen'/'Überschreiten' als Bestandteil der Erläuterung des Ungeheuerphänomens angeknüpft worden an die Blutschande des Ödipus, womit ein Beispiel von 'Verbrechen' gewählt war, das sich sowohl im Verletzen gesellschaftlicher Normen definierte als auch im Überschreiten der Grenzen einer natürlichen Ordnung, in der Verbindungen des getrennt zu Haltenden, wobei von dieser zweiten Sinnebene des Vergehens, und zwar speziell ausgehend von dem russischen Wort für 'Blutschande', 'krovosmešenie' (wörtlich zu übersetzen als 'Blutmischung') umgeschaltet werden konnte auf eine dritte, die ethisch/religiöse. Denn aus der 'Mischung' konnte das Merkmal des 'Unreinen' gewonnen werden, das seinerseits auf verschiedene Bereiche anwendbar ist, u.a. den seelisch/geistigen, wo es dann auf eine Lösung durch Läuterung hinweist. Aus dem speziellen 'prestuplenie' ('Verbrechen'/'Überschreiten') des Ödipus durch 'krovosmešenie' ('Blutschande'/'Blutmischung'), das ihn mit dem Merkmal des 'Unreinen' behaftete, wurde ein allgemeingültiger Zusammenhang zwischen diesen Bestimmungen abgeleitet und als signifikant für das wesentliche, gesuchte 'Überschreiten der Grenze' - 'ujti za čertu' erklärt. Und mit Hilfe des Zusammenhangs konnte dem Ungeheuer als einer Mischung aus natürlichen Arten, einem Phänomen des Grenzüberschreitens also, die engere Bedeutung von 'prestuplenie' als 'Verbrechen' eingeschrieben werden.

Im Kapitel "Bol'sie gadiny" von "Sfinks" wird das Netz der bereits angelegten Zusammenhänge erweitert, seine Fäden werden fester geknüpft, einige von ihnen erst deutlich als solche sichtbar, wo ihrem Bindungsverlauf ein zweites Mal gefolgt wird. Als fester geknüpft, weil von zwei Seiten aus gesponnen, zeigt sich vor allem die 'Überschreiten'-'Verbrechen'-Sinnbindung. Denn einerseits ist die Erläuterung des Sphinxschreckens eine einzige Erläuterung des Schreckens aus Grenzüberschreitungen: in die Vergangenheit, in die Tiernatur und von dort ins Grenzenlose, in die Finsternis, in den Abgrund. Andererseits wird zum Ausgangspunkt, diese Überschreitungen als Ver-

brechen zu deuten, die Identifizierung der frühen Tierformen mit dem 'Tier' der Apokalypse, dem widergöttlichen, satanischen Prinzip. 'Überschreiten' ist hier nicht nur 'Verbrechen', insofern es ein 'Schreiten über die Grenze' gleich welcher Art ist, sondern besonders und im eigentlichen Sinne, weil das andere hinter der Grenze das ethisch/religiös Schlechte, Teufliche ist.

Der Schrecken des Überschreitens war in "Chimery" schon zur Voraussetzung des Schönheitserkennens erklärt worden. Erst beginnend mit "Sfinks" und in "Egipet" vollends klar schält sich heraus, daß jenes "za čertoj" ("hinter der Grenze") im negativen ästhetischen Wert des 'Häßlichen' darzustellen ist. Zu dieser ästhetischen Bestimmung wird, wiederum etymologisch gestützt, eine Brücke geschlagen über die Tiergestalt, und zwar da die Grenzüberschreitung in diesem Kapitel von "Sfinks" in die Vergangenheit führt, über die in der Naturevolution frühe Gattung der Reptilien - 'gad'. Mehrere mit 'gad' verwandte Wörter benutzt Belyj konzentriert in diesem Kapitel, beginnend mit der Überschrift: 'gadina' ('Scheusal'), 'gaden'-kij' ('garstig', 'ekelhaft', 'häßlich', 'widrig') und 'gadost' ('ekelhaftes Zeug', 'Häßlichkeit') und verhaftet dadurch der ästhetischen Bestimmung 'häßlich' oder gefühlsmäßigen Bestimmung 'ekelhaft' das spezifische Lebewesen 'Reptil' ebenso wie umgekehrt diesem die ästhetische und gefühlsmäßige Wertung. Die Tiergattung 'Reptil' wird dergestalt nicht zum Sinnbild des Häßlichen, sondern zur natürlich/zoologischen Entsprechung dessen, was ästhetisch 'Häßlichkeit' ist und wie bereits besprochen ethisch/religiös - das Böse, Teuflische.

Das Wort 'gadina' ('Scheusal') löst in "Sfinks" das 'čudovišče' ('Ungeheuer') der "Chimery" offensichtlich deshalb ab, weil jenes erstere eine Ambivalenz zwischen natürlicher und ästhetischer Bestimmung beinhaltet, während im 'čudovišče' ausschließlich der außernatürliche Charakter betont ist. Derselbe Grund, betreffend nun den im Wort angelegten Hinweis auf eine gleichzeitige Geltung der Kriterien des Natürlichen und des Ethisch/Religiösen, ist hinter Belyjs Wahl des Wortes 'zver'' ('wildes Tier') für 'Tier' anstatt des allgemeineren 'životnoe'

zu vermuten. 'Zver'' ist russisch auch das apokalyptische 'TIER' und die dadurch bedingte Konnotation des Wortes 'zver'' in jedem Kontext kann genutzt werden, die von Belyj als Entsprechung bestimmte Relation zwischen Tiernatur und Satanischem bewußt zu halten.

2.2.3.6. Die symbolische Dimension erfaßt das Gegenwartsdasein. Theorie und Praxis der komisch/grotesken Variante des 'Sphinxprinzips Mischung'

Der Schrecken des Grenzenlosen geht in seiner Darstellung allmählich vom Außergewöhnlichen auf das Gewöhnliche über, Mythisches wird auf natürlichen Grund geführt, zeitlich bestimmt, zuletzt in den Kleinigkeiten des Alltags der Gegenwart greifbar, ohne doch das 'ungeheuerliche' Ausmaß seines Sinns einzubüßen. Während noch in "Chimery" sich mythische Welt und Alltagswelt voneinander abgegrenzt gegenüberstehen, wobei das Erfragte, das Erkenntnisproblem aus der Gegenwartsrealität hergeleitet wird, seine Lösung aber auf der mythischen Ebene geschieht, die Zentralgestalt des Jünglings an den wichtigen Stationen ihres Erkenntnisweges zum 'Helden' werden muß, der in einem mythischen 'anderswo' mit Ungeheuern kämpft, zeigt der Text "Sfinks" eine Welt der zahlreichen gleichberechtigten Ebenen, zwischen denen bei Wahrung ihrer Verschiedenartigkeit Übergänge geschaffen werden durch Bild- oder Wortverwandtschaft.¹¹⁵ Zur Entfaltung dieser Ebenen überhaupt aber gibt die im 1. Kapitel beschriebene Sphinxgestalt den Anlaß. Die Ebenen dienen der Enträtselung der Sphinx. Die Sphinx dient deren Vereinbarkeit. Sie ist das Prinzip, nach welchem Welt sowie die verschiedensten Arten ihres Begreifens und Darstellens im Text eine Einheit gewinnen. Ein Bild von Welt und Kultur wird ausschließlich unter dem Gesichtspunkt 'Sphinx' entworfen, und so beweist sich der Schrecken der Sphinx nicht so sehr im Ungeheuerlichen ihrer einmal beschriebenen Gestalt wie bei Gorgo, Hydra und Chimäre, die allen Schrecken durch Außerordentlichkeit auf sich vereinigend, diesen auch im einmaligen Kampf mit ihren Gestalten überwinden lassen, als vielmehr in ihrer unentrinnbaren Allgegenwart. Wo diese, wie im Kapitel

115) Die Nutzung etymologischer Zusammenhänge und die Herstellung eigener klangassoziativer Etymologien ist bereits in "Sfinks" häufiger als in "Chimery" und nimmt in "Egipet" noch merklich zu.

"Malye gadiny" zur überlastigen Interpretation von Alltagsdasein führt, da offenbart das in der Sphinx gestalthabende - und durchaus, wie auch aus anderen Texten Belyjs zu belegen, ernstgenommene - Problem des menschlichen 'Tier'-'Mensch'-Dualismus einen spielerischen Aspekt.¹¹⁶ Und das Komisch-Groteske, das als letzte Konsequenz aus dem Prinzip 'Sphinx' durch Wechsel der Kategorien, unter denen dieses - die Mischung von Gegensätzen - betrachtet werden kann erwächst, wird zugleich im selben Text als eigenes symbolistisches Verfahren reflektiert, das nach dem Prinzip 'Sphinx' funktioniert, d.i. in Relation zu setzen, was mit gleichem Maß nicht gemessen werden kann.

"Užas zaključaetsja v tom, što smešnaja gadost', kotoraja sama soboj zamerla by u nas za plečami, zavivaetsja v pelenu simvola." (40)

"V étom smešenii očevidnosti bytija s simbolom cennosti v maloju zverjuške obnaruživaetsja izrjadnyj zverjuka." (41)

"Der Schrecken besteht darin, daß die lächerliche Scheußlichkeit, die von selbst hinter unserem Rücken erstorben wäre, sich in den Schleier des Symbols kleidet."

"In dieser Mischung der Offensichtlichkeit des Seins mit einem Symbol des Wertes enthüllt sich in einem kleinen Tierchen ein ordentliches Riesentier."

Das Misch- und Mißverhältnis ist in der Sphinx eines der Gestalten, in deren symbolistischer Erläuterung ein solches zwischen aus der Wirklichkeit entlehntem Zeichen und an dieses gebundener symbolischer Dimension und die Spannweite der Wirkung zwischen Schrecken und Komischem ist beiden gemeinsam.

116) Der Text "Egipet" ist in bezug auf die konsequente Durchgestaltung der dargestellten Welt nach dem Prinzip Gegensatz und Mischung der Gegensätze ähnlich. Indes tritt das Komische fast ganz zurück. Ganz fehlt es in den "Zapiski čudaka", wo diese Konsequenz im Auffinden eines Prinzips in wechselnder Realität zum Ausdruck einer Manie wird.

Das Kapitel 10 sowie teilweise auch das Kapitel 11, "Gogol", gibt eine (nicht als solche gekennzeichnete) Erläuterung der in den Kapiteln 3 und 4 des Textes geübten Verfahren des Erläuterns der Sphinx. Gekennzeichnet ist sie als Reflexion über das ästhetische und speziell poetische Potential, welches das Prinzip 'Mischung' in sich birgt. Grauen und Komisches werden als Produkte eines Handwerks aufgedeckt, vor dessen Anwendung zu warnen ist:

"Ne remeslo čeloveku magija. Užas ona." (41)

"Kein Handwerk ist die Magie für den Menschen.
Ein Schrecken ist sie."

Der Schluß, daß der aus der Mischung zu gewinnende ästhetische Reiz ("gadost' stanovitsja takoj obol'stitel'noj, takoj vdochnovenno prekrasnoj"(40); "das Ekelhafte wird so verführerisch, so beseelt schön") zu meiden sei, verdankt sich wiederum einem Umschalten vom Prinzipiellen des Mischungsverhältnisses, von der Formel 'Mischung', auf die in sie einsetzbaren Gegensatzpaare: Tier - Mensch; Sein - Sollen. Und vor allem ist der Überschreitungs Vorgang im Herstellen einer Mischung auch auf literarischer Ebene wieder religiös-ethisch zu werten. Das Tierische im Menschen noch dazu im gewöhnlichen Alltag aufzudecken, mit der Metamorphose Mensch-Tier zu spielen, ist Handhabung des Satanischen:

"Ved' gaden'koe nasledstvo stanovitsja liš' normoj proobraza. Soderžanie proobraza - vseгда sataninskoe zivanje." (41)

"Wird doch das ekelhafte Erbe nur zur Norm des Urbildes. Der Inhalt des Urbildes ist immer der satanische gähnende Abgrund."

Wenn der Umgang mit Bildern aber zwangsläufig einen Umgang mit Werten impliziert, wenn Benennen, Bezeichnen, ein Heraufbeschwören der Wirkung des Benannten ist, durch Aussehen Wesen erfaßt wird ("Kakov vid, dumal ja, takova i sut'" (30); "Wie das Aussehen ist, dachte ich, so ist auch das Wesen"), dann trägt Literatur die magische Kraft Grenzen zu überwinden, wirkt sich

Literarisches aber auch unmittelbar im Leben aus, ist das Leben eines Autors durch seine Texte zu verstehen und seine Texte durch sein Leben, wie es Belyj im Fall Gogol' anschließend vorführt. Verbotenes Inverhältnissetzen von Mensch und Tier im künstlerischen Werk ist im Leben Ursache eines tragischen Scheiterns. Die Bezeichnung für einen Menschen, der sich mit dem Handwerk der Magie befaßt, "koldun" ("Zauberer"), kann Belyj als eine generelle aus der speziellen Gestalt des "koldun" in Gogol's "Strašnaja mest'" übernehmen und zugleich zur Klassifizierung ihres Autors verwenden. Was wir an dieser Stelle aus den Kapiteln 10 und 11, ohne in deren nähere Analyse bereits eintreten zu wollen, festzustellen haben in Hinsicht auf das Kapitel 4 besonders, und das Segment I im Ganzen ist, daß die Sphinx nicht nur einen Komplex von Bedeutungen umfaßt, wie sie im Segment I entwickelt werden, sondern daß sie auch als Verfahren aufgedeckt wird, aufgrund dessen sich allgegenwärtig 'Sphinx' hervorrufen läßt, worauf sich also die Komplexität der Bedeutung erst gründet. Die Offenbarmachung des Geheimnisses der Sphinx ist auch ein Blick in die Geheimnisse symbolistischen Handwerks, das seinerseits mehr als nur ein literarisches ist. Daß er auch anhand von Gogol' getan werden kann, nimmt nicht Wunder, wenn wir die Vorbildhaftigkeit Gogol'scher Verfahren für Belyj berücksichtigen. Nicht nur hier gibt Belyj durch die Analyse der Poetik Gogol's Aufschluß über seine eigene.

Der Magier oder Zauberer, so erfahren wir in Kapitel 10, beherrscht durch seinen Umgang mit der Mischung die Kunst, Schrecken hervorzurufen, "durch ihn die Menschen zu betäuben" ("glužit' im ljudej" - 40), indem er auf ein Tatsächliches aufmerksam macht, das er mit einer Bedeutung belastet, die dessen Natur und Gegenwart nicht zukommt:

"Gaden'koe nasledstvo prošlago - smešnoe i očevidnoe - pod umelymi čarami maga vysovyvaet iz-pod odežd zmeinuju golovu prošipet' užasom na ljudej." (40)

"Das häßliche Erbe der Vergangenheit - das lächerliche und offensichtliche - schiebt unter den mächtigen Zauberkräften des Magiers den Schlangenkopf unter

der Kleidung hervor, um die Menschen mit Schrecken anzuzischen."

Voraussetzung dafür, daß die Herstellung des Zusammenhangs Schrecken erzeuge, bildet die Kenntnis dieser an eine Gegenwarterscheinung herangerückten Bedeutung aus einem anderen Kontext. Der Magier appelliert an die Erinnerung, an das in den Tiefen des Bewußtseins Verborgene, er entgrenzt das Offensichtliche der Gegenwart in Richtung zur Tiefe und Vergangenheit, zum "Urbild" ("proobraz"). Urbild des Tieres ist die Paradiesesschlange, sein Inhalt das Böse. Auf den "svist zmein" ("den Schlangenfiff") im Rascheln der Blätter wird aufmerksam gemacht:

"Tam, v raju, razdalsja v pervye étot svist zmein. Tam, v raju, načalsja listopad. S toj pory prokatsijsja étot svist zmein tysjačeletija." (40)

"Dort, im Paradies, erklang zum ersten Mal der Schlangenfiff. Dort, im Paradies, begann der Laubfall. Seit jener Zeit rollt der Schlangenfiff durch Jahrtausende."

Die Mischung von Mensch und Tier ruft Schrecken hervor, insofern mit ihr einhergeht diejenige von Gegenwart und Vergangenheit, von Bild und Urbild. Daß das Tier im Vergleich zum Menschen gesehen, Urbild der Vergangenheit und des Widergöttlichen sei, die Anwendung der analysierten magisch/symbolistischen Praktiken, wenn sie sich auf die Überschreitung der Grenze vom Menschen zum Tier richten, zwangsläufig den Blick in ein schreckliches Grenzenloses eröffnet, bildet Belyjs nicht weiter begründete Prämisse.

Die "großen Scheusale", die dem Leser als seine natürlichen teuflischen Vorfahren vor Augen geführt wurden, besonders aber die in der Gegenwart aufzuspürenden "kleinen Scheusale" geben uns den Autor nach seinen eigenen Ausführungen des Kapitels 10 als "koldun" zu erkennen. In jedem Tier entdeckt er das TIER der Apokalypse. Er warnt vor der Zähmung von Tieren, entlarvt das Tier als nur scheinbar gutes, nützt, wo irgend möglich, die Kunstfertigkeit des "Zauberers", im Bild das

satanische Urbild zu beschwören. Und doch präsentiert er sich in solchem Tun an dieser Stelle als Weiser:

"My staraemsja sgljadit' bezdnu meždu soboj i zverem. My govorim, čto net zijajuščago zverja. I my priručaem zverja (da, da). My razučivaem ego videt', kak razučivaem videt' voobščee okružajuščee. Meždu tem zorkij vzor mudreca sumeet uvidet' zverja vo vsem ego pervozdannom užase, vo vsej tajne ego neskazannoj." (28)

"Wir versuchen, den Abgrund zwischen uns und dem Tier zu glätten. Und wir zähmen ... das Tier (ja, ja). Wir verlernen, es zu sehen, wie wir überhaupt die Umgebung zu sehen verlernen. Indes vermag der scharfe Blick des Weisen das Tier in seinem ganzen ursprünglichen Schrecken zu sehen, in seinem ganzen unaussprechlichen Geheimnis." 117

Weise ist er hier als ein Sehender unter Blinden oder - falsch Sehenden. Noch nicht dem Leser kritisch beleuchtet werden kann das eigene 'Mischungsverfahren', wo es darum geht, einen Gegner in der Wertung Tier-Mensch überzeugend aus dem Feld zu schlagen. Belyjs Kontroverse mit Rozanov bezieht sich bezeichnenderweise nicht unmittelbar auf Ägypten, sondern auf die seiner eigenen polar entgegengesetzte Wertung von Natur und Geist, Tier und Mensch, die zu Rozanovs idealisiertem, zu Belyjs 'verteufeltem' Ägypten führt. Dem einen so wenig wie dem anderen ist es vorrangig um ein Verständnis der fremden Kultur zu tun. Ägypten hat für sie die Faszination des in eigener Sache Annektierbaren, denn es ist ein Reservoir der zeugnishaften Bilder für eine Verbindung Mensch-Tier unter dem Gesichtspunkt des Göttlichen.

Wenn Belyj vom Anfang des Textes bis hin zum Kapitel "Malye gadiny" stufenweise bei anwachsender Bedeutungskomplexität das Zeichen der Sphinx vom Mythischen in die Banalitäten des Alltags überführt, dann entspricht er damit, an diesem Punkt eines grotesk wirkenden wörtlich und natürlich Nehmens von Symbolik angelangt, durchaus Rozanovs (im Gegensatz zu Belyjs)

117) Die Hervorhebung ist Belyjs.

nicht aus der Distanz dargebotenen Thesen, umgekehrten Inhaltes allerdings. Eine parodistische Bezugnahme auf Rozanov ist insofern für diese Zuspitzung des Sphinxthemas auf die Gegenwart in "Sfinks" zu berücksichtigen. Denn Rozanov, für den das Göttliche im Geschlecht liegt, die Verbindung mit Gott durch das Geschlecht sich vollzieht, in welcher Hinsicht eben das Tier zum positiven Symbol wird, versteht seine Ausführungen als in die Praxis umzusetzenden Hinweise für eine Neuorganisation des Lebens. Belyj wählt an dieser Stelle ein Zitat aus Rozanovs "Semejnyj vopros v Rossii", in dem vom Tier selbst nicht die Rede ist, sondern bereits davon, wofür das Tier Vor- und Urbild ist, die von Gefühlen und allen Vernunftsgesichtspunkten reine sexuelle Verbindung. Rozanovs explizite Empfehlung, die Nähe der Tiere zu suchen hingegen, nimmt er erst im Kapitel 8 auf, im Dialog des 'Ich' mit dem 'Freund':¹¹⁸

"DRUG - (potiraja lob, kak by vspominaja o čem-to). Vasilij Vasil'evič priglašajet tesnee sbližat'sja so vsjakim zverem.
 "Nda, - rekomenduet počašče nosit' na rukach sobačku, počašče pripadat' k bokam dobroj korovoj.
 "Vasilij Vasil' evič, - (govorju ja emu), éto ne prostitel'naja oplošnost'. Ne slušaet, byvalo - posmeivaetsja." (37)

"FREUND - (reibt sich die Stirn, als erinnere er sich an etwas). Vasilij Vasil'evič fordert dazu auf, sich jeglichem Tier enger anzunähern.
 "Nun ja, - er rät, öfter ein Hündchen auf den Armen zu tragen, öfter den Kopf an die Seiten einer guten Kuh fallen zu lassen.
 "Vasilij Vasil'evič, - (sage ich zu ihm), das ist eine unverzeihliche Fahrlässigkeit. Er hört nicht darauf, gewöhnlich lacht er."

118) Belyj bezieht sich auf die folgenden Empfehlungen Rozanovs aus "Deti solnca ... kak oni byli prekrasny":
 "Často ja dumaju, čto dlja éтого prosto nado obnimat'sja s životnymi; načat' nosit' ich na rukach (deti večno nosjat košek na rukach). Velikoe delo - prileč' uhom k grudi dobroj korovoj"...
 in: V.V.Rozanov: Semejnyj vopros v Rossii, S.511f.

Das apokalyptisch Widergöttliche und die Ekelhaftigkeit, die in jedem Tier in Erscheinung tritt, ist aber auch Anlaß dazu, den 'Dekadenten', prägnant zitiert mit einem Bal'mont-Vers (28) einen Seitenhieb zu versetzen. Nähe zum Tier wird hier im übertragenen Sinne konstatiert im Ausdruck sexuellen Begehrens. Belyjs Idealbild einer Liebe zur verkörperten göttlichen Sophia bildet die (nicht genannte) Folie dieser Polemik. Doch nicht nur der Funktion fremde Standpunkte zu kritisieren dient die Verzerrung konkreter Gegenwartszeichen ins Monströse durch Kombination mit einer überdimensionierten, ernsten Symbolbedeutung und deren Kehrseite, die Profanierung des Symbolischen, einer Kritik, die also ihren Gegenstand zugleich lächerlich macht und dämonisiert. Der "Weise" läßt sein Handwerk Grauen und Lachen zu erregen frei spielen, gewinnt Sprache und Bild ihre kombinatorischen Möglichkeiten ab, um seinem Sphinx-Thema weiteren Boden an zeitgenössischer Wirklichkeit zu erschließen. Auf die Bildassoziation des vorangegangenen Kapitels - Dame mit Schleppe = Krokodil oder Echse; Herr im Frack = Strauß (27) - mit dem Kommentar, hier werde der Atavismus allzu offensichtlich, folgt im Kapitel 4 die Integration gesellschaftspolitischer Problematik in das Sphinx-Thema durch Spiel mit Wortanalogien auf der Basis der im Text bereits festgelegten Konnotationen. Eine Aristokratie, die sich der Demokratie widersetzt, führt deshalb zwangsläufig zur "Bestiakratie" ("bestiakratija"), weil ihr Träger, der Erbadel ("rodovitoe dvorjanstvo"), sich in Ablehnung der Demokratie auf seine Vorfahren besinnt. Besinnung auf die Herkunft aber, Wertschätzung der Vorfahren ist, wie bereits dargelegt war (26f.), Wertschätzung des Tieres, Erhebung des Tieres zur Herrschaft (29).¹¹⁹

119) In "Feniks" wird festzustellen sein, daß ebenfalls die mythischen Bilder Sphinx und Phönix zur Kategorisierung politischer Verhältnisse genutzt werden, jedoch ohne einen spielerisch-komischen Aspekt.

Und endlich stellt sich der Autor seinem Leser in einer Parodie des Erkenntnismomentes des Ödipus vor der Sphinx dar: Andrej Belyj vor einem Känguruh im Zoo.

"'Kakov vid, dumal ja, takova i sut'.' A 'sut' pripodymala golovku, erzala ej tuda i sjuda, pogljadyvaja na menja, 'étim' kak budto chotela skazat': 'A vot i "ja", Andrej Belyj. Da - éto - ja.'" (30)

"'Wie das Aussehen ist, dachte ich, so ist auch das Wesen.' und das 'Wesen' hob das Köpfchen, bewegte es hierhin und dorthin, sah mich an, als wollte es durch das 'es' (damit) sagen: 'Und das bin "ich" auch, Andrej Belyj. Ja, das es (das) bin ich.'"

Der dreifache Schrei des Uhus: "Chuu-Chuu-Chuu" gibt ein parodierendes Echo des ratlos nicht wissen wollenden Ödipus Belyj vor dem Sphinx-Känguruh: "-Čto? Čto? Čto?" ("Was? Was? Was?"). Denn diese dreifache Was-Frage verweist zurück auf das 1. Kapitel, wo das "Du" solchermaßen auf die Frage der Sphinx/"stillsten Stunde" reagierte.

Damit ist die Situation der Konfrontation mit der Sphinx im Text dreimal enthalten:

- 1) Im Kapitel 1 in einer mythischen Version - die griechische Sphinx steht einem mit der Rolle des Ödipus identifizierten "Du" gegenüber.
- 2) Im Kapitel 5 in der parodistischen Version - Andrej Belyj in der Rolle des Ödipus und mit dem Echo des Uhus im Zoo vor dem Känguruh in der Rolle der Sphinx.
- 3) Im Kapitel 9 in der 'erkenntniskritischen' Version - ein anonymes 'vernünftiger' Held schlägt die Sphinx in die Flucht, indem er ihr ins Gesicht sagt, sie existiere nicht.

2.2.3.7. 'Mischung' und Symbol der 'Mischung'.

Das Bezugsspektrum von Belyjs Mischungsbild und -begriff.

Belyjs Verständnis von 'Mischung' ist in "Sfinks" im Vergleich zu den "Chimery", wo vom Bild der Mischgestalt diese Relation als eine prinzipielle noch nicht abgelöst werden kann, vielmehr alle Bereiche, auf die 'Mischung' zusätzlich bezogen werden soll, nur durch Interpretation des Bildes integrierbar sind, von einer ähnlichen Vielschichtigkeit wie sein in der "Émblemátika smysla" ("Die Emblematis des Sinns" - 1909)¹²⁰ entwickelter Symbolbegriff. 'Mischung' ist der negative Gegenbegriff zum Symbol, der wahren Verbindung, wie es aus "Sfinks", deutlicher noch aus "Ofejra"¹²¹, hervorgeht. In dem obengenannten Text, dem Versuch einer Theorie des Symbolismus, ist er nicht vertreten. Dennoch, wie dort das Symbol - Zeichen der Einheit, stets noch über sich hinausweisendes und mit diesem anderen verbindendes Zeichen - der äußerste Grenzbegriff jeglicher Erkenntnis und jeglichen Schaffens ist, zugleich vom Absoluten im "unerkennbaren, unerschaffenen Symbol selbst" über das in den Religionen verschiedene "Bild des Symbols", über religiöse symbolische Bilder bis in die Ästhetik, zum künstlerischen Symbol hinabreicht,¹²² wie also die verbindende Einheit des Symbols zu jenem Prinzip erklärt wird, aufgrund dessen dem ästhetischen Schaffen religiöse, metaphysische Bedeutsamkeit beizumessen ist, wie umgekehrt dem Metaphysischen ein ästhetischer Wert, so wird in "Sfinks" die 'Mischung' als eine prinzipielle Relation begriffen, die je nach Bereich eine spezifische Formulierung hat. Im Prinzip der 'Mischung' hängen die spezifischen Mischungen zusammen, bedingen sie einander. Herrscht im Leben eines Künstlers 'Mischung', so kann

120) "Émblemátika smysla" in: Simvolizm, S.49-143.

121) "Ofejra" (Putevye zametki). Čast I-ja. Moskva, 1921 (Die Aufzeichnungen gelten dem ersten Teil von Belyjs Reise, Sizilien und Tunis, 1910/11. Die für den obigen Zusammenhang wichtigen Kapitel sind von Belyj mit 1910 datiert.)

122) "Émblemátika smysla", S.131ff.

auch in seinem ästhetischen Werk nur 'Mischung' geschaffen werden und umgekehrt. Da 'Mischung' das 'falsche' Verknüpfungsprinzip ist, scheitert dieser Künstler sowohl existentiell als auch ästhetisch. Solcherart fügt sich Belyjs Gogol'-Interpretation in "Sfinks".

Wie hängt nun die 'Mischung' mit dem Symbol zusammen, worin unterscheidet sie sich von diesem, wie ist die Konzeption beschaffen, aufgrund derer beide zu zentralen Begriffen werden? Belyjs erste und generelle Gegenüberstellung ist diejenige von Trennung (-) - Verbindung (+); Verbindung wird ihrerseits unterschieden in

'Mischung'	-	'Symbol'/'Verschmelzung'
(scheinbare Verbindung)		(wahrhafte Verbindung)

Damit ergibt sich für 'Mischung' innerhalb der Konzeption eine zweifache Möglichkeit der Wertung: sie ist positiv gegenüber Trennung, insofern sie eine Form ist, Trennung zu überwinden, sie ist negativ gegenüber dem Symbol, weil sie das Getrennte nicht zu einer Einheit verbindet.

Es sind vier Gesichtspunkte hauptsächlich zu nennen, unter denen die negative Wertung von Trennung erfolgt: Begrenztheit; Endlichkeit; Einsinnigkeit; Statik. Symbol wie Mischung beinhalten im gemeinsamen positiven Gegensatz zu Trennung die Überwindung jener vier vorgenannten Aspekte. Und dies bildet die ausschließliche Grundlage für das positive Werturteil im Falle der 'Mischung', hingegen nur einen Teil der positiven Wertung des Symbols.

In "Sfinks" trifft Belyj nochmals eine Unterscheidung innerhalb der 'Mischung' zwischen einer 'magischen' und einer 'lächerlichen'.¹²³ Diese zwei 'Arten' von 'Mischung' sind jedoch nicht von gleicher Ordnung, nur die erstere soll die der 'Vereinigung' im Symbol gegenüberzustellende sein: Belyj ordnet das 'Magische' dem Wesen, das 'Lächerliche' dem Phänomen von 'Mischung' zu, offenbar ein Versuch, das Formprinzip der 'Mischung' für seine Theorie als Unterscheidung zur Verbindung

123) s. nähere Ausführungen dazu im Kap. 2.2.3.8.

im Symbol zu wahren und dabei dennoch zu berücksichtigen, daß 'Mischung' lächerlich wirken kann. Die mögliche Lächerlichkeit einer 'Mischungsform' wird aber nur deshalb zum Problem, weil Belyj die Form inhaltlich gebunden wissen will und die 'Lächerlichkeit' diesem Inhalt widerspricht. Seine formale Scheidung ist auch eine inhaltliche, und zwar nicht nur, indem die Formalisierung sich an einem Inhalt orientiert, sondern indem eine Form mit einem Inhalt und ein Inhalt mit einer Form identifiziert ist.

Trennung gilt Belyj als das Prinzip von Welt, als das in ihr waltende, ihre Ordnung ausmachende. Und Trennung ist letztlich diejenige der Erde vom Himmel, des Menschen von Gott, ist Verzicht auf Erkenntnis des Sinns, Negierung der Entwicklungsmöglichkeiten und schöpferischen Fähigkeiten des Menschen.

Bestätigung irdischer Ordnung heißt Festschreibung des Menschen auf seine naturbedingte Begrenzung. Jedwede Form Trennung aufzuheben in jedwedem Bereich steht damit unter dem Gesichtspunkt des Überschreitens der Grenze zwischen Mensch-Gott, Physischem-Metaphysischem, Endlichem-Unendlichem, meint einen Schritt aus der Welt, über den Menschen hinaus. Bezüglich dieser Anforderung muß das Verständnis von 'Mischung' als einer prinzipiellen Form der Verknüpfung gleich dem Symbol problematisch werden, und zwar mit besonderer Deutlichkeit, wo wie in "Sfinks", der ästhetische, literarische Bereich in Betracht genommen wird. Denn wohl gewährleistet diese das Schaffen einer ungewöhnlichen Welt durch willkürliche, sich über gegebene Ordnungen hinwegsetzende Verknüpfung ihrer Elemente, aber daß hierdurch nicht eine Verfremdung von Welt beabsichtigt, sondern eine andere Welt, ein Außerweltliches bedeutet sei, ist durch 'Mischung' allein nicht angelegt.

'Mischung' bewährt sich als das formale Prinzip des Bewegens, des Veränderens, eines Schaffens durch Verknüpfung, nicht aber garantiert sie den metaphysischen Inhalt durch die Form.

'Entsetzlich' fremd wie die mythologische Gestalt der Sphinx muß 'Mischung' sein, und dies wird sie zwar auf der Grundlage einer Verstellung der Elemente von Wirklichkeit aber nur inso-

fern diese symbolischen Hinweischarakter erhält.¹²⁴
 Belyjs Prinzip der 'Mischung' kann sich damit als ein dem Symbol gleichwertiges nicht behaupten, wie auch sein Symbol selbst sich in Belyjs Sinne nicht bewährte, wäre es ausschließlich als Einheit definiert und nicht, gleich in welchem Bereich sich diese realisiert, von über sich hinausweisendem Sinn, eine Einheit unter 'höheren' Vorzeichen. Das SYMBOL ist eine Einheit. Aber alles Schaffen einer Einheit ist nur Symbolisierung des SYMBOLS. Nur durch Einheit kann das SYMBOL symbolisiert werden - Einheit ist insofern von Bedeutung, als sie symbolisiert, Einheit von Endlichem und Unendlichem ist.¹²⁵ Wenn nun 'Mischung' dennoch über den gegebenen Anlaß der Mischgestalt Sphinx hinaus zu einem Zentrum des Besprechens und Erzählens in "Sfinks" wird, so geschieht dies in symbolischem Sinne, und eben wo dieser aufgegeben wird, bzw. als aufgegeben in fremden Texten (bei Gogol') konstatiert wird, verliert sie ihre Berechtigung. 'Mischung' bedeutet Aufhebung von Geschiedenheit, Durchbrechen der durch diese gewährleisteten Ordnungen in der Welt. Symbolische 'Mischung' bedeutet in der Aufhebung konkreter einzelner Ordnungen der Welt die Entgrenzung der Welt, setzt sie als das Endliche, Begrenzte, Bemessene und Geschiedene in Relation zum Unendlichen, Grenzenlosen, Unermeßlichen und Ungeschiedenen. Die Wirkung dieses Bedeuteten auf den Menschen wird von Belyj in zweierlei Hinsicht bestimmt, wie sie prägnant in seinem Bildpaar von Fall und Flug zum Ausdruck kommt: Entsetzen ob des Verlustes der Endlichkeit, des sicheren Bodens und eindeutigen Sinns - Gewinn der Freiheit, des Schöpfertums, des weltüberschreitenden Sinns. Beides gehört untrennbar zusammen. Das Entsetzen wird jedoch noch unter einem weiteren Gesichtspunkt, aus der Symbolik des Mischprinzips begründet.

124) Bezeichnenderweise erklärt Belyj die Wirkung der Magie, wenn er ihr ein Entgrenzen zuerkennt, an einer Stelle durch Mischung mit dem Symbol ("Sfinks", S.41).

125) "Émblematika smysla", insbesondere S.131ff.

Dieses deutet auf Chaos, Unordnung und ist in bezug auf die irdische Ordnung 'Verbrechen', in bezug auf die 'höhere', göttliche Ordnung, in der Irdisches und Himmlisches geeint sind, - 'Blasphemie'. Nicht mehr Ordnung durch Geschiedenheit und noch nicht Ordnung durch Einheit, Zerstörung dieser und Vorspiegelung, Fälschung jener, ist 'Mischung' das teuflische Prinzip.

Im symbolischen Bild der Mischgestalt konzentriert sich Belyjs Symbolik des Mischverhältnisses, sie ist das Zeichen einer Schwellenbefindlichkeit. Auf dieser Ebene bezieht sich 'Mischung' auf das Zusammenfügen der in der Wirklichkeit getrennten Lebewesen Mensch und Tier zu einer Gestalt. Die Kompositgestalt ist der Mythologie entnommen und sie behält ihren außerräumlichen und außerzeitlichen mythischen Status. In der durch 'Mischung' des Realen, Natürlichen geschaffenen Irrealität und Übernatürlichkeit entspricht das Bildzeichen der symbolisierten religiös/mystischen, transzendenten Erfahrung, schließt eine konkrete Bedeutung aus. Belyjs hierarchisches, im Prinzip des Symbols geeintes Modell aus der "Emblematik des Sinns" zugrundegelegt, ist die Sphinx als mythisches Bild der Ebene der religiösen Bilder zuzuordnen.¹²⁶ Sie erscheint damit in Kontrast zu dem, was sie als eine 'Mischung' niemals sein kann - Bild, 'Antlitz' ('lik') des SYMBOLS, das nur als Einheit gegeben wird - sie ist dessen dämonisches trügerisches Gegenbild.

Weiterhin vom Ausgangspunkt der Sphinx, indem diese den Bildtypus vorgibt, stellt sich 'Mischung' als ein ästhetisches Prinzip dar, aufgrund dessen eine Welt modelliert werden kann, und dieses künstlerische Spiel dient zugleich der Diskussion von Möglichkeiten literarischen Stils. Denn durch die verschiedenen Ebenen, die in der auf ihnen jeweilig auffindbaren Mischgestalt verknüpft werden, wird weder nurmehr das Problem einer 'Mischung' zweier gegensätzlicher Gestalten und deren Bedeutung berührt, noch ausschließlich das des Zusammenhangs speziell zwischen den Mischgestalten der verschiedenen Ebenen,

126) "Émblematika smysla", S.132.

sondern zum Thema wird die Verknüpfbarkeit von Ebenen der Bedeutung überhaupt, und zwar insbesondere der mythisch/symbolischen mit der profan/realen, und dies führt abermals zur Anwendung des Mischungsbegriffs, der damit auch eine ästhetisch/poetische Konzeption kennzeichnet. Als 'Mischung' gilt jede Evokation eines Außerrealen, Archetypischen im Realen, das zugleich zweier oder mehrerer Bedeutungssphären, und sie lautet auf das Zeichen bezogen: Ambivalenz/Polyvalenz. In diesem Punkt wird Literatur mit Magie identisch gesetzt. Erörtert anhand von Gogol'-Texten und praktiziert am Beispiel der Sphinx wird, inwiefern das mythische Bild auf die Realität zu beziehen ist, auf welche Weise, nach welchen Regeln auch Bilder der Wirklichkeit zum Zeichen der grenzüberschreitenden Erfahrung werden können gemäß der Formel 'Mischung der Offensichtlichkeit des Seins mit dem Symbol des Wertes, des Bildes mit seinem Archetypus" (41). Es geschieht, wie das Sphinxexempel zeigt, vornehmlich auf der Grundlage des Bildtypus. Dem anfänglich vorgestellten mythischen Bild der Sphinx kann eine reale Entsprechung gefunden werden in allem, was das Tier- mit dem Menschenbild in Verbindung setzt oder eine derartige Assoziation hervorzurufen vermag. Und es geschieht desweiteren auf der Grundlage der Sprache, durch Ausschöpfen der semantischen Polyvalenz eines Wortes, der Homonymität oder des ähnlichen Klanges verschiedener Wörter. Hier muß sich endlich die Forderung nach der innerhalb aller möglichen herstellbaren Verbindungslinien zwischen Archetypus und Typus in der Realität zu setzenden Grenze erheben. Belyj zieht sie vor der Tendenz zum Lächerlichen und wahrt damit vorläufig strikt die Erhabenheit, den tragischen Ernst des mythischen Bildes. Die symbolische Dimension verlangt die Größe, die räumliche oder zeitliche Entrückung des realen Gegenstandes, der ihr Träger sein soll. Dessen Steigerung muß einen Grad erreichen, der einen Übergang in das Unvorstellbare erwarten läßt. Als Steigerung und Reduktion lassen sich die beiden von Belyj unterschiedenen poetischen Mischungsverfahren bezeichnen. Sofern

Realität in ihrer Darstellung gesteigert wird¹²⁷ oder ihre Elemente zu real nicht möglichen Kombinationen verbunden werden, verliert sie an Eigengewicht, unterliegt einer Verfremdung, die ins Unbestimmte weist. Die Öffnung der Realität in eine unbekannt Dimension ist zugleich Bekanntschaft mit dem Unbekannten in der Realität. Die Wirkung ist Schrecken in 'erhebendem' Sinne. Wird dagegen ein Archetypus in Relation zu einer in ihren Details minutiös geschilderten, gewöhnlichen Wirklichkeit gesetzt, ein Bild für den Archetypus in einer nicht durch die Darstellung aus ihrer Normalität herausgehobenen Realität aufgesucht, so ist eine Irritation über beide Bereiche die Folge dieses Mißverhältnisses. Die Realität wird grotesk verzerrt durch den Archetypus, der in ihr erkannt werden soll, der Archetypus profanierend entstellt durch das seiner Bedeutung nicht gerechtwerdende Bild. Dieser zweite Fall ist die von Belyj in "Sfinks" abgelehnte 'Mischung' ('smešenie') mit dem Phänomen des 'Lachens' ('smech'), die er dann in "Peterburg" selbst handhabt.

Nochmals zusammengefaßt enthält Belyjs unter das mythische Wahrzeichen Sphinx gestelltes Modell das Mischprinzip auf folgenden Ebenen mit den folgenden Aussagen:

'Mischung' ist das 'unwahre' aber für Grenzüberschreitung notwendige Prinzip.

Die Mischgestalt Sphinx symbolisiert die noch ungelöste Grenzüberschreitung von Mensch zu Gott, ist die dämonische aber unabdingbare Schwellengestalt auf dem Weg zu einer Gott-Mensch-Einheit, ist Schreckensgestalt der Initiation.

Die Mischgestalt ist 'Mischung' von Sein und Sollen.

'Mischung' ist Verknüpfung von konkretem und symbolischem Sinn, von realer und mythisch/religiöser Ebene im literarischen Werk.

'Mischung' ist eine Qualität des Zeichens: Wortes oder Bildes.

127) s. "Možno by nazvat' magiju rostom gadostej" (41)
 ("Man könnte die Magie ein Wachstum der Scheußlichkeit nennen.")

Wenn Belyj hierbei voraussetzt, daß:

- keine der Ebenen jemals eine die anderen ausschließende Gültigkeit hat
- somit auf jeglicher Ebene die Relation (Trennung, Mischung oder Einheit) bedeutsam, weil allumfassend wirksam ist
- also 'Mischung' auf einer Ebene 'Mischung' auch auf allen anderen Ebenen impliziert

dann trägt, bezogen auf die für Belyj maßgeblichen Bereiche Religion, Erkenntnis, Kunst, das ästhetische Mischprinzip die Bedeutung des religiösen und des erkenntnismäßigen in sich, das erkenntnismäßige die Bedeutung des religiösen und des ästhetischen, und das religiöse die Bedeutung des ästhetischen und des erkenntnismäßigen. Die Sphinx, von Belyj als ein Zeichen mystischer Wandlung gesetzt, das als solches auch auf einen Einweihungsweg deutet, überträgt mit der in den anderen Bereichen festzustellenden Mischung auch das Muster der Einweihung auf diese. Einweihung in das Göttliche, Einweihung in eine 'höhere' Erkenntnis und Einweihung in die symbolistische Ästhetik vereinen sich unter dem zum Titel gewählten Bild der Sphinx. Die Vollendung des Mysteriums aber müßte ästhetisch eine Wandlung der 'Mischung' zum Symbol als Einheit sein, eine Verbindung von Sein und Sollen herstellen, und als religiöses Bild würde die Sphinx von einem Symbol der Einheit, von einem 'Antlitz' ('lik') abgelöst.

In dem Čajkovskij-Kapitel von "Sfinks" gibt Belyj einen Hinweis darauf, wie jene Vollendungsstufe auf den verschiedenen Ebenen vorzustellen sei:

"Bytie, vozvedennoe v dolg, i dolg, stavši bytiem, ne smešannye, sposobny javit' nam Žizn' - (étu, ili Žizn' inuju - vse ravno) - Žizn' v Obraze večno Prekrasnoj Damy." (46)

"Das Sein, zum Sollen erhoben, und das Sollen Sein geworden, nicht gemischt, können uns das Leben offenbaren - (dieses, oder ein anderes Leben - ganz gleich) - das Leben im Bilde der ewig Schönen Dame."
128

128) Mit der Unterstreichung wird Belyjs Großschreibung dieser Wörter im Russischen wiedergegeben.

Mit dem Hinweis auf Solov'evs Begegnung mit jener 'Schönen Dame' (46) werden die Sophia Solov'evs,¹²⁹ die Schöne Dame Bloks, als Bilder der Einheit, in der sich Irdisches und Himmliches durchdringen, der Pique Dame Čajkovskijs als einem Bild der 'Mischung' gegenübergestellt.

Von welchem Bild Belyjs Symbol der 'Mischung' abgelöst werden müsse, das zeichnet er in dem letzten, dem Nietzsche-Kapitel von "Sfinks", vor. Dem über die Initiationsschwelle Getretenen, der das Geheimnis der 'Mischung' erkannt hat und damit die Magie beherrscht, bleibt der Leidensweg zu beschreiten, welcher lautet: Höllenfahrt und Kreuzigung (49). Und der ihn geht, Nietzsche, ist darin nicht nur Christus, sondern auch Dionysos, denn das einheitliche 'Antlitz' ist das des 'leidenden Gottes'¹³⁰, das in den Religionen unter jeweilig verschiedenen Bildern erscheinen kann.¹³¹

Die Sphinx (Sfinks), manifestiert in einer Schar von Spingen (sfinksov), erfüllt hierbei außer der Schwellenbezeichnung auch die Funktion des Kreuzigen:

"Mjagko vchodili gvozdi v telo Tvoe, kogda Sfinks, oglašaja komnatu veselymi difirambami, raspinal Carja." (49)

"Weich drangen die Nägel in Deinen Körper ein, als die Sphinx, die das Zimmer mit fröhlichen Dithyramben erfüllte, den Kaiser kreuzigte."

129) Belyj zitiert die Zeilen 3 und 4 des 8. Verses von Solov'evs Gedicht: "Das Ewig-Weibliche" mit dem Untertitel "Slovo uveščatel'noe k morskim čertjam" ("Mahnrede an die Meerteufel"), datiert vom 8. März 1898. Der vollständige Vers lautet:

"Znajte že: večnaja ženstvennost' nyne
V tele netlennom na zemlju idet
V svete nemerknuščem novoj bogini
Nebo slilosja s pučinoju vod."

Vl. Solov'ev: Stichtovorenija i šutočnye p'esy. Leningrad, 1974, S. 121.

130) Die Verbindung zwischen Christus und Dionysos unter diesem Stichwort geht auf Vjačeslav Ivanovs, von Belyj geschätzte Schrift "Ėllinskaja religija stradajuščago boga" zurück.

131) "Die Aufgabe der Theorie des Symbolismus bezüglich der Religionen besteht in der Zusammenführung der zentralen Bilder der Religionen zu einem einheitlichen Antlitz." Ėmblematika smysla, S. 133.

Die Sphinx ist damit zunächst, und auch in dem nächstfolgend zu besprechenden Text "Feniks" noch, Antipode des leidenden Gottes, das als getrennte Gestalt zu verkörpernde Stadium des Weges bzw. das eine Bild, das mit dem anderen, entgegengesetzten eine Ganzheit bildet.¹³²

Beides, Prüfung und Vollendung, Leidensursache und Durchleiden, wird die Sphinx von Gise in "Egipet" in einem 'Antlitz' verbinden.

132) "Feniks" in: Arabeski. Moskva, 1911, S.148.

2.2.3.8. Abgrenzung der magischen von einer lächerlichen Mischung.

Die Pseudoetymologie 'smešenie' - 'smech' ('Mischung' - 'Lachen') und das nicht erfüllte Kriterium der Steigerung des Realen in das Unvorstellbare.

In den "Chimery" ist "smešenie" erklärt als das dem 'Ungeheuer' zugrundeliegende Prinzip, das seine Schreckenswirkung ausmacht. Der Begriff 'Mischung' wird aber ausschließlich in bezug auf das 'Ungeheuer' gebraucht und insofern sind auch die im Mischungsverhältnis stehenden Gegensatzpaare, auf welche durch die Gestalt hingewiesen wird, begrenzt: Tier - Gott; Naturbedingtheit - freie Selbstbestimmung; Vergangenheit - Zukunft.

Die 'Mischung' ist eindeutig dem tragischen Weg zugeordnet, ihre Eigenschaften sind: 'čudoviščnyj' ('ungeheuerlich'), 'prestupnyj' ('verbrecherisch'), 'koščunstvennyj' ('glaubenslästerlich'), sie wird als ein Stadium erfahren, erlitten, nicht aber nach Belieben hervorgerufen. In "Sfinks" haben wir bis hierher verfolgen können, wie ein ganzes Universum einschließlich einer Metakultur nach dem Prinzip 'Mischung' aufgebaut wurde, für das die mythische Gestalt der Sphinx das Muster abgab. Zunächst und hauptsächlich war Sichtbarmachen von 'Mischung' ein Hervorrufen von Schrecken, um dann merklich komische Züge hinzuzugewinnen.

Bevor noch die 'Mischung' als das zu handhabende schöpferische, ästhetisch-literarische Prinzip aufgedeckt wird, das den Umgang mit Grauen und Lachen ermöglicht, ist sie im Segment II, appliziert auf die Begriffsopposition 'bytie' - 'dolženstvovanie', in ihrem Effekt der 'Lächerlichkeit' besprochen:

"'Vot čto - tajna: ona smešnaja, no zdes', v nej začatie užasa. Otsjuda, kak iz jaica, vylupljaetsja sfinks. V smešenii net pravdy. Pravda - ili bytie, ili - dolženstvovanie. No zdravyy smysl берет ponemnogu togo i drugogo: vot počemu on - otec lži!.'" (32)

"Und darin besteht das Geheimnis: es ist lächerlich, doch hier liegt in ihm die Empfängnis des Schreckens. Daraus schlüpft, wie aus einem Ei, die Sphinx. In der Mischung ist keine Wahrheit. Die Wahrheit ist entweder das Sein oder das Sollen. Aber der gesunde Menschenverstand nimmt ein wenig vom einen und vom anderen: deshalb ist er der Vater der Lüge'." 133

Entwickelt wird damit die Pseudoetymologie *amešenie - smešnoj* zu allererst von der analytischen Gegenposition aus, in der wörtlichen Rede des 'Freundes', dessen Rolle es ist, die rationale, 'kategorische' Antithese zur These vom Geheimnis der Sphinx in Segment I vorzutragen. Die Argumentation hat zum Ziel, das Geheimnis ad absurdum zu führen, und sie zeichnet sich durch eine Arroganz gegenüber der von ihr angefochtenen Anschauung aus. Hier hat keine Relativität Geltung, kein Entwicklungsgedanke Platz, es wird gemessen nach 'wahr' und 'falsch', entweder - oder. Unentschiedenheit ruft 'Mischung' hervor und kündigt von minderer geistiger Fähigkeit, die mit der Bezeichnung "zdravyj smysl" ("gesunder Menschenverstand") von höherer Vernunftbegabung aus deutlich eingestuft wird. Die der 'Mischung' aufgrund des Gleichklangs als zwangsläufig zugeschriebene Wirkung des 'Lächerlichen' wird in der Rede des 'Freundes' noch verstärkt durch den Gebrauch von Naturvergleichen und -metaphern, wie dem "Ausschlüpfen der Sphinx aus dem Geheimnis wie aus einem Ei" und den "mißgestaltigen Geheimnissen", die der "gesunde Menschenverstand" aus der "Offensichtlichkeit züchtet" (32). In der Fremdstimme des 'Freundes'/Doppelgängers wird die Fähigkeit des "Weisen" (28) aus Segment I umgewertet in Unfähigkeit und Unvernunft. Doch durch den übertriebenen Gebrauch des Begriffspaares *bytie - dolženstvovanie*, das sich letztlich nur als die philosophische und dennoch nicht minder bildhaft verstandene Übersetzung der bislang verwandten Gestaltsymbole von Tier und Mensch erweist, durch die vorgewiesene kategorische Haltung, ist diese Antithese zur These des Geheimnisses der Sphinx mit

133) Die Hervorhebung ist meine (E.S.).

apokalyptischer Tragweite als eine ihrerseits parodierte angezeigt. Die Dissonanz zwischen der verkündeten rationalen Lösung und dem Ausdruck von Wahnsinn und Wut (33), mit dem der Sprecher sie vorträgt, entlarvt die Vernünftigkeit als eine nur zur Schau getragene und bestätigt insofern die Charakterisierung des 'Freundes' am Anfang des Dialoges:

"slovno torčit iz grudi kategoričeskij imperativ, a bokovye karmany nabity maksimami." (31)

"als ragte aus der Brust der kategorische Imperativ, und die Taschen sind mit Maximen vollgestopft."

Tatsächlich zeigt er bald darauf seine tierische Seite, erscheint er seinem Dialogpartner als Bär (34), jenes Tier also, das im 2. Kapitel durch Zitieren von Amos, der "Offenbarung" und von Čechovs "Drei Schwestern" zur signifikanten Gestalt tierischen Schreckens erklärt worden war (25). Er stellt damit selbst ein Beispiel für 'Mischung' dar und weiß zugleich durch das Aufmerksammachen auf 'Mischungen' Schrecken zu erregen. Er ist eine 'Sphinx' und ein 'Zauberer', der mit dem Sphinxprinzip 'Mischung' umzugehen versteht. Das Ende des Kapitels 8 nimmt zur Darstellung des 'Freundes' die Darstellung der Sphinx aus dem 1. Kapitel in geringfügiger Variation wieder auf:

"Točno izdali stoit predo mnoj - on, on, bezumno-likij drug, iz innych vseleennyh predlagaet zagadki i tajny)..." (38)

"Gleichsam von Ferne steht er vor mir - er, er, der wahngesichtige Freund, aus anderem Weltall gibt er Rätsel und Geheimnisse auf)..." 134

Daß andererseits sein Tun ihn als 'Zauberer' identifizieren läßt, geht indes erst aus Segment III rückwirkend hervor. Wenn hier wieder mit eigener Stimme der Gang der Erläuterungen fortgeführt wird, so unter Bezugnahme auf die vorausgegangene Fremdstimme. Deren Terminologie, bytie - dolg (Sein - Sollen), wird übernommen wie auch die Kritik an einer 'Mischung' aus

134) vgl. "Sfinks", S.24

Die Hervorhebung ist meine (E.S.)

beidem. Aber zu erörtern ist nicht mehr eine kategorische Lösung, die für den 'Freund' schon nur vorübergehende Rolle war, auch ist die 'Mischung' nicht der Schwäche des 'gesunden Menschenverstandes' zuzuschreiben, sie ist nicht Mangel an Vernunft, sondern Anzeichen einer besonderen Fähigkeit, für die andere Gesetze gelten: der Magie. In ihrem Vorhandensein nicht länger bestritten, als Gegenstand eines spezifischen Wissens anerkannt, kann 'Mischung' und deren Handhabung analysiert, auf positive wie negative Eigenschaften hin untersucht werden. Die vom 'Freund' zweimalig (34, 37) behauptete 'Mischung' aus Sein und Sollen, - die Gleichung zwischen dem Sternbild Orion und den vier Messingrollen eines umgestürzten Sessels - dient der Illustration des Zaubererhandwerks:

"Kto v osennjuju noč' pridet oprokinut' vaše kreslo kverch nogami, kto stanet božit'sja pri étom, što četyre kolesika ravny brilliantam Oriona - tot koldun." (39)

"Wer in einer Herbstnacht kommt, Ihnen den Sessel umzukippen, wer dabei beteuert, daß die vier Rollen den Brillianten des Orion gleich seien, der ist ein Zauberer."

Magische 'Mischung' birgt (noch) nicht die Wahrheit, aber zeigt überhaupt die Möglichkeit eines Inverbindungsetzens von Gegensätzlichem auf. Insofern sie unter dämonischem Vorzeichen geschieht, haftet ihr die Schreckenswirkung an¹³⁵ und - als

¹³⁵ In "Chimery" ist 'prestuplenie' ('Verbrechen') in Verbindung mit dem Auftreten der Mischgestalt des Ungeheuers gebracht (14) und solche 'Mischung' aus zwei je für sich wahren Bereichen (in jenem Fall - Bestimmungen des Menschen) als 'verbrecherisch' und 'blasphemisch' bezeichnet worden (15).

In "Sfinks" wird die Magie definiert als das Umgehen mit 'Mischungen': "magija smešenij" (39) und diese sind nicht 'wahr', vielmehr dem Satanischen verhaftet. Die Manifestation des Bösen in einer Verbindung von Bereichen, die getrennt sein sollten, in einer Herstellung unechter Zusammenhänge sowie die Definition von Zauberei als eines derartigen unzulässigen Verbindens getrennter Dinge zeigt eine Nähe zu den Ideen der Kabbala und des Buches Sohar im besonderen über das Böse und die Magie.

s. Gershom Scholem: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt/M., 1980 (dt. EA Zürich 1957), S.258. 436 (Anm.106).

hier neu aufgedeckte Seite - ein ästhetischer Reiz, eine Schönheit des Bösen. Die Sphinx wird nun, zuvor als religiöse Erfahrung erörterbar, auf natürliche Ursachen rückführbar, philosophisch diskutierbar, zum Problem der Ästhetik, das mit hin eine Reflexion des Textes "Sfinks" einschließt. 'Sphinx' ist in diesem Bereich nicht nur Schlüssel einer Erfahrung der Grenzüberschreitung, Erkenntnis der Grenzüberschreitung, sondern in Anwendung des Erkannten Schlüssel der Herstellung einer 'Mischung' zum/als Entgrenzen. Das Sphinxgeheimnis befähigt zum Schöpfertum. Es liegt der Überschreitung menschlicher Kompetenz durch die Kunst der Magie in der Kunst zugrunde. Aber solches Schöpfertum ist nicht 'Theurgie', sondern 'Magie', 'Zauberei' ('vedovstvo'), ein Fliegen auf "tierischen Flügeln" ("na kryl'jach zverinych" - 44), wie in bezug auf Gogol' konstatiert wird. Die von Solov'ev herrührende Forderung an die Kunst, theurgisch wirksam zu sein, ist als Belyjs Gegenkonzeption zu einer mit dämonischen Kräften operierenden Magie in diesem Text daran zu belegen, daß aus Solov'evs Gedicht "Das Ewig Weibliche" im Kapitel "Čajkovskij" zitiert wird, um das Ideal einer 'Verschmelzung' ('slijanie') von Himmel und Erde, Sein und Sollen, der 'Mischung' des ebenfalls nur mit Zauberkraften begabten Komponisten gegenüberzustellen (46). Dieser gibt, namentlich mit seiner Oper "Pikovaja dama", für Belyj das Beispiel für eines der beiden 'Phänomene' ab, die 'toska' ('Schwermut'), die er dem 'Wesen' der Magie, dem 'Wesen' eigentlich also der 'Mischung', mit der jene umgeht - dem 'užas' ('Schrecken') - zuordnet:

Belyjs Beschäftigung mit der Kabbala, wenn auch unter Einfluß der theosophischen (Blavackaja), okkulten Interpretationstradition, d.h. einer Einschätzung der kabbalistischen Bücher als Träger uralter geheimer Weisheit, als deren Verfasser Gestalten des Alten Testaments wie Abraham und Moses gelten - geht sowohl aus Belyjs theoretischen Schriften mit ihren Kommentaren (s. den Band "Simvolizm") hervor als auch aus seinem Roman "Serebranyj golub'" (1909). Nachdruck Ann Arbor/Michigan, Č.II, S.12f.

"Užas est' suščnost' magii. Smech i černaja tjaželaja toska - eja javlenie (fenomen). Oni soprovodajut užas. Smech ešče ne isključaet černoj toski. Často on - priznak eja. Smech i toska odinakovo mogut okončit'sja užasom." (42)

"Der Schrecken ist das Wesen der Magie. Lachen und schwarze lastende Schwermut - ihre Erscheinung (Phänomen). Sie begleiten den Schrecken. Das Lachen schließt die schwarze Schwermut noch nicht aus. Häufig ist es ihr Merkmal. Lachen und Schwermut können gleichermaßen im Schrecken enden."

Das erste Phänomen, dasjenige Gogol's, ist das 'Lachen' ('smech'), dessen lautlich begründete scheinbare Verwandtschaft mit 'smešenie' ('Mischung') es erlaubt, eine derartige Relation als eine nicht willkürlich hergestellte, sondern vorzufindende, zwangsläufige zu präsentieren, die lediglich des Herleitens bedarf. Dabei ist aus dem Kontext von "Sfinks" heraus selbstverständlich, daß in dieser Pseudoetymologie 'smešenie', das Prinzip der Sphinx, als das Primäre zu bestimmen sei, aus dem sich 'smech' herleitet, und zwar versehen mit einer doppelten Interpretation: 'smešenie' steht zu 'smech' sowohl in einem Verhältnis von Ursache und Wirkung als auch von Wesen und Phänomen:

"Da i neudivitel'no, čto velikij smech - chudoj smeč: smech ot smešenija. Velikoe smešenie, ležaščee v osnove smešnogo, vsegda - užas, vsegda - na granice vedovstva." (42)

"Ja und es ist nicht verwunderlich, daß das große Lachen ein böses Lachen ist: das Lachen kommt von der Mischung. Die große Mischung, die dem Lächerlichen zugrunde liegt, ist immer ein Schrecken, immer an der Grenze zur Zauberei." 136

Solche Verknüpfung der beiden Wörter nutzt Belyj, um mehrerlei zu bedeuten:

- 1) Das Komische bei Gogol' hat seine Wurzeln in der 'Mischung' zwischen Sein und Sollen in seinem Leben. Das 'Lachen' ist Indiz eines Schreckensstadiums im Leben, dieses ist Ursache des 'Lachens' und sein entsetzliches Wesen (entsprechend

136) Die Hervorhebung ist meine (E.S.)

wird die Argumentation im Fall Čajkovskijs mit dem zweiten Phänomen von 'Mischung', der 'toska' ('Schwermut') geführt). Indem Belyj Phänomene von 'Mischung' aufstellt, kann er das Netz des 'Schreckens' erweitern. Der 'offensichtliche' Schrecken der Sphinx ist um den unter 'Lachen' und 'Schwermut' verborgenen ergänzt.

- 2) 'Schrecken' und 'Lachen' sind sowohl auf der Ebene des Lebens als auf der des Werkes zu betrachten und bedingen einander je wechselseitig.
- 3) Es hat eine bestimmte Bedeutung, wenn 'Lachen' als Phänomen von 'Mischung' erscheint, und zwar nicht nur, weil an seine Stelle auch die 'Schwermut' treten kann, sondern weil Belyj voraussetzt, daß das Schreckenswesen der 'Mischung' unmittelbar, 'offensichtlich' erfahrbar sei. Das 'Lachen' birgt immer das 'Entsetzen', nicht aber das 'Entsetzen' immer das 'Lachen'. Tritt das Phänomen 'Lachen' auf, so enthält es zwangsläufig den 'Schrecken', aber es trägt über ihn hinweg, es verhüllt das Ausmaß des 'Schreckens', deutet auf ein Ausweichen vor diesem. Damit ist die Unterscheidung von Phänomen und Wesen in dem Sinne getroffen, wie er besonders für Belyjs frühe theoretische Schriften charakteristisch ist,¹³⁷ daß die Erscheinung nicht das Wesen zeigt, sondern vielmehr als 'Maske' oder 'Schleier' über den 'Abgrund' des Wesens gebreitet ist, vor dessen Erkenntnis und Erfahrung sich der Mensch fürchtet, welche indes Voraussetzung für alle Erneuerung, Wandlung und für das Mysterium ist. Im 'Lachen' geht der Sinn des 'Entsetzens' von 'Mischung' verloren: der Eintritt in einen Bereich jenseits menschlicher Grenzen/die Kraft, Außermenschliches zu schaffen, jenes Vermögen, aufgrund dessen Belyj den Dichter einen Magier oder Zauberer nennt. Denn nur das unverminderte 'Entsetzen', das 'Entsetzen' über alle Maßen, leitet ein Überschreiten der Gesetze der Welt ein, während sich das Phänomen 'Lachen' innerhalb der, wenn auch 'verrückten', Gesetze und Maße der Welt und des Menschen bewegt. Ersteres

137) s. bes. "Simvolizm kak miroponimanie" (1903) in: Arabeski, S.231.

ist das Geheimnis der Sphinx, dessen Kenntnis Gogol' in seinen frühen Werken zugesprochen wird (44). Die neue, andere Qualität, die unter diesem Zeichen steht, lautet in den verschiedenen Bereichen:

- Fähigkeit zum Fluge
- Magie, Hexerei, Zauberei
- Teuflisches, Böses
- Schönheit des Bösen (zu gewinnen aus lächerlicher Häßlichkeit)

Das Sphinx-Geheimnis um den 'Schrecken' der 'Mischung' steht also auch für einen neuen ästhetischen Wert metaphysischer Ordnung. Dem Phänomen 'Lachen' aus der 'Mischung' aber mangelt die Größe, die verführerische Schönheit des Häßlichen, das Geheimnis (40, 44). Der Übergang in das Komische wird als Verfallstadium des Zauberns gewertet. Wird das Teuflische, die ungeheuerliche 'Mischung', deren Eigenschaft Grenzen zu überwinden sie einzig rechtfertigen läßt, in die Grenzen des Alltäglichen und Gewöhnlichen geführt, dann verliert es seinen Sinn. Die rote Farbe des Teufels wird zur grauen, Mephistopheles zum Kanzleischreiber (41). Für Belyj ist diese Entwicklung in Gogol's Werk im Übergang von den "Večera na chutore bliz Dikanki" zu den "Peterburgskie povesti" demonstrierbar.¹³⁸

138) Abgesehen von einer Trennung des Werkes Gogol's in zwei Perioden aufgrund der Unterscheidung zwischen zwei verschiedenen Arten der 'Mischung', wendet Belyj diese auch, bzw. in Zusammenhang damit an, um literaturgeschichtliche Abgrenzungen zu setzen. Jene von einem Dichter/Zauberer hervorgerufene 'Mischung', die Grauen erregt, ist als romantisch apostrophiert:

"Romantičeskij obraz mefistofelja v krasnom plašče bliže opredeljaet glubinu satanizma, neželi serost' ego." (41)

"Das romantische Bild des Mephistopheles im roten Umhang bestimmt die Tiefe des Satanismus näher als sein Grausein."

Die zweite durch Lachen und/oder Schwermut in Erscheinung tretende 'Mischung' wird von Belyj hingegen nicht als ein neuer Stil, sondern als Verfallstadium des vorangegangenen (romantischen) gewertet. Dennoch, - läßt schon die Kritik an Gogol's "Petersburger Erzählungen" wegen ihres Hereinrückens des Geheimnisvollen in das Alltägliche

Aus Entsetzen über den eigenen Flug auf "tierischen Flügeln", auf dem apokalyptischen Drachen, wird er zum Spötter:

"Načal Gogol' s vedunstva, no potom zatoskoval i zasmajalsja odnovremenno. Obol'stitel'nost' tajn razsypalas' smešnymi ljagušatami. Zvezdnaja noč' Ukrainy smenilas' serym nebom Peterburga." (44)

"Begonnen hat Gogol' mit der Hexerei, doch dann verfiel er zugleich in Schwermut und Lachen. Das Verführerische der Geheimnisse zerbröckelte in lächerlichen Fröschlein. Die Sternennacht der Ukraine wurde vom grauen Himmel Petersburgs abgelöst."

Was Belyj als das Wesen der 'Mischung' bezeichnet, ist die 'Mischung' in ihrer symbolischen Bedeutung.¹³⁹ Seine Pseudo-etymologie smešenie-smech greift er dort wieder auf, wo symbolische 'Mischung', und zwar im Zentrum abermals die Sphinx, abgegrenzt werden muß, in "Egipet".

an den Roman "Melkij bes" des Symbolisten F. Sologub denken, - so tritt letztlich Belyj selbst mit seinem Text "Sfinks" im ganzen den Beweis dafür an, daß der Symbolismus zumindest neben jener wunderbar entgrenzenden 'Mischung' auch die Grotesken erzeugende handhabt, dieses 'Verfallstadium' also gewisse Gemeinsamkeiten mit dem neuen Stil des Symbolismus aufweist. Vor allem interessant aber ist, daß jener Bruch, den Belyj zwischen Gogol's in der Ukraine spielenden und seinen Petersburger Erzählungen heraushebt, die Entwicklung innerhalb seines eigenen, von "Sfinks" aus noch in der Zukunft liegenden Werkes voraussagt, und zwar, was den Schritt von "Serebrjanyj golub'" zu "Peterburg" anlangt. Hier ist der Ortswechsel vom Land zum "grauen Himmel Petersburgs" vollzogen und zugleich die profanierende Zersetzung der im ersten Roman in ihrer geheimnisvollen Größe noch unangetasteten mythischen Bilder. Sind nicht die "Froschzüge", die unter Nikolaj Apollonovičs apollinischer Schönheit in "Peterburg" immer wieder hervorbrechen, eine Entsprechung zu jenen "lächerlichen Fröschlein", in die Belyj mit Bedauern das verführerische Geheimnis sich bei Gogol' zersetzen sieht? In "Masterstvo Gogolja" reflektiert Belyj den Bezug zwischen seinen beiden Romanen und den zwei Phasen im Werk Gogol's. ("Masterstvo Gogolja. Issledovanie". Moskva, 1934, S. 298, 302).

139) vgl. oben S. 239.

Noch zuvor, in "Ofejra"¹⁴⁰, Belyjs Buch über die erste Etappe seiner Reise 1910/11 nach Ägypten über Sizilien und Tunis, entwickelt er aus dem Kern der Wortverbindung smešenie-smech eine Mimik für die drei Grundbegriffe seiner Konzeption
 1) Getrenntheit der Gegensätze 2) Mischung der Gegensätze
 3) Einheit der Gegensätze. 1) erscheint im Ausdruck von 'chochot' ('schallendem Gelächter') und 'plač' ('Klage') oder 'smech' ('Lachen') und 'slezy' ('Tränen'), 2) als 'smech' ('Lachen') und 3) als 'ulybka' ('Lächeln'). Innerhalb dieses anschaulichen 'Begriffsinstrumentariums', mit Hilfe dessen Kulturgeschichte in den verschiedensten Bereichen erfaßt wird, ist 'Mischung' im Unterschied zu "Sfinks" ausschließlich 'Lachen' und trägt ausschließlich negative Wertung.¹⁴¹

Gemisch der Kulturen, der Völker, des Baustils, der Kleidung, der Farben - dieser Beschreibung gemäß ist Kairo in "Egipet" "gemischt" ("smešannyj") und daher "lächerlich" ("smešon").¹⁴²
 An derselben Stadt kann zugleich festgestellt werden, aufgrund welcher Kriterien diese 'Mischung' für Belyj symbolischen Sinn erlangt, bzw. in welchen Kriterien dieses auf welche Weise zum Ausdruck gebracht wird. Zu bedeuten ist, daß eine metaphysische Ebene in Geltung tritt. Wie ist dieses 1. aussagbar 2. als an sich nicht Darstellbares an Darstellbarem anzeigbar?

140) "Ofejra. Putevye zametki. Čast' pervaja." Moskva, 1921.
 Die in unserem Zusammenhang wichtigen Kapitel sind von Belyj in ihrer Entstehung auf das Jahr 1910 datiert.

141) Vgl. auch J.Holthusen: Die Bedeutung des Stils bei Andrej Belyj in: Russian Literature 5, 1973, S.73f.
 Zur Mischung und Mischgestalt als Karikatur/Groteske vgl. auch "Žezl' Aarona", wo Belyj das abstrakte Denken kritisiert als ein von den Wurzeln der Natur losgelöstes, dem daher eine rein triebhafte Natur gegenübertritt. Seine Gestaltcharakteristik der zeitgenössischen Philosophen lautet:
 "... v nem smešenie čuvstvennoj žizni s abstraktnoj - čudoviščno; ono satir" und "... dlja nego net duchovnoj prirody; dlja nego ona - šarž i grotesk." (in: Skify, S.-Peterburg, 1 (1917), S.172).

142) "Egipet" in: Sovremennik Mai 1912, S.201.

Der von Belyj beschrittene Weg folgt den Gesichtspunkten:

- 1) Das Wort muß eine Bestimmung ex negativo geben, was im Russischen durch das Präfix 'ne' oder 'bez' geleistet wird, z.B. 'neopredelimost' ('Unbestimmbarkeit'), 'nevozmožnost' ('Unmöglichkeit') oder 'bezmernost' ('Unermeßlichkeit'), 'bezpredel'nost' ('Grenzenlosigkeit'), 'bezkonečnost' ('Unendlichkeit').
- 2) Über das Darstellbare muß eine Feststellung von Veränderung getroffen werden, die entweder dieses dem Vorstellungsvermögen entzieht bzw. in diese Richtung weist oder der Wirklichkeit, der Natur, der Logik widerspricht: Steigerung, Phantastik, Widernatürlichkeit, Verkehrung, Umwertung, Paradox. Dabei gilt: Je vielfältiger Veränderung festgestellt wird, je mehr Kriterien dabei in Betracht gezogen werden,¹⁴³ desto mehr bestätigt sich das Unsagbare und Bildlose als unendliche Macht, die nicht von den aufgebote- nen Kriterien erfaßt wird, sondern vielmehr ihrerseits diese erfassend sich zum Ausdruck zu bringen scheint - als ein Einbruch.¹⁴⁴

143) Der Umkehrung dessen bedient sich Belyj in "Peterburg", um das "Unfaßbare", das dem Senator in Gestalt des Revolutionärs Dudkin begegnet, zu bezeichnen. Dabei gebraucht er den Begriff der Kategorie: "Die Besonderheit dieses Ausdrucks bestand nur in der Schwierigkeit, jenes Gesicht in irgendeine vorhandene Kategorie einzuordnen - in nichts mehr ..." ("Peterburg", 1.Fassung. Ausgabe Moskva, 1981. S.25)

Die nicht vorhandene Kategorie wird von Belyj in demselben Roman geschaffen. Es ist die "Kategorie des Eises" (a.a.O., S.86), die einzige des "Unfaßbaren" ("Neulovimyj"), des Revolutionärs Dudkin. In "Egipet" gilt sie für Kairo und löst den ästhetischen Maßstab ab ("Egipet" in: Sovremennik Juni 1912, S.184). Und der auf der Geometrie beruhende "metaphysische Sinn" der Pyramide ist ebenfalls ein "eisi- ger" (a.a.O., S.188f.).

144) Einbruch in Umkehrung der Werte, Verkehrung der Ordnung, und zwar dieses, wie in "Egipet" mehrere Beispiele zeigen, gemäß des Bildes von einem Bau oder dem Raum in einem Bau, der durch Gewalt von außen zum Einstürzen gebracht wird, dessen Geordnetheit sich in ein Chaos verwandelt. ("Egipet" in: Sovremennik Juni 1912, S.178f., 183f.)

Und es bestätigt sich auch darin, daß die Bestimmungen nach den verschiedenen Kriterien, durch deren Veränderung in einer der oben genannten Arten es sich 'kundgibt', nicht unverbunden und deutlich voneinander abgegrenzt nebeneinander stehen, sondern vielmehr im Gegenteil als wie durch ein magisches Band Verknüpfte, auseinander Erwachsene, Transparente und Transitorische, gezeigt werden können.

Dies ist zu leisten in der Verbindung der Wörter auf der Grundlage von Konnotation oder Etymologie, im Idealfall durch die semantische Polyvalenz eines Wortes, wofür in den "Chimery" 'prestuplenie' ('Verbrechen'/'Überschreiten') wegweisendes Beispiel war.

In "Sfinks" ist schon das ästhetische neben dem ethischen das wichtige Kriterium, an dem sich Metaphysisches als Umwertung des Häßlichen zum Schönen bzw. im Paradox "verführerischer Scheußlichkeit" (40) darstellt, sofern diese Häßlichkeit von urbildhafter Geltung und ungeheuerlichem Ausmaß ist. Wenngleich das eigentliche Wort zur Bezeichnung des ästhetisch Häßlichen, 'bezobraznyj', nicht ein einziges Mal gebraucht wird, an seiner Statt das stärker emotional geprägte 'gadkij' auftritt, wodurch die Verbindung zur Tiergestalt über die Ambivalenz von 'gad' ('Scheusal'/'Reptil') erhalten bleibt, wengleich anstelle von 'prekrasnyj' ('schön') mit Ausnahme eines Falles (40) die Bezeichnungen 'obol'stitel'nyj' ('verführerisch') und 'sladkij' ('süß') treten, so ist doch deutlich, daß die Grenzlinie zwischen der 'magischen' und der 'lächerlichen' Mischung, zwischen dem Wesen 'Schrecken' und dem Phänomen 'Lachen' zugleich jene zwischen 'metaphysischer' Ästhetik und Ästhetik, zwischen Kunst als Magie und Kunst ist. Metaphysische Bedeutung ist Vordringen zum Wesenhaften, Ästhetik im üblichen Sinne bewegt sich auf der Ebene der Phänomene. 'Mischung' hat mit dem 'Schrecken' an der ersten teil, mit dem 'Lachen' an der zweiten. Sie wird von Belyj als ästhetisch häßlich, abstoßend, bestimmt. Ästhetische Umwertung als Zeichen metaphysischer Bedeutung steht in Abhängigkeit von Größe, als Indiz des Grenzüberschreitens. Das 'Lächerliche' der

'Mischung' ist das gewöhnlich Häßliche, Häßliches als Kleines, Begrenztes: "malye gadiny" ("kleine Scheusale" - 27), "Malen'kie gadosti" ("kleine Scheußlichkeiten" - 40), "smešnaja gadost'" ("die lächerliche Scheußlichkeit" - 40), "gaden'koe nasledstvo" ("das ziemlich widerliche Erbe" - 40, 41), "malaja zverjuška" ("kleines Raubtierchen" - 41).

Der 'Schrecken' der 'Mischung' ist das gesteigerte 'Scheußliche'/'Häßliche', ist das Große im Sinne eines Archetypus von 'Mischung', eines archetypisch Häßlichen: "Bol'sie gadiny" ("große Scheusale" - 26,40), "gadkoe nasledstvo" ("ekelhaftes Erbe" - 40), "izrjadnyj zverjuk" ("hübsches Riesenraubtier" - 41).

"Das Schleiertuch des Symbols" (40), in welches gehüllt das 'lächerliche' Häßliche der Offensichtlichkeit zu einem 'Entsetzen' wird, das einen ästhetischen Reiz höherer Ordnung hat, besteht in der Vergrößerung des Offensichtlichen, die zugleich Rückführung auf Archetypisches ist.

Für den Text "Sfinks" also gilt durchgängig der Gesichtspunkt¹⁴⁵ vom symbolisierbaren Metaphysischen mit dem mythischen Vorbild der Sphinxgestalt. Die hierbei genutzten und verknüpften Kriterien sind das Ästhetische, das Ethische und das Natürliche: gadost' (Scheußlichkeit/Häßlichkeit) - gadina (Reptil/Scheusal) als das Tier der Apokalypse - gadina (Reptil, Amphibie) als zoologische Gattung.

In "Egipet" wird das russische Wort 'bezobrazie' in der Vielfalt seiner Bedeutungen - 'Häßlichkeit', 'Unordnung', 'Bild-', 'Gestaltlosigkeit',¹⁴⁶ - als Angelpunkt zwischen Gesichtspunkt 1 und 2 entdeckt, negatives 'etwas' und nicht 'etwas' in einem, - in der negativen Bestimmung überdies für zwei verschiedene Kriterien in Geltung zu bringen. Das Ästhetische rückt in den Brennpunkt und wird zugleich außer Kraft gesetzt. Wenn dieses geschieht, entsteht der positive ästhetische Gegenwert auf metaphysischer Ebene, "die neue Schönheit der Häßlichkeit".¹⁴⁷

145) vgl. oben S. 256.

146) s. nähere Ausführungen hierzu im Kap. "Egipet"

147) "Egipet" in: Sovremennik, Juni 1912, S.183.

Doch die Transition ist nicht zwangsläufig. Es gibt eine gewöhnliche, begrenzte Häßlichkeit, und es ist eben diese, welche von Belyj aus der 'Mischung' hergeleitet und mit der Wirkung des 'Lächerlichen' gekennzeichnet wird,¹⁴⁸ jedoch ohne hier eine entsetzende 'Mischung' zum Gegenpol zu haben. Die Vermittelbarkeit zwischen physischer und metaphysischer Ebene ist an das Wort 'bezobrazie' gebunden und die zwei Fälle, 1. Kairo und 2. die Sphinx, in denen die Häßlichkeit als eine grenzüberschreitende eingeschätzt ist, lassen zwei Gesichtspunkte Belyjs hierfür feststellen:

1. Nicht das Darstellbare weist auf nicht Darstellbares hin, wie in "Sfinks", sondern das nicht Darstellbare prägt das Darstellbare. Die "andere Welt" ist Ursache der negativen Erscheinungen "dieser Welt", zeigt sich in ihnen, bzw. und hierin liegt vermutlich Belyjs Ausgangspunkt für diese Überlegung, wenn das Präfix 'ne' oder 'bez', das Aussage in Negierung von etwas (Bestimmtem) ist, auf der Ebene des Bestimmten gebraucht wird, dann bestimmt es dieses als ein Negatives. Transition kann also über die Morphologie der Sprache erfolgen.¹⁴⁹ Im Konkreten, für den Fall Kairo lautet die Begründung der Transition: 'Bezobrazie' - 'Häßlichkeit' und 'Unordnung' - ist durch die Berührung mit einer Erscheinung der "anderen Welt" (den Pyramiden) hervorgerufene Entstellung und Verstellung. Sie hat also metaphysischen, symbolischen Sinn.¹⁵⁰
2. Transition erfolgt durch Anwendung der Mathematik auf den ästhetischen Wert. Häßlichkeit in die zweite, in die vierte Potenz erhoben Häßlichkeitⁿ bezeichnet das Überschreiten gewöhnlicher Ästhetik im Überschreiten der Vorstellungskraft und führt in eine höhere Schönheit.¹⁵¹

148) am Fall Kairos, s. oben S. 255

149) Zu einer möglichen Erklärung von Belyjs bedeutungsvollem Spiel mit 'bezobrazie' nicht aus der Beobachtung der Sprache allein, sondern auch aus seiner Lektüre von Rickerts "Der Gegenstand der Erkenntnis", s.S. 312.

150) "Egipet" in: Sovremennik, Juni 1912, S.184

151) a.a.O., S.189.

Die Transitionsmöglichkeit über das Präfix 'bez' zwischen einem negativen Bestimmten und einem nicht Bestimmten/Bestimmbaren, wie sie für 'bezobrazie' zu belegen ist, wendet Belyj auch auf das Wort 'bezumie' ('Verrücktheit') an. Seine Bestandteile 'bez' ('ohne', 'un-', '-los') und 'um' ('Verstand', 'Vernunft') berücksichtigt, wird 'bezumie' interpretiert als "sam ot sebja otorvannyj, za granicy vsego čelovečeskago perešedšij um"¹⁵² ("von sich selbst losgerissener, die Grenze alles Menschlichen überschritten habender Verstand"). Das dem Verstand nicht Gemäße ist zugleich schon zu verstehen als das Außer-/Übermenschliche, so wie das, was sich nicht zu einem Bild, als etwas Harmonischem, Schönem fügt, zugleich außerhalb des Bildhaften überhaupt steht. Die Welt menschlichen Maßes und Ermessens wird gewandelt zum Abstrakten und Metaphysischen durch das vorgeschaltete 'bez', welches in der Verneinung die Überschreitung jenes Maßes zu bedeuten hat. Als solche berührt sie dann die abstrakte Welt der Zahlen. Auf den Menschen bezogen muß das 'bezumie' ('Wahnsinn') heißen, was die Zahlenreihe, was die Geometrie symbolisiert.¹⁵³

Eine "Häßlichkeit von Wahnsinn" ("bezobrazie" ... "ot bezumija")¹⁵⁴ oder "Häßlichkeit der Grenzenlosigkeit" ("bezobrazie bezpredel'nosti")¹⁵⁵ steht in "Egipet" der "gewöhnlichen Häßlichkeit, die in Gemischtheit besteht" ("obyčnoe bezobrazie, zaključajuščeesja v smešannosti")¹⁵⁶ gegenüber. Eine Entsprechung dieser Gegenüberstellung, wenn auch noch ohne Belyjs Entdeckung der 'magischen' Silbe 'bez', ist im Text "Sfinks" festzustellen: nicht nur der 'Schrecken' der 'Mischung' kennzeichnet das Überschreiten im Gegensatz zu dem 'Lachen von der Mischung' ('smech ot smešenija'), dem Gewöhnlichen, sondern auch und zuallerletzt, noch über die 'Magie der Mischun-

152) a.a.O., S.184

153) a.a.O., S.189

154) a.a.O., S.184

155) a.a.O., S.188

156) ebda.

gen' geordnet, - der Wahnsinn, verbunden mit der Person Nietzsches. Raserei (bešenstvo) und Wahn sind bei Belyj auch, wie bereits oben bemerkt,¹⁵⁷ Merkmale der symbolischen, der mythologischen Mischgestalt, in welcher das Überschreiten menschlicher (Verstandes-) Grenzen durch Überschreiten der Gestaltgrenze zum Tier gegeben ist.

'Vom Wahn gezeichnet' ('bezumolikij') ist das Gesicht der Sphinx, die im ersten Kapitel des Textes ihr Rätsel mit Nietzsches Worten der "stillsten Stunde" dem Ödipus/Zarathustra aufgibt. Im letzten Kapitel kreuzigt die Sphinx Nietzsche, der ihr Geheimnis kennt. Versehen die Sphingen das Lebensprotokoll Nietzsches mit dem Siegel 'bezumie' ('Wahnsinn'), dann ist dieses Siegel ihr eigenes und Nietzsche durch dieses als Sphinx¹⁵⁸ geprägt, als über die Schwelle Getretener, doch noch Unerlöster. Basierend auf Nietzsches "Geburt der Tragödie" einerseits, Vjačeslav Ivanovs "Éllinskaja religija stradajušča-go boga" ("Die hellenische Religion des leidenden Gottes") andererseits, stellt Belyj 1. über das Motiv 'Wahnsinn' die Verbindung Dionysos-Nietzsche-Sphinx her; 2. über das Motiv des 'leidenden Gottes' (Ivanov)/'tragischen Helden' (Nietzsche) die Verbindung Christus-Dionysos-Nietzsche her. In der Sphinx aber, versehen mit dem dionysischen Merkmal des Wahns und Dionysos-Dithyramben singend, steht nicht nur Nietzsche, dem leidenden Dionysos, sein eigenes dionysisches Prinzip als Leidensursache gegenüber, kreuzigt nicht nur Nietzsche als Sphinx den Nietzsche-Christus, sondern ist auch potentiell schon jene Bedeutung für die Sphinx angelegt, die in "Egipet" ausgesprochen wird: 'tragischer Held' und als 'leidender Gott' sowohl Dionysos als auch - Christus.

157) vgl. S.191.

158) In seinem Aufsatz "Fridrich Nicše" (1907) bezeichnet Belyj Nietzsche als "geflügelte Sphinx". in: Arabeski.

Wenn wir von hier aus nochmals auf die "Chimery" zurückblicken, dann finden wir, daß jenes dort ausschließlich tragische Grenzüberschreitungs-pathos, das in und anhand der Ungeheuer zum Ausdruck kam, auch in "Sfinks" seine Berechtigung behält, lediglich abgegrenzt wird von einem Umfeld ähnlicher, jedoch nicht gleichbedeutender Phänomene. Die Sphinx, sofern sie ernstzunehmendes wegweisendes Symbol sein soll, muß auch in "Sfinks" die Anforderungen eines Maximalismus erfüllen. Der Autor von "Sfinks" tut ihnen in der Darstellung in seinen Kapiteln "Polden'", "Zijanija" und "Bol'sie gadiny" vollauf Genüge, erlaubt sich aber dann einen Abstecher in das Feld der kleinen, gewöhnlichen 'Mischungen' in den Kapiteln "Malye gadiny" und "V zoologičeskom sadu", demonstriert die Produzierbarkeit des Komischen, Grotesken und Parodistischen aus 'Mischungen' kleinen Ausmaßes, jedoch nicht ohne auch auf deren Schrecken hinzuweisen. Die vielfache parodistische Brechung in diesem Text,¹⁵⁹ und zwar sowohl eigener, vorangegangener Textpassagen in bezug auf die dort vertretenen Thesen und geübten Verfahren, als auch der fremden, durch Allusionen oder Zitate ins Spiel gebrachten, scheint eine als endgültig festzuhaltende Bedeutung der Sphinx verhindern zu wollen zugunsten eines vollen Ausschöpfens der Möglichkeiten, die das Sphinxprinzip 'Mischung' bietet. Und dann - in den letzten drei Kapiteln - wird doch die eigene und ernstzunehmende Auffassung des Sphinxgeheimnisses offengelegt in der Besprechung fremder Werke. Es werden die Möglichkeiten an die Hand gegeben, mit Hilfe derer der Text "Sfinks" bis zu diesem Punkte in seiner Ambivalenz richtig eingeschätzt werden kann. Der Sinn der Sphinx mündet in den tragischen Weg, den Leidensweg, dessen Vollendung noch aussteht, der Autor, der es verstanden hat, im Umgang mit der Sphinxfrage aus 'Weiser', als 'Vertreter des gesunden Menschenverstandes', als Antwort verweigernder Ödipus/Zarathustra und als Magier in niederem wie in höherem Sinn aufzutreten, hat sich als Magier der Magier erwiesen.

159) In dieser Hinsicht weist "Sfinks" auf den Roman "Peterburg" voraus. Zur Parodie in "Peterburg" vgl. Ada Steinberg: On the Structure of Parody in Andrej Belyj's Peterburg in: Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1977.

2.2.4. Zwischenspiel in Symbolik und Theorie - "Feniks"

Die Rückbindung an "Sfinks", das neue Symbol und der neue Ansatz für eine symbolistische Theorie.

In der ein Jahr nach "Sfinks" entstandenen Schrift "Feniks"¹ gebraucht Belyj erstmals zwei Bilder ägyptischer Mythologie unter ausdrücklicher Bindung an ein 'uraltetes' und 'ewiges' Land Ägypten. Das eine, die Sphinx, wird aus dem vorangegangenen "Sfinks" weitergeführt, indem es schon dort als ein Gestaltarchetypus für Belyj symbolisch wurde, der in der Spezifik des griechischen Typus und mit dem diesem verbundenen Mythos insofern Bedeutung gewann, als er Belyjs Frage nach Begrenzung und überschreitbarer Grenze des Menschen sowie der Unausweichlichkeit der Antwort mythische Gültigkeit verlieh.

Erscheint nun die Sphinx als ägyptische, - in der Sphinx am Rande der Wüste wie in einer dem 'ägyptischen' Himmel eingezeichneten Schar geflügelter Sphingen² -, dann übernimmt sie einen Teil des von Belyj anhand der Sphinx vor Theben entfalteten symbolischen Spektrums, jener andere Teil aber, dessen Mangel die Differenz zwischen der griechischen Sphinx aus "Sfinks" und der ägyptischen Sphinx aus "Feniks" ausmacht, steht in keinerlei Zusammenhang mit ihrer Bedeutungsdifferenz in diesen beiden Mythologien. Im Gegenteil ist im ersten Kapitel "Egipet" auf den Ursprung der religiösen Bilder u.a. Griechenlands in Ägypten Wert gelegt,³ geht es also um die Hervorhebung der Gleichheit im wesentlichen, dergegenüber die Unterschiede im einzelnen als irrelevant sich erweisen.

Inwieweit die Sphinx ihre Symbolik aus der voraufgegangenen Schrift bewahrt und woran sie verliert, bestimmt sich durch Belyjs neues Symbol des Phönix, das zweite in Ägypten verankerte Bild. Dieses trägt, wie zuvor die Sphinx, als Titel eines

1) in: Vesj, 1906, Nr.7, S.17-29; später übernommen in den Aufsatzband "Arabeski", S.147-160. Die Seitenangaben im folgenden beziehen sich auf jene weitere Publikation.

2) a.a.O., S.148.

3) a.a.O., S.147.

Textes zur Frage nach der ästhetischen, religiösen und philosophischen Erreichbarkeit transzendenten Sinns zugleich Belyjs Prinzip der bildhaften, sprachlichen und gedanklichen Entfaltung von Fragestellung und Lösung. Prinzipiell dieser Art wirksam aber wird es in Zusammenhang mit einer Weltanschauung und einem Anschauungsmodell. Von ihnen her wird einerseits die mythologische Gestalt mit ihrem Mythos bezüglich ihrer Symbolik von Belyj erschlossen, konzentriert andererseits sie jene Anschauung und ihr Modell in sich, aus welcher ihr die Symbolik zugewiesen wurde.

Es ist zu zeigen, daß die Wahl des Phönix, 1906, anstelle der Sphinx, 1905, zum zentralen Symbol durchaus nicht als ein beliebiger Wechsel von dem einen mythologischen Bild zum anderen, bzw. als eine Ergänzung bereits vorhandener Symbole um lediglich ein weiteres in Belyjs Werk zu beurteilen ist, sondern vielmehr in Zusammenhang mit einem neuen Ansatz Belyjs zur theoretischen Begründung von Symbol und Symbolismus steht, der übereinstimmend in der diesbezüglichen Sekundärliteratur für das Jahr 1906 festgestellt wird.⁴ Dabei findet der "Feniks" offenbar deshalb wenig Beachtung, weil er nicht zu Belyjs rein und explizit theoretischen

4) vgl. J. Pflanzl ("Weltbild und Kunstschau des Russischen Symbolismus in der theoretischen Gestaltung durch A. Belyj", Wien, 1946, maschinenschriftl. Diss.) unterscheidet in dem von ihr untersuchten Zeitabschnitt 1902-10 nach dem Kriterium der je dominanten philosophischen Orientierung für Belyjs Theoriebildung die zwei Phasen: 1. 1902-04 (Nietzsche und Schopenhauer) 2. 1906-10 (Neukantianische Erkenntnistheorie, bes. H. Rickert), während M. Deppermann ("Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins", München, 1982) nach dem Kriterium von Belyjs Wirklichkeitsbegriff zu drei Phasen kommt: 1. Phase (ab 1902): Unterscheidung der Erscheinungswelt von dem dahinter stehenden Wesen der Welt; 2. Phase (ab 1906): Die Wirklichkeit als das Gesamt aller inneren und äußeren Erfahrung des Subjekts; 3. Phase (1909-10): Die Wirklichkeit als hierarchisch geordneter Stufenbau bedingt wahrheitshaltiger Seinsbereiche hin zu einer höchsten Wert-Instanz.

Schriften zählt, wofür die von Belyj selber vorgenommene Einordnung dieser Schrift in den Sammelband "Arabeski" anstatt in den unter höheren theoretischen Anspruch gestellten Band "Simvolizm" u.a. Berechtigung gibt. Und doch ist gerade der "Feniks" deshalb aufschlußreich, weil er ganz am Anfang dieser Phase von Belyjs Theorie steht und damit den Bruch zur vorherigen, indem er ihn deutlich hervorhebt, bestimmen läßt wie darauf hinweist, daß und auf welche Weise Belyj hierbei auch von dem 'Alten' in das 'Neue' integriert. Auf Bruch und Kontinuität zwischen zwei Phasen wird in dieser Arbeit zwangsläufig die Aufmerksamkeit gelenkt, weil eine Kontinuität in Vorkommen und Symbolik bestimmter Bilder zur Frage gestellt ist und deren chronologische Verfolgung in Belyjs Werk den Schritt eben von "Sfinks" zu "Feniks" in den Blick rückt. Die Untersuchung von "Sfinks" hatte ergeben, daß Belyj die Sphinx aufgrund ihrer 'gemischten' Gestalt zum Zentrum seines Textes machte, indem er sie als eine Formel oder wie wir es genannt hatten ein Prinzip durch die größtmögliche Vielfalt der durch sie entfalteten und in ihr zu vereinigenden Bereiche kennzeichnete. Für die Mischgestalt generell hatten wir schon zuvor festgestellt, daß sie auf ein Anschauungsmodell bezogen ist, in welchem eine horizontal verlaufende Grenze zwei Sphären trennt und daß dieses in Zusammenhang mit einem metaphysischen Dualismus steht.

In einem vom Grundthema her an die "Chimery" und den "Sfinks" anknüpfenden Text hat analog zur Sphinx der Phönix die Bereiche des Künstlerischen, Religiösen, Philosophischen und, hier als Besonderes und Neues, auch des Historisch/Politischen⁵ zu erschließen. Registriert man zunächst das in "Feniks" Neue, dann

5) "Feniks", S.149ff. Dies ist, zumal der größte Teil der diesbezüglichen Erörterungen dem Sozialismus gilt, als eine Stellungnahme Belyjs zum aktuellen politischen Geschehen in Rußland, d.h. zur Revolution von 1905, zu sehen.

liegt es nahe, nach dem Bezug zwischen der neuen Vogelgestalt des Phönixsymbols und dem Zwei-Sphären-Modell zu fragen. Dies umso mehr, als aus den "Chimery" hervorging, daß der Vogel oder das Flügelattribut im Unterschied zu allen anderen Tiergestalten und deren Elementen, welche immer das 'Tierische' symbolisierten, wie der Menschenkopf der oberen, metaphysischen, göttlichen Sphäre zugehörte. Setzt also Belyj jetzt dem Menschen ein Symbol in dem Vogel, dann würde dies dem Muster der "Chimery" entsprechend bedeuten, daß er ihm von vornherein jene Freiheit vor den Grenzen der empirischen Welt zuerkennt, die dort erst durch Überschreitung der bindenden unteren Sphäre errungen werden mußte. Damit wäre das Problem der zwei Sphären und des Weges hinfällig. Mit dem Symbol des Vogels Phönix aber schreibt Belyj dem Menschen wiederum einen Weg vor, den des Phönix-Mythos von periodisch wiederholtem Sterben und Wiederverstehen. Die Freiheit von irdischer Begrenzung und Bedingtheit ist also keine endgültige und keine solche, die ihm durch die Zugehörigkeit zur oberen Sphäre statisch eignet, sondern eine endlos zu bewährende, zu vollziehende. Die Freiheit und Göttlichkeit des Phönix-Vogels besteht darin, daß er fliegen kann und zu fliegen nicht aufhört. Das Unendliche enthält dieses Vogel-Symbol insofern, als die Bewegung, die Dynamik des Fliegens eine unaufhörliche ist:

"Leti Feniks, solnce, na bryznuvšich kryl'jach,
no ne smej ustavat'!" (154)

"Flieg Phönix, Sonne, auf sprühenden Flügeln, aber
wage nicht zu ermüden!"

Das Problem aus "Chimery" und "Sfinks" zeigt sich also in "Feniks" als ein anders gestelltes und anders gelöstes. Zum Ausgangspunkt wird nicht mehr der zweigeteilte Raum genommen, nicht mehr er ist es, welcher dem Menschen den Weg vorgibt, so daß sich dieser wandelt, hat er den anderen Raum erreicht, sondern vom Menschen aus, dieser mit der Vogelgestalt als prinzipiell Beweglicher bestimmt, ist der doppelte Raum erschlossen.

Nur blaß noch ist dessen Kontur als Himmel-Erde/oben-unten-Zeichnung, denn begründet wird er aus dem Verlauf des Fluges vom Vogel Mensch. Der bewegt sich in einem ungeteilten, leeren Raum und erst in seiner Spur entsteht ein diesem entgegengesetzter, gestalteter Raum als etwas Statisches, das vom Dynamischen abgelagert ist:

"i vot my - feniksy - ticho otdelilis' ot zemli.
 My okruženy nyne sozidajuščej sposobnost'ju našego razuma, kak golubym morem nebesnym.
 V sotvorennom zanovo mire bytija, mir cennom, my snova i snova načinaem process tvorčestva. Sotvorennyj mir cennostej snova i snova preodolevaetsja. On okamenyvaet u nas za plečami v formach vidimago bytija s istoriej gosudarstv i narodov. Snova i snova my pogibaem v étom kamennom mire." (153)

"Und da haben wir - Phönixe - uns leise von der Erde getrennt. Nun sind wir von der Schaffensfähigkeit unserer Vernunft umgeben wie vom blauen Himmelsmeer.

In der neu geschaffenen Welt des Seins, in der wertvollen Welt, beginnen wir stets aufs neue den Prozeß des Schaffens. Die geschaffene Welt der Werte wird stets aufs neue überwunden. Sie versteinert hinter unserem Rücken in den Formen des sichtbaren Seins mit der Geschichte der Staaten und Völker. Stets von neuem gehen wir in dieser steinernen Welt zugrunde."

Ist für dieses Bild bereits im besonderen die Rickertsche Erkenntnistheorie und Wertlehre mitbestimmend, so bleibt doch zunächst hinsichtlich der Ablösung des Zwei-Sphären-Anschauungsmodells durch ein Modell der Verlaufslinie festzustellen, daß diese in Zusammenhang steht mit Belyjs verändertem Wirklichkeitsbegriff. Anstelle einer Trennung zwischen 'vidimost'' und 'suščnost'', wobei der Mensch in der ersteren befangen ist, so daß verschiedene Möglichkeiten durchdacht werden, wie die Verbindung von einem zu dem anderen herzustellen sei, tritt nun aus Belyjs Beschäftigung mit der neukantianischen Erkenntnistheorie heraus die Bestimmung der Wirklichkeit als des Bewußtseinsinhaltes. Nicht mehr, wie in "Sfinks" (wo ihrerseits Belyjs an Schopenhauer orientierte These vom intuitiven Erkennen des Wesens durch den Kritizismus ihre Gültigkeit schon

verloren hat), ist ein Dualismus zwischen naturgesetzlich bestimmter empirischer Welt und einem göttlichen Reich der Freiheit und des Geistes vorgegeben. Nicht mehr muß der Mensch, sofern für ihn eine Grenzüberschreitungsmöglichkeit angenommen und dargestellt werden soll, im Bilde der widernatürlichen Tier-Mensch-Mischgestalt erscheinen, sondern der Mensch ist als schöpferisches, aktives Subjekt vorausgesetzt für die Welt, die ihm Wirklichkeit wird. Das Bild der Sphinx kommt in "Feniks" wiederum vor, aber es ist nicht als 'Mischgestalt' symbolisch, sondern als der negative dem Phönix widerstrebende Teil des umfassenden, prinzipiell durch den Sphinx-Teil nicht gefährdeten Phönix. Auffallen konnte schon in "Sfinks" die kantische und neukantianische Terminologie. Aber Belyj bezog und erörterte sie im Bild seines Anschauungsmodells vom zweigeteilten Raum. Auf immer neue Weise wurde das Verhältnis und die Verbindung der beiden Raumsphären befragt, aber das Raummodell selbst blieb unangetastet, auch wenn u.a. daraus die Konsequenz einer unüberwindlichen Trennung zu folgen hatte, die Belyj ohnehin letztlich durch eine symbolisch-mystische Lösung verwarf. An einer Stelle wird deutlich, daß das Anschauungsmodell mit einer Anschauung, die innerhalb seiner vorstellbar werden sollte, divergierte. Es war dies, wie Belyj durch Anspielung kenntlich gemacht hatte, die Kantsche Erkenntniskritik. Belyj entwarf das folgende komische Bild: Der Mensch kann über die Raumgrenze gelangen, aus den Bedingungen des Seins in das Unbedingte hinausfliegen, darin umherreisen, aber er bleibt dabei immer auf seinem eigenen Sessel sitzen, mit seinen Siebensachen versehen.⁶ Die Überschreitung der Grenze hatte so ihren Sinn verloren. Nachdem Belyj mit dem Jahre 1906 eine neue Theorie des Symbolismus zu erarbeiten beginnt, die maßgeb-

6) "Sfinks", Vesj, 1905, Nr.9-10, S.35. Der Sinnlosigkeit dieser Anschauung, betrachtet nach dem Zwei-Sphären-Modell, hatte Belyj deutlichen Ausdruck verliehen: ... "unizit'sja nekuda" ... "No i vozvysit'sja nekuda" ("es gibt nichts, wozu man sich erniedrigen könnte" ... "Aber auch nichts, wozu man sich erheben könnte"), ebda.

liche Impulse durch die Lehre des Neukantianers H. Rickert erfährt, ist der andere Denkansatz nicht mehr ein von den Positionen des Symbolismus aus zu bekämpfender, sondern ein für die neue symbolistische Theorie konstitutiver und also auch in symbolischen Bildern zu entwerfender. In den Schriften "Smysl iskusstva"⁷ (1907), "Problema kul'tury"⁸ (1909) und "Ėmblematika smysla"⁹ (1909) dargelegt, wo sich Belyj ausdrücklich auf Rickert bezieht, ist doch die Änderung im Fundament seiner Theorie als eine Änderung zugleich des Anschauungsbildes und der Symbole nirgends so deutlich wie in "Feniks". Der Anlehnung des neuen Symbolismus an Rickerts in dem Buch "Der Gegenstand der Erkenntnis" entworfenen "transzendenten Idealismus" entspricht im "Feniks" der Entwurf eines Anschauungsmodells im Bild vom kosmischen, leeren Raum. Darin zieht der erkennende Mensch, der "Weise" ("mudrec") als Fliegender (Phönix, Schwalbe oder auch Komet) seine Bahn von Wert zu Wert, darin Wirklichkeit schaffend, Formen in dem leeren Raum hervorbringend, die als an ihn gebundene, ihm folgende im Bild entweder des Phönixgefieders, des Kometenschweifes oder des Gewandes, welches sich durch den Flug wie ein Segel ausbreitet, charakterisiert sind (155). In Korrelation zu Belyjs Bildern verdienen die folgenden Thesen Rickerts Erwähnung:

Erkennen ist aufzufassen als Urteilen¹⁰, und Urteilen ist nicht kontemplativ, sondern ist ein Stellungnehmen zu Werten, gehört mit dem aktiven Wollen zusammen, im Urteilsakt steckt ein "praktisches Verhalten"¹¹ - vgl. bei Belyj: der fliegende Vogel.

Das theoretische Subjekt verbindet durch sein Urteilen die immanent wirkliche Welt mit einer transzendenten Welt des geltenden Wertes, die unabhängig von jedem Realen, unabhängig

7) in: Simvolizm, S.195-230.

8) a.a.O., S.1-10.

9) a.a.O., S.49-143.

10) H. Rickert: Der Gegenstand der Erkenntnis. Einführung in die Transzendentalphilosophie. 6.verb.Auf., Tübingen, 1928, S.147.

11) a.a.O., S.185.

vom Urteilen gilt.¹² Das Erkennen richtet sich nicht nach einem realen Sein, sondern nach einem Sollen als seinem Maßstab.¹³ - vgl. bei Belyj: Aufgabe des Zwei-Sphären-Modells, an dessen Stelle der Fliegende, die Gerichtetheit seines Fluges (im Gegensatz zu dem 'Kant-Anschauungsbild' aus "Sfinks", wo der Mensch ohne ihm aufgegebenen Richtung "umherreist") und seine Flugspur.

Am wichtigsten für Belyj wird aber offensichtlich Rickerts Feststellung, daß "das transzendente Sollen und der Sinn seiner Anerkennung zu den logischen Voraussetzungen des gegebenen wirklichen Seins gehört, daß es begrifflich früher als die immanente Realität ist¹⁴ und daß die objektive Wirklichkeit nicht eine fertige Realität ist, die dem Erkenntnissubjekt der von ihm unabhängige Gegenstand der Erkenntnis ist, sondern daß sie vom Erkenntnissubjekt "produziert" wird, Gegenstand ist der transzendent geltende Wert.¹⁵ - vgl. bei Belyj: durch den Flug entfaltet sich das Gewand des Weisen/das bunte Gefieder des Phönix, wird der Schweif des Kometen sichtbar: wendet sich der Fliegende um, so sieht er das Bild der Welt, erkennt er (152; 155). Rickerts Wort "produzieren", das bei diesem im Gegensatz zu reproduzieren steht, als welches Erkennen dann zu bezeichnen ist, wenn die objektive Wirklichkeit als vorausgesetzt angesehen wird,¹⁶ erhält bei Belyj durch seine Aufnahme im Russischen mit dem Wort 'tvorit' ('schaffen', 'erschaffen', 'hervorbringen') von vornherein jene in das Künstlerische und Religiöse weisende Vieldeutigkeit, welche sein Phönixsymbol im Ganzen umfaßt. Daß Belyj in der Erkenntnistheorie einen Stützpunkt für seine universale Lösungsformel vom Phönix sucht und wie er von jener zu dieser über das "Produzieren" als "Schaffen" gelangt, ist in dem Kapitel "Žizn' i tvorčestvo" (151 f.) zu verfolgen, worin die Gnoseologie und ihre Termini in Anspruch genommen, kritisiert und mystisch/religiös interpretiert oder ergänzt werden. Eine stichwortartige Vorstellung

12) a.a.O., S.IX:.

13) a.a.O., S.202f.

14) a.a.O., S.328.

15) a.a.O., S.394ff.

16) a.a.O., S.400.

der Erkenntnistheorie beschließt Belyj mit dem Satz:

"No i samo suždenie polučaet tvorčeskij karakter." (151)

"Aber auch selbst das Urteilen erhält einen schöpferischen Charakter."

und schließt daran an:

"'Da budet' - étot pervonačal'nyj akt tvorčestva soprovoždaet suždenie. Tak bylo v pervyj den' tvorjenja. Tak est'. Tak budet. Étim tvorjaščim aktom razsuždajuščee 'Ja' vynositsja iz oblasti bytija. Ona osnovopologaetsja vne obrazov žizni i smerti." (151f.)

"'Ja es sei' - dieser uranfängliche Akt des Schaffens begleitet das Urteil. So war es am ersten Tag der Schöpfung. So ist es. So wird es sein. Mit diesem Schöpfungsakt erhebt sich das urteilende 'Ich' aus dem Bereich des Seins. Es legt seinen Grund außerhalb der Bilder von Leben und Tod." 17

Belyj gebraucht somit Rickerts Theorie auch dafür, die Einheit von Mensch und Gott neu zu begründen und dementsprechend anders zu symbolisieren: an die Stelle einer potentiellen Ebenbildlichkeit¹⁸, die (sehend) erkannt und kämpfend/leidend verwirklicht werden muß, tritt die Analogie im autonomen Handeln - Schöpfergott und schöpferischer Mensch:

"Éto tvorčeskoe načalo vyvodit odinakovo i obraz božestva i čeloveka." (152)

"Dieses schöpferische Prinzip bringt gleichermaßen das Bild der Gottheit und des Menschen hervor."

Und im Gegensatz zu Belyjs früherer Konzeption muß diese Übereinstimmung des Menschen mit Gott, die immer Gegenstand nicht nur einer Suche auf religiösem Wege war, sondern zuerst als Frage nach der Möglichkeit, den Sinn durch Erkenntnis zu erlangen gestellt wurde, um sich dann als eine auf dem Erkenntnis-

17) Die Hervorhebung ist Belyjs.

18) vgl. "Chimery", Vesny, 1905, Nr.6, S.1, S.13, S.15, S.18

wege nicht erreichbare, daher künstlerische und religiöse Lösungen erfordernde zu erweisen (der Magier oder Hierophant hatte den Professor zu ersetzen)¹⁹, kann nun die Lösung im gemeinsamen Schöpfertum gerade in der Erkenntnistheorie begründet werden und von dieser aus mystisch und künstlerisch erweitert werden. In der "Emblematika smysla", in deren gedankliches und bildliches Vorfeld der "Feniks" gehört, erklärt Belyj die Theorie Rickerts zu einem bedeutsamen Wendepunkt in der Betrachtung des Erkenntnisproblems,²⁰ bezeichnet sie als den symbolistischen Ideen verwandt und formuliert deutlich, welche Funktion sie für ihn hat: sie ist eine "plodotvornaja počva dlja obosnovanija simvolizma" ("ein fruchtbarer Boden für die Begründung des Symbolismus")²¹.

Dortselbst wird von ihm auch das Phönixbild abermals für den Menschen verwendet²² gemäß seiner an Rickert angeknüpften doch von diesem durchaus entfernten symbolistischen Theorie. Trägt also der Phönix in seiner Vogelgestalt und seinem Flug die neuen Züge von Belyjs Theorie und ihrem Anschauungsbild, so führt der Mythos von Tod und Wiedergeburt des Phönix sowie die ihm zum Antagonisten bestimmte Sphinx jene Elemente des Symbolismus' Belyjs weiter, die aus "Sfinks" bekannt sind. In deren Fortführung gewinnt sich Belyj die von Rickert für das Gebiet des Theoretischen verneinte Möglichkeit einer Einheit von Sein und Sinn zurück, indem er sie im 'Erleben', 'pereživanie', geschehen läßt. Und wie das Zwei-Sphären-Modell immer wieder unter dem der Verlaufsform hervorscheint, so vermischt sich dem gemäß Rickerts Theorie transzendent Geltenden eine transzendente Realität. Die Notwendigkeit dessen führt Belyj im Kapitel "Žizn' i tvorčestvo" aus:

"Dolženstvovanie okazalos' zapredel'noj normoj, svjazajuščej predel'nyja gnoseologičeskija formy. No ono dolžno viset' v pustote. Togda otvlečennoe myšlenie, predopredel'ajuščee bytie vmeste s bytiem,

19) a.a.O., S.4, S.11.

20) in: Simvolizm, S.64.

21) a.a.O., S.70.

22) a.a.O., S.71.

razrešaetsja v krugloe ničto. Ili samoe dolženstvovanie neobchodimo predopredeljaetsja obrazom pereživaemoj cennosti. Éto poslednee vozvraščajuščee ot normy k bytiju zveno progressirujuščago edinstva form mysli okazyvaetsja, v suščnosti, edinstvom načal otvlečennyh i položitel'nych. Éto - edinstvo slova i ploti. Éto - voskrešajuščaja cennost'. Éto - soedinenie, simvol." (152f.)

"Das Sollen hat sich als transzendente Norm erwiesen, welche die immanenten gnoseologischen Formen verbindet. Doch es muß in der Leere hängen. Dann löst sich das abstrakte Denken, indem es das Sein vorherbestimmt gemeinsam mit dem Sein in ein rundes Nichts auf. Oder aber das Sollen selbst hat sich notwendig durch das Bild des erlebten Wertes zu bestimmen. Dieses letzte von der Norm zum Sein zurückführende Glied der progressiven Einheit der Formen des Denkens erweist sich eigentlich als Einheit der abstrakten und positiven Prinzipien. Es ist die Einheit von Wort und Fleisch. Es ist der auferweckende Wert. Es ist die Vereinigung, das Symbol."

Die Bestimmung des Wertes als eines Symbols, welches an der Spitze von Belyjs Pyramidenmodell in der "Émblematika smysla" zu stehen kommt, ist damit in "Feniks" bereits vollzogen. 'Erleben' des Wertes und dadurch Verwandeln des Lebens verknüpft Belyj in "Feniks" erneut mit dem Leidensweg, mit dem Tod als unabdingbarem Stadium einer Mysterieneinweihung. Auch im Phönix ist das 'Antlitz' ('lik') des leidenden Gottes aufzudecken. Dieses nimmt Belyj insbesondere vor in dem ersten Kapitel "Egipet" und in dem letzten "Voskresnet!" ("Er wird auferstehen!"), womit auch hinsichtlich des Textaufbaus ein enger Zusammenhang zwischen "Sfinks" und "Feniks" bestätigt wird. Die mythologische Gestalt im Titel der einen wie der anderen Schrift, in deren Verlauf der Autor sie als symbolistische Lösungsformel zur Welt erprobt, wird zu Anfang in ihren mythologischen Kontext eingebettet vorgestellt. Der Rahmen der Mythologie verbürgt die überräumliche und überzeitliche Gültigkeit des Bildes, das Belyj aus ihr auswählt. Sind die verschiedenen durch es zu erschließenden Bereiche durchschritten, ist das Spektrum der Symbolik des von Belyj angenommenen mythologischen Bildes entfaltet, so wird zuletzt Archetypus und konkreter Mensch, Mythos und Gegenwart zusammengeschlos-

sen - in Nietzsche. In "Sfinks" ist er der einzige, für den Belyj erklärt, er sei Magier, kenne das Geheimnis der Sphinx, wobei das Kennen erst eigentlich seine Legitimation als ein 'Erleben' hat. Und dieses stellt Belyj dar als eine Kreuzigung Nietzsches durch Sphingen. Das Sphinx-Erleben des Hinüberschreitens in eine andere Sphäre bindet er an den Ausbruch der Geisteskrankheit Nietzsches. Als Verfasser des Zarathustra und seiner "stillsten Stunde" und als in seinem Leben über die Grenze Geschrittener, vereinigt Nietzsche im letzten Kapitel von "Sfinks" auf sich, was Belyj als seine Symbolik der Sphinx erschlossen hatte: Möglichkeit und Notwendigkeit des Übergangs in das andere, wobei die Vollendung des Weges noch offen bleibt. Mit der neu gewählten Lösungsformel vom Phönix entwirft Belyj im letzten Kapitel von "Feniks" das Bild vom freiwillig in den Flammentod fliegenden Phönix Nietzsche. Und nun kann er aufgrund des Bildes und des ihm verbundenen Musters vom Wege auch dessen Auferstehung noch verkünden. Nietzsche als Zeugnis für die proklamierte symbolistische Einheit von Leben und Denken, Leben und Kunst verwandelt sich in Belyjs Darstellung gemäß dem Wechsel in seiner Begründung des Symbolismus und dessen zentralen Bildern.

So verdeutlicht gerade in dem letzten Kapitel von "Feniks", da wiederum Nietzsche das Beispiel für Belyjs Lösungsweg wird, daß der schon zuvor auf ihn applizierte 'Leidensmythos' durch Auswahl und Inverhältnissetzen der verschiedenen mit Zitaten oder Anspielungen integrierten Leidensgeschichten eine Verschiebung des Akzents vom Leiden auf die Auferstehung erfährt. Und dieses führt die Betrachtung zurück auf das Kapitel "Egipet" mit der Frage, inwiefern die Verankerung des doch archetypisch verstandenen Phönix-Bildes in einem ägyptischen Ursprung für Belyj in dieser Schrift von Bedeutung ist. Die aus dem Ödipus-Mythos zitierte Sphinx hatte die unausweichliche Schwelle zu bezeichnen. Ihre Überwindung gelang nicht durch Beantwortung ihrer Frage, sondern in ihrem Durchleiden, welches zu Anfang vor allem durch Bibelzitate näher bestimmt wurde. Am Schluß wurde Nietzsche im Erleiden der Sphinx als gekreuzigter Christus dargestellt. Das Leiden nach dem Ebenbild Christi hatte die

in der Gestalt griechischer Mythologie aufgespürte Situation des Überschreitens zu ihrem vollen Rang erst erhoben. Aber von der Sphinxgestalt her andererseits war an der Leidens- und Auferstehungsgeschichte sowohl Christi als auch des in Zusammenhang mit Nietzsche gleichfalls zitierten Dionysos nur das Moment des Leidens als dem Stadium des Übergangs zukommendes herauszuheben gewesen. Im Leiden waren Sphinx, Dionysos, Christus und Nietzsche parallel zu setzen. Der Sinn des Übergangs bestimmte sich in Hinsicht auf das Ziel in der Zukunft. Die Gewißheit seines Erreichens vermittelte hauptsächlich das Christusbild. Dagegen erschließt sich im "Feniks" das Leiden von der bereits erfolgten Auferstehung her, und zwar nicht von der einmaligen und letztendlichen, sondern der periodisch wiederholten, in ihrem Gelingen verbürgten. Phönix-Mythos und christliche Leidensgeschichte nebeneinander gestellt, rückt in Analogie zur Phönix-Geschichte der Akzent vom Leiden auf die Auferstehung Christi, und das Kreuzesleiden Christi akzentuiert an der Phönix-Geschichte von der periodischen Erneuerung das Moment des Todes. Als austauschbar erweisen sich beide in dem letzten, Nietzsche darstellenden Kapitel. Seine Darstellung in Bildern des Phönix-Mythos - er kommt als Phönix auf den Scheiterhaufen geflogen - wird nahtlos in den Bildern und der Sprache der Bibel fortgesetzt: Am Morgen des dritten Tages öffnet sich das Grab. Der Phönix Nietzsche tröstet mit den Worten Christi die weinenden Frauen. Doch der letzte Satz von Belyjs Schrift verkündet die frohe Botschaft von der Auferstehung nicht des Christus sondern des "Phönix Nietzsche" von den Toten. Der Phönix steht im Anfang und am Ende einer Schrift, welche dem 'schaffenden', schöpferischen Menschen im Bild des Phönix seine Freiheit über allen Grenzen, seine Unsterblichkeit, nicht als zukünftige in Aussicht stellt, sondern von vornherein und immer durch sein 'Schaffen' ('творчество') zuerkennt. Hieraus erschließt sich nun der Sinn von Belyjs Aufsuchen des ägyptischen Ursprungs für den Phönix-Mythos. Denn der Phönix-Mythos selbst, wie Belyj ihn erzählt, legt die Ägypten-Bindung nicht nahe, indem er geringfügig den ägyptischen Belegen über den Vogel Bennu folgt, doch in der

Hauptsache den Zügen der antiken griechischen Überlieferung sowie den christlichen Ausdeutungen dieser. Die einzige Aufnahme ägyptischer Vorstellungen liegt in den folgenden Sätzen vor:

"Feniks - solnečnaja ptica, posvjaščennaja Ozirisu. Feniks - sama duša solnečnago boga." (147)

"Der Phönix ist ein Sonnenvogel, der dem Osiris geweiht ist. Der Phönix ist die Seele des Sonnengottes."

Für den Vogel Bennu ist zwar aus ägyptischen Quellen kein einheitlicher Mythos zu belegen, doch eine Grundkonzeption, nach der er in den unterschiedlichen Kultrichtungen seine Bedeutung hat.²³ Im heliopolitanischen Schöpfungsmythos Manifestation des Schöpfergottes Atum, tritt er auch in anderem Kontext zusammen mit dem Schöpfergott (der häufig auch Sonnengott ist) auf als 'Lebensatem', 'Lichtbringer', als Manifestation der göttlichen Schöpferkraft²⁴ und hat dergestalt seinen Platz auch im Kult des Osiris, wobei der Osiris-Mythos mit seiner Betonung des Todes als Voraussetzung für die Erneuerung den Bennu erst zum Sinnbild des sich durch den Tod erneuernden Lebens werden läßt.²⁵ Belyjs Bezeichnung des Phönix als Seele des Sonnengottes stellt offenbar eine Wiedergabe des Beinamens des Bennu, "Ba des Osiris", dar.²⁶ Alle anderen Angaben Belyjs zum 'ägyptischen' Phönix stützen sich auf die aus ägyptischen Elementen geformte griechische Sage vom Wundervogel Phönix sowie auf den für die christliche Ikonographie maßgeblich gewordenen Physiologus. Gibt Belyjs Bezeichnung der Phönix-Geschichte als "trogatel'naja legenda o čudnoj ptice - orlopodobnom Fenikse" ("rührende Legende vom Wundervogel - dem adlergleichen Phönix") allein einen deutlichen Hinweis auf die Überlie-

23) M.Walla: Der Vogel Phönix in der antiken Literatur und der Dichtung des Laktanz. Wien, 1969, S.51.

24) a.a.O., S. 8ff.

25) a.a.O., S. 23ff.

26) Die Übersetzung des Wortes 'Ba' mit 'Seele' war früher verbreitet. Zum Unterschied der ägyptischen Ba-Vorstellung von unserer Seelen-Vorstellung vgl. E. Hornung: Der Eine und die Vielen. Darmstadt, 1971, S.50ff.

ferungen, denen er sich anschließt, so bestätigt sich dieses in den folgenden einzelnen Punkten:

- 1) in der Angabe von Lebensalter und Periode der Wiederkehr des Phönix mit der Zahl 500
- 2) in der Angabe von Arabien als dem Heimatland des Phönix
- 3) im Vergleich des Phönix mit dem Adler.

Alle drei Angaben deuten auf Herodot als Quelle für Belyjs Phönix-Sage. Allgemein wird im griechisch-römischen Bereich die den Ägyptern wichtige Periode der Wiederkehr des Bennu zum außerordentlichen Alter des Phönix umgedeutet, dessen Höhe sehr unterschiedlich überliefert wird, mit der Zahl 500 zuerst bei Herodot.²⁷ Dieser nennt auch Arabien als Heimat des Phönix (vgl. Indien, Assyrien, Äthiopien bei anderen Autoren).²⁸ Und der Vergleich des Phönix mit dem Adler, welcher Belyj als Bindeglied zur 'Offenbarung' dient, steht gleichfalls bei Herodot²⁹ (das Hieroglyphenzeichen für den Bennu ist der Reiher). Belyjs Verschmelzung von Kreuzigung und Auferstehung Christi mit der Phönix-Sage stützt sich dagegen letztlich auf den Physiologus, und zwar erkennbar an zwei Elementen: dem Tod des Phönix durch das Feuer und seiner Wiedergeburt entsprechend der Auferstehung Christi nach drei Tagen. Beide Elemente erscheinen im Physiologus erstmalig (im Feuer wurde zuvor der tote Phönix verbrannt).³⁰

"No i Egipet že kolybel' molnijnych mifov o jasnoj ptice umirajuščej i voskresajuščej v tretij den' po pisaniju. Uže dana v simvole étom religioznaja tragedija stradajuščago voskresenija, lučom buduščago ozarivšaja vse kul'tury. Feniks - večnoe voskresenie - ognem svetonosnych per'ev, točno zarej svetjaščej, popaljaja, plavit tjaželoje prošloe." (148)

27) M.Walla, S.80.

28) Dies., S.82.

29) Dies., S.88f.

30) Dies., S.68, S.80. Es handelt sich um die früheste Fassung des Physiologus aus der 1.Hälfte des 2.Jh.n.Chr.

"Doch dasselbe Ägypten ist auch die Wiege der Blitzmythen vom hellen Vogel, der stirbt und nach der Schrift am dritten Tage aufersteht. In diesem Symbol ist schon die religiöse Tragödie von der Leidensauferstehung gegeben, die mit dem Strahl der Zukunft alle Kulturen erleuchtet. Der Phönix - die ewige Auferstehung - mit dem Feuer der lichttragenden Federn, wie mit leuchtendem Himmelsrot versenkend, schmilzt die schwere Vergangenheit."

Welchem Ziel nun dient diese religionsgeschichtlich betrachtete und auf Traditionen gestützte Verbindung zwischen heidnischer Mythologie und Christentum? Allein um der Heraushebung des übereinstimmenden Tod-Auferstehungs-Weges willen bedürfte es der Frage nach dem wann und wo seines Ursprungs nicht. Andererseits hatte sich u.a. bei Merežkovskij und Bal'mont wie auch bislang bei Belyj selbst erwiesen, daß wenn ein Motiv von Ägypten oder aus einer Mythologie überhaupt bis ins Christentum verfolgt werden konnte, der Schluß daraus wie bei dem Vorbild Clemens Alexandrinus lautete: die heidnischen Anschauungen enthalten schon, was doch in Christus erst seine Erfüllung findet, bzw. das Christentum macht erst im Rückblick sichtbar, was im Heidnischen wertvoll ist. Doch im Falle des Phönix zeigt sich bei Belyj das Christliche nicht als die Erfüllung des im Heidnischen Vorerahten, sondern als weitere Bestätigung dessen, was von Anbeginn und ewig gilt. Und dieses verbürgt und repräsentiert schon aufgrund einer Tradition kein anderes Land mit seiner Kultur so sehr wie Ägypten. Das hohe Alter der Kultur Ägyptens, das unveränderlich Gleichbleibende und der im Wechsel ewig gleichbleibende Rhythmus in den durch die geographische Lage des Landes bedingten besonderen Naturerscheinungen sind die von Belyj im Entwurf Ägyptens als Einleitung zu seiner Phönix-Schrift akzentuierten Züge. "Iskoni" ("von Anbeginn") und "večno" ("ewig") ergänzt durch "o tom že, vse o tom že" ("vom selben, immer vom selben") und "snova i snova" ("stets von neuem") haben in diesem ersten Kapitel leitmotivischen Charakter. Indem eben auf das Uranfängliche und Ewige von Tod und Auferstehung Wert gelegt wird, fällt umso mehr die Aufmerksamkeit darauf, daß Tod und Auferstehung Christi in diesem wesentlichen Punkt mit dem Phönix-Mythos unvereinbar

sind, ihn also nicht bestätigen, sondern ihm widerstreiten. Die Wortverbindung "večnoe voskresenie" ("ewige Auferstehung") anstatt "vožroždenie" ("Wiedergeburt") macht den Widerspruch ebenfalls deutlich, der für diese Phase von Belyjs Theorie, schon in "Feniks" und noch in der "Émblematika smysla", charakteristisch ist.

Er kommt dadurch zustande, daß Belyj zwei verschiedene Ziele auf einmal verfolgt. Das eine ist zu zeigen, daß in der Erkenntnistätigkeit, im künstlerischen Schaffen, in den verschiedenen geistigen Bereichen, sich der Mensch nicht als auf das Immanente begrenzt erweist, sondern als Immanenz und Transzendenz Verbindender. Im "Feniks" wird dieses in der uranfänglichen und prinzipiellen Auferstehungskraft des Phönix verbürgt. Denn zwar setzt Belyj die Sphinx als Symbol des Tierischen, des wertlosen Seins, des Todes als das zweite, dem Phönix feindliche Prinzip fest und verankert es wie den Phönix in Ägypten. Doch dieser enthält immer schon die Kraft, jenes ihm Feindliche zu überwinden, was Belyj u.a. so formuliert:

"Tajna zaključaetsja v tom što Feniks ne soderežitsja v Sfinksu. A Sfinks - polovina cel'nago Feniksa." (149)

"Das Geheimnis besteht darin, daß der Phönix nicht in der Sphinx enthalten ist. Aber die Sphinx eine Hälfte des ganzen Phönix ist."

..."bor'ba Sfinksa s Feniksom ne est' bor'ba načal'nyh i končnyh a bor'ba častej s celym." (149)

..."der Kampf der Sphinx mit dem Phönix ist nicht ein Kampf gleichberechtigter Prinzipien, sondern ein Kampf der Teile mit dem Ganzen."

oder auch:

"No Sfinks - tol'ko načertanie na slepjaščem perefeniksovom. Zarevyja per'ja Feniksa ispeščreny, kak pavlin'i per'ja, očami mračnymi sfinksov." (155)

"Aber die Sphinx ist nur eine Zeichnung auf der blendenden Phönixfeder. Das Himmelsrotgefieder des Phönix ist wie bei Pfauenfedern besät mit den dunklen Augen der Sphingen."

Insofern also der Mensch als 'Schaffender' im Phönix zu symbolisieren ist, dessen Flugfähigkeit und Auferstehungskraft ihm zugesprochen wird, ist ihm garantiert, daß er den Kampf gegen die Sphinx grundsätzlich und also auch immer wieder gewinnt. Daß er sich in diesem Kampf immer wieder stellen muß, ist aber in ihm selbst angelegt. Denn er ist nur darin Phönix, daß er stirbt und wiedergeboren wird, sein Gegensatz ist ihm als Teil eingeschrieben. Der Sinn ist dem Phönix-Menschen, den Belyj auf Rickerts Philosophie aufbauend prägt, als solchem verbürgt. Doch unerfüllt bleibt das zweite Anliegen des Symbolisten, die Einheit von Sein und Sinn. Denn die Annahme der ewigen Phönixkraft impliziert, daß sie sich ewig bewähren muß, daß der Dualismus niemals endgültig aufgehoben wird. Dieses ist nun gerade Belyj ein bedenklicher Punkt, an dem er denn auch sowohl im "Feniks" als in der "Émblematika smysla"³¹ innehält:

"Est' u tebjja užas, Feniks: čto s toboj budet, kogda ty pojmeš' čto skol'ko by raz ty ne voskres, ty razletiš'sja prachom opjat' i opjat'? Ty bezkonečnoe čislo raz priletiš' na svoj koster ispytat' muki sožženija." (154)

"Du hast ein Entsetzen, Phönix! was wird mit dir sein, wenn du verstehst, daß wieviel Male du auch immer auferstehen magst, du wieder und wieder zu Asche vergehst? Eine unendliche Zahl von Malen wirst du auf deinen Scheiterhaufen fliegen, um die Qualen der Verbrennung zu erleiden."

Belyj läßt den Phönix antworten:

"Vozvratilas' ko mne bezsmertie moe. Ono, tol'ko ono, gljadit na menja skvoz' žizn' i smert'." (154)

"Meine Unsterblichkeit ist zu mir zurückgekehrt. Sie, nur sie, schaut mich durch Leben und Tod hindurch an."

Indes begegnet Belyj nicht nur mit dieser Phönix-Antwort seinem Bedenken vor den Konsequenzen des Phönix-Menschen-Bildes. Er unterläuft es auch, indem er nebenbei die Bilder und Muster

31) in: Simvolizm, S.82ff.

von der einmaligen Wandlung und in der Zukunft endgültigen Einheit mitführt. Dabei handelt es sich zum einen um den über Tod und Auferstehung dem Phönix-Mythos, der ihn in ewiger Wiederholung enthält, angegliederten einmaligen Weg Christi zur endgültigen Auferstehung. Das zweite der Gesamtkonzeption widerstreitende Element stellt die in Belyjs Werk kontinuierlich aufgegriffene 'Offenbarung'. In den Bildern der 'Offenbarung' spricht Belyj expressis verbis seine Gewißheit über eine letztendliche Überwindung der Sphinx, eine letztendliche Überwindung des Dualismus aus. Die Erreichung der Einheit von Wort und Fleisch, das Symbol als diese Einheit, bedeutet:

"Bytie beretsja otnyne ne so storony prošlago (životnago, rokovogo, fiziologičeskago), a so storony buduščago (cel'nago, živogo, svobodnago, religioznago). Otkrovenie Slova Zverinago prevraščajetsja v Otkrovenii Slova Orlinogo. Orlopodobnyj Feniks vzvivaetsja pered nami iz raspavšagosja pracha Apokaliptičeskago Drakona. Naša žizn' stanovitsja cennost'ju. My, kak učastniki žizni cennoj, obitaem vne predelov staroj žizni i smerti. My uže ne možem umeret'. Smert' i bezsmertie - tol'ko ideja našego razuma." (153)

"Das Sein wird von nun an nicht von der Seite der Vergangenheit (des Tierischen, Schicksalhaften, Physiologischen) her aufgefaßt, sondern von der Seite der Zukunft (des Ganzheitlichen, Lebendigen, Freien, Religiösen). Die Offenbarung des Tierwortes verwandelt sich in die Offenbarung des Adlerwortes, der adlergleiche Phönix windet sich vor uns aus der zerfallenen Asche des apokalyptischen Drachen empor. Unser Leben wird zum Wert. Wir, als Teilhaber an einem wertvollen Leben, wohnen jenseits der Grenzen des alten Lebens und Todes. Wir können nicht mehr sterben. Tod und Unsterblichkeit sind nur eine Idee unserer Vernunft." 32

Gegenüber dem "Sfinks" hatte zunächst scheinen können, daß im "Feniks" lediglich das zu einem offensichtlichen Dualismus gespalten wurde, was in der Sphinx-Gestalt ungeheuerlich 'gemischt' war. Dem Menschenkopf der Sphinx und ihrem tierischen Leib entsprach jetzt das Antagonisten-Paar Phönix-Sphinx.

32) Die Hervorhebung ist meine (E.S.)

Indem die dualistische Ausprägung stark blieb und immer noch nach ihrer Lösung dieser Betrachtung gemäß gefragt war, wurde auf einer anderen Formulierung des Dualismus basierend eine Lösung gefunden, welche die positiv gewertete Seite zu dem umfassenden, zum dominanten Prinzip erhob, ohne doch den Dualismus zu beheben: Die Sphinx als Teil des Phönix, als Stadium des Phönixweges. Doch zugleich mit der Unbegrenztheit des Phönix, mit dem ewigen Gelingen seines Weges war gegeben, daß sein Weg ein unendlicher war, während doch die Suche der Unendlichkeit galt.

Den neuen theoretischen Ansatz des "Feniks" hat Belyj in der "Emblematika smysla" zu einem System ausgebaut. Danach gibt er es auf und kehrt zu ihm ebenso wenig zurück wie zu dem Phönix-Symbol. In "Egipet" ist der Sphinx in der ägyptischen Sphinx von Gise wiederzubegegnen. Als Symbol der Frage schließt sie direkt an "Sfinks" an, als hätte es eine Phönix-Schrift nie gegeben. Sie wird nun, hierin von "Sfinks" einen Schritt weiterführend, auch zum Symbol der Lösung. Das Land Ägypten aus "Feniks" hat mit demjenigen in "Egipet" keinerlei Ähnlichkeit, da in beiden Fällen es ein symbolisches Ägypten ist, unterworfen dem Wandel von Belyjs Symbolismus.

2.2.5. "Egipet" - Das Land der Reise als Stadium eines esoterischen Weges der Initiation

2.2.5.1. Die literarischen Voraussetzungen für das Ägypten-Erlebnis und seine Gestaltung in dem autobiographischen Reise-Bericht

In einem Brief vom Anfang März 1911 schreibt Belyj aus Kairo an Blok:

"Včera byla dlja menja nezabyvaemaja minuta. Ja gljadel s polčasa, ne otryvajas', v glaza sfinksu; iz peskov nad peskami gljadit sfinks ogromnymi živymi glazami; i každyju minutu menjaetsja vyraženie ego čudoviščnogo lica: snačala on byl groznyj, potom nasmešlivyj, ispugannyj, grustnyj, nežnyj, kak angel, prekrasnyj." ¹

"Gestern erlebte ich einen unvergeßlichen Augenblick. Wohl eine halbe Stunde sah ich, ohne mich loszureißen, der Sphinx in die Augen; aus dem Sand über den Sand blickt die Sphinx mit riesigen lebendigen Augen; und jeden Augenblick ändert sich der Ausdruck ihres ungeheuerlichen Gesichts: zuerst war sie entsetzlich, dann lächerlich, erschreckt, traurig, sanft, wie ein Engel, schön."

Kurz nach dem persönlichen Eindruck geschrieben, bestätigt dieser Brief nicht nur die zentrale Stelle, die Belyj dem Sphinx-Erlebnis in dem Reisebericht "Egipet"² zuweist, sondern

1) A.A.Blok - Andrej Belyj: Perepiska. Nachdruck der Ausgabe Moskau, 1940. München 1969, S.249.

2) "Egipet" erschien 1912 in drei Folgen in der Zeitschrift "Sovremennik". Die Seitenangaben der Zitate aus "Egipet" werden fortan entsprechend den drei Ausgaben des "Sovremennik" in denen sie erschienen, wie folgt gekennzeichnet:
I = Sovremennik, Mai 1912, S.190-214.
II = Sovremennik, Juni 1912, S.176-208.
III = Sovremennik, Juli 1912, S.270-288.

Vor der Publikation dieses Textes hatte Belyj am 5.November 1911 einen entsprechenden Vortrag unter dem Titel "Strana bređa i užasa" gehalten.

Vgl. A.A.Blok - Andrej Belyj: Perepiska, S.272.

Literaturnoe Nasledstvo 27/28. Moskva, 1937, S.610.

er enthält auch die wesentlichen Elemente, aus denen er die Sphinx von Gise dort zum Symbol der zu durchlaufenden Stufen eines Mysterienweges und zugleich der Vollkommenheit, des erreichten höchsten Einweihungsgrades gestaltet.³ Ist diese Übereinstimmung bezüglich ein und derselben Sache in der persönlichen Mitteilung einerseits und dem literarischen Text andererseits zu konstatieren, woraus wenigstens für dieses spezielle Erlebnis Belyjs von Ägypten formuliert werden kann, daß die äußere Wirklichkeit von symbolischen Voraussetzungen her wahrgenommen wird bzw. im Erleben symbolisch wird, dann ist es auch sinnvoll zu fragen, ob solche symbolischen Voraussetzungen ausgemacht werden können und wie sie zu bestimmen sind. Damit erst erschließt sich auch der Text "Egipet" in seinen rätselhaften Stellen ganz, der in diesem Kapitel zu untersuchen ist.

Von zweierlei Art sind die Voraussetzungen, nach denen Ägypten allgemein und die Sphinx von Gise besonders bei Belyj symbolischen Sinn gewinnt:

Erstens sind sie in den Symbolen und ihren Entfaltungen in Belyjs voraufgegangenen Texten gegeben. Wie bis hierher verfolgt, ist der Archetypus der Mischgestalt und der Typus der Sphinx in seiner Symbolik vor der Ägyptenreise und vor "Egipet" festgelegt und in einen Zusammenhang mit dem Einweihungsweg als Weg der Wandlung gestellt. Indem mithin diese Voraussetzung schon hinreichend geklärt ist, erfordert die zweite einen kurzen Rückblick in den Zeitraum zwischen der zuletzt besprochenen Schrift "Feniks" und der Ägyptenreise. Er gilt den Erwähnungen Ägyptens und dem Zusammenhang, in dem sie auftreten, verbunden mit der Frage, aus welchen Quellen Belyj seine Information schöpft. Und er steht unter der Aufmerksamkeit für eine Kontinuität bzw. Wiederaufnahme der Anschauung und des Anschauungsmodells, dessen Überlagerung durch ein neues in "Feniks" festzustellen war und hat damit letztlich zu berücksichtigen, aufgrund welcher fortgesetzten oder neuen Inter-

3) Egipet II, S.192f. Nähere Ausführungen hierzu folgen.

essen und geistigen Orientierungen Belyj den Einweihungsweg wiederum zum Lösungsmuster in der Fiktion des Romans wie in der Theorie macht. Aus diesen Aspekten gemeinsam ist als die zweite Voraussetzung zu erschließen, inwiefern für Belyj Ägypten in Zusammenhang mit den Mysterien steht, bevor er seine Reise dorthin antritt und in dem autobiographischen Bericht sie als seine eigene Einweihung zu bedeuten gibt.

Im Kapitel 2.2.2.3. waren bereits unter dem Aspekt des Themas 'Mysterien' und 'Ägypten' u.a. drei Schriften aus dem Jahre 1909 zu erwähnen gewesen: "Gogol'", "Problema kul'tury" und "Magija slov".⁴ M.Carlsons Bericht über zwei Notizbücher Belyjs aus den Jahren 1903-08 mit Studienaufzeichnungen über Mysterien⁵ erbrachte dazu die Information, daß Belyjs Beschäftigung mit diesem Gegenstand in all den Jahren, da er seine philosophischen Stützpunkte in der Begründung seiner symbolistischen Theorie wechselte, niemals abgebrochen war. Doch ist es das Jahr 1909, in welchem in Publikationen verschiedener Art gleichzeitig die Hinwendung zu okkulten und esoterischen Standpunkten, zu Mystik, Mysterien und Magie zeigt, daß was als Unterströmung fortgewährt hatte, nun wieder Dominanz in Belyjs Symbolismus erlangt.

1912 schreibt Belyj in einem Brief an Blok, daß er schon zuvor einige Schriften von R.Steiner gelesen hatte, doch erst 1909 sein Wirken sehr aufmerksam zu verfolgen begann.⁶ Mit der Anknüpfung an das frühere Interesse für esoterische Lehren geht also Belyjs Übergang von der ihm schon lange hauptsächlich in den Büchern H.Blavackajas und A.Besants vertrauten Theosophie auf die Anthroposophie einher. Auch dies gehört zu den Voraussetzungen für "Egipet", worin einige Bezeichnungen und Besonderheiten des Dargestellten wie der Darstellung, - noch vor "Peterburg" - aus Steiners Lehre zu entschlüsseln sind. Handelt es sich in diesem Fall aber um ein Element, das mit "Egipet" zuerst im Werk Belyjs greifbar ist und insofern hin-

4) vgl. S. 163 ff.

5) vgl. S. 161, Anm.19.

6) A.A.Blok - Andrej Belyj: Perepiska, S.293ff.

sichtlich der Verbindungslinie nur zwischen diesem und nachfolgenden Texten Bedeutung haben kann, so sind einige Veröffentlichungen aus dem Jahre 1909, und zwar neben den vorerwähnten der Roman "Serebrjanyj golub'" und der Entwurf einer Theorie des Symbolismus "Émblematika smysla" in beiderlei Hinsicht relevant. Aus "Problema kul'tury" erhalten wir davon Kenntnis, daß Belyj mit den esoterischen Überlieferungen der Überzeugung ist, daß im alten Ägypten die Einweihung eine Vorbedingung dafür war, wesentliches Wissen in gleich welchem einzelnen Bereich zu erlangen;⁷ aus der "Émblematika smysla" davon, daß er in der Astrologie ein Zentrum einstmaliger Weisheit erblickt:

"v étom smysle astrologija byla vencom sistemy metafizičeskich, kabbalističeskich i teurgičeskich nauk; opytnyja nauki perekreščivalis' v nej s naukami tajnymi v odnu nedelimuju cel'nost'; počtomu v Egipte k zanjatiju astrologiej mogli pristupit' tol'ko te iz neofitov, kotorye dostojno prošli iskus v misterijach; metod obučenija zdes' byl ustnyj pod rukovodstvom žreca." 8

"in diesem Sinne war die Astrologie die Krone eines Systems metaphysischer, kabbalistischer und theurgischer Wissenschaften; die empirischen Wissenschaften kreuzten sich in ihr mit den Geheimwissenschaften in eine unteilbare Ganzheit; daher konnten in Ägypten nur diejenigen Neophyten die Beschäftigung mit der Astrologie aufnehmen, die würdig die Prüfung in den Mysterien durchschritten hatten; die Lehrmethode war eine mündliche unter Leitung des Priesters."

Er hebt u.a. einen engen Zusammenhang zwischen der "Lehre des Hermes-Thoth" und der Astrologie hervor und schließt mehrere Seiten mit Informationen über die Astrologie an, denn schätzt er ihre einstmalige Bedeutung als die einer Verbindung des Verschiedenen zu einer Einheit ein, dann ist in ihr auch die 'heilende' Bindung für die in der Gegenwart vollends zerbrochenen Gebiete des Wissens zu suchen - die Aufgabe, die sich der Symbolist in der "Emblematik des Sinns" um ein weiteres Mal gestellt hat.

7) Komm. zu "Problema kul'tury" in: Simvolizm, S.457f.

8) Komm. zu "Émblematika smysla" in: Simvolizm, S.485.

Aus "Magija slov" geht hervor, daß Belyj sehr wohl darum weiß, daß einzig in der okkulten Tradition die Schriften des Hermes Trismegistos als Zeugnisse altägyptischer Weisheit gelten.

Kommentarlos stellt er die Auskunft über eine Entstehungszeit dieser Lehre in den ersten Jahrhunderten n.Chr. gemäß den jüngsten Ergebnissen der Wissenschaft daneben,⁹ jedoch in einer Schrift, welche die Macht des dichterischen Wortes aus einem mystischen Wort- und Zahlengrund der Welt herleitet.

Gogol' weist er den - ebenfalls nach okkulten Tradition - vorbildlichen Weg eines Thales und Platon nach Ägypten zur Einweihung in die Weisheit des Hermes-Thoth.¹⁰

Alle diese Informationen deuten darauf, daß im Jahre 1909 Ägypten für Belyj das Land der Mysterien ist, die jedenfalls in Verbindung mit der Weisheit der hermetischen Schriften stehen, die er in L.Ménards Übersetzung gelesen hat. Die Mysterien haben insofern eine zentrale Rolle auch in Belyjs neukantianische Termini hervorkehrenden Theorie, als sie der jeweils unausweichlichen Konfrontation mit einem bleibenden Dualismus an irgend einem Punkt der Erörterung die Lösung durch das 'Erleben' überwerfen. 'Einweihung' lautet Belyjs Lösung zur Gewinnung der Einheit: der getrennten Gebiete des Wissens; des Lebens und des Denkens; des Lebens und der Kunst; des Daseins mit dem Sinn; des Menschen mit Gott.

Sollte nicht Belyj für sich selbst nach einer Periode ständiger Kontroversen, derer er müde ist,¹¹ nach den fortwährenden Versuchen dieses ersten Jahrzehnts, den Symbolismus im Spannungsfeld von Kunst, Naturwissenschaft, Philosophie, Religion und Esoterik zu definieren und zu deren Einheit zu proklamieren, gerade in Ägypten erwarten, daß durch einen Läuterungsprozeß ihm dort das Erleben einer Einheit zuteil werden muß, die er sich besprechend und bedenkend zerspalten hatte? Immerhin ist doch dies das Ergebnis der Ägyptenreise der Romanfigur Nikolaj Apollonovič in "Peterburg", daß der vorherige Zwiespalt zwischen

9) Komm. zu "Magija slov" in: Simvolizm, S.618ff.

10) "Gogol'" in: Vesny, 1909, Nr.4, S.76.

11) vgl. A.A.Blok - Andrej Belyj: Perepiska, S.228ff.

Leben und Denken (den Kant-Studien, die Nikolaj wie Belyj selbst treibt) zu einer organischen Verbindung geworden ist.¹²

Wir wenden nun die Betrachtung zurück auf jene Verbindungslinie zwischen Belyjs Texten durch Wiederholung eines Motivs oder Fremdzitats, die wir ausgehend von deren um die Sphinx in "Sfinks" eingeführter Konstellation u.a. bis in den Aufsatz "Gogol'" und in den Roman "Serebrjanyj golub'" hatten verfolgen können. In "Gogol'" sind der Schrecken des Mittags und die Mischgestalt, hier im "oboroten'" vertreten, explizit erläutert nicht nur als Hinweiszeichen auf das erste Stadium der Initiation, sondern diese Initiation wird auch auf Ägypten zurückgeführt und mit der Weisheit des Hermes-Thoth verbunden.¹³ Daß neben den aus "Sfinks" bekannten Zitaten zur Schwellensituation in "Serebrjanyj golub'" wie in "Gogol'" auch der 'Werwolf' auftritt, der in "Egipet" erneut aufgenommen wird, war ebenfalls bereits erwähnt worden.¹⁴ Es sei hinzugefügt, daß einzelne Motive zur Charakterisierung des Stadiums der Hauptfigur, Darjal'skijs, der den Mysterienweg in diesem Roman zu durchschreiten hat, bis auf die Schrift "Chimery" zurückgehen: der Vergleich von Darjal'skijs Kampf mit den dunklen Tiefen in ihm selbst mit dem Kampf des Herakles mit der Hydra¹⁵ und die Gegenüberstellung von Tier- und Menschengestalt zur Kennzeichnung seiner Situation am inneren Scheideweg:

"v nem žestokaja soveršalas' bor'ba izlišnej ogljadki slabosil'ja s predvkušeniem ešče ne najdennoj žizni poveden'ja, soveršalas' bor'ba vetchago zverinago obraza s novoj, podobnoj zverinnoj, uže čelovečeskoj zdravost'ju;" 16

"in ihm tobte der Kampf einer fruchtlos zurückschauenden Schwäche mit dem Vorgefühl einer noch nicht gefundenen Lebensform, der Kampf der alten Tiergestalt mit der neuen, tierähnlichen, schon menschlichen Vernunft;"

12) vgl. das Kapitel über "Peterburg"

13) vgl. S. 164.

14) vgl. S. 205f.

15) "Serebrjanyj golub'". Ausgabe Ann Arbor, Mich.; Ardis, I, S.173, vgl. S. vgl.S. 156.

16) a.a.O., I, S.176, vgl. S.199.

"Serebrjanyj golub'" enthält nun ein ebenfalls auf die Mysterien bezüglichen neues Symbol, das Belyj in "Egipet" gebraucht, um die Sphinx von Gise als Engel und Bild hermetischer Weisheit zu signifizieren: die Krone der Magier - Venec magov. Im Manuskript seines der Geheimwissenschaft kundigen Freundes Šmidt, der ihm sein Horoskop stellt, sieht Darjal'skij dieses Zeichen:

"venec iz roz, naverchu kotorago byla golova
človeka, vnizu golova l'va; s bokov - golovy
byka i orla;" 17

"einen Kranz aus Rosen, an dessen oberem Punkt
der Kopf eines Menschen war, an seinem unteren
der Kopf eines Löwen; zu den Seiten waren die
Köpfe eines Stiers und eines Adlers;"

Nochmals den Recherchen von Maria Carlson ist es zu danken, daß wir davon Kenntnis haben, aus welcher Quelle Belyj das astrologische System übernommen hat, nach welchem das, wie es der Autorin gelungen ist zu zeigen, für den ganzen Roman schlüsselhafte Horoskop Darjal'skijs gestellt ist und daß aus dieser Quelle auch die dortselbst abgebildete "Krone der Magier" stammt. Es handelt sich um Paul Christian's "Histoire de la magie du monde surnaturel à travers les temps et les peuples" (Paris, 1870).¹⁸ Belyj hat das Werk

- 1) als Grundlage für seine Ausführungen zur Astrologie im Kommentar zu der "Émblematika smysla" benutzt (es allerdings in seine doch so umfangreiche Bibliographie dort nicht aufgenommen)
- 2) sich aufgrund des darin gegebenen astrologischen Systems sein eigenes Horoskop gestellt
- 3) dieses sein eigenes Horoskop in geringfügiger Abwandlung als Horoskop Darjal'skijs zum Kern seines Romans "Serebrjanyj golub'" gemacht.¹⁹

17) a.a.O., II, S.13

18) Maria Carlson: The conquest of chaos. Esoteric Philosophy and the Development of Andrei Belyi's Theory of Symbolism as a World View (1901-1910). Ann Arbor, Mich., 1982, S.241.

19) a.a.O., S.242.

In bezug auf Belyjs vorab geprägtes Ägypten-Bild wie auf die Beschreibung seiner Ägyptenreise ist dieses Werk in zweierlei Hinsicht von Interesse:

- Zum einen, indem es uns das Bild der 'Krone der Magier' zeigt, das Belyj mit Worten beschreibt, woraus sich u.a. klärt, warum Belyj diese Krone über der Sphinx von Gise visionär aufscheinen läßt. Am oberen Punkt des Rosenkranzes ist nicht ein nackter Menschenkopf gezeichnet, sondern ein Kopf mit jenem spezifisch ägyptischen Königskopftuch, das auch die Sphinx von Gise trägt. Und dieses Zeichen ist bei Christian erklärt als "Arcane XXI. - Lettre THOTH (T) - Nombre 400", höchstes Arcanum der Magie, Zeichen des höchsten Einweihungsgrades.²⁰
- Zum anderen, den ersten Aspekt umfassend, wird erst daraus ganz verständlich, was für Belyj das "Ägypten der hermetischen Weisheit" beinhaltet. Denn die hermetischen Traktate selbst, Blavackajas "Isis unveiled", Schurés "Les Grands Initiés", haben an der Bestimmung dieses Inhalts teil, machen ihn aber nicht vollständig aus. Gemeinsam ist den Schriften esoterischer Richtung, daß sie die erhaltenen hermetischen Schriften als Zeugnisse der Weisheit des ägyptischen Einweihungslehrers Hermes-Thoth betrachten und daß sie über deren Zeugnis hinaus, z.T., wie Blavackaja²¹ und auch Christian detaillierte Beschreibungen/Erzählungen ägyptischer Mysterien geben, die allein auf eine mündliche Geheimtradition sich noch berufen können, wobei sie sich eben in dem, was hier im einzelnen ausgeführt wird, voneinander unterscheiden. Ist aus Belyjs Blavackaja- und Schuré-Lektüre bereits zu erklären, daß ihm die Pyramiden als Einweihungsstätten gelten und er die Sphinx mit dem Tetramorph der Hesekiel-Vision wie dem Viergetier der 'Offenbarung' in Verbindung setzt, so gibt erst P.Christian's "Geschichte der Magie" darüber Aufschluß, warum und inwiefern Belyj die ägyptischen Mysterien auf Magie und Astrologie besonders bezieht. Das astrologische System, welches Christian darlegt, ist in seinem

20) Paul Christian: Histoire de la magie du monde surnaturel à travers les temps et les peuples, S.128.

21) vgl. S. 56.

Buch eingebettet in die romaneske Vergegenwärtigung einer ägyptischen Initiation²² und die Erläuterung der astrologischen Zeichen wird präsentiert innerhalb der Erzählung als die Unterweisung, die der 'Pastophore' dem 'Aspiranten' an einem bestimmten Stadium der Einweihung darin gibt, wie die 22 auf die Mauern eines Ganges gemalten symbolischen Bilder zu verstehen seien.²³

Was im einzelnen in "Egipet" aus Christians Buch zu entschlüsseln ist, wird in diesem Kapitel auszuführen sein. Das ganze Buch aber, das Belyj, wie seine Aufzeichnungen bezeugen, gründlich gelesen hat, ist auch zu den Voraussetzungen zu zählen, unter denen er Ägypten auf seiner Reise erlebt, und zwar besonders bezüglich der Sphinx und der Pyramiden. Nach Christian nahm der Weg der Initiation seinen Anfang mit dem Eintritt durch eine bronzene Tür zwischen den Löwenpranken der Sphinx, von wo ein unterirdisches Labyrinth von Gängen bis hin zur großen, der Pyramide des Cheops, führte.²⁴

Wir meinen daher sagen zu können, daß Belyjs Erwartung an Ägypten ebenso sehr unter 'hermetischen' Vorzeichen steht,²⁵ wie diejenige Solov'evs unter 'gnostischen'²⁶, wobei die Sophienvision Solov'evs in Ägypten unweit von Gise ihrerseits als ein weiteres Element der Erwartung Belyjs an dieses Land und diese Gegend hinzuzufügen ist.

Zugleich hat Belyjs persönliches Ägyptenerlebnis die symbolischen Voraussetzungen in seinem eigenen literarischen Werk, sofern die Sphinx und die Mysterien in ihm schon lange eine Bedeutung haben, die zwar aus immer neuen fremden Quellen sich speist, doch immer über diese hinausgehend eine nur Belyj eigene ist.

22) a.a.O., S.98f.

23) a.a.O., S.113.

24) a.a.O., S.106.

25) wobei dieser Hermetismus weit weniger auf dem Corpus Hermeticum beruht, denn auf den Ausführungen über eine Lehre des ägyptischen Hermes in esoterischem Schrifttum hauptsächlich des 19. und 20. Jh.

26) vgl. S.90ff.

Die Wechselbeziehung zwischen dem Leben des Symbolisten und seinem symbolistischen Werk tritt an dem Thema Ägypten besonders deutlich hervor. Belyj stellt sich sein Horoskop nach einem astrologischen System, für das er dem Buch gemäß, auf das er sich dabei stützt, einen ägyptischen Ursprung annehmen und es als durch Initiation errungenes Wissen betrachten muß. Er wandelt dieses eigene Horoskop zu Literatur, indem er es in "Serebrjanyj golub'" der Romanfigur Darjal'skij zuordnet. Er reist nach Ägypten, beschreibt diese Reise als seine eigene Initiation und als 'Erleben' u.a. des hermetischen Ägypten. Er erzählt von dem Rosenkranz mit den vier Köpfen als einem Zeichen, das ihm über der Sphinx erschienen sei, übernimmt also die 'Krone der Magier' aus der Romanfiktion von "Serebrjanyj golub'" in einen autobiographischen Text. Das autobiographische Ägypten führt er über auf den Roman "Peterburg", wo die Reise nach Ägypten eine Wende im Leben der Figur des Nikolaj einleitet.

2.2.5.2. Symbolismus-Theorie und symbolistische Darstellung eines in Augenschein genommenen fremden Landes

Betrafen die bis hierhin bestimmten Voraussetzungen schon die Symbolik Ägyptens und seiner einzelnen Denkmäler, so ist nun zu fragen, inwiefern der Symbolismus, wie ihn Belyj in seinen theoretischen Schriften der vorangegangenen Jahre definiert hatte, für die Darstellung des Landes seiner Reise prägend ist. Die leitenden Begriffe hierfür sind 'pereživanie' ('Erleben') und 'tvorčestvo' ('Schaffen') im Hinblick auf das Erkennen der Wirklichkeit. Es ist an Belyjs Bild vom Phönix Mensch zu erinnern, der in seinem Flug in Richtung auf einen Wert die Wirklichkeit in seiner Spur zurückläßt, um sie dann betrachtend zu erkennen. Das Land Ägypten und seine Kultur steht dem Reisenden nicht als eine objektive Realität gegenüber, die er zu erkennen hat, sondern, was an ihr erkannt werden soll, liegt außerhalb ihrer und dem Reisenden obliegt es, den außerhalb liegenden Sinn mit der wahrgenommenen Realität zu verbinden. Daß er beides zur Einheit führt, garantiert ihm sein 'Erleben' und die Einheit im 'Erleben' ist symbolischer Zusammenhang. Indem er Ägypten erkennt, erschafft er es, verwandelt er seine Wirklichkeit, verwandelt Belyj in "Egipet" die Wirklichkeit Ägyptens im künstlerischen 'Schaffen'.

"Vozvraščenie k psihologizmu neminuemo vedet nas k učeniju o tom, čto ponjatie o cennosti opiraetsja na vnutrenne-real'nyj v nas opyt, organizacija i postupatel'noe dviženie kotorago preobražaaet nam okružajuščuju dejstvitel'nost' i v tom smysle ee tvorit; 'vsjakoe znanie', govorit Rikkert, 'est' uže vmeste s tem i preobrazovanie dejstvitel'nosti'; preobrazovanie dejstvitel'nosti vokrug nas, skazem my, zavisit ot preobrazovanija eja vnutri nas; tvorčestvo okazyvaetsja pervee poznaniija." 27

"Die Rückwendung auf die Psychologie führt uns unabweichlich zu der Lehre, daß der Begriff des Wertes sich auf die inner-reale Erfahrung in uns stützt, deren Organisation und fortschreitende Bewegung uns die umgebende Wirklichkeit umgestaltet und in diesem Sinne erschafft; 'jegliches Wissen', sagt Rikkert, 'ist zugleich schon eine Umgestaltung der Wirklichkeit'; die Umgestaltung der Wirklichkeit, sagen wir,

27) "Problema kul'tury", in: Simvolizm, S.3

hängt von ihrer Umgestaltung in unserem Inneren ab; das Schaffen erweist sich als früher denn die Erkenntnis."

Die Voraussetzung des 'pereživanie' für das Erkennen bedeutet hinsichtlich der Feststellung der Spezifik eines Landes und seiner Kultur, daß sich der Schwerpunkt von dem äußerlich Sichtbaren und Bestimmbaren auf das innerlich Erfahrbare verlagert, wobei der individuellen Erfahrung überindividuelle Gültigkeit zugesprochen ist.²⁸ Aufgrund des 'pereživanie' sind die verschiedenen Einzelheiten ägyptischer Wirklichkeit zu einer einheitlichen Bedeutung zu führen. Nach dem Kriterium der Analogie im hervorgerufenen 'Erleben' werden sie organisiert. Über das 'Erleben' wird Ägypten auch in Relation zu anderer 'erlebter' Wirklichkeit gesetzt.

Diese Prämissen aus Belyjs Theorie, wofern sie den Symbolismus unter dem weiteren Aspekt einer Weltanschauung zu konstituieren sucht, sind zu ergänzen um diejenigen, die in Verbindung damit in seiner Theorie vom Symbolismus als Kunst, vom künstlerischen Symbol und der Symbolbildung gegeben sind. Auch in Belyjs Symboldefinition, wie sie vor "Egipet" zuletzt in "Na perevale. Simvolizm." (1909) vorliegt, ist 'Erleben' der zentrale Begriff. Das Symbol ist eine Verbindung von 'Bild' ('obraz') und 'Erleben' ('pereživanie'), es ist ein durch das 'Erleben' modifiziertes 'Bild'. Es bestehen die zwei Möglichkeiten seiner Entstehung: 1) das 'Bild' wird hervorgerufen durch das 'Erleben' des Künstlers 2) das 'Erleben' des Künstlers wird hervorgerufen durch das Bild der äußeren Wirklichkeit.²⁹ Es ist der zweite Weg der Symbolbildung, der für das Verhältnis zwischen den Bildern der ägyptischen Wirklichkeit und der Darstellung ägyptischer Wirklichkeit im literarischen Text, in "Egipet", zugrunde zu legen ist.

28) vgl. "Émblematika smysla" in: Simvolizm, S.107.

29) "Na perevale. Simvolizm" in: Arabeski, S.243ff.

Welche Ausschnitte ägyptischer Wirklichkeit sind nun in "Egipet" gezeigt und inwiefern werden durch das 'Erleben' in diesen Akzente gesetzt?

Neben dem Reiseweg von Port-Said nach Kairo behandelt der Text in den Kapiteln "Kair" und "Arabskie kvartaly Kaira" die Stadt Kairo mit all ihren Vierteln, in den Kapiteln "U pyramid", "Sfinks" und "Voschoždenie na piramidu" diese in Gise, in unmittelbarer Nähe Kairos, gelegenen Denkmäler. In "Okolo Memfisa" wird von einer Exkursion Richtung Memphis berichtet mit Besichtigung der Kolossalstatuen Ramses II, der Pyramiden von Sakkara, der Mastaba des Akchutchoteph, des Grabes des Ti, des Serapeum und - auf dem Rückweg nach Gise - der Pyramiden von Abusir. Dem Nil ist ein eigenes Kapitel gewidmet, weil er als von Kairo getrennter Raum mit besonderer Bedeutung gewertet wird.³⁰

Fragt man nach der Art und Weise, wie der Raum geschildert ist, so scheint "Egipet" wenigstens teilweise den Anforderungen eines Reiseberichts im üblichen Sinne Genüge zu tun, wenn wir darunter verstehen: eine genaue äußere Beschreibung der Orte und Denkmäler, die ggf. ergänzt wird durch die Auskunft über ihre Bestimmung und Bedeutung (auf sachkundige Quellen gestützt). Solche sachlichen Angaben liefert Belyj zu allen von ihm dargestellten Denkmälern vorab. Doch bleiben sie gleichsam isoliert und nebensächlich stehen, denn sie erhalten keine Funktion für die eigentliche Bedeutung, die sich vielmehr anschließend aus dem 'Erleben' bestimmt. Dieses Vorgehen fällt in bezug auf die Pyramiden und die Sphinx auf. Belyj eröffnet sein Kapitel "U pyramid" mit einer exakten Maßangabe nach Höhe und Breite für alle drei Pyramiden. Dazu gibt er die Lage der Pyramiden an und informiert darüber, daß diese als Gruppe

30) Unsere Angaben sind nach den Orten und ihren Denkmälern in Ägypten geordnet und geben daher nicht die Abfolge der Kapitel in "Egipet" wieder. Diese ist: "Ot Port-Saida do Kaira"; "Kairo"; "U pyramid", "Sfinks"; "Voschoždenie na piramidu"; "Okolo Memfisa", "Arabskie kvartaly Kaira"; "Nil".

der "nahen" Pyramiden bezeichnet werden im Gegensatz zu der Gruppe der "fernen" Pyramiden bei Memphis. Im Anschluß daran jedoch löst der Text kontinuierlich jegliche feste Bestimmbarkeit der Pyramiden auf, indem er zu ihrem Charakteristikum gerade ein "außerhalb" von Gewicht und raum-zeitlicher Dimension erklärt.

Von der Sphinx gibt Belyj in Übereinstimmung mit ägyptologischen Ergebnissen das ungefähre Alter an, die Höhe und die Bedeutung. Doch auch diese Bedeutung beeinflusst in keiner Weise die komplexe Semantik, die er an die Sphinx knüpft. Anders verhält es sich mit den Sehenswürdigkeiten, die für das 'Erleben' unmaßgeblich sind und nicht symbolisch werden. Hier beschreibt Belyj das Besichtigte wie ein Fremdenführer in allen Einzelheiten ohne eigene Deutungen hinzuzufügen. Dies trifft zu für die Mastabas in Gise und für das ganze Kapitel "Okolo Memfisa". In gewisser Weise bildet dieses Kapitel eine Ausnahme von dem im ganzen homogenen Bild, das der übrige Text von Ägypten entwirft, eine Ausnahme insofern, als hier neben dem Ägypten des Todes, der Vergangenheit und Unermeßlichkeit, das metaphysische Qualitäten hat, ein konkretes, gegenwärtiges und lebendiges Ägypten entdeckt wird.

Im Unterschied zu dem europäischen Kairo zeigt sich hier das "wirkliche einheimische Ägypten der Gegenwart" (II, 201). Am Grab des Akchutchoteph hebt Belyj die Schönheit und Vielseitigkeit der ägyptischen Säulen hervor und die lebhaften Darstellungen der Szenen aus dem ägyptischen Alltagsleben. Und in direktem Gegensatz zu allem vorher und nachher über Ägypten Gesagten, wird hier sogar eine Fröhlichkeit konstatiert:

"Vsja éta živopis' veselit glaz. Vsja grobnica smeetsja; zdes' vstrečæet vas ne ubeziščæ smerti, skorej éto kvartira moloženov." (III, 204)

"Diese ganze Malerei ergötzt die Augen. Das ganze Grab lacht; hier begegnet Ihnen nicht ein Ort des Todes, sondern eher eine Wohnung Neuvermählter."

Damit nähert sich Belyj ein einziges Mal Rozanovs Auffassung von einem lebensvollen Ägypten an.

Was Kairo anbetrifft, so liefert der Bericht zwar eine Fülle von Details über die Architektur, die verschiedenen Stadtviertel und die Einwohner, doch unterliegen diese schon in der Art, wie sie präsentiert werden, einer Deutung und Wertung. Während im Kapitel "Kairo", das den ersten Gesamteindruck von der Stadt und die europäischen Viertel Kairos schildert, die Darstellung geprägt ist von a) dem negativen Gegensatz zu Tunis b) der Relation zur Wüste, den Gräbern, der Vergangenheit c) dem Bild der Hölle d) dem Bild des Toten-/Schattenreiches e) der Verfremdung zum Unwirklichen, dominiert in "Die arabischen Viertel Kairos" die Konzentration um die Bedeutung "Häßlichkeit", "Labyrinth", "verschlingendes Ungeheuer".

Aus solchen semantischen Korrelationen und aus extratextuellen Bezügen konstituiert sich die eigentliche Bedeutung Ägyptens, auf deren Erkenntnis der Text Anspruch erhebt.³¹ Dabei erhält die empirische Wirklichkeit entweder symbolische Bedeutung oder sie wird schon in Verfremdung gezeigt.

Am Ende des Kairo-Kapitels (I,214) und am Ende des ganzen Textes (III, 288) gibt Belyj jeweils einen rückblickenden Kommentar, aus dem die Hauptgesichtspunkte für die Symbolik seiner Ägypten-Beschreibung deutlich werden und mit ihnen seine Auffassung von Reise wie die daraus resultierenden Kriterien für die Beschreibung einer Reise:

"i nezdešnij ochvatyvaet vdrug ispug: každaja blocha každaja vam ruku za bakšišom protjagivajuščaja feska, ne prosto feska i ne prosto blocha: zdes' tak skazat' blochi i feski metafizičeskija: ich edinstvennoe naznačenie - bakšišom i ukusami izo dnja v den' napominat' o grozjaščich užasach togo sveta, ibo choždenie po Kairu est' choždenie po mytarstvam." (I,214)

"und plötzlich packt einen ein nicht hiesiger Schrecken: jeder Floh, jeder Fes, der Ihnen die

31) "Pereživ vse éto, my uznali, čto takoe Kair, a vmeste s tem byt' možet, ponjali my, čto takoe Egipet." (III,288)
 "Nachdem wir all das erlebt hatten, erkannten wir, was Kairo ist, und zugleich haben wir vielleicht verstanden, was Ägypten ist."

Hand nach einem Bakschisch entgegenstreckt, ist nicht einfach ein Fes und nicht einfach ein Floh: hier sind Flöhe und Fesse sozusagen metaphysisch: ihre einzige Bestimmung ist es - durch das Bakschisch und die Stiche Tag für Tag an die drohenden Schrecken des Jenseits zu gemahnen, denn der Gang durch Kairo ist ein Gang durch die Höllenqualen." 32

Ägypten wird gekennzeichnet als die physische Vergegenwärtigung des Metaphysischen, das dadurch für den Menschen erlebbar wird.

Dem entspricht die an anderer Stelle formulierte Erklärung, daß Ägypten mediumistisch wirkt hinsichtlich der Öffnung des Menschen zur Astralwelt. (III,287)

Das Schlüssel-'Erleben', was die ägyptische Wirklichkeit im Ganzen und in ihren verschiedenen einzelnen Elementen hervorruft und damit ihren einheitlichen symbolischen Sinn in der Reisebeschreibung ausmacht, lautet: Überschreiten der Grenzen des sinnlich Wahrnehmbaren, mit dem Bewußtsein Erfassbaren. Wie an dieser tatsächlich von Belyj zu Anfang des Jahrhunderts wahrgenommenen Wirklichkeit des Landes Ägypten begründet wird, daß sie etwas anderes als sich selbst bedeutet, daß die Besonderheit dieses Wirklichen darin besteht, Schutz wie Gefängnis von Wirklichkeit überhaupt aufzubrechen, darin schließt der autobiographische Text "Egipet" prinzipiell und teilweise auch im Detail an alle diejenigen früheren Texte Belyjs an, in denen nach Bild und Sprache dieses 'Erlebens' gesucht war. Es liegt in dem, was dem 'Normalen' nicht entspricht,³³ und dieses wird gezeigt an einem Modell, das die Wirklichkeit in zwei einander entgegengesetzte Hälften aufgespalten abbildet. Indem sie in der Wahrnehmung eines ist, enthält sie den Gegensatz, enthält sie endlich den Gegensatz ihrer selbst, sie ist Wirklichkeit und Nicht-Wirklichkeit. Der diese Wirklichkeit erlebt, erlebt ein Mysterium. Die Wirklichkeit ist Ägypten,

32) Die Hervorhebung ist meine (E.S.)

33) vgl. S. 256.

Ägypten ist der Ort des Mysteriums, das Mysterium ist ein ägyptisches und erlebt wird es von Andrej Belyj, der nach Ägypten gereist ist.

Der Untersuchung der verschiedenen Ebenen, auf denen Belyj den Übergangscharakter Ägyptens zu bedeuten gibt, gelten die nächstfolgenden Kapitel. Daran anschließend ist herauszustellen, daß er den religiösen Sinn dieses Übergangs, die Anweisung zum Identifizieren des Übergangs mit einer Initiation durch Bezugnahmen auf fremde Texte gibt, von welchen einige in Zitaten vertretene bereits in seinem eigenen Werk Wiederholungen darstellen. Dieses trifft im besonderen für die Sphinx zu, die in einem eigenen Kapitel zu behandeln ist. Denn in der Mitte von "Egipet" als Erlebnis beschrieben,³⁴ steht sie als Bild der Einweihungsstufen wie der Göttlichkeit an deren Ende auch im Zentrum von Belyjs symbolischem Ägypten, und sie ist ein in Belyjs Werk bereits eingeführtes Bild, das er nun mit der Sphinx von Gise, mit dem Bild der ägyptischen Wirklichkeit zur Deckung bringt, das 'Bild' aus dem 'Erleben' mit dem 'Erleben' aus dem 'Bild' in dem einen Symbol.

34) Der Text hat insgesamt 76 Seiten, wovon 8 Seiten das Kapitel "Sfinks" ausmachen. Es gehen diesem 35 Seiten voraus, es folgen ihm 34.

2.2.5.3. Die paradoxe Wirklichkeit Ägyptens

Ausgehend von seiner geographischen Besonderheit, dem Nebeneinander von Wüste und fruchtbarem Niltal, hatte Belyj in "Feniks" schon Ägypten zum archetypischen Land des Gegensatzes erklärt, den Gegensatz durch seine Verankerung in Ägypten als uranfänglichen und ewigen zu verstehen gegeben.

Belyjs zweite Reflexion auf der letzten Seite von "Egipet" über die Ägypten-Erlebnisse und mithin über seinen aus ihnen gefügten Bericht macht auf den Stellenwert räumlicher Relationen und der an sie geknüpften Bedeutungen für die Gesamtbedeutung Ägyptens aufmerksam:

"Mesjac žizni v Kaire imenno vsledstvie perežitich muk, bol'sej čast'ju, ne poddajuščichsja racional'-nomu tolkovaniju, uglubil moj vzgljad kak na Kair tak i na otnošenje k nemu pustyni, piramid, Sfinksa"
... (III,288)

"Der eine Monat, den ich in Kairo lebte, hat gerade wegen der durchlebten Qualen, die sich größtenteils nicht rational erklären ließen, meinen Blick auf Kairo wie auch die Beziehung der Wüste, der Pyramiden und der Sphinx zu Kairo vertieft." 35

Tatsächlich entwickelt Belyj die Bedeutung Ägyptens und die Bedeutung der als wesentlich ausgewählten Teilräume und Denkmäler Ägyptens als eine je spezifische Gegensatzrelation, die in jedem Fall gegen das verstößt, was dem 'gesunden Menschenverstand' faßbar ist, was wirklich sein kann.

Gegründet auf die gegensätzliche Beschaffenheit unmittelbar aneinander angrenzender geographischer Räume, die dennoch in Ägypten ihre Einheit haben, stellt Belyj diesen zugeordnet die folgende Reihe von Gegensatzpaaren auf:

Kairo - Wüste (Pyramiden, Sphinx, Gräber); Leben - Tod;
Gegenwart - Vergangenheit; Mensch - Tier; Kultur - Barbarei;
Europa - Afrika; Europa - Asien .

35) Die Hervorhebung ist meine (E.S.)

Die logische Trennung der Gegensätze nach einem entweder - oder, ihre Unvereinbarkeit und Unverrückbarkeit wird als in Ägypten ungültig aufgewiesen. Die Nichteinhaltung von Grenzen zeigt sich in zweierlei Formen 1) in dem Umschlagen der Gegensätze ineinander; 2) in der Mischung der Gegensätze.

Als Begründung für diesen Vorgang fungiert die räumliche Nähe, so daß die Angrenzung gegensätzlicher Räume eine Angrenzung gegensätzlicher Seinszustände und Zeiten impliziert.

So resultiert die Besonderheit Kairos aus der unmittelbaren geographischen Konfrontation mit der Wüste. Sie bestimmt die Definition Kairos als einer "phantastischen", "unnatürlichen" Stadt. Die Wüste dringt auch direkt in die Stadt ein mit dem Chamsin, sie unterwandert die Stadt:

"nemaja pustynja den' i noč' opyljaet ego svoej peščanoj volnoj." (I,201)

"die stumme Wüste bestäubt es Tag und Nacht mit ihrer Sandwohle."

Die Wüste ist, über die physikalische Bedrohung hinaus, Träger der Vergangenheit und des Todes. Im Zusammenstoß mit der Stadt setzt sie Leben und Gegenwart außer Kraft. Das Leben und die Gegenwart werden zu Tod und Vergangenheit, Vergangenheit und Tod aber bilden das eigentliche gegenwärtige Leben.

"Egipetskie groby tol'ko fantazija evropejcev."
(I, 201)

"Die ägyptischen Gräber sind nur eine Phantasie der Europäer."

Die in der nahen Wüste gelegenen Pyramiden und die Sphinx wirken als auslösende Faktoren für die Vertauschung von Leben und Tod.

"I ot éтого sliškom blizkago prikosnovenija smerti k žizni smert' - kak žizn'; no i žizn' - kak smert'." (I,204)

"Und durch diese zu nahe Berührung von Tod und Leben ist der Tod - wie das Leben; aber auch das Leben - wie der Tod."

Belyj weist an einer Stelle unmittelbar darauf hin, daß Kairo durch seine Lage mit einer Wirklichkeit konfrontiert, die der Logik widerspricht. Zunächst führt er vor, wie es logisch sein müßte:

"Esli videt' žizn' v nagloj gul'be Kaira, to za kairskimi stenami - mnogotysjačnyj voj mertvecov. Esli že est' žizn' v peščanyh, egipetskich grobnicah, togda ves' Kair - millionnoe kladbišče." (I,208)

"Wenn man in der frechen Zecherei Kairos das Leben erblicken will, so ist hinter den Kairoer Mauern ein vieltausendfaches Geheul von Toten. Wenn es aber ein Leben in den sandigen ägyptischen Gräbern gibt, dann ist ganz Kairo ein Millionenfriedhof." 36

Tatsächlich aber liegen diese beiden Ägypten, das der Lebenden und das der Toten nebeneinander:

"oba Egipta, vopreki vsem ponjatijam zdravago smysla suščestvujut odnako - to tot, to drugoj, i net ich otdeljajuščeje granicy." (I, 208)

"beide Ägypten existieren indes, entgegen allen Begriffen des gesunden Menschenverstandes - bald das eine, bald das andere, und es gibt keine sie trennende Grenze." 37

Die konkret räumliche Bedingtheit für die Aufhebung der Grenze, die zu einer Ordnung führt, die mit den Maßstäben unserer Welt nicht zu messen ist und daher eine fremde Welt bzw. etwas über die Welt Hinausgehendes zum Ausdruck bringt, ist ausgeführt an der Relation der Pyramiden zu Kairo. Die Pyramiden werfen physikalisch einen Schatten nach Kairo, der eine Wirkung auf die Bewohner auszuüben vermag - Nähe impliziert Ansteckung.

"Skol'ko vzgljadov tusknelo, skol'ko ruk opuskali bokaly - ottogo, čto širilas' na Kair piramidy temnaja ten'." (II,181)

36) Die Hervorhebung ist meine (E.S.)

37) Die Hervorhebung ist meine (E.S.)

"wie viele Blicke wurden trüb, wie viele Hände ließen die Pokale sinken - daher, weil der Pyramide dunkler Schatten auf Kairo zu wuchs."

Umgekehrt bewirkt der Weg auf die Pyramide zu ein Rückwärts-schreiten in der Zeit bis hin zu der Vergangenheit, der das Bauwerk angehört (II, 177).

Auf der Grundlage einer räumlichen Spannung ist Ägypten in bezug auf die Opposition Leben - Tod ein Grenzzustand zugewiesen, den Belyj zur metaphorischen Handlungen eines "mirovoj poedinok" ("Weltduell") konzentriert: "V Kaire boretsja žizn' so smert'ju." (III, 283) ("In Kairo kämpft das Leben mit dem Tod.")

Die Vertauschbarkeit von Vergangenheit und Gegenwart ist großenteils mit derjenigen von Tod und Leben identisch. Und doch ist hieraus noch eine eigene Bedeutung entwickelt. Dokumentiert wird sie an folgenden Feststellungen:

- 1) Der Pharao lebt noch heute in der Wüste und jagt mit seinem Kampfwagen nach Kairo (I, 201).
- 2) Der Körperbau der modernen Ägypter und ihre stilisierten Gesten erinnern an die alten Ägypter, so wie sie aus den künstlerischen Darstellungen bekannt sind (I, 190; 195f.)

Behauptet wird in diesem Zusammenhang nicht nur eine äußere Ähnlichkeit, sondern die Ersetzung der substanzlosen Gegenwart durch die Vergangenheit.

"egiptjane zdes' toľ'ko pyl' vekovaja, nesvoevremennno lezuščaja na vas svoim drevneegipetskim konturom ;..." (I, 195)

"Hier sind die Ägypter nur ein jahrhundertalter Staub, der Sie zur falschen Zeit mit seiner altägyptischen Kontur belästigt."

Die völlige Übereinstimmung der Gegenwart mit den Darstellungen der Vergangenheit ist mehrmals auch für die Tiere hervorgehoben (I, 199; 204; 209).

Sofern sich die Vergangenheit nicht unmittelbar in der Gegenwartsgestalt manifestiert, wirkt sich die außer Kraft getretene Grenze zwischen den Zeiten aus, indem sie die Menschen in einen labilen Zustand versetzt, der sich in ihrem fortwährenden Gestaltwandel äußert. So erscheint der Mensch als "oboroten'" - "Werwolf" bzw. in einem anderen Bilde: jedes Wesen und Ding offenbart in seinem Schatten seine Vergangenheitsgestalt. Ein Phaeton wirft den Schatten eines altägyptischen Streitwagens, der Vergangenheitsschatten des Menschen aber trägt ein charakteristisches Merkmal: die Mischung aus Tier und Mensch, "der hundsköpfige Schatten", "der vogelköpfige Schatten". Die nicht eingehaltene Trennung der Zeiten Vergangenheit - Gegenwart wird mit einer Erscheinungsform verbunden, die ihrerseits eine Mischung aus zwei Lebewesen darstellt, die in der Natur getrennt sind: Tier und Mensch. Dabei bedeutet der Mensch mit dem Tierkopf nicht nur insofern ägyptische Vergangenheit, als er in der religiösen Kunst der Ägypter dargestellt ist. Zwar betont Belyj die Übereinstimmung zwischen diesen Darstellungen und den Tieren, die er sieht, aber er erwähnt an keiner Stelle, daß nach ägyptischer Anschauung die Götter u.a. in dieser Art der Gestalt darzustellen waren.

Global wird zu der für Ägypten symbolischen tierköpfigen Gestalt der Hundskopf erhoben (in einigen Fällen auch der Vogel/Geier-Kopf). Und die Deutung solcher Verbindung von Tier und Mensch, in der der tierische Kopf herrscht, stützt sich auf die ganze Tragweite des Unterschieds von Tier und Mensch. Die tierköpfige Menschengestalt behält auch im Rahmen der ägyptischen Kultur, für die sie charakteristisch ist und in der sie ihren besonderen Sinn hat, die Symbolik, welche sie in Belyjs Werk schon lange trägt. Und sie bleibt in der Darstellung Ägyptens als Symbol für Belyj ebenso frei verfügbar, wie sie es zuvor als nicht in der Wirklichkeit vorgegebenes Bild war. Hier, wie in bezug auf alle wichtigen Denkmäler Ägyptens, übergeht Belyj alle ägyptologischen Erläuterungen, die ein einzelnes Phänomen aus dem Gesamtkontext der fremden Kultur beschreiben, die dabei in ihrer Fremdheit gewahrt bleibt, und gewinnt

seinerseits die Bedeutung durch den Standpunkt, daß alles Fremde, insofern es Bestandteil der Menschheit ist, als eigene Erfahrung auffindbar und verstehbar sein muß.

Die Sphinx, Mischgestalt aus Tierleib und Menschenkopf, und der tierköpfige Mensch werden beide gleichermaßen, ohne Berücksichtigung ihrer unterschiedlichen ägyptischen Bedeutung, erklärt durch die Reduktion auf die in ihnen verbundenen Gegensätze von Tier und Mensch. Da im folgenden noch detailliert auf diese beiden Phänomene ägyptischer Kultur und ihrer Darstellung in "Egipet" einzugehen sein wird, beschränke ich mich an dieser Stelle auf die Anführung jener Aspekte des "Tierischen", die für die "unzulässige" Verbindung mit dem Menschlichen wesentlich sind. In das Paradigma "zver'" gehören: Vergangenheit, ursprüngliche Herkunft, Wildheit, Barbarentum. Die Ungeschiedenheit von Tier und Mensch, das Ungeheuer, wird von Belyj auf vertikaler Ebene im uranfänglichen Chaos angesiedelt. Der Mensch hat sich aus dem Chaos geschieden, im Bewußtsein von dem Urschrecken entfernt. Eine erneute Verbindung mit dem Tierischen weckt das Chaos.³⁸ Daß Belyj diesen Vorgang durchaus unter dem psychologischen Aspekt, als Trennung in Bewußtes und Unbewußtes betrachtet, beweist die Tatsache, daß er den Wahnsinn als eine Folge der überschrittenen Grenze zwischen Mensch und Tier ausweist:

"Sfinks, očividno, sbesilsja, perešedši čertu, odeljajuščuju človeka ot zverja; ozverev, užasnulsja." (II, 192)

"Die Sphinx ist offenbar wahnsinnig geworden, als sie die Grenze überschritt, die den Menschen vom Tier trennt; tierisch geworden, geriet sie in Entsetzen."

Mit der hundeköpfigen Gestalt des Ägypters verknüpft Belyj eine weitere Opposition: der Mensch mit dem Tierkopf wird ge-

38) Hier findet sich schon in Grundzügen die Auffassung von der Entwicklung des Bewußtseins in der Menschheit und im Individuum angedeutet, die Belyj in seinem autobiographischen Roman "Kotik Letaev" gestaltet.

gedeutet als Phänomen des Umschlagens einer überfeinerten Kultur in die Wildheit und Barbarei. Auch hier wieder wird der Übergang dort angesetzt, wo der Gegensatz aufs schärfste angespannt und somit unüberbrückbar scheint. Und zwar ist er bezogen nicht nur auf Ägyptens Gegenwart, sondern schon auf seine Vergangenheit. Durch diesen Zusammenhang wird auch in überraschender Weise klar, daß Belyj den Hundskopf als etwas nicht ursprünglich zu Ägypten gehöriges, sondern von außen, aus dem wilden, mit Negern besiedelten Nachbarland Äthiopien eindringendes, versteht. Obwohl er in seinem Motiv des Hundskopfes mehrmals auf die Statuetten im Museum und die Malereien verweist, die zweifelsohne Darstellungen des ägyptischen Gottes Anubis sind, ordnet er ihn der Kultur der Neger zu, wobei er diese nicht als eine von der ägyptischen verschiedenen Kultur begreift, sondern als 'Nicht-Kultur' und symbolisch setzt für "Barbarei", für den "wilden", "primitiven" Menschen und insofern für die weite Vergangenheit, die noch nahe am Chaos des Ursprungs liegt. Seltsam mutet es an, daß Belyj seine aller Kenntnis von Ägypten zum Trotz gesetzte Interpretation des hundsköpfigen Anubis als einer außerägyptischen Gestalt dazu noch historisch zu verankern sucht in der äthiopischen Herrschaft, unter der das Land zeitweilig gestanden hat:

"Est' étiopskoe čto-to v egipetskich drevnostjach. Černyj dikar' podnimalsja ne raz s juga k Egiptu. I ne raz na livijskich peskach razlivalis' étiopskija polčišča. Étiop naložil na egipetskich drevnostjach svoi zlyja pes'i pečati." (II, 190)

"Es liegt etwas Äthiopisches in den ägyptischen Denkmälern. Der schwarze Wilde hat sich mehr als einmal von Süden her gegen Ägypten erhoben. Und mehr als einmal ergossen sich äthiopische Heere über die libysche Wüste. Der Äthiopier hat seine bösen Hundssiegel auf die ägyptischen Denkmäler gelegt." 39

39) Die Äthiopierherrschaft in Ägypten reicht von 715 - 660 v. Chr. (25. Dyn.) und war eine Zeit kultureller Blüte für Ägypten. S. G. Posener: Lexikon der ägyptischen Kultur, S. 27f.

Außerdem ist in diesem Kontext zu berücksichtigen, daß im Russischen "étiop"/"éfiop" neben der Zugehörigkeit zum Volk der Äthiopier 1) auch allgemein einen Menschen mit schwarzer Hautfarbe, Neger, bezeichnet und 2) als Schimpf-

Bei aller historischen Herleitung und detaillierten Vergegenwärtigung ist der Hundskopf Symbol, ist er ein markantes Bild des übergeordneten Begriffs "oborotničestvo" (Wechselzustand zwischen Tier und Mensch, "Werwölfigkeit"). Und dieses ist der Indikator dafür, daß eine Kultur im äußersten Stadium ihrer Verfeinerung die Grenze zum Primitiven überschreitet, in Barbarei umschlägt. Belyj findet dieses Phänomen in verschiedenen Epochen vor.

"My ne znaem primitivnago človeka: i nigde net podlinnych dikarej. Sliškom často dikar' okazyvalsja oblomkom genial'nago prošlago (Fellach razitel'nyj tomu sovremennyj primer)." (II, 191)

"Wir kennen den ursprünglichen Menschen nicht: und nirgends gibt es wahrhafte Wilde. Nur zu häufig hat sich der Wilde als Trümmer einer genialen Vergangenheit erwiesen (der Fellache ist dafür ein frappierendes modernes Beispiel)."

Als weitere Beispiele für den Übergang von überfeinerter Kultur zu Primitivität führt Belyj im Bereich der Kunst an: die stilisierte Linie dekadenter Kultur, die zur naiven Linie primitiver Kultur wird und den Präraffaeliten Holman Hunt, der die naivsten vorraffaelitischen Fresken nachgeahmt hat.

wort im Sinne von 'urod', 'varvar' (s.V.Dal': Tolkovyj slovar' živogo velikoruskago jazyka. T.4, S.-Peterburg-Moskva, 1909) belegt ist bzw. als Synonym für 'durak', 'bolvan', 'idiot' (s. B.M.Volin/D.N.Usakov: Tolkovyj slovar' russkogo jazyka. T.IV. Moskva, 1940). Die Zusammenhänge, in denen Belyj das Wort "étiop" gebraucht, zeigen, daß es ihm trotz des Ägypten benachbarten Landes Äthiopien eigentlich um die Bedeutung 'Neger' geht und daß dieser Typus für ihn in Übereinstimmung mit der russischen Worttradition Idiotie und Wildheit symbolisiert. Die negriden Züge des Sphinxkopfes verbindet er mit den Epitheta 'dikij', 'zlobnyj' (II,191) und 'idiotskij' ("étiopskoe idiotskoe lica vyraženie", II, 192). Andererseits gibt es für die Zuordnung des "Hundskopfes" (jedoch nicht des ägyptischen Anubis) zu Äthiopien eine literarische Tradition. Strabo berichtet von einem Stamm der Kynocephaloi in Äthiopien, so ebenfalls Plinius d. Ältere in seiner Naturgeschichte. In "Serebrjanyj golub'" verwendet Belyj das Bild des nur in der Ikonographie der Ostkirche verbreiteten Hl.Christophoros Kynocephalos: "étiopskij svjatoj s glavoju psinoju" (I, S.36).

Alle jene Fälle dokumentieren das von Belyj auf verschiedenen Gebieten vorgeführte Prinzip, daß Gegensätze ineinander umschlagen, wenn die Grenze nicht gewahrt wird.

"Éto znak togo, što kul'tura perešla ej otmečennyj predel; tak predel'nyja formy kul'tury stanovilis' formami bezpredel'nami: bezpredel'nost' est' chaos: i varvarstvo - v chaose. Mnogoumie togda prevraščajetsja v bezumie; bezumie perechodit v idiotizm." (II,191)

"Dies ist ein Zeichen dafür, daß die Kultur die ihr zugewiesene Grenze überschritten hat; so sind die Grenzformen der Kultur zu grenzenlosen Formen geworden: Grenzenlosigkeit ist Chaos; und Barbarei liegt im Chaos. Die Sinnvielfalt verwandelt sich dann in Wahnsinn; Wahnsinn geht über in Idiotie."

Im Zusammenhang mit der der Kultur gesetzten Grenze (II, 191, s.oben) spricht Belyj jene grundlegende Opposition an, an deren paradoxe Vereinbarkeit er auch positiven Wert knüpft: Gestalt - Grenzenlosigkeit. Wo eine Verbindung gelingt, und Belyj behauptet dies im Falle der Pyramiden und der Sphinx, da ist das Transzendente gegenwärtig. Selbst die Häßlichkeit Kairos, die aus der Berührung mit der "fremden Welt" der Sphinx und der Pyramiden resultiert, wird unter diesem Aspekt umgewertet zu metaphysischer Schönheit (II, 184).

Es bleibt ein letztes Gegensatzpaar auf geographisch/kultureller Ebene zu erwähnen, das Belyj als Charakteristikum der Stadt Kairo verfolgt:

Europa - Afrika bzw.

Europa - Asien

Dadurch daß in Kairo die deutliche Grenze zwischen den einzelnen Vierteln, die von verschiedenen Kulturen geprägt sind, aufgegeben ist, bilden sich zahlreiche Mischformen, die Belyj als häßlich qualifiziert. Die eine Mischform ist diejenige zwischen Europa und Afrika und bezieht sich auf die Architektur sowie auf die Menge und ihre Kleidung. Charakterisiert wird sie als plump, häßlich und grotesk:

"smesitel'nye groteski, koich i sostavnyja časti - evropejskaja korobka i arabskoe barokko - uže v dostatočnoj stepeni bezobraznyj: proizvedenie že oboich sozdaet suguboe bezobrazie;" (I, 201)

"Mischgrotesken, deren Bestandteile - die europäische Schachtelform und der arabische Barock - schon in ausreichendem Maße häßlich sind: das Werk beider schafft eine doppelte Häßlichkeit."

Obwohl auch der unmerkliche Übergang zwischen Asien und Afrika angemerkt wird, ist doch von größerer Bedeutung die Opposition Europa - Asien. Als Resultat dieser Mischung wird der Groteske (s. oben) hinzugefügt die "ungeheuerliche, unsinnige Chimäre" (III, 282). Kairo selbst ist als Ungeheuer-Stadt ("čudovišče-gorod") apostrophiert. Wiederum ist die tierische Mischform kennzeichnender Ausdruck für einen Übergang.

2.2.5.4. Wirklichkeit, unwerte Wirklichkeit und Nicht-Wirklichkeit: die Magie der Negation und das gesteigerte Paradox

Das Ordnungswidrige der Wirklichkeit Ägyptens, wovon die unzulässige Verbindung von Tier- und Menschengestalt in ihrem symbolischen Hinweis auf die Transition schon zuvor festgelegt war, wird von Belyj um zwei Wörter zentriert und anhand dieser differenziert, welche ihm ein Spiel mit Doppel- und Vieldeutigkeit erlauben. Beide enthalten u.a. eine Bedeutung ästhetischer Art. Es geschieht dies zum einen durch Wiederaufnahme und weiteren Ausbau einer Pseudoetymologie, zum anderen durch Aktivierung der semantischen Polyvalenz eines Wortes.

Im ersten Falle handelt es sich um eine Verschränkung der Wortfelder von "mešat'" ("mischen") und "smejat'sja" ("lachen").⁴⁰ Die Vermischung, die Unreinheit, die fehlende Exaktheit in der Abgrenzung von Verschiedenem ist im Kairo-Kapitel als ein Hauptmerkmal der Stadt herausgearbeitet. Es bezieht sich sowohl auf die Architektur wie auf die Menschen, ihre Kleidung und Sitten. Neben speziellen Erscheinungsformen des Gemischten wie "polosatyj" ("gestreift") (I, 199, 200) ist "pomes'" ("Gemisch") bereits dreimal (I, 200, 201) verwandt, bevor die Schein-etymologie hergestellt wird:

"Strogago razdelenija na Evropu i Afriku vy ne vstretite vovse v Kaire; i potomu-to, v protivopoložnost' razdel'nomu i v razdel'nostjach cel'nomu Tunisu, ves' Kair - polovinčat. Ves' on - smešannyj; a potomu-to - smešon; v smechotvornosti - užasen." (I, 201)

"Eine strenge Trennung in Europa und Afrika treffen Sie in Kairo überhaupt nicht an; und deshalb besteht ganz Kairo im Gegensatz zu dem getrennten und in seiner Getrentheit ganzheitlichen Tunis - aus Hälften. Es ist ganz und gar gemischt; und deshalb ist der Klang lächerlich; und in der Lächerlichkeit schrecklich."

40) zum erstmaligen Gebrauch der Pseudoetymologie in "Sfinks" vgl. S.251. Ihre Wiederaufnahme noch vor "Egipet" liegt in den 1910 geschriebenen Kapiteln der Reiseskizzen über Sizilien (auf Belyjs Weg nach Ägypten) vor: "Ofejra. Putevye zametki. Čast' pervaja". Moskva, 1921, S.62ff.

Über den Gleichklang zwischen "smešannyj" - Part. Prät.Pass. zu "mešat'" (vermischen; durcheinanderbringen) und "smešnoj" (lächerlich), "smechotvornost'" (Lächerlichkeit), wo das 's' des Anfangs zur Wortwurzel gehört, während es im ersten Fall ein zur Bildung des vollendeten Aspekts notwendigen Präfix ist, wird eine zwangsläufige Verknüpfung der Bedeutungen "Gemischtheit" und "Lächerlichkeit" vorgegeben. Im folgenden Absatz ist dann die Wurzel "mes'" nochmals durch eine andere Adjektivbildung aufgenommen, in "smesitel'nyj" (zur Vermischung, zur Bildung eines Gemisches dienend), und zwar in dem Kontext einer mangelnden Abgrenzung auch zwischen der Stadt Kairo und der Wüste, woraus der "phantastische" und "unnatürliche" Charakter Kairos erklärt wird:

"iz-pod smesitel'nych, mnogoglazych mnogoëtažnych stroenij ubegaet pustynja - i predela ej net;"
(I, 201)

"unter den Mischbauten hervor, den vieläugigen, viletägigen Bauten läuft die Wüste hinweg - und es sind ihr keine Grenzen gesetzt."

"smesitel'nyj" drückt schon nicht mehr die Eigenschaft des "Gemischtseins" der Bauten aus, sondern ihre Funktion für den Mischvorgang, und die Wüste selbst ist als Bestandteil des Gemisches in bzw. unter dem Haus der Stadt, vertreten. Daraus wiederum ist die Todesdurchdrungenheit Kairos hergeleitet. Der Bedeutung des "Gemisches" verbindet sich diejenige der "Unreinheit" in bezug auf Farben. Das Spektrum aller Farben vereint sich in Tunis zuletzt wieder zur weißen Farbe. Die Mischung aller Farben in Kairo ergibt einen einzigen "dissozierenden Schmutz" (I, 202).

Im zweiten Fall ist es das Wort 'bezobrazie', dessen verschiedene Bedeutungen ausgeschöpft werden, indem durch den je verschiedenen Kontext eine oder mehrere seiner Bedeutungen abgerufen werden: 'Häßlichkeit'; 'Mißgestalt'; 'Garstigkeit'; 2. fig. 'Unordnung'; 'Unsauberkeit'; 'Unanständigkeit'; 'Unschicklichkeit'. Hier wird sprachlich außerdem aufgedeckt,

daß zugleich mit einer negativen Wertung von Wirklichkeit auch Aufhebung von Wirklichkeit bezeichnet werden kann. Denn die Negation muß in diesem Falle nicht ausschließlich bedeuten, daß ein positiver Wert abgesprochen wird, sie kann auch bedeuten, daß etwas nicht ist. D.h. 'bezobrazie', hier zunächst in seiner ersten Bedeutung 'Häßlichkeit' betrachtet, besagt eine Negation von 'Schönheit' ('krasota') und auch alle anderen Bedeutungen dieses Wortes sind Verneinungen jeweils eines positiven Wertes, wovon die in "Egipet" zweitwichtigste 'Unordnung' ist. An dieser Wortbedeutung wird auch im Deutschen klarer, worin die Ambivalenz der Negation und damit Belyjs Interesse an ihr liegt. Die 'Unordnung' bezeichnet im Verhältnis zur 'Ordnung' 'zerstörte', 'verrückte', 'verstellte' Ordnung und sie bezeichnet 'Nicht-Ordnung'. Gibt also 'bezobrazie' durch seine semantische Polyvalenz die Möglichkeit, die ägyptische Wirklichkeit nach den verschiedensten Kriterien gleichzeitig negativ zu werten, umfassend negativ zu werten und darin ungewöhnlich erscheinen zu lassen, so macht sich Belyj daneben, indem er auf der Zusammensetzung des Wortes aus 'bez' ('ohne') und 'obraz' ('Form, 'Bild') insistiert, die Möglichkeit zunutze, an einem Bild dieser Wirklichkeit, der Sphinx, das Nichtsein mit der Bedeutung des negativen Wertes zugleich aufscheinen zu lassen.⁴¹ Mit dem Nichtsein aber ist nur zum Ausdruck gebracht, daß hier etwas mit der Wirklichkeit in Verbindung steht,

41) H. Rickert stellt in seinem Buch "Der Gegenstand der Erkenntnis" (S.260ff.) heraus, daß die Negation ein Kriterium der Unterscheidung der Wertbegriffe von den Existenzbegriffen ist, insofern der verneinte Wertbegriff nicht wie der Existenzbegriff nur das Nichts ergibt, sondern immer zugleich auch den negativen Wert. Er weist darauf hin, daß die Sprache dies häufig verdecke. Allein schon Belyjs 'Verdrehungen' der Rickertschen Formulierungen (vgl. Kap. 2.2.4.) nach eigenem Sinn zeugen von seiner gründlichen Lektüre, und daher sind auch die obenerwähnten Ausführungen als Anregung für Belyjs Bedeutungsspiel mit 'bezobrazie' mindestens in Betracht zu ziehen. Andererseits liegt in diesem russischen Wort die Doppeldeutigkeit fast offen und ist der Sprachsensibilität Belyjs zugänglich.

eine Entsprechung in der Wirklichkeit hat, das anders als sie selbst ist und sich dem menschlichen Vorstellungsvermögen entzieht. Belyj nennt es an anderer Stelle "metafizičeskij smysl'".⁴² Nachdem er die Doppeldeutigkeit der Verneinung hinsichtlich eines Wertes nicht allein auf der Ebene des Begrifflichen oder auch auf der der Sprache, als Wortspiel, gebraucht, sondern sie auf eine bestimmte Wirklichkeit bezieht, die er wahrgenommen hat, dient sie ihm zur Begründung dafür, daß im 'Erleben' dieser Wirklichkeit, Wirklichkeitsjenseitiges erlebbar wird. In der Häßlichkeit der Sphinx wird erlebt, worin der Gegensatz von Schönheit und Häßlichkeit aufgehoben ist:

"V obraze vyrazima predel'nost': bezpredel'nomu vyraženiya net; obrazy bezpredel'nogo byli by bez-obrazny: oni nosili by pečat' osobago bezobrazija, vovse otličnago ot obyčnago bezobrazija, zaključajuščagosja v smešannosti. Bezobrazie bezpredel'nosti vyše samoj krasoty. I takov Sfinks."
(II, 188)

"Im Bild ist eine Begrenztheit ausdrückbar: das Unbegrenzte hat keinen Ausdruck; die Bilder des Grenzenlosen wären bild-los: sie trügen die Prägung einer besonderen Häßlichkeit, durchaus verschieden von der gewöhnlichen Häßlichkeit, die in Gemischtheit besteht. Die Häßlichkeit der Grenzenlosigkeit steht höher als selbst die Schönheit."

Andererseits wird das 'Erleben' der Transition an den beiden Denkmälern, Sphinx und Cheopspyramide, auch entschlüsselt durch ein eigenes früheres 'Erleben' dieser Art unter anderen Umständen, und zwar bestätigt es, daß die andere Welt, die fremde Dimension und die 'entstellte' Ordnung dieser Welt, des Vertrauten, im 'Erleben' in einem Zusammenhang stehen. Von dieser Seite aus betrachtet entspricht die Doppeldeutigkeit der Negation in 'bezobrazie' nur dem, was im 'Erleben' seine Wahrheit hat. Das 'Erleben' bezeichnet Belyj als einen 'Alptraum' ('košmar') bzw. eine 'Fieberphantasie' ('bred') aus seiner Kindheit. Er stellt es besprechend in Vergleich zu dem 'Erleben', das Sphinx und Pyramide bewirken, wenn

42) Egipet II, S.184.

er dieses zu erklären sucht, - der Alptraum wird zum Vergleich erzählt. Und er erzählt, daß ihm das 'Erleben' der Pyramide in Ägypten unmittelbar den Alptraum in Erinnerung gerufen habe:

"Étot detskij košmar ja nevol'no vspomnil u piramidy: čto-to bylo ot bezdny v ticho vysjaščemsja eja očertanii: bezkonečnost', neizmerimost' javljala milliony otmerennyh verst, milliony otmerennyh dnejj;" (II, 179)

"Dieser Kindheitsalptraum fiel mir unwillkürlich an der Pyramide ein: es war etwas vom Abgrund in dem Umriß, der da lautlos emporragte: die Unendlichkeit, die Unermeßlichkeit wies Millionen abgemessener Werst, Millionen abgemessener Tage vor;"

Es war darauf hingewiesen worden, daß 'bred' bereits in der "Severnaja simfonija" in Zusammenhang mit der Sphinx steht⁴³ und in den "Chimery" mit dem Ungeheuer der Gorgo Medusa,⁴⁴ daß 'Mischgestalt' und 'Fieberphantasie' gemeinsam auf Transition deuten.

Dies trifft zu auch für das zweite Vergleichs-'Erleben': den 'Wahnsinn' ('bezumie'). Die möglicherweise auf einer tatsächlichen Begebenheit beruhende Parabel von einem Psychologen, der sich im Hörsaal zum Experiment wie ein Tier gebärdet, stellt wiederum zwei Elemente in einen Zusammenhang, welche schon in den "Chimery"⁴⁵ und in "Sfinks"⁴⁶ verbunden sind: Wahnsinn und Überschreitung der Grenze zwischen Mensch und Tier. Sie enthält dazu die Verbindung mit dem zentralen Wort 'bezobrazie', dessen Bedeutung 'Unschicklichkeit', 'Unanständigkeit' sie durch ihren Kontext aktiviert.

In Verkettung von zwei Analogien des 'Erlebens', dem eigenen 'Alptraum' der Kindheit und dem 'Wahnsinn', den der Psychologe durch sein Experiment kundtut und hervorruft, mit der Doppel-

43) vgl. S. 152.

44) vgl. S. 191f.

45) vgl. ebda.

46) vgl. S. 260f.

deutigkeit der Negation in 'bezobrazie' und der semantischen Polyvalenz dieses Wortes wird also in "Egipet" zu bedeuten gegeben, daß die Sphinx und die Pyramiden Metaphysisches symbolisieren und erlebbar werden lassen, daß derjenige, der es erlebt, eine Grenze überschreitet.

Wie die Verkettung im einzelnen erfolgt, ist nun des näheren zu untersuchen.

'Bezobrazie' ist zur Qualifizierung des architektonischen Stilgemischs der Stadt im Kapitel "Kair" einmal gebraucht (I,201), bevor es in einer ersten Beschreibung der Pyramiden und ihrer Wirkung im Kapitel "U piramid" für seine zentrale Rolle eingeführt wird, und zwar tritt es hier in der Bedeutung 'Unordnung' auf. Es wird beschrieben, daß mit Annäherung an die Cheops-Pyramide der Eindruck von unendlich viel Aufgetürmtem entsteht, das plötzlich zusammenbricht:

"i vot - ruchnet: chaos kamnej, brošennych v nebesa, stanet chaosom nizveržennych kamnej. Vy provodite rukoj po glazam; vy chotite strjachnut' s sebja éti kamni tysjačeletij. Vy sebja uverit' staraetes', čto pred vami predstojaščee bezobrazie est' miraž." (II, 178)

"und da - stürzt sie ein: das Chaos von Steinen, die in den Himmel geworfen waren, wird zum Chaos herabgestürzter Steine. Sie fahren sich mit der Hand über die Augen; sie wollen diese Steine von Jahrtausenden von sich abschütteln. Sie versuchen sich glauben zu machen, daß die Unordnung vor Ihnen eine Fata Morgana sei."

Daß dieses dennoch wirklich in der Pyramide dem Reisenden vor Augen steht, faßt Belyj auch in dem folgenden Satz als paradoxen Zusammenhang:

"Vy tysjaču raz uvelič'te neverojatnost' i neverojatnost' polučit takoj obydenyj vid." (II, 178)

"Vervielfachen Sie die Unglaublichkeit um das Tausendste und die Unglaublichkeit wird solch ein gewöhnliches Aussehen annehmen."

Unmittelbar im Anschluß hieran folgt die erste und ausführlichste Version der Erzählung des Kindheitsalpträumens. Seine Ver-

gleichsebene zu dem vorigen besteht in der in Unordnung gebrachten Welt und dem damit verbundenen Gefühl des Abgrunds, der Unendlichkeit:

"v te časy mne kazalos', kogda obyčnaja prostota noči odevala menja, i predmety pokrytye ten'ju, vystupali znakomymi znakami, - mne kazalos' togda: vdrug - čto-to trogalos'; i predmety snimalis' s mesta; ili daže - naoborot, trogalsja ja: daže ne ja - vo mne samom čto-to trogalos' s mesta;" (II, 178)

"in jenen Stunden schien mir, da die gewöhnliche Einfachheit der Nacht mich umfing, und die in Schatten gehüllten Gegenstände als vertraute Zeichen hervortraten, - mir schien dann: daß plötzlich - sich etwas rührte; und die Gegenstände verließen ihren Platz; oder sogar umgekehrt, ich rührte mich: ja nicht einmal ich - in mir selbst rührte sich etwas vom Platz;"

Als prägnante Bilder dieses 'Erlebens' enthält der Alptraum weiterhin: Ein Ich löst sich aus dem anderen Ich wie aus einer Schlangenhaut; ein Ich ist durch eine unsichtbare Grenze von dem anderen getrennt, es ist unendlich weit entfernt von jenem, das im Kinderzimmer zwischen den Gegenständen ist. Ein Abgrund liegt zwischen beiden.

In den Details und dem Wortlaut dieser Erzählung wie der abschließenden Erklärung der Amme, der Angsttraum hänge mit dem Wachstum des Kindes zusammen, sind diese Passagen Vorstudien zu dem autobiographischen Roman "Kotik Letaev" und "Peterburg"⁴⁷ Hinsichtlich des Transzendenten, das Sphinx und Pyramide symbolisieren, ist die Reflexion über dieses Wachstumserleben von Bedeutung:

"Často ja dumal o tom, čto esli bred moj byl rostom, to rost étot zaključalsja vovse ne v vyšinu, ne v dlinu, a v kakoe-to čuždoe, suščestvujuščee izmernenie;" (II, 179)

"Oft dachte ich darüber nach, daß wenn meine Fieberphantasie das Wachstum war, so das Wachstum durchaus nicht eines in die Breite oder in die Länge darstellte, sondern in eine fremde, existierende Dimension."

47) vgl. "Kotik Letaev", S.20f; S.96; S.106; S.146; S.172 f., vgl. "Peterburg", Moskva 1981, S.227.

Letztlich ist es immer wieder die Vorstellung einer Sphäre, eines anderen Raumes, die mit dem Grenzjenseitigen verbunden wird, ist es eine metaphysische Realität, als deren Auswirkung insofern an mancher Stelle das Ungewöhnliche der ägyptischen Wirklichkeit erklärt wird.

Tritt zu der Analogie im 'Erleben' der Pyramiden und des Alptraums nun das in "Sfinks" leitmotivische Jesaja-Zitat⁴⁸ in einer modifizierten Fassung hinzu (II, 179), so ist durch dieses das Sphinx-'Erleben' aus dem nicht-autobiographischen Text in Analogie zu den beiden autobiographischen 'Erleben' in "Egipet" gerückt. Als 'Erleben' der Transition sind sie einander verbunden und das Bibelzitat bestätigt sich als eines seiner leitmotivischen Kennzeichen.

'Bezobrazie' in der Doppeldeutigkeit von 'Häßlichkeit' und 'Unordnung' steht danach erneut in Bezug zu Kairo. Die 'verrückte' Ordnung aufgrund des Alptraums als Hinweis auf eine andere Welt und die Analogie zwischen diesem und dem 'Erleben' der Pyramide vorausgesetzt, gewinnt die 'Häßlichkeit' Kairos aus neuer Perspektive einen symbolischen Sinn:

"mne otkrylas' glubokaja mysl', pridajuščaja novuju krasotu bezobraziju kairskich sten. Bred millionnago Kaira est' bred iz sebja vyvalivajuščejšja v roste duši detskoj. Pripominalsja mne moj starinnyj detskij košmar i schodjaščie s mesta predmety;"... "Kogda neožidanno prikasaes'šja k inogo mira javlen'ju, bezobrazjatsja predmety zdnešnjago mira i kak budto schodjat so svoich mest. I kairskoe bezobrazie est' bez-obraznost' s mesta sošedščich predmetov nad kotorymi vstali tysjačetijami čuždye nam miry." (II, 184)

"es entdeckte sich mir ein tiefer Gedanke, der der Häßlichkeit der Kairoer Mauern eine neue Schönheit verlieh. Die Fieberphantasie des Millionen-Kairo ist die Fieberphantasie einer Kinderseele, die im Wachstum aus sich selbst herausfällt. Ich erinnerte mich meines alten Kindheitsalptrausms und der vom Platz gerückten Gegenstände;"... "Wenn man unverhofft mit einer Erscheinung der anderen Welt in Berührung kommt, dann entstellen sich die Gegenstände der diesseitigen Welt und verlassen gleichsam ihren Platz. Und die Kairoer Häßlichkeit (Unordnung) ist die Ent-stelltheit (Form-losigkeit) vom

48) Vgl. S. 215.

Platz gerückter Gegenstände, über denen sich Jahrtausende fremder Welten erhoben haben." 49

Als 'fremde Welt' erweist sich die Pyramide und in diesem Kontext verdeutlicht auch unter einem ersten Aspekt der gemeinsame Hinweischarakter des 'bezumie' ('Wahnsinn', 'Verrücktheit') und des 'bezobrazie' (hier: 'Häßlichkeit' mit einem Anschein der Bedeutung 'Unordnung'). Wie 'bezobrazie' ist auch 'bezumie' bereits im Kapitel "Kair" als Eigenschaft dieser Stadt aufgetreten in der Form "obezumevšij Kair" ("verrückt gewordenes Kairo", I, 212). Gestützt auf die räumliche Nähe Kairos zu der Pyramide und indem die Pyramide die Bedeutung der 'anderen Welt' in Relation zu 'dieser', in Kairo vertretenen hat, stellt Belyj die folgende Kausalitätskette her (II, 184): Die Pyramide ruft in Kairo 'Wahnsinn' - 'bezumie' hervor: Dieser 'Wahnsinn' ist ein 'Sinn', der die Grenzen alles Menschlichen überschritten hat, als solcher ruft er 'bezobrazie' - 'Häßlichkeit', 'Entstellung' hervor. Insofern aber diese damit ihre Ursache im Metaphysischen hat, sind die ästhetischen Maßstäbe ungültig. Die Häßlichkeit, die metaphysischen Sinn hat, ist metaphysische Schönheit. Bedeutet hier 'bezobrazie' ausschließlich den negativen ästhetischen Wert, der erst durch die Berührung mit der 'fremden Welt' umgewertet, auf eine höhere Ebene des Werts transponiert werden kann, so beginnt das Spiel mit der Doppeldeutigkeit der Negation in 'bezobrazie', wie schon zitiert, bezüglich der Sphinx. Neben den später zu besprechenden Wegen, auf denen Belyj die Sphinx als Bild der Einheit von Gott und Mensch entschlüsselt, stützt er auf die Einheit des Doppeldeutigen im Wort 'bezobrazie', und zwar zweier Bedeutungen, die nicht gleichzeitig gelten können, ihren mystischen Sinn. Denn verwendet er dieses Wort zur Bezeichnung der Sphinxfigur und besteht dabei auf beide Wortbedeutungen, dann bezeichnet er sie zugleich als "etwas" und "nichts", sagt er aus, daß wie in dem Wort, beides in ihr verbunden sei. Die Sphinx ist damit nicht mehr in dem Sinne paradox wie Belyj

49) die Hervorhebung ist meine (E.S.)

die ägyptische Wirklichkeit im ganzen zu bedeuten gegeben hatte, indem er an ihr als verbunden zeigte, was in Wirklichkeit nicht verbunden sein kann, sondern in ihr ist verbunden Wirklichkeit und Nicht-Wirklichkeit. Als ein solches Paradox ist sie Belyjs Symbol des höchsten Sinns, der in Ägypten zu 'erleben' ist. Auf den Unterschied, der dazwischen besteht, ein wirklichkeitstranszendentes 'Erleben' durch Worte zu vermitteln oder aber ihm in einer konkreten Gestalt, einer Skulptur, Ausdruck zu verleihen, geht Belyj anschließend ein in dem Versuch, die Klärung und Beschwörung des absolut Ungeöhnlichen der Sphinx noch weiter voranzutreiben. Er nimmt Bezug auf das 'Alptraum-Erleben', welches er durch 'Wortverbindungen' ausgedrückt habe, jedoch niemals in ein Bild fassen und noch weniger in eine Gestalt bringen könne. Dieser Vergleich zwischen Nennung durch Sprache und Verkörperung im sichtbaren Bild dient der Steigerung des Paradoxons, als welches die Sphinx verstanden werden soll. Die Sphinx ist nicht nur in der Doppelheit von häßlichem Bild und Nicht-Bild denkbar und bezeichnenbar, sondern sie ist als betrachtbare Gestalt grenzenlos, Grenzenlosigkeit in betrachtbarer Gestalt. Dieses wird verdeutlicht, indem sich die Erklärung auf das Wort 'obraz' vom weiteren Sinne 'Form', 'Bild' auf den engeren Sinn 'Gestalt' zulenkt, indem der Unterschied zwischen abstrakten und gegenständlichen Formen hinsichtlich dessen, was sie symbolisieren können, aufgerollt wird. Darin wird zugleich der Unterschied zwischen dem Symbol der Pyramide und dem Symbol der Sphinx herausgearbeitet. In seiner Reflexion über die Nicht-Darstellbarkeit seines 'Alptraum-Erlebens' in einer Skulptur, welches doch sprachlich formulierbar war, greift Belyj die Analogie des 'Erlebens' zwischen dem 'Alptraum' und der Pyramide wieder auf, um danach zu fragen, inwiefern die geometrische Form maßgeblich für eine solche Symbolisierung ist:

"Tam, gde končaetsja obraznyj simvolizm, načinaetsja simvolizm čislovogo rjada;"

"Dort, wo die Bildsymbolik endet, beginnt die Symbolik der Zahlenreihe;"

"Est' kakoe-to celomudrie v pokrovenii bezumija geometričeskoj formoj; celomudrenno treugol'nik Cheopsa pokryvaet bešenstvo bezpredel'nosti; bezkonečnost'-konečna zdes'." (II, 189)

"Es liegt eine gewisse Keuschheit in der Bedeckung des Wahnsinns durch die geometrische Form; das Dreieck des Cheops bedeckt keusch die Tollheit der Grenzenlosigkeit; die Unendlichkeit ist hier - endlich;" 50

'bezumie' ist damit als 'Erleben' des Grenzenlosen erneut ins Spiel gebracht und wird in der Parabel vom Experiment des Psychologen in Wechselbeziehung mit 'bezobrazie' gesteigert. Belyjs Parabel ist in der Ereignisabfolge und dem Kommentar, der die sukzessive Steigerung begleitend herausstellt, folgendermaßen kurz wiederzugeben:

Ereignis

Kommentar

Ein Psychologe betrinkt sich in einem Restaurant

er ist 'häßlich'/'unanständig' ('bezobrazen')

er heult auf und stellt sich auf alle viere, als der Kellner die Rechnung bringt

die 'Häßlichkeit'/'Unanständigkeit' ('bezobrazie') verdoppelt sich, grenzt an 'Abscheulichkeit' ('merzost')

im Hörsaal stößt der Psychologe ein lautes Geheul aus

die 'Häßlichkeit'/'Unanständigkeit' ('bezobrazie') vervierfacht sich, sie 'überschreitet die Grenze' ('perejdet za čertu'), sie ist schon nicht mehr 'bezobrazie' ('Häßlichkeit')

nachdem er sein 'unanständiges Betragen beendet hat' ('otbezobrazničav'), verkündet er, er habe zu statistischen Zwecken die Reaktion des Auditoriums auf sein Verhalten prüfen wollen

die Wirkung ist bei den Hörern 'Verwirrung', 'Fieberphantasie' ('bred'), 'dem Geheul antwortet ein Geheul' (voj otvetit na voj')

50) vgl. hierzu die geometrischen Formen, die in "Peterburg" dem Senator Ableuchov zugeordnet sind. Mit ihrer Hilfe sucht er das Chaos zu bannen. Auch er selbst ist in der Geometrie seiner Körperhaltung eine Verdeckung des Grenzenlosen, das er z.B. im Schlaf erlebt.

der Psychologe veröffentlicht die Ergebnisse in einer Statistik und versieht sie mit der Erläuterung, daß viele Geistes- kranke ihren Wahn unter der Larve der Gesundheit nur ver- bergen

Das Verhalten des Psychologen kann genannt werden: 'Abscheu- lichkeit', 'Provokation', 'genialer Verrat'. Es ist ein Kampf um Leben und Tod zwischen dem Gelehrten und seiner Hörer- schaft

Die Steigerung wird einesteils an dem Wort 'bezobrazie' durchge- führt bis hin zu einem Punkt, wo sie die Grenze überschreitet. Belyjs Darstellung zufolge vollzieht sich der Umschlag vom als negativ Bestimmten zum nicht Bestimmbaren durch die äußerste Steigerung des negativ Bestimmten. Die Steigerung von 'bezumie' verläuft zunächst parallel zu der von 'bezobrazie'. Doch liegt in diesem Fall nicht an einem höchsten Grad der Steigerung der Umschlagspunkt, sondern er erfolgt plötzlich. Durch ihn wird der 'Wahnsinn' als ein vorgegebener entlarvt, den sich ein gesunder Verstand erdacht hat. Erst dieser unver- mittelt auf den Boden der Vernunft zurückgeführte 'Wahnsinn' löst den wirklichen 'Wahnsinn' aus. Den ganzen Vorgang nennt Belyj einen 'Terroranschlag auf die Seele'⁵¹ und schließt an:

"Vot takoj terrorističeskij akt nad sovremennoj dušoj čeloveka proizvel Egipet, vybrosiv nam iz vekov bezumnoe izvajanie Sfinksa." (II, 189)

"Eben solchen Terrorakt auf die gegenwärtige Seele des Menschen hat Ägypten verübt, indem es uns aus den Jahrhunderten die wahnsinnige Skulptur der Sphinx herausschleuderte."

Die Parabel vom psychologischen Experiment hat die Funktion, das 'Erleben' der Sphinx durch ein analoges 'Erleben' zu ent- schlüsseln. Doch auch dieses wird noch gesteigert unter Aus- dehnung des Bedeutungsspiels um das Wort 'obraz':

"on (Sfinks - E.S.) - otčetlivo voploščennaja bezmernost'; i užasno, čto bezmernost' éta vložena v čelovekopodobnyj obraz: vo-obražena - vobražena. Č'e-to vobraženie sočetalo vse to s čelovekom." (II, 189f)

"sie (die Sphinx -E.S.) ist eine bestimmt verkör- perter Unermeßlichkeit; und es ist entsetzlich, daß

51) dies gibt eine symbolische Bedeutung des in "Peterburg" auf der politischen Ebene festgemachten 'Terroranschlags' zu bedenken.

diese Unermeßlichkeit in ein menschengleiches
Bild gelegt ist: ein-gebildet - eingebildet ist.
Jemandes Einbildung hat all das mit dem Menschen
verbunden."

Die Verbindung von Unermeßlichkeit und menschlichem Maß,
menschlicher Gestalt gilt Belyj als das äußerste Paradox,
worin die Sphinx symbolische Aussagekraft hat.

2.2.5.5. Akzentuierung im Bedeutungsrelief der Ägypten-Darstellung durch Leitmotivik, syntaktische Muster und Lautinstrumentierung

Die symmetrische Ordnung der Kapitel von "Egipet" bezüglich ihrer Länge und des Gegenstands ihrer Beschreibung zeigt in der großen Form, wo die Bedeutungsschwerpunkte des Textes liegen.⁵² Das Kapitel "Sfinks" im Zentrum wird umschlossen von je einem Kapitel über die Cheops-Pyramide. Und diese drei im Zentrum des Textes und der symbolischen Bedeutung Ägyptens stehenden Kapitel sind ihrerseits umschlossen von je einem Kapitel über Kairo. Damit ist im Textaufbau sowohl Form, was an Ägypten von herausragender Bedeutung ist - Kairo, Pyramide, Sphinx - als auch die darin hergestellte Hierarchie. Solche Verknüpfung von Form und Inhalt ist auch für kleinere Texteinheiten festzustellen. Leitmotivische Wiederholungen lenken die Aufmerksamkeit auf das in der Vielfalt des Beschriebenen Bedeutungsvolle. Eine Bestätigung der Kapitelsymmetrie ist die Leitmotivik in der Beschreibung Kairos.

Der Satz: "Neprijatnyj, plenitel'nyj, obezumevšij Kair!" (I, 212) ("Abstoßendes, fesselndes, wildes, verrückt gewordenes Kairo!") kehrt in III, 282 unverändert und in gleicher Position als Schluß aus dem Erzählten und Beschriebenen über Kairo wieder. Und mit ihm wird ebda ein ganzer Absatz in Variation wieder aufgenommen, die Darstellung der "Menschenströme" in Form einer Reihung von synekdochisch bezeichneten Menschen und Fahrzeugen:

"I vse tak že, vse tak že mčatsja potoki - faetonov, avtomobilej, tramvaev, vualej, kasok, fesok, tjurbanov; pod vualjami, kaskami, feskami i tjurbanami uznaete vzgljad černago čelovečka." (I, 212)

52) Ot Port-Saida do Kaira	8 S.)	Egipet I
Kairo	17 S.)	
U piramid	10 S.)	Egipet II
Sfinks	8 S.)	
Voschoždenie na piramidu	6 S.)	
Okolo Memfisa	9 S.)	
Arabskie kvartaly Kaira	13 S.)	Egipet III
Nil	6 S.)	

"Und immer dieselben, immer dieselben Ströme jagen dahin - von Phaetons, Autos, Straßenbahnen, Schleiern, Helmen, Fessen, Turbanen; unter den Schleiern, Helmen, Fessen und Turbanen erkennen Sie den Blick des schwarzen Menschleins."

Nahezu identisch ist die Beschreibung des Sonnenuntergangs in I, 213 und II, 182 mit der "trüb werdenden Sonne" und dem vom Himmel fallenden "Aschenregen". Dabei wird ein Teil eines Satzes aus I, 213 im Sonnenuntergang III, 285 nochmals aufgenommen:

"solnce" ... "prazdno, nenužno, pečal'no zijaet iz pyli;" (I, 213)

"die Sonne"... "gähnt vergeblich, unnützlich und traurig aus dem Staub;"

"Zelenovatyj solnečnyj krug pečal'no, prazdno, nenužno zijaet"... (III, 285)

"Der grünliche Sonnenkreis gähnt traurig, vergeblich, nutzlos"...

Rhythmisch-syntaktische Muster werden zu Leitmotiven in einzelnen Kapiteln ausgebildet. So in "Vozchoždenie na piramidu" ein Dreierreithmus mit dreifacher Wiederholung eines Wortes. Begonnen mit "I - chop, chop, chop: zagalopirovali" (II, 198) ("Und - hopp, hopp, hopp: galoppierten wir los"), das noch vier Mal wiederholt wird (II, 197f) wird das Muster auf andere Wörter ausgedehnt: "vverch, vverch, vverch" ("hinauf, hinauf, hinauf") und "vniz, vniz, vniz" ("hinunter, hinunter, hinunter") (II, 197). Die Dreierreihe erfaßt dann auch ein zweisilbiges Wort: "i bezpokojnoe serdce bilos', bilos' i bilos':" (II, 198) ("das unruhige Herz schlug, schlug und schlug") und führt bis hin zur Reihung dreier verschiedener mehrsilbiger Wörter: "ravnodušno, bezcel'no i bezkonečno my brosalis' na prjamye kamennye ugly" (II, 197) ("gleichgültig, ziellos und endlos stürzten wir uns auf die steinernen rechten Winkel.")

Diese Reihung wird bei geringfügiger Variation des übrigen Satzes II, 198 wiederholt.

Reihungen von Adjektiven oder Substantiven fallen durch ihre Häufigkeit im Text auf, besonders aber die Reihung von drei Gliedern, z.B. "krik, gam, i sum" (I, 191) ("Geschrei, Stimmen und Lärm"); "belyj, seryj i želtyj" (I, 193) ("weiß, grau und gelb"); "nemota, bezdorož'e, bezljud'e" (I, 201) ("Stummheit, Weglosigkeit, Menschenleere"); "Sprava, spered, sleva kolossal'nye, mnogoglazye, blistajuščie solncem doma; sprava, spered, sleva ot nas razdajutsja oni želtymi, ryžimi, kirpičnokoričnevymi vystupami" (I, 203) ("Rechts, vorn, links kolossale, vieläugige, von der Sonne glänzende Häuser; rechts, vorn, links von uns dehnen sie sich mit gelben, rötlichbraunen, ziegelbraunen Vorsprüngen").

Eine Variation dieser Stelle begegnet wenige Seiten später (I, 205).

Wie aus den angeführten Beispielen bereits ersichtlich, steht die Mehrzahl der Reihungen im Kontext der Beschreibung Kairos - Belyjs Stil ist Bestandteil seiner Charakterisierung der Stadt. Während im Kapitel über den Pyramidenaufstieg die Dreierreihung ein und desselben Wortes einer Nachahmung des Bewegungsrhythmus durch den Sprachrhythmus dient sowie das Nichtendenwollen des Aufstiegs vergegenwärtigt, hat die Reihung des Verschiedenen in den Kairo-Kapiteln offensichtlich mehrere Funktionen für die Charakterisierung:

- 1) sie wirkt als Hyperbel, indem sie eine unendliche Fortsetzbarkeit der Reihe andeutet⁵³
- 2) sie betont eine ewige Wiederkehr desselben
- 3) sie betont, besonders durch die Variation, die Beliebigkeit der Zusammensetzung und die Disharmonie in dem Verschiedenen, das zusammengerückt ist.

In dieser letzteren Funktion bildet sie das stilistische Komplement zu der explizit benannten 'Dissonanz' der Farben, zu dem 'Gemisch', der 'Hälftigkeit' und 'Häßlichkeit' Kairos im Gegensatz zu Tunis (I, 201).

53) vgl. Belyjs Ausführungen über die Hyperbel bei Gogol' in "Masterstvo Gogolja". Moskva-Leningrad, 1934. Nachdruck München, 1969.

Endlich wirkt die Reihung, wo sie mit der synekdochischen Bezeichnung der Menschen durch ihre Kleidung oder Teile ihres Körpers einhergeht, dahin, der Bevölkerung der Stadt dinghafte, nicht-menschliche Züge zu verleihen und hat darin an der 'grenzüberschreitenden' Bedeutung von Belyjs Ägypten-Bild im Großen teil.

"Feski, šapočki, feski; šapočki, feski, šapočki; i tjurbany, tjurbany černych, sinich, rozovych, zelenych, opušennych mechom i neopušennych chalatov;" (III, 277)

"Fesse, Mützchen, Fesse; Mützchen, Fesse, Mützchen; und Turbane, Turbane schwarzer, dunkelblauer, rosa-farbener, grüner mit Pelz verbrämter und nicht verbrämter Gewänder;"

Die mit diesen Mitteln ihrer Individualität entkleideten Menschen können die Bezeichnungen: 'Schatten', 'Werwolf', 'Larve', 'Toter' und 'Teufel' annehmen. Der Mensch Ägyptens erhält die Bedeutung eines Nicht-Menschen, eines Nicht-Lebenden, er wird frei als Bedeutungsträger, Symbolträger für etwas anderes als es das konkrete Dasein ist.

Die Überleitung vom Nicht-Menschlichen auf die Bedeutung des Tierischen oder Halbtierischen führt in nicht geringem Maße über den Laut.

Der im Text zum Symbol für Ägypten und seinen Gegenwartszustand entwickelte "Hundskopf" ist nicht nur als Bild, sondern auch im Laut vertreten. Die Sprache der Fellachen ist konsequent als unartikulierter Lärm (krik, gam, šum, vykriki) oder als Tierlaut: voj (Geheul - I, 190; 192; 195), mjaukan'e (Miauen - I, 192), laj (Gebell - I, 190; 192; 195) bezeichnet.

Es sind dieselben Tierlaute, die auch dem "Hundskopf" zugeordnet werden

"Pes'ja golova chorošo vypolnjaet svoe naznačenie terebit, kusaet, laet i voet." (I, 208)

"Der Hundskopf erfüllt seine Bestimmung gut - er zerrt, beißt, bellt und heult."

und die zur Identifikation des "Hundskopfes" mit dem Fellachen führen, die an folgender Stelle zusätzlich als eine Überein-

stimmung visueller Art beschrieben ist:

"četko tak v slučajnom prochožem očerčivaetsja psinaja golova: psinaja golova vsjudu presleduet vas; ona gogočet, kusaet, laet i voet." (III,282)

"klar treten so die Umriss des Hundskopfes in dem zufällig Vorübergehenden hervor: der Hundskopf verfolgt Sie überall hin; er schnattert, beißt, bellt und heult."

Das "Gebell" der Fellachen, die als Kollektiv den "Hundskopf" bilden, hat eine spezifische Lautqualität, die mit dem Adjektiv "gortannyj" ("kehlig") charakterisiert wird, und zwar bereits in der zweiten Zeile des Textes: "voj i gortannyj laj" (I, 190) und auf der gleichen Seite ein zweites Mal. Im Kairo-Kapitel ist von "gortanye vykriki" (I, 198) die Rede, und dort erscheint dieser Laut auch zum ersten Mal als direkte Rede:

"Chacha-a-chacha, - kriknul v okno vagona černočitonnj nosil'ščik." (I, 197)

"Chacha-a-chacha - schrie der schwarzgewandete Gepäckträger in das Waggonfenster."

Dem spezifischen Laut scheint hier auch ein übersetzbarer Sinn zu entsprechen, denn er gibt die Antwort auf die Frage

"-Éto Kair? - udivilsja ja"

"Ist das Kairo? - wunderte ich mich."

und ist gefolgt von einer bejahenden Antwort

"-Da, éto Kair..."

"Ja, das ist Kairo...",

die, da sie keinem anderen Aussagesubjekt zugewiesen wird, als russische Überetzung der Laute "chacha-a-chacha" gelesen werden kann. Chacha-a-chacha wird wenig später zu dem ägyptischen, genauer Kairoer Laut par excellence erklärt, der insofern eine Namensfunktion für jeden Fellachen übernehmen kann:

"černochitonnye d'javoly pljasali vokrug: chacha-a-chacha plakalo, rydalo, žalovalos' izo vsech širokootkrytych rtov. 'Chacha-a-chacha' tol'ko i slyšal ja v moj kairskij mesjac. Nakonec, éta fellašskaja chacha voplotilas' odnaždy v provodnika po imeni Achmet Chacha. Vsech krikunov, nosačej, poprašak my prozvali chachami s toj pory." (I, 198)

"Die schwarzgewandeten Teufel tanzten ringsumher: chacha-a-chacha weinte, schluchzte, klagte es aus allen weitgeöffneten Mündern. Und nur 'chacha-a-chacha' hörte ich in meinem Kairoer Monat. Schließlich verkörperte sich dieses fellachische chacha eines Tages in einem Führer namens Achmet Chacha. Allen Schreihälsen, Großnasen und Bettlern gaben wir von nun an den Spitznamen chacha."

Mit diesem Namen werden die Fellachen auch im Text später nochmals versehen: "ljubeznaja chacah", "ljubeznye chachi" (I, 208) ("ein liebenswürdiger Chacha", "die liebenswürdigen Chachas").

Wie die Kleidung und die Physiognomie ist somit der Sprachlaut genutzt zur metonymischen Benennung der Menschen. Zu der Verzerrung des Menschlichen tritt durch die Lautfolge ohne Bedeutung mit gutturalem, gleichförmig rhythmischem Charakter die Annäherung an das Tierische.

Eine Lautinstrumentierung von lyrischer Nuance zeigt sich vor allem an den Stellen des Textes, wo der Übergangscharakter des Wirklichen in ein zauberhaft oder auch entsetzlich Unwirkliches beschworen wird.

So im Schluß des Kapitels über Kairo (I, 214):

"Stranen i strašen Kair" und einen Absatz darauf:
"Staroe razvalilos' zdes';"

"Seltsam und schrecklich ist Kairo" - "Das Alte ist hier zerfallen;"

im Kapitel "U pyramid" (II, 178):

"groznoju grudoj vzvalilis' na massivy massivy;"

"wie ein schrecklicher Haufe haben sich Massive auf Massive gebürdet;"

und wiederum ausgedehnt im Sphinx-Kapitel bei dem Vergleich der Abenddämmerung mit der Nacht (II, 186):

"to byl mir pyli, tusklostej, tenej i polutenej;"

"es war eine Welt des Staubes, der Trübheit, der Schatten und Halbschatten"

"prostranstvo, polnoe ispuga, prisedalo na zemlju tenjami i polutenjami"

"der Raum, erfüllt von Schrecken, kauerte sich auf die Erde in Schatten und Halbschatten;"

Die Veränderung, die sich in der Nacht vollzieht, ist auch in der Wandlung des Vokals von -o zu -i lautlich gestaltet:

"vse pokazalos' nam prochladnym, prozračnym, prizračnym; oprozračnilas' prochladnaja noč' i prizračno zabeleli kak tuman, peskov prostranstva."

"alles erschien uns kühl, durchsichtig, geisterhaft; die kühle Nacht wurde durchsichtig und geisterhaft, wie Nebel leuchteten des Sandes Räume weißlich auf."

Zur auffällig häufigen Verwendung der Partikel 'ne', zum 'Stil des Negativen' in "Egipet" folgen nähere Ausführungen im Zusammenhang mit Belyjs Bezugnahme auf Gogol', insofern hier eine Allusion an Gogol's Erzählung "Strašnaja mest'" speziell vorliegt.

2.2.5.6. Die Chiffrierung der Ägyptenbedeutung durch Bezugnahme auf fremde und eigene Texte

In dieser Weise ist Ägypten als eine Bedeutungslandschaft entworfen, innerhalb derer das Individuum einen Weg des Übergangs und der Wandlung durchmißt. Die Bedeutung, die diesem Durchgangsstadium, der zu überwindenden Grenze zukommt, wird vermittelt über eine systematische Integration einzelner Elemente aus fremden Texten, die jeweils deren Kontext im Ganzen zur Entschlüsselung von "Egipet" aufrufen und in gegenseitig ergänzender Funktion die Komplexität der Bedeutung ausmachen. Die Realität Ägyptens steht zu dem Reisenden A. Belyj, der sie räumlich durchmißt und erlebt, in der nachträglichen Darstellung der Reise in einer Relation wechselseitiger Bedingtheit, die in ihrem archetypischen Modellcharakter Züge des Unausweichlichen trägt und dem Verhältnis von Mythos und Heros gleicht. Wie das Land in seiner Bedeutung dem Reisenden seinen Erkenntnis- und Erfahrungsweg vorgibt, so scheint gleichzeitig die Bedeutung des Landes nicht unwesentlich von dem Weg des Reisenden her bestimmt, - sein Weg ist ihm eingeschrieben. Es bleibt an dieser Reise kaum ein Detail akzidentiell, es werden keine Episoden erzählt nur um des Lokalkolorits willen.⁵⁴ Alle Einzelheiten werden integriert in größere Zusammenhänge, zurückgeführt auf Archetypen der Relation und der Handlung.

54) Dies wird besonders deutlich im Vergleich zu anderen dichterischen Zeugnissen von Ägyptenreisen wie etwa G. de Nervals "Voyage en Orient" oder Flauberts Briefen aus Ägypten. G. de Nerval stellt seine Reise als ein aus einzelnen Episoden bestehendes spannendes Abenteuer in einem exotischen Land dar, wobei hauptsächlich dessen Gegenwart relevant ist. Das Verhältnis des Betrachters zu Ägypten ist dasjenige zu einem in seiner Fremdheit reizvollen und pittoresken Leben, in dessen Geschehnisse er verwickelt wird. Flauberts Interesse an Ägypten, das sich ebenfalls auf die Gegenwart konzentriert, ist das eines genauen distanziierten Beobachters der Menschen und Sitten mit einem besonderen Sinn für das Komische und Groteske. In beiden Fällen hat die geschilderte Realität Ägyptens als solche Bedeutung und sie wirkt sich auf den Reisenden insoweit aus, als er einen visuellen, akustischen etc. Eindruck von ihr hat und in praktischem Umgang mit ihr steht.

2.2.5.6.1. Die Hölle

Auf dem (innerlichen und äußerlichen) Weg des Reisenden repräsentiert Ägypten in einer seiner Bedeutungen den Gang durch die Hölle. Diese wird im Text, hauptsächlich in den ersten beiden Kapiteln, evoziert durch eine wiederholte Benennung der Fellachen als "diavoly" ("Teufel" - I, 198; 208; 209 u. II, 194). In der Zusammenstellung mit dem Epitheton "pes'ego-lovyyj" wird zweimal das Synonym "čort" gebraucht (II, 191). Bisweilen gestaltet Belyj ganze Episoden zur Höllenszenerie, um die Machtlosigkeit der Fremden gegenüber den auf sie einstürmenden Fellachen zu kennzeichnen. Die Ankunft auf dem Kairoer Bahnhof bildet einen solchen Kulminationspunkt teuflischen Gebarens. Die "schwarzgewandeten Teufel tanzen" (I, 198) um die verängstigten Passagiere herum, deren Gepäckstücke wie "Bälle" durch die Luft geworfen werden. Der selbstbewußte Versuch eines Neuankömmlings, den Einheimischen vorzutäuschen, endet zwangsläufig damit, daß er den Fellachen in die Hände fällt, und auch der Schutzmann, bei dem er Hilfe sucht, zeigt sich zum Teufelspakt gehörig:

"Na nego opjat' napadaet verenica bronzovyh d'javolov, a spokojnyj gorodovoj povernetsja spinoju k sobrat'jam po Adu" (I, 208)

"Wieder fällt die Schar bronzefarbener Teufel über ihn her, und der ruhige Polizist kehrt seinen Bundesgenossen aus der Hölle den Rücken zu."

Die auf den ersten Blick humoristisch anmutende Höllenmetaphorik gewinnt eine ernsthafte Bedeutung in Verbindung mit den auf Plage und Gericht hindeutenden Zitaten aus dem Alten Testament und wird als eine solche explizit formuliert am Ende des Kapitels "Kair", wo Belyj den äußerlichen Unannehmlichkeiten der Reise einen metaphysischen Sinn beilegt, der als "Cang durch die Höllenqualen" zusammengefaßt wird.

2.2.5.6.2. Der Hades

Mit einem zweiten, der Hölle verwandten metaphorischen Bereich deutet Belyj die Wirklichkeit Ägyptens: dem Hades aus der griechischen Mythologie. Seine häufige Benennung der modernen Ägypter Kairos als Schatten ist u.a. zu verstehen aus dem Kontext der altgriechischen Vorstellung von der Unterwelt als einem Schattenreich, in dem die Toten keine Ruhe finden. Der Hades hat eine bestimmte Topographie. Gemäß den Schilderungen der nachhomerischen Zeit wird der Hades von den Strömen Styx, Acheron und Lethe umflossen. Die Seelen werden vom Fährmann Charon über den Fluß zum Eingang der Unterwelt gefahren, den der Hund Kerberos bewacht Belyj zitiert die Ströme der Lethe ("strui Lety", I, 207) und interpretiert Kairos dadurch als Unterwelt:

"ves' millionnyj Kair - gorod utoplennikov i tenej;" (I, 207)

"Das ganze Millionenkairo ist eine Stadt der Ertrunkenen und der Schatten;"

Über die Unterweltstopographie ergibt sich so auch rückwirkend für den vor der Stadt lauernden Hundskopf (I, 201) die Konnotation des Kerberos.

Einen expliziten Vergleich Kairos mit dem Hades stellt Belyj an das Ende seines Textes. Die Rückkehr von der Fahrt auf dem Nil nach Kairos ist eine Rückkehr in den Hades.

"i pribrežnyja zemli vygljadjat priletijskimi zemljami: točno my vozvraščaemsja v nepokojnyj Aid iz temnogolubych dalej; nepokojnyja aidskija teni prostirajut s berega ruki" (III, 287f)

"Das Uferland sieht aus wie das Land an der Lethe: wir scheinen in den unruhigen Hades zurückzukehren aus dunkelblauen Fernen; ruhelose Hadesschatten recken vom Ufer ihre Arme"

"Ad" ("Hölle") und "Aid" ("Hades") klingen nicht nur lautlich an, sie denotieren beide in verwandtem Sinn Kairos für den Ägyptenreisenden.

2.2.5.6.3. Höllen- und Hadesbild als Bestandteil der Initiationsbedeutung

"Was auf höherer Daseinsstufe geistige Wirklichkeit hat, das erscheint in den Formen der sinnlichen Wirklichkeit ausgedrückt, als ein Vorgang, der die Naturordnung durchbricht." 55

R.Steiner gibt diesen Satz zur Erklärung für das Erlebnis des Durchgangs durch den Tod bei der Initiation.

Die Untersuchungen der paradigmatischen Beziehungen in "Egipet" haben gezeigt, daß Belyj in den verschiedenen Bereichen und Aspekten Ägyptens immer wieder gerade die durchbrochene Ordnung aufzeigt. Doch nicht nur dies weist darauf hin, daß Belyj Ägypten als eine Stufe auf dem Weg zur höheren Erkenntnis betrachtet, auch seine mehrmalige Definition einer inneren Verfassung von Spaltung, das 'Erleben' des 'Kindheitsalpträumens', der zur Erläuterung des Schreckens am ägyptischen Mittag nochmals aufgegriffen (III,286) als Wahrnehmung der Astralwelt erklärt wird, läßt den Schluß zu, daß Belyj einen Weg in geistige Welten, ähnlich wie ihn R.Steiner auffaßt, voraussetzt.

Die Anleitung zur Erkenntnis höherer Welten ist eine Mysterieneinweihung. R.Steiner verbindet den inneren Weg mit jener historischen Form religiösen Kultes, indem er die antiken Zeugnisse über die Mysterien begreift als die Wiedergabe wirklicher seelischer Erlebnisse des Eingeweihten, die dieser mit seinen geistigen Wahrnehmungsorganen erlebt, in den Bildern des Mythos. Dabei sind die mythischen Bilder nicht identisch mit dem in der geistigen Welt geschauten, sie geben eine Illustration geistiger Welt durch die Bilder der sinnlichen Welt. In diesem Sinn wird auch die Hadesfahrt verstanden:

"Es wird für jeden, der zu höherer Erkenntnis kommen will, einmal Wirklichkeit. Er langt da an, wo der Geist für ihn alles Leben für Tod erklärt.

55) Rudolf Steiner: Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums. Dornach, 1976 (1.Aufl. Berlin,1902), S.101.

Er ist dann nicht mehr in der Welt. Er ist unter der Welt - in der Unterwelt. Er vollzieht die - Hadesfahrt." 56

Der Hades, dessen Züge Belyj Kairo u.a. verleiht, ist auch in "Egipet" ein Ausdruck zur Vergegenwärtigung des Todeserlebens auf dem Mysterienweg (neben der Hölle und der Begegnung mit der Astralwelt).

Ohnehin ist das Wort 'Mysterien' genannt im "Ägypten der Mysterien unter den Pyramiden" ("Egipet podpiramidnych misterij" , II, 190).

Die Einweihung hat damit in weiterer und in engerer Hinsicht in "Egipet" Bedeutung. An dem ganzen Land Ägypten werden Züge herausgearbeitet, die dem Aufenthalt des Reisenden Belyj dort auch in den Details des alltäglichen Lebens den Sinn einer Initiation verleihen. Und an die Pyramiden und die Sphinx werden aufgrund einer okkulten Tradition historische 'ägyptische Mysterien' geknüpft, welche nicht allein den Läuterungsvorgang beinhalten, sondern mit ihm auch die Unterweisung in einer Lehre, dem Hermetismus.

Die 'ägyptischen Mysterien', die Belyj mit bestimmten Zeichen verbindet, erfahren wie bereits erwähnt ⁵⁷ ihre Klärung aus P.Christians "Histoire de la Magie", so daß ein Bezug auf R.Steiner in dem Fall nur insofern mitgegeben ist, als dieser in seinen Aussagen über Ägypten mit Christian aufgrund eines allgemeinen okkulten Standpunktes übereinstimmt.

Dagegen ist sowohl Belyjs Darstellung des 'Alptraum-Erlebens', als auch des verwandten 'Pyramiden-Erlebens' und deren zweimalige Erläuterung als Wahrnehmung der Astralwelt eindeutig aus den Schriften R.Steiners zu verstehen.

56) R.Steiner: Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums, S.23.

57) vgl. S. 289f.

"Točno na mig zabyliš' my posleobedennym snom, točno vo sne soveršili my kakoe-to astral'noe putešestvie"... (II, 199)

"Als wären wir auf einen Moment in einen Nachmittagschlaf gesunken, als hätten wir im Schlaf eine gewisse Astralreise gemacht"

"Počva Egipta mediumična do krajnosti; edva stupa-eš' na počvu tu, kak načinaet medlenno v vašem vnutrennem mire razrušat'sja kakaja-to stena meždu vnutrennim vnutrennjago i ego vnešnim: v tajnoj vašej tverdyne tajnyj obnaruživaetsja chod iz nevedomych stran astral'nago mira." (III, 287)

"Der Boden Ägyptens ist aufs äußerste mediumistisch; kaum betritt man diesen Boden, da beginnt langsam in der inneren Welt eine gewisse Wand zwischen dem Inneren des Äußeren und seinem Inneren einzustürzen; in der geheimen Festung tritt ein Geheimgang zu Tage, der aus den unbekanntem Sphären der Astralwelt kommt."

Nur in der Lehre R.Steiners finden sich Ausführungen über die Umstände, unter denen der Astralleib und das Ich aus dem physischen Leib sich lösen, findet sich eine Verdeutlichung der Wahrnehmung des Astralplanes in den Kriterien der sinnlichen Wahrnehmung nach der Art, wie sie Belyj hier in seinen Darstellungsversuchen des 'Erlebens fremder Welten' gebraucht.⁵⁸

R.Steiner sagt, daß im Schlafzustand der Mensch den physischen Leib in seiner Raum- und Zeitgebundenheit verläßt und mit seinem Astralleib zurückgeht in die geistigen Welten, in das vorirdische Leben.⁵⁹ Dem Schlafzustand seinerseits vergleicht er

58) Eine Viergliedrigkeit des Menschen in 'Astralleib', 'Ätherleib', 'physischen Leib' und 'Ich' gehört zu den allgemeinen theosophischen Grundlagen.

59) "Und so, wie man hier in der physischen Welt einen Weg im Raum macht, der zwei, drei Meilen lang ist, so machen Sie, wenn Sie zwanzig Jahre alt geworden sind, einen Weg durch die Zeit, der zwanzig Jahre dauert, und gehen zurück in Ihren Zustand eigentlich noch, bevor Sie Kind waren, also sagen wir - wie Sie eben angefangen haben, Mensch zu sein. Sie gehen zum Ausgangspunkt Ihres Erdenlebens in der Zeit zurück. Also während der physische Leib im Bette liegt und der Ätherleib, da ist gar nicht das Ich und der astralische Leib in demselben Zeitpunkte, sondern die sind zurückgegangen in der Zeit, die sind in einem früheren Zeitpunkte." R.Steiner: Menschenwesen, Menschenschicksal und Weltentwicklung. Ein Vortragszyklus in Kristiania (Oslo) vom 16. bis 21. Mai 1923. Freiburg i.Br., 1954, S.12.

den Zustand des Kindes in den ersten Jahren, der Zeit des "Sicheinlebens in das Erdendasein", da Ich, Astralleib, Ätherleib und physischer Leib noch nicht fest einander eingegliedert sind.⁶⁰ Auf beide Umstände nimmt Belyj Bezug: auf den Schlaf in II, 199, auf das frühkindliche Erleben mit seinem wiederholt aufgenommenen 'Kindheitsalptraum'.⁶¹ Und er orientiert sich in den Kennzeichen dieser übersinnlichen Erfahrung an R.Steiner: Erleben der Astralwelt ist Rückkehr in geistige Welten, ist Zurückgehen in der Zeit bis in die Zeit vor der Geburt:

"Zdes' my byli uže za čertoj na prodolženii kakogo-to bezkonečnogo i v žizni nepereživaemogo puti: preodolevali prostranstvo i vozvraščalis' k čemu-to" (Kennzeichnung des 'Pyramiden-Erlebens', II, 198)

"Hier befanden wir uns schon hinter der Grenze in Verfolgung eines unendlichen, im Leben nicht erleb-
baren Weges: wir überwandten Raum und kehrten zu
etwas zurück." 62

60) a.a.O., S.61

61) Weitere Versuche, Entwicklungsstadien des Kindes ausgehend von der Anthroposophie darzustellen, enthält "Kotik Letaev", während der Schlafzustand schon in "Peterburg" durch die Sprache vorstellbar gemacht werden soll.

62) vgl. auch: die räumliche Annäherung an die Pyramide ist ein Zurückgehen in der Zeit, II, 177.

2.2.5.6.4. Das Alte und das Neue Testament als Bezugstexte für die Sinngebung Ägyptens

Einen wesentlichen Aspekt seiner Semantik Ägyptens stellt Belyj über Zitate aus dem Alten Testament oder Anspielungen auf dieses her. In ihrer Gesamtheit bilden alle diese Textstellen das Motiv von Strafgericht und Rache aus, das seinerseits als Bestandteil des größeren apokalyptischen Zusammenhanges angedeutet ist.

Zunächst handelt es sich um Verweise auf das 2. Buch Mose, auf die Plagen, die der Gott Israels über Ägypten kommen läßt, um den Auszug seines Volkes aus dem Lande zu erzwingen. Die erste diesbezügliche Stelle findet sich im einleitenden Kapitel "Ot Port Saida do Kaira":

"vy prochodite vse desjat' egipetskich kaznej"
(I, 193)

"Sie machen alle zehn ägyptischen Plagen durch."

Betroffener der Plage ist hier der Femde, die Plagen, die Ägypten gemäß der Bibel hat erleiden müssen, sind zu seiner ständigen Eigenschaft geworden, über die es aktiv verfügt.

"Čelovek s psinoju golovoju (toč' v toč' takoju že, kak u kairskich sobak) iskoni grozitsja pod stenami Kaira desjat'ju egipetskimi kaznjami: meždu pročim, t'moj, ognem, golodom, sarančej, smert'ju, jazvoju i ukusami;" (I, 201)

"Der Mensch mit dem Hundekopf (genau demselben, wie ihn die Kairoer Hunde haben) droht von alters her vor den Mauern Kairos mit den zehn ägyptischen Plagen: u.a. mit Finsternis, Feuer, Hunger, Heuschrecken, Tod, Geschwür und Stichen;"

Die Nennung der einzelnen Plagen zeigt Abweichungen vom Bibeltext, einige sind ausgelassen (Verwandlung des Wassers in Blut, Frösche), andere allgemeiner gefaßt. Dadurch läßt sich deren Gültigkeit für das gegenwärtige Ägypten eher glaubhaft machen. So etwa läßt die Bezeichnung "ukusy" vielerlei Insekten als Urheber zu, und die Flohplage, der der Reisende ausgesetzt

ist, kann als alttestamentliche "egipetskaja kazn'" sinnträchtig werden. Die Strafe droht Kairo von der Wüste her. In den unmittelbar anschließenden Zeilen wird die Identifikation der alttestamentlichen Plagen mit denen der Gegenwart expliziert: der Chamsin bringt die Finsternis; der Himmel straft mit dem Feuer der Sonne; der Hunger ist noch nicht überwunden; Heuschrecken vernichten die Saat; die Pest verbreitet Geschwüre; die Stiche rühren von Ungeziefer und Skorpionen her. Nachdem die Zusammenhänge solchermaßen festgelegt sind, ordnen sich in anderem Kontext auch "groza" und "čuma" dem Paradigma der ägyptischen Strafen ein. Die Funktion des Strafens wird hier durch das Verbum "kaznit'" bezeichnet (I, 204). Als Bedroher und Strafender erscheint der Fellache, der nur ein "Schatten der Vergangenheit" ist, für den Fremden.

Die Strafe durch Finsternis, die der Chamsin hervorruft, wird zusätzlich an die Gestalt des Pharao geknüpft, und zwar entwickelt aus dem Bild, daß der Pharao in seinem Streitwagen dahinjagend den Sand zu Wirbelsturm erhebt (I, 201), In der Person des Pharao wie im Chamsin äußert sich "jemandes schreckliche Rache".⁶³

"Na kairskom prospekte, sredi bela dnja nastigaet vas Ramses II-oj, faraon. Potemneet vozduch, sožmetsja dychanie: i v potuchajuščem solnce prividetsja č'ja-to groznaja mest'." (I, 209)

"Auf dem Kairoer Prospekt, holt Sie am hellichten Tag Ramses II., der Pharao, ein. Die Luft verfinstert sich, der Atem preßt sich zusammen: und in der verlöschenden Sonne erscheint jemandes schreckliche Rache."

"To - Chamsin. Č'ja-to groznaja mest' tjadoteet togda nad gorodom: č'ja-to dlinnaja ten' protjagivaetsja otovsjudu;" (I, 210) 64

"Das ist der Chamsin. Jemandes schreckliche Rache lastet dann über der Stadt: jemandes langer Schatten erstreckt sich von überall her;"

63) Auch diese Darstellung des Pharao verweist auf das Alte Testament, bes. 2. Buch Mose, Kap. 14

64) Die Hervorhebung ist Belyjs.

Die bis hierhin verfolgten Zitate evozieren ein Urteil über Ägypten aufgrund seiner Relation zum Volk Israel. Ägypten wird mit Strafen geschlagen, weil es nicht an den wahren Gott glaubt und Gottes Volk in Knechtschaft hält. Für diese Wertung findet sich im Kapitel "Sfinks" weitere Bestätigung. Die Sphinx blickt zum östlichen Horizont, wo

"v ěto vremja byt' mozet, šumeli livanskje kedry; mozet byt', nalivalis' rozy Sarona; mozet byt', razdavalos' penie velikopostnych psalmov; za gluchoj mgloj gorizonta ne tak uže daleko Palestina podnimala svoi cvetušćie, poroššie makom cholmy."
(II, 188)

"wo zu jener Zeit vielleicht die Zedern des Libanon rauschten; wo vielleicht die Rosen Sarons voll wurden; wo vielleicht der Gesang der Psalmen zu den großen Fasten erklang; hinter dem öden Dunkel des Horizonts erhob, gar nicht so weit entfernt, Palästina seine blühenden, mit Mohn bewachsenen Hügel."

Die Zedern des Libanon und die fruchtbare Ebene Saron kennzeichnen in der Bibel weithin das Gelobte Land. Im besonderen soll hier Jes. 35,2 in Betracht gezogen werden, weil Belyj Jesaja grundsätzlich neben Amos aus dem Alten Testament bevorzugt zitiert, und zwar auch in "Egipet".⁶⁵

Der Jesaja-Vers "Sie wird bleiben und fröhlich stehen in aller Lust und Freude. Denn die Herrlichkeit des Libanon ist ihr gegeben, der Schmuck Karmels und Sarons. Sie sehen die Herrlichkeit des Herrn, den Schmuck unseres Gottes" folgt auf die Verse um die Strafgerichte Gottes über alle Feinde seines Volkes im 34. Kapitel und schon der übernächste Vers, 35,4, verkündet Gott als einen Rächer seines Volkes. Der Grundtenor dieses prophetischen Buches: die Weissagung von Strafgerichten und die verheißene Erlösung, die Ankündigung des Messias, die Strafprophezeiung gegen die Heiden aber die Verheißung auch ihrer Erlösung nach den Plagen, ist als Bezugsrahmen für Ägypten wacherutet. Der Blick der Sphinx nach Palästina konnotiert den Weg hin zu einer religiösen Synthese, in der auch das Chri-

65) zu der "Rose Sarons" und den "Zedern des Libanon" vgl. auch Hoh.2,1; 5,15.

stentum bereits berücksichtigt ist.⁶⁶ Palästina zeigt die Richtung der Entwicklung für Ägypten an, ist jedoch zunächst noch nur sein positives Gegenbild. In den Sinn eines 'falschen Glaubens' fügt sich die Behauptung von den nicht auferstandenen Toten:

"net, ne vejut zdes' žizn'ju minarety, mečeti, doma i ljudi, potomu čto ešče v utrobe materi duši ich vygryzli iz grobov isšedšie nevoskresšie mertvecy." (I, 207)

"Nein, die Minarette, Moscheen, Häuser und Menschen strahlen hier kein Leben aus, weil die aus den Gräbern getretenen, nicht auferstandenen Toten ihre Seelen schon im Mutterleib ausgenagt haben."

Der unerlöste Mensch des alten Ägypten ist es auch, der zur Zeit der Abenddämmerung sich aus dem Grabe erhebt:

"solnce ušlo, čas probil. Iz svoego sarkofaga verno teper' vychodil čeloveček s psinoju golovoj." (II, 182)

"Die Sonne ist untergegangen, die Stunde hat geschlagen. Sicher ist jetzt das Menschlein mit dem Hundekopf aus seinem Sarkophag getreten."

Parallel zu dem Gedanken einer verhinderten Auferstehung und in Fortführung des Sinnes von einem unerlösten Ägypten, steht das Bild von Kairo, dessen Todesagonie übergeht in die Schreie von Kreißenden, die nicht gebären können (I, 214). Zum Motiv der Plage als Strafe kann bis hierher festgestellt werden, daß es in zweierlei Weise einen Sinn hat. Einmal ist es Ägypten selbst, das geplagt wird, und zum anderen ist es der Fremde, dem in Ägypten ein Zustand der Qual bereitet wird.⁶⁷

66) nähere Erläuterungen hierzu im Kapitel "Die Sphinx"

67) als ein konkreter Grund für diese Qual ist die Mißachtung der Totenruhe der Ägypter seitens der Europäer durch ihre Ausgrabungen entwickelt (I, 206)

Das in Belyjs Werk bereits zum Leitmotiv ausgeprägte Zitat Jes. 24,17 hat in "Egipet" in zwei verschiedenen Variationen je die Aufgabe, das Überschreiten des vertrauten Maßes, der 'hiesigen' Welt, in seiner Entsetzlichkeit zu bezeichnen, ausgelöst 1. durch Kairo, I, 214; 2. durch die Pyramide, II, 179.

Im Ganzen des Textes wirkt es zusammen mit den Anspielungen auf die 'Offenbarung', mit dem über den ganzen Text verteilten Bedeutungsfeld von Hölle und Tod, mit der Formulierung von den "Wegen und den letzten Schicksalen der Menschheit" (II, 192), dem "Gang durch die Höllenqualen" (I, 214) zu dem Entwurf eines apokalyptischen Ablaufs, durch den Ägypten wie auch der Ägypten erlebende Reisende bestimmt wird. Diese Eschatologie bezieht sich auf die Menschheit und auf den Einzelnen gleichermaßen. Und in dem Bezug auf den Einzelnen entfalten die Anspielungen im Text auch das Muster des Leidens- bzw. Einweihungsweges in ein Mysterium, eines Weges, auf dem der Aufenthalt in Ägypten das Stadium der Prüfung, des Ganges durch den Tod/die Hölle repräsentiert.

Das Bild von der Frau, die in Geburtswehen liegt (s. oben, S. 340) hat einen Bezug zum Alten und zum Neuen Testament. Bei Micha (4,10) wird es für Israel gebraucht, in der Offenbarung (12,2) ist dies gesagt von dem "Weib, mit der Sonne bekleidet". Aber während an beiden Bibelstellen die Erlösung prophezeit bzw. gesehen wird, kann in Belyjs Ägypten die kreißende Stadt Kairo ewig nicht gebären.

Die Offenbarung des Johannes wird einmal direkt genannt als paralleles Beispiel zu den Pyramiden für einen Symbolismus der Geometrie, der über die Möglichkeit eines Bildes hinausgehend, den 'Wahnsinn der Grenzenlosigkeit' zu spiegeln vermag:

"Ne to li vstrečæet nas v Ioannovom Otkrovenii: ne izmerjaetsja li tam Grad Novyj... v kvadratnych saženijach?" (II, 189)

"Begegnet uns nicht das in der Offenbarung des Johannes: wird dort nicht die Neue Stadt ... in Quadratellen gemessen?"

In einen Bezug zu dem Tetramorph der Vision des Hesekeiel (1,4-10) und dem Viergetier der Vision des Johannes (Off.4,6-8) stellt Belyj die magische Krone mit den vier Köpfen, die die Sphinx als Symbol des wertvollen, hermetischen Ägypten trägt (II, 190; 192). Nur in einem weiteren Fall noch erhält Ägypten durch Verknüpfung mit der Bibel 'hohen' symbolischen Sinn. Der Nil, der einzig von dem Alptraum Kairo befreien kann, der Himmel und Erde verbindet, spiegelt die Sonne als "goldene Schlange", deren "Schuppen" eine "Brücke zum Ufer" bilden: "neubojavšimsja apostolom doverčivo ty projdeš' po vodam" ("als unerschrockener Apostel geht man vertrauensvoll über den Wassern" - III, 284). Das Zitat spielt an auf Matth. 14,25-29, den Gang des Petrus auf dem Wasser als Beweis seines Glaubens an Jesu.

Es dominiert somit in der Bedeutung, die Ägypten in "Egipet" durch die Bibelbezüge zum Alten Testament erhält, die Negativzeichnung. Diese ist einesteils als Charakterisierung des Landes, seiner Kultur und besonders seiner religiösen Anschauungen selbst wichtig und andernteils hinsichtlich der Bedeutung, die ein Aufenthalt in Ägypten erhält. Ein selbst verdammtes, höllisches Ägypten läßt den Ägyptenreisenden Hölle und Verdammnis erfahren. Für diesen fügt sich der Hintergrund des biblischen Geschehens zu einem gleichzeitigen Durchleiden der Plagen, die das jüdische Volk in Ägypten erfährt und der Plagen, die dessenthalben über Ägypten verhängt werden.⁶⁸ Der sich andeutende Weg ist "die Flucht aus Ägypten". Wenn diese auch nicht zitiert wird, so ist sie doch durch die erwähnten Umstände der Reise Belyjs nahegelegt. Der lange Aufenthalt in Kairo ist durch das Warten auf Geld aus Rußland verursacht und mit hin ein Zwang (III; 288). In der späteren Bearbeitung seiner

68) vgl. die allegorische Auslegung des Landes Ägypten im Alten Testament als "vergängliche Welt" bei Philon, welche R.Steiner in dem Belyj bereits bekannten Buch "Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums", S.162, zitiert.

Ägypteneindrücke schreibt Belyj, sein vergebliches Bestreben sei es gewesen, "aus Ägypten zu fliehen" ("bežat' iz Egipta").⁶⁹ Doch der Ägyptenreisende Belyj erfährt nicht nur, besonders durch die jüdische Beleuchtung Ägyptens, dort das Todesstadium der Initiation, sondern er gelangt ebenfalls in Ägypten zum höchsten Stadium der Einweihung, insofern dieses Ägypten hermetische Weisheit trägt. Durch die Hinweise auf Hesekiel- und Johannes-Vision erscheint die Sphinx als Symbol hermetischer Weisheit versehen mit der Symbolik Gottes und Christi.

69) Vospominanija, tom II, čast' II, in: Literaturnoe nasledstvo 27/28, Moskva, 1937, S.435.

2.2.5.6.5. Bezüge auf Gogol': "Strašnaja Mest'" und "Starosvetskie pomeščiki"

Gogol' wird über Zitate und Hinweise zur Deutung der beiden von Belyj für Ägypten als zentral hervorgehobenen Motive Rache und Tod herangezogen. Und über die Rache, die Belyj wie oben ausgeführt, auch vom Sinn des Alten Testaments her Bedeutung gewinnen läßt, wird Gogol's Erzählung selbst in einen Bezug zur Bibel gerückt und umgekehrt. Der Verweis auf "Strašnaja Mest'" ist an keiner Stelle durch ein gekennzeichnetes Zitat zu belegen. Er wird indes, hinsichtlich Gogol's überhaupt, durch das lange Zitat aus "Starosvetskie pomeščiki" gestützt (III, 286) und durch Inbetrachtung anderer, früherer oder auch späterer Texte Belyjs über Gogol', in denen er jeweils gerade dieser Erzählung besondere Beachtung schenkt. Im 11. Kapitel von "Sfinks" (1905) formuliert Belyj:

"'Strašnaja mest'' čut' li ne Apokalipsis." 70
 "'Schreckliche Rache' ist doch fast die Apokalypse".

Dort deutet er auch Gogol' als den Zauberer, der auf seinem Pferd vor dem schrecklichen Richter auf den Karpaten davonjagt.⁷¹ Belyjs Annäherung der "Strašnaja mest'" an die Apokalypse macht ihre Hereinnahme in den Text über Ägypten, in dem über Bezüge zur Bibel der apokalyptische Verlauf schon aufgerufen ist, umso wahrscheinlicher. Einen weiteren Ansatzpunkt hierfür bietet Belyj, wenn auch wesentlich später verfaßtes Buch über Gogol' "Masterstvo Gogolja". Hier schätzt er diese Erzählung als Gogol's bestes Werk neben den "Mertvye duši" ein.⁷² Er unterzieht sie einer eingehenden Analyse, wobei er als ihr zentrales Verfahren die Charakterisierung des

70) "Sfinks" in: Vesny Nr.9-10, 1905, S.44.

71) a.a.O., S.43.

72) Belyj: Masterstvo Gogolja. Moskva, 1934, Nachdruck München, 1969, S.54.

Zauberers durch Bestimmungen aus der Negation aufweist und als Wirkung des Verfahrens eine Abgründigkeit der Figur.⁷³

In "Egipet" findet sich ein solches Verfahren angewandt, um das Erlebnis der Pyramiden und der Sphinx wiederzugeben. Bei Belyj treten neben die Verneinungspartikel "ne" außerdem "vne" und "bez". Gebraucht werden u.a.: vne cvetov; vne vesas; vnecvetnyj; bezsmyslennyj; bezobrazie; nevozmožnost'; nevesomost'; bezcennyj; bezcvetny (II, 177ff), neizmerimost'; neizvestnyj; bezvozvratno (II, 180), bezobrazie; bezumie (II, 184). Und wenn Belyj in Gogol's Erzählung aus der Bezeichnung des Zauberers als "Antichrist" das "anti" als "Erhöhung des "ne" zur Potenz interpretiert,⁷⁴ so ergibt sich als Potenz der Negativzeichnung in "Egipet" das "meta" aus "metafizičeskij" (II, 184).

Von der inhaltlichen Seite her ist der Bezug zu "Strašnaja mest'" im engeren Sinne gegeben über die mehrmalige Verwendung des Wortes "mest'" (wozu als Adjektiv zweimal 'groznaja' - I, 209f) tritt und einmal 'užasnaja' (I, 206). Dazu fügt sich das ganze Bedeutungsfeld um Strafen und Plagen, die Bestandteil einer Rache sind.

Bei Gogol' gehört zu der Gestalt des rächenden Reiters auf den Bergen sein Schatten: "sein endloser Schatten", "jemandes langer Schatten", "sein Schatten".⁷⁵ In "Egipet" wird verbunden: "č'ja-to groznaja mest'" ... "č'ja-to dlinnaja ten'" (I, 210). Der Schatten der Sphinx verfolgt rachsüchtig

73) "Psihologičeskij siluét otca vyščerblen iz-jatiem iz nego vsego konkretnogo; on - jama v byte; kto on sam v sebe, - neizvestno." ("Die psychologische Silhouette des Vaters ist schartig gemacht durch den Ausschluß alles Konkreten an ihr; er ist eine Grube im 'byt'; was er an sich ist - bleibt unbekannt.") (a.a.O., S.60)

"Stilističeskaja risovka 'kolduna' časticami 'ne', proščepivšimi ego kontur ne linijami, a treščinami v glubinu provala...") ("Die stilistische Zeichnung des 'Zauberers' durch die Partikel 'ne', treibt die Kontur nicht durch Linien, sondern durch Spalten zur Tiefe des Abgrunds heraus...") (a.a.O., S.56)

74) Masterstvo Gogolja, S.61

75) Strašnaja mest' in: Sočinenija N.V.Gogolja, izd.desjatoe, t.I., Moskva, 1889, S.174.

jeden, der vor ihr davonläuft. "Na bezoblačnom nebe protja-netsja udlinnenaja sfinksova ten'" (II, 191) ("Am wolkenlosen Himmel erstreckt sich der verlängerte Sphinx-Schatten.").

In "Masterstvo Gogolja" zitiert Belyj u.a.:

"Zamečali gorcy, čto po goram mel'kaet č'ja-to dlinnaja ten', a nebo jasno, i tuči ne projdet po nem..." 76

"Die Bergbewohner hatten bemerkt, daß über die Berge jemandes langer Schatten huscht, dabei ist der Himmel klar und keine Wolke zieht über ihn hin."

Eine Parallele scheint sich auch anzudeuten in der Verknüpfung des Themas Rache mit dem Auftauchen einer Gestalt auf der Höhe. Gogol's Rächer ist der Reiter auf den Karpaten, in "Egipet" erscheint der "Mensch mit dem Hundskopf" auf der Spitze der Pyramide, wenn "jemandes schreckliche Rache über der Stadt lastet" (I, 210).

Direkt aus dem Alten Testament hatten nur die "zehn Plagen Ägyptens" erklärt werden können, nicht aber jener umfassende Entwurf von Ägypten als einem Land des Todes, in dem die Strafe zum Zustand geworden ist (Plagen und Geplagtwerden), in dem die Toten weder Ruhe finden noch auferstehen können. Kairo ist ein "Millionenfriedhof" ("millionnoe kladbišče"), hinter seinen Mauern erhebt sich das "tausendfache Geheul der Toten" ("mnogotysjačnyj voj mertvecov" - I, 208), die nicht auferstandenen Toten steigen aus ihren Särgen und nagen die Ungeborenen an (I, 207), Kairo ist ein "stinkendes Aas" ("zlovonnaja padal'" - I, 199).

Gogol's "Strašnaja mest'" weist ein solches Netz allgemeinen Todes und allgemeiner Schuld auf, das in der Legende des Banduraspielers durch eine 'Ursünde' erklärt wird. Die Sühne steigert sich zu einem Jüngsten Gericht für den Mörder und dessen ganzes Geschlecht und für den Ermordeten, aus dem es

76) "Masterstvo Gogolja", S.65. Die Hervorhebung ist Belyjs.

für beide Teile keine Erlösung gibt. Die Toten schreien und erheben sich nachts aus ihren Gräbern, sie stürzen am Tage des Gerichts herbei, um an der Leiche des Zauberers zu nagen und noch unter ihnen ist der "große Tote" in die Erde gewachsen, der gestrafte Brudermörder. Belyj begreift die Toten und den "großen Toten" als das ganze ukrainische Volk⁷⁷ und seinerseits stellt er die Ägypter als ein Volk von Toten dar. Die Toten sind konnotiert mit einer Strafe, für die eine Ursache vermutet werden muß, die jedoch im Text niemals gezeigt wird. Auch in "Egipet" nagen die Toten, aber nicht an einem Toten, sondern an den Ungeborenen. Der Tod verhindert das Leben. "Egipet" erhält von der 'Schrecklichen Rache' her die Bedeutungsschattierung eines ewigen Gerichts.

Aus den "Starosvetskie pomeščiki" zitiert Belyj (III, 286) dieselbe Stelle (d.i. die Digression des Erzählers, zu dem unmittelbar davor erzählten Vorfall, wie an einem sonnigen Tag Afanasij Ivanovič von seiner toten Frau gerufen wird)⁷⁸ wie schon einmal in seinem Artikel "Gogol'" (1909)⁷⁹. Hier seien lediglich kurz die Elemente rekapituliert,⁸⁰ die Belyj dort anhand dieses Zitats als Hinweise auf die Initiation miteinander verbunden hatte: 'Mittag', 'Stunde des großen Pan - panischer Schrecken', 'Werwölfe' - Zeichen des 1. Stadiums der Initiation. Denn von dieser Voraussetzung her rücken nochmals in "Egipet" andere Elemente in dem Sinn einer Überschreitung der Einweihungsschwelle zusammen. Der 'panische Schrecken', den das Gogol'-Zitat konnotiert, ist in "Egipet" genannt, doch an anderer Stelle, wo er ohne diesen Hinweis zunächst als nicht mehr denn eine geläufige Redensart erscheint:

"nevesoma, bezcenna dlja vzgljada Cheopsova piramida; no i paničeskij strach vas ochvatyva-juščij podčas, nevesom tče." (II, 179)

77) Masterstvo Gogolja, S.66

78) "Starosvetskie pomeščiki" in: Sočinenija N.V.Gogolja, t.I, S.244 f.

79) in: Vesny Nr. 4, 1909, S.75.

80) vgl. S. 203.

"unwägbar, unschätzbar für den Blick ist die Cheopspyramide; doch auch die panische Angst, die Sie mitunter erfaßt, ist unwägbar." 81

Auch im Verfahren der Negativzeichnung verweist diese Stelle, die der Charakterisierung der Wirkung der Pyramide gilt, auf Gogol'. Das 'Pyramiden-Erleben' ist über die 'panische Angst' zu entschlüsseln als '1. Stufe der Einweihung'. Unter diesem Aspekt aber ist sie nicht etwas von dem ganzen Ägypten sich unterscheidenden Einzigartiges, sondern sie steht nur als besonders prägnantes Beispiel für das Einweihungsstadium, das ganz Ägypten für den Reisenden zu bedeuten hat. Dies wird klar, wenn wir die Aufmerksamkeit wieder dem Ende des Textes zuwenden, in dem das Gogol'-Zitat seinen Platz hat. Der 'Alptraum', das 'Entsetzen vor dem unfaßbaren Maß' aus dem Kontext der Pyramide, sind hier wieder aufgenommen. Gemeinsam mit dem Zitat entschlüsseln sie den 'Schrecken des ägyptischen Mittags':

"užas i bred vyrostaet iz očarovanij egipetskago poludnja." (II, 286)

"Entsetzen und Fieberphantasie wächst aus der Verzauberung des ägyptischen Mittags hervor."

Das Gogol'-Zitat steht also wie in dem Aufsatz von 1909 in einem Zusammenhang mit dem 'Mittag'. Dieser 'ägyptische Mittag' aber ist nicht der Mittag eines bestimmten Tages, von dem der Autor erzählt, wie er ihn in diesem Land erlebt habe, sondern er ist Bestandteil einer Reflexion des Autors über das Entsetzen, das Ägypten generell hervorruft:

"Ni v odnoj strane ne postigaet takoj užas, kak v Egipte." (III, 286)

"In keinem anderen Land holt einen ein solches Entsetzen ein wie in Ägypten."

Wie die Pyramide, stellt auch der Mittag nur ein besonders prägnantes Zeichen für das Entsetzen Ägyptens dar, das ein

81) Die Hervorhebung ist meine (E.S.)

Entsetzen der Einweihung ist, und zwar in dem einen wie dem anderen Fall aufgrund des Paradoxen. Besteht es bei der Pyramide in dem Zusammentreffen von Form und Unermeßlichkeit, so bei dem Mittag in der Koinzidenz von Licht und Dunkel, Bezauberung und Schrecken. Beides, das Entsetzen in einer Vergegenwärtigung nach räumlichen Kriterien und nach zeitlichen Kriterien wird verknüpft in dieser Reflexion über das Entsetzen Ägyptens:

"Čto-to večno zdes' gonitsja iz nevoobrazimych umu izmerenij za slepym čelovekom." (III, 286)

"Etwas jagt hier ewig hinter dem blinden Menschen her aus Dimensionen, die für den Verstand unvorstellbar sind."

Steht fest, daß es sich bei dem durch Ägypten hervorgerufenen Entsetzen um ein Phänomen der Initiation handelt, so bildet nun das Gogol'-Zitat weiterhin den Ausgangspunkt dafür, zu bestimmen, was sich hierbei im Menschen vollzieht. Belyj kritisiert Gogol's Kennzeichnung dieser Verfassung als "serdečnaja pustynja" ("Herzensöde"), um an deren Stelle von anthroposophischer Sicht her die Bestimmung 'Öffnung zur Astralwelt', 'Wahrnehmung der Astralwelt' zu setzen. Der Gebrauch des Wortes 'astral' bestätigt seinerseits den Zusammenhang zwischen dem Schluß von "Egipet" und der Pyramidenbeschreibung. Denn nur dort noch tritt es auch auf (II, 199).

Von der Bezeichnung 'Astralwelt' aus ist ein letzter Schritt in der Bedeutungsverflechtung zu verfolgen: 'Wahrnehmung der Astralwelt' - Gestaltwandel Mensch-Tier/'Werwolf' - 1. Stadium der Initiation. Die 'Werwölfe' hatte Belyj als Schreckensbilder der Mysterienprüfung in antiken Mysterien in "Gogol'" erläutert. Als Zeichen der Prüfung für den Reisenden Belyj sind sie in "Egipet" an allen beschriebenen Orten als 'oboroten', 'psinaja golova'/'pes'ja golova' verteilt (I, 204f; I, 207; I, 209; II, 182; III, 282). Hier sei ein Zitat zum Beispiel vorgeführt:

"v každom lice ottenjaetsja znakomoe vyraženie - psinaja golova prosovyvaetsja izo vsech zakoulkov; millionnyj Kair - millionnogolovyj pes." (I, 212)

"in jedem Gesicht ist der vertraute menschliche Ausdruck überschattet - der Hundskopf reckt sich aus allen Gassenwinkeln; das Millionen-Kairo ist ein millionenköpfiger Hund."

Die Wahrnehmbarkeit der Astralwelt in Ägypten rückt Belyj in Verbindung mit dem Gestaltwandel Tier-Mensch, doch nicht über den ägyptischen Hundskopf, sondern über Goethes Faust:

"esli by Mefistofel' presledoval Fausta zdes', v Egipte, verojatno, legče by bylo emu vyrostit' iz černago pudelja..." (III, 287)

"hätte Mephistopheles Faust hier, in Ägypten, verfolgt, dann wäre es ihm wahrscheinlich leichter gelungen, dem schwarzen Pudel zu entwachsen..."

Und für diese Verknüpfung von erstem Stadium der Initiation, Wahrnehmung des Astralen und Misch-/Übergangsgestalt ist nochmals die Parallele zu R.Steiner aufzusuchen, der über die astralen Wesenheiten der niederen Region ausführt, sie seien für unsere Vorstellung am ehesten in Bildern anschaulich zu machen, die Menschenkörper und Tierkopf verbinden.⁸²

"Egipet" enthält über den ganzen Text verteilt und an verschiedenen Punkte der ägyptischen Wirklichkeit geknüpft mehrere der Zeichen, die in "Sfinks" die Konfrontation mit der Sphinx von Theben als explizit nicht genannte Einweihung denotierten. In "Gogol'" beschreibt Belyj auch die Vollendung des Mysteriums:

"i étot strach perechodil v vostorg, v sostojanie, kotoroe javljaet mir soveršennym i kotoroe Dostoevskij nazyvaet 'minutoj večnoj garmonii', minutoj, v kotoruju ispytyvaeš' pereroždenie duši tela, i ona razrešaetsja podlinnym preobraženiem (Serafim), podlinnym bezumiem (Nicše) ili podlinnoj smert'ju (Gogol')." 83

82) R.Steiner 'Mythen und Zeichen', 2.Vortrag (gehalten am 14.Oktober 1907 in Berlin), in: "Mythen und Zeichen", Dornach, 1951, S.18. Zur Besprechung s. S. 66f.

83) in: Vesy, 1909, Nr.4, S.76. Belyj bezieht sich auf Kirillovs wörtliche Rede in Dostoevskijs Roman "Besy".

"Und diese Angst ging über in Verzückung, in den Zustand, der uns die Welt vollkommen zeigt und den Dostoevskij eine 'Minute ewiger Harmonie' nennt, eine Minute, in der man die Wiedergeburt der Körperseele erfährt, und sie löst sich zur wahrhaften Verwandlung (Seraphim), zum wahrhaften Wahnsinn (Nietzsche) oder zum wahrhaften Tod (Gogol')."

Diese Verwandlung zum Engel zeigt Belyj am Bild der Sphinx von Gise, die vor dem Hintergrund eines zur Einweihungsschwelle gezeichneten Ägypten den ganzen Einweihungsweg zu veranschaulichen hat. Insofern sie zuerst dessen Schrecken erleidet, wie vermittelt, sind um sie einige der noch fehlenden Zeichen aus der Sphinx-Konstellation in "Sfinks" gruppiert, wie im folgenden Kapitel nachzuweisen ist.

2.2.5.7. Die Sphinx

Ein einziges Mal ist in "Egipet", da das 'Erleben' Ägyptens mehr besprochen denn erzählt wird, die Angabe einer Uhrzeit anzutreffen. Sie steht im letzten Satz des Kapitels "U piramid":

"Tak sostojalos' poseščenie naše 'Mena Hause', iz kotorago otbyli my v polovine desjatago."
(II, 186)

"So verlief unser Besuch des 'Mena Hause', aus dem wir um halb zehn aufbrachen."

Die Stunde hat geschlagen, in der das zentrale Erlebnis Ägyptens seinen Anfang nimmt. Mit dem ersten Satz des Kapitels "Sfinks" schließt Belyj unmittelbar an das Erzählte an und markiert mit dem Bruch die Außergewöhnlichkeit dessen, was nun folgen soll:

"My vyšli - i my ostanovilis': v drugoj mir, nesomnenno, popali my;" (II, 186)

"Wir traten hinaus und - hielten inne: zweifellos waren wir in eine andere Welt geraten;"

Darauf folgt die erzählerische Vergegenwärtigung einer Atmosphäre des Unwirklichen, die hervorgerufen ist durch die Durchsichtigkeit der Nacht über der Wüste. Eine auffallend ausgearbeitete Lautstruktur trägt an dieser Stelle zur eindringlichen Vermittlung der Stimmung bei.⁸⁴ Verfremdungen visueller und akustischer Art (die nebelartige weiße Verhüllung des Sandes und der metallische Klang der Stimmen) entrücken die Landschaft zu einem Zauberreich, in dem in einer "bezaubernden Nacht" auf zwei "bezaubernden Eseln" (II, 186) die Reisenden sich einer wunderbaren Erscheinung nähern.

Abrupt unterbricht diese Spannung eines Abenteuers ein langer Absatz, der sachlich das ungefähre Alter, die Abmessungen und die Bedeutung der Sphinx aus der ägyptischen Kultur referiert.

84) vgl. S. 329.

Die Angaben entsprechen dem, was die Ägyptologen für die Bedeutung der Sphinx von Gise im Neuen Reich festgestellt haben, sie ist ein Bild des Sonnengottes Harmachis.⁸⁵ Erwähnt wird auch die zu Füßen der Sphinx angebrachte Tafel, auf der von dem Traum des Pharao Tuthmosis IV. berichtet wird, in dem diesem der Sonnengott erschien und bat, von den Sandmassen befreit zu werden. Von der ägyptischen Bedeutung der Sphinx wird in der Folge nur ein wesentlicher Teil, jedoch mit anderer Begründung, wiederaufgegriffen - ihr göttlicher Rang. Gegenläufig zu der vorherigen Definition und parallel zum Falle der Pyramiden wird nun die Annäherung an ihre wirkliche Bedeutung begonnen mit einer Auflösung aller ihrer bestimmten und zeitlich gebundenen Merkmale:

"Nazovite že cvet piramid: on, kak ego okruzajuščaja pustynja..." (II, 177)

"Nennen Sie die Farbe der Pyramiden: sie ist wie die sie umgebende Wüste..."

"Neopredelim cvet pustyni; neopredelimy cveta piramid; v toj že mere neopredelim cvet Sfinksa;" (II, 187)

"Unbestimmbar ist die Farbe der Wüste; unbestimmbar sind die Farben der Pyramiden; und im selben Maße unbestimmbar ist die Farbe der Sphinx;"

Die steinerne Statue offenbart ein Leben außerhalb irdischer Begrenzung, das sich vermittelt in nervlich-seelischen Strömen. Diese Elektrizität knüpft an die metallische Veränderung der Stimmer im einleitenden Absatz an. Das Leben der Sphinx, die "lebendiger und jünger als die sie umringenden Pygmäen" erscheint, gehört einer anderen Sphäre an und teilt sich über eine andere Art der Wahrnehmung mit als diejenige der Sinnesorgane.⁸⁶ Die Sphinx überträgt ihre Elektrizität auf den Betrachter.

85) vgl. G.Posener: Lexikon der ägyptischen Kultur, S.245.

86) Die Kennzeichnung der Ebene, über die sich die Sphinx vermittelt, als "duševnyja dviženija", "nervnyja toki duš" deutet darauf hin, daß Belyj jenen "seelischen Strom" anspricht, von dem R.Steiner in "Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?" dargelegt hat, daß er von der Gefühls-

Der Text fährt fort mit der Erzählung vom Ritt zu der Sphinx, den außergewöhnlichen Charakter dieser Nacht beschwörend, die erfüllt ist von "Rascheln, Zittern und Mondglanz" (II, 188). In diesem unwirklichen Ambiente erhebt sich die Sphinx, auf den ersten Blick "eine Schlange mit einem Menschenkopf". Von einem Schlangenelement der Sphinx wird fernerhin nicht mehr die Rede sein und doch ist diese Andeutung, die sogleich als eine optische Täuschung des vom Sand verschütteten Rumpfes zurückgenommen wird, Bestandteil des Sinnes, den Belyj in der Sphinx erblickt. Wenn sie, wie es später heißt, dem Menschen seine Urherkunft vor Augen stellt, so ist das Schlangenelement Symbol seines allerersten tierischen Ursprungs aus den Wassern des Chaos.⁸⁷

Die Sphinx, nun beschrieben umringt von den Touristen, die sie mit Blitzlicht photographieren, wird durchgängig als "golova" ("Kopf") bezeichnet und gekoppelt mit einer Reihe von Epitheta, die ihren Unterschied zum lebendigen Menschen hervorheben: "nemoj" ("stumm"), "čudoviščnyj" ("ungeheuerlich"), "kamennyj" ("steinern"). Wenn über diesen Kopf von übermenschlicher Dimension und aus anorganischer Materie zugleich gesagt ist, daß er mit dem menschlichen Gefühl der Kränkung reagiert, wenn er photographiert wird, der weißliche Schein, den das Blitzlicht hervorruft, als ein Erbleichen, ein eigener Gefühls-

regung eines Menschen verursacht in der Seelenwelt für denjenigen, der eine Erkenntnis des Übersinnlichen erlangt hat, als astralische Erscheinung sichtbar wird. Belyj hat dieses Buch zuerst 1908 in der russischen Übersetzung gelesen und sich ihm nochmals intensiv 1911 zugewandt. vgl. M.Ljungren: *The Dream of Rebirth*. Stockholm, 1982, S.56.

- 87) vgl. "Krizis žizni", S.56 in: "Na perevale. I.Krizis žizni. II. Krizis mysli. III. Krizis kul'tury", Berlin, 1923. R.Steiner weist ein Reptilienelement den ältesten Darstellungen der Sphinx zu: "...und bei den ältesten Darstellungen der Sphinx war sogar der Reptilienschwanz vorhanden, der auf die alte Reptiliengestalt hinweist, - und nach vorne haben wir die Menschengestalt, die die anderen Teile harmonisiert." "Ägyptische Mythen und Mysterien", S.118 f.

ausdruck der Gottheit gedeutet ist, so ergibt sich die Sphinx aus dieser Beschreibung als der verkörperte Widerspruch von Starrheit und Lebendigkeit, Menschlichem und Nichtmenschlichem.

Die Reflexionen um die Bedeutung der Sphinx, die den Hauptteil des Kapitels bilden, führen die in der ersten Beschreibung hervorgehobene Widersprüchlichkeit in der Sphinx auf verschiedenen Ebenen weiter. Zunächst lautet sie in dem besprochenen Spiel um 'obraz'/'bezobrazie'/'bezobraznost'/'voobraženie': das Grenzenlose hat Gestalt bekommen in der in das Unvorstellbare gesteigerten Häßlichkeit eines Menschenbildes.⁸⁸ Die eingefügte Parabel von dem psychologischen Experiment enthält zusätzlich im Widerspruch zueinander: Mensch - Tier.⁸⁹ Das Tierische hängt zusammen mit der Häßlichkeit und dem Wahnsinn, es ist das, was jenseits der Grenze menschlichen Verstandes liegt. Scheint hierin bereits die Schrift "Sfinks" mit ihrer Verkettung von Grenzenlosigkeit, Tierischem und Ekelhaftigkeit auf, so ist wenig später das ganze Modell aus "Sfinks" wiederhergestellt. Beim Anblick der Sphinx reißt der Boden der menschlichen Persönlichkeit weg ("sryvaetsja v nas dno čelovečeskoj ličnosti", II, 190) und was hier als Tiefe sich entdeckt, über welche die Pyramide mit ihrer geometrischen Form eine Hülle breitet, ist die Vergangenheit als Abkunft des Menschen vom Tier und vom Chaos.⁹⁰

"kak budto by prarodimyj chaos mgnovenno predstal pered nami posle mnogomillionnago begstva čelovečeskich pokolenij ot ego čudoviščnych stran: my ubegali ot prarodimago užasa i togda, kogda byli komočkami slizi; dalee ubegali my, stavši podobiem červej, a kogda my stali obez'janami, bezdna legla meždu nami i prarodimym." (II, 190)

"als stünde das urverwandte Chaos plötzlich vor uns nach einer millionenfachen Flucht menschlicher Generationen aus seinen ungeheuerlichen Ländern: wir waren schon vor dem Urschrecken geflohen, als wir Häuflein Schleimes bildeten; weiter waren wir ge-

88) vgl. S. 321f.

89) vgl. S. 320f.

90) vgl. S. 220 ff.

flohen, als wir die Gestalt von Würmern erreicht hatten, und als wir Affen geworden waren, lag ein Abgrund zwischen uns und dem Urverwandten." 91

Mit dem Zitieren des zitierten Zitats, Zarathustras "stillster Stunde", wird die Transponierung aus dem eigenen früheren Text auf den späteren offenkundig und nicht nur die 'Mischgestalt', sondern auch ihr besonderer Typus, die 'Sphinx', erweist sich als für Belyj archetypisches Symbol. Insofern konnte schon die thebanische Sphinx, die ihr mythologisch zukommende Rätselfrage mit den fremden Nietzsche-Worten stellen, insofern stellt die Sphinx von Gise die ihr schon mythologisch nicht zukommende Rätselfrage mit denselben Worten. Worin das 'Archetypische' der "stillsten Stunde" liegt, aufgrund dessen sie mit dem Archetypus der Sphinx in einen zwingenden Zusammenhang zu stellen ist, legt der diesmalige Gebrauch des Zitats weiter offen. Belyj unterstreicht das Oxymoron Nietzsches mit einem eigenen Oxymoron, der "krasnorečivaja nemota":

"I vot ono, prarodimoe, nas nastiglo, zagljanulo v glaza sfinksovoj golovoj; krasnorečivaja ego nemota snova zagovorila s nami:

- Ty éto znaeš', no ty éтого ne govoriš'. 92
- Čto, čto?
- Ty i ja - my odno: to že, vse to že: ty éto znaeš', i ja uličil tebja.
- Čto ja znaju?

Krasnorečivaja nemota!" (II, 190)

"Und da hat es uns eingeholt, das Urverwandte, es blickte uns wieder in die Augen durch den Sphinxkopf; seine beredte Stummheit begann aufs neue zu uns zu sprechen:

- Du weißt es, aber du redest es nicht.
 - Was, was?
 - Du und ich - wir sind eines: dasselbe, ganz dasselbe: du weißt es, und ich habe dich entlarvt.
 - Was weiß ich?
- Beredte Stummheit!"

91) die Hervorhebung ist Belyjs.

92) Belyj gibt zu dieser Zeile in einer Fußnote eigens die Erläuterung: "Ty - Zaratustra" ("Du - Zarathustra"). Damit kennzeichnet er die einzige Zeile, die Nietzsche-Zitat ist. Für seine eigene 'Fortdichtung' des Dialoges bedeutet die Anmerkung, daß zu dem 'du' stets 'Zarathustra' zu konnotieren sei und, nachdem Belyj mit der Figur seines Zarathustra Nietzsche identifiziert, auch Nietzsche.

Das "Zarathustra"-Zitat bringt mit seiner Wiederholung seine Bedeutungslenkung durch Belyj aus "Sfinks" bereits mit. Und in der Stilfigur des Oxymoron, in dem logisch und ontologisch Paradoxen ruht der Schlüssel zu einem in verschiedenen Zeichen auf verschiedenen Ebenen bedeutbaren gemeinsamen Sinn. Nach jenem Nietzsche-Zitat endet die Übereinstimmung zwischen der Sphinx aus "Sfinks" und der Sphinx in "Egipet". Wo das griechische Ungeheuer mit dem Frauenantlitz nur die Vergangenheits- und Todesschwelle markierte, den noch vergeblichen Kampf zwischen ihren beiden Gegensatzteilen austrug, birgt die ägyptische Sphinx auch die Verwandlung, ihre göttliche Zukunft in sich. Eingeleitet wird dies über die Konstituierung eines weiteren, speziell auf Ägypten bezogenen Zwiespalts. Belyj trifft eine Unterscheidung zwischen zwei Ägypten, wovon das eine das Ausgangsstadium der Sphinx bestimmt, das andere ihre Vollendung. Das eine nennt er das "Ägypten der Mysterien unter den Pyramiden, der Sternkreise und der magischen Krone", der Krone mit den vier Köpfen (II, 190)⁹³. Die hermetische Weisheit, die es trägt, wird als eine auch im Ägypten des 20. Jahrhunderts gegenwärtige herausgestellt:

"sedoborodaja magičeskaja ten' i teper', verogatno, podnimaetsja k cheopsovoj piramide;" (II, 190)

"ein graubärtiger magischer Schatten geht vermutlich auch jetzt noch zur Cheops-Pyramide hinauf;"

Vorläufig ist an dieser Passage festzuhalten, daß der "graubärtige magische Schatten" in Zusammenhang mit den Mysterien auf den Einweihungspriester deutet.

In dem "anderen Ägypten" führt Belyj den Aspekt des schrecklichen "Urverwandten" fort. Dessen Zugehörigkeit zu dem neuen vielschichtigen Bedeutungskomplex ist akzentuiert in der fragmentarischen Wiederholung des Fragemusters der "stillsten Stunde" einschließlich des Wortes "prarodimyj" selbst (II, 191), gegeben aber auch in dem fortgesetzten Motiv des "Rätsels und Geheimnisses" (II, 191; 192). Beides zusammengenommen, scheint durch die Fülle der neuentdeckten Bezüge hindurch zugleich

93) vgl. S. 290f.

mit dem ersten Bild von einer schrecklichen, fragenpeinigenden Sphinx von Gise (II, 190), das der Sphinx aus "Sfinks" auf mit ihrem ganzen Netz von Zeichen, Denotierungen und Konnotationen. Die Wandlung der Sphinx besteht nicht nur in der Überwindung ihres in "Egipet" zunächst vorgestellten "Schrecklichen", sondern auch in der Überwindung des Sphinxbildes aus "Sfinks", das ausschließlich die Schreckensbedeutung hatte. Das Verhältnis des zweiten, ägyptischen Sphinxbildes (1912) zu dem ersten griechischen (1905) ist zu bestimmen als eines der Ganzheit zum Teil: der Ganzheit des Weges zu einem Stadium des Weges, der Ganzheit des Bildes zu einem Teil des Bildes. Das "andere Ägypten" ist symbolisch geprägt durch das "Äthiopische" und das "Hundsköpfige", wobei der negative Wert des "Äthiopischen" sowohl auf dem zu Ägypten fremden Land Äthiopien als auf der negriden Rasse beruht.⁹⁴ Auf die Sphinx bezogen knüpft "étiopskij" an die negriden Gesichtszüge an. Fast nur

94) Der Neger als Symbol der tierischen Abgründigkeit im Menschen, des Primitiven und des Chaos, ist noch in einem späteren Text Belyjs eindeutig belegbar: "Odna iz obitelej carstva tenej" ("Eine der Wohnstätten des Schattenreiches", Leningrad, 1924. Nachdr. Letchworth/Herts. 1971, 2.Auf., 1977.)

Darin schildert Belyj seinen zweijährigen Aufenthalt in Berlin, der sich für ihn mit einer Phase der persönlichen Krise verband (vgl. dazu M.Cvetaeva: Plennyj duch in: Soč., t.2., Moskva, 1980, S.255ff).

Wie in "Egipet" ist hier der Neger das herausragende Merkmal einer verkehrten Welt, in der alles "Abscheuliche" zum Alltäglichen geworden ist, die hohe Kultur sich dagegen im Untergrund verborgen hat (S.36). Die hinsichtlich Ägypten zu einem ganzen Bildbereich entfaltete Verkehrung von Tod und Leben (ten', Aid, prizrak) wird nun in Parallelität auch für Berlin wirksam, wobei ein expliziter Bezug zu Ägypten hergestellt wird, und zwar zu dem ägyptischen Totenreich und seinem Herrscher Osiris (während in "Egipet" Osiris weder genannt noch angedeutet ist):

"i voznikaet Berlin sero-burym, s koričnevo-serymi i zloveščimi polutenjami atmosfery, ego obvolakiva-juščej; éta poslednjaja risovalos' mne fonom kartiny, izobrazajuščej carstvo tenej drevnich grekov, ili mračnoj obitelju podzemnogo mira Egipta, gde strogij Oziris činil nad usopšimi strašnyj svoj sud." (S.6f.)

"und Berlin erscheint grau-dunkelbraun mit den braun-grauen und unheilverkündenden Halbschatten der es umgebenden Atmosphäre; diese letztere zeichnete mir den

in Zusammenhang mit dem Sphinxkopf wird dieses Epitheton überhaupt gebraucht: "étiopskaja golova". Soll dieselbe Bedeutung an den Ägyptern symbolisiert werden, so steht stattdessen die "Hundsköpfigkeit" ("pes'egolovyj"/'psinaja golova"). Aus einem Blick über die Kulturgeschichte heraus, als deren Gesetzmäßigkeit Belyj es betrachtet, daß Kulturen im Stadium ihrer Dekadenz in das Primitive umschlagen, erklärt er für die ägyptische Kultur "pes'ja golova" und "étiop" zu einem Merkmal des hereingebrochenen Chaos, das von außen angenommen und dem eigentlich Ägyptischen in der Spätzeit, übergestülpt ist. Der Äthiopier versieht die ägyptischen Altertümer mit seinen "Hundssiegeln". Von ihm übernimmt der Ägypter aus "Übersättigung" einen "Aberglauben", er "zieht sich den Hundskopf über." "Übersättigung" wird als typisches Problem einer voll entwickelten Kultur herausgestellt, "Aberglaube", "Wahnsinn" und "Idiotie" als seine Folgen und als deren Zeichen "Hundskopf" und "Äthiopier/Neger-Kopf".⁹⁵

Hintergrund eines Bildes, das das Schattenreich der alten Griechen darstellt oder die finstere Wohnstatt der Unterwelt Ägyptens, wo der strenge Osiris sein schreckliches Gericht über die Verstorbenen hielt."

- 95) Zu der Verbindung Kynocephalos und Äthiopien, die im Werk Belyjs im Bild des Hl. Christophoros schon vorliegt sowie zu den antiken Quellen, in denen Kynocephaloi dem Land Äthiopien zugeordnet sind, vgl. S. 306f., Anm.39.

Welchen engeren kulturellen Hintergrund Belyjs Verbindung des 'Hundsköpfigen' mit dem 'Teuflischen', 'Strafenden' hat, ist in einigen Möglichkeiten anzudeuten. Mit dem ägyptischen Anubis hat der 'Hundskopf' in "Egipet" eindeutig nur die Gestalt, nicht die Bedeutung gemein. Im Alten Testament, das Belyj so häufig zitiert, hat der Hund negative Bedeutung (vgl. u.a. 22. Psalm 17, Sam.3,8). Ein anderer Ansatzpunkt kann in Belyjs Darstellung Ägyptens als Hölle genommen werden. Auf Weltgerichtsbildern kommt es zur Darstellung von kynocephalen Teufeln oder Hundemenschen als Seelen der Verdammten (zu dem Problemkreis s. L.Kretzenbacher: Kynocephale Dämonen in südosteuropäischer Volksdichtung. München, 1968). Da Belyj sowohl im Alten Testament aus den Gerichtsprophezeiungen des Jesaja und Amos zitiert, als andererseits beständig auf die 'Offenbarung' Bezug nimmt, ist eine Anregung durch die entsprechende Ikonographie durchaus naheliegend. Zu einem gefährlichen Volk der Hundsköpfigen s. auch die russ. Redaktion des serbischen Alexanderromans: "Aleksandrija: Roman ob Aleksandre Makedonskom po ruskoj rukopisi XV veka", Moskva, Leningrad, 1965, S.42.

Mit diesen Erläuterungen kommt Belyj auf die Bezeichnung "pes'egolovyj čort" ("hundsköpfiger Teufel") zurück, die in "Egipet" so häufig für die Fellachen gesetzt ist.

"Verojatno, tak ne odin presyščennyj egyptjanin ubegal iz dvorcov v černye rjady étiopov; nadeval ot skuki štovskuju psinuju golovu. Ottogo-to takaja toska gljadit na vas iz očej pes'egolovago čorta; pes'egolovyj čort - pererjažennyj egyptjanin." (II, 191)

"Wahrscheinlich lief so mehr als ein übersättigter Ägypter aus den Palästen weg in die schwarzen Reihen der Äthiopier; zog aus Langeweile den närrischen Hundskopf über. Daher auch schaut Sie eine solche Schwermut aus den Augen des hundsköpfigen Teufels an; der hundsköpfige Teufel ist ein verkleideter Ägypter."

Der Hundskopf ist eine "Larve der Barbarei", er kann wie eine Maske übergezogen werden. Ähnlich ist das Äthiopische an der Sphinx nur ein Äußerliches - das, was auf den ersten Blick erscheint: "est' v Sfinkse čto-to na pervyj vzgljad étioopskoe", eine sinnlose Oberfläche, unter der sich ein tiefer Sinn verbirgt, so daß auch unter diesem Aspekt die Sphinx Zwiefältigkeit zeigt. Das Oxymoron dafür lautet: "bezsmyslie v osoznanii kakogo-to glubočajšago smysla" ("Die Sinnlosigkeit in der Erkenntnis eines äußerst tiefen Sinnes.") Auf die Zeitebene bezogen, gehört der Sinn der Vergangenheit an - die Sinnlosigkeit der Gegenwart, die den Sinn verloren hat. Die Fragefunktion der Sphinx, die im Ödipusmythos ihr den Besitz einer wesentlichen Erkenntnis zuordnet, wird hier zum Ausdruck dessen, daß sie selbst ihren Sinn nicht mehr kennt:

"(sfinks) predlagaet bezsmyslenno svoi zagadki i tajny."

"(Die Sphinx) legt sinnlos ihre Rätsel und Geheimnisse vor."

Um ihn wiederzufinden, muß sie sich selbst ihr Rätsel lösen. Bezüglich der Sinnfrage zeigen sich Sphinx und Mensch in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis voneinander. Die Frage,

deren Antwort "prarodimoe" lautet, wird von der Sphinx in ihrem äthiopischen, idiotischen Aspekt nach außen, an den Menschen gerichtet und ruft in diesem den Schrecken des Kindheitsalpträumens wach (II, 191).

Hierin wird die Sphinx von Gise für den Betrachter, wird sie für Belyj selbst als diesen Betrachter während seines Aufenthaltes in Ägypten, als Prüfung der Initiation gedeutet. Flieht der Betrachter vor der schrecklichen Wirkung, die von ihrem "äthiopischen" Ausdruck ausgeht, so wird ihn die "Sinnlosigkeit" ("bezmyslie") ewig verfolgen, hält er ihr stand, so bildet ihm der Sphinxkopf die Verwandlung des "Äthiopiers" zum "Engel" ab, sie wird zum Bild des Eingeweihten und der Betrachter vollendet seine Einweihung mit ihr.

Die Wandlung der Sphinx vom Tier zum Engel wird in der Beschreibung verdeutlicht:

1) Durch die Einführung des Bereiches menschlicher Gefühlsregungen in bezug auf die Sphinx:

"ispugaetsja", "užasnetsja", "izmučennyj gorem", "slezy", "nega", "grust'", "ulybka", "stradanie", "istoma".

2) Durch die Transformation des Anorganischen in Organisches, des Harten in Weiches:

"umjagčilsja kamennoe lico", "iz kamennyh vpadin budto padajut slezy", "nežno", "mjagko".

3) Durch die Transformation des Alters in Kindheit:

"kažetsja nam, budto Sfinks poletel čerez vremja; tjažkie gruzy s nego svalilis' v prošedšija vremena;"
 "bremja bezumnoe let uglubilo lica krivyja oblupliny, čto-by nyne mladenčeskaja ulybka zaigrala veselo na tysjačetnem lice."

'Steinern' steht in einem Paradigma mit 'Tier', 'Vergangenheit' und 'Alter'. - 'Weich' gehört in das Paradigma 'Mensch, 'Engel', 'Zukunft', 'Kindheit'. Das Leben erscheint gespalten in ein 'tierisches' und ein 'menschliches', denn die Sphinxstatue ist auch auf ihrer tierischen Stufe lebendig, wenn sie droht, sich auf den Menschen zu stürzen. 'Steinern' bezeichnet mithin

das Leben mit einem negativen Vorzeichen.⁹⁶ Die 'weichen' Züge des menschlichen Gesichts durch Leiden und Schmerz dagegen deuten auf ein Leben, das die Entwicklung zum Göttlichen als Möglichkeit in sich trägt. Tiergestalt und Menschengestalt stellen zwei widerstreitende Komponenten innerhalb des Menschen und der Sphinx dar. Und nur die menschliche Gestalt vermag göttliches Wesen zu tragen. Das Tierische ist bei Belyj zwar auch Leben, jedoch ein unwertes, das insofern mit Tod und Stein gleichgesetzt wird.⁹⁷

Mit der Metamorphose Tier - Mensch - Engel verbunden erscheint die Abfolge der Menschenalter (s. oben) und das Thema von Zeit und Ewigkeit. Die Altersfurchen des Sphinxgesichts weichen einem kindlichen Lächeln. Erneuerung und Wiedergeburt, dargestellt am Bilde von den Menschenaltern, knüpfen an die Sphinxfrage des Ödipusmythos an und modifizieren ihren Inhalt. Die Frage richtet sich nicht mehr auf die Phasen innerhalb des menschlichen Seins, sondern auf einen seinsüberschreitenden Wandel - zwischen Greis und Kind liegt der Tod. Der Weg ist von der Linie zur Kreisform gewandelt. In der Kreisform löst sich der Sinn der Sphinx. Die Unvereinbarkeit der Gegensätze, die Belyj als Merkmal ganz Ägyptens herausgestellt hat, wird hierin aufgehoben.

Doch der Weg der Wandlung, wie die Kreisform seiner Vollendung (II; 192f.) entschlüsseln sich in "Egipet" nicht nur durch einen Bezug und in einem Sinne, sondern, indem es um das Symbol des SINNES geht, ist dieser für Belyj nicht anders, denn in der Fülle der in ihm vereinten Sinneebenen zu bezeugen. Die verschiedenen Ebenen beruhen auf Bezügen zu:

- 1) der Bibel
- 2) der Dionysosreligion (Quelle: Vjač.Ivanov "Ėllinskaja religija stradajuščago boga")
- 3) der Tragödie (Quelle: Nietzsche "Die Geburt der Tragödie")
- 4) der esoterischen Literatur über ägyptische Mysterien und der Sphinx (hauptsächliche Quelle: P.Christian "Histoire de la magie du monde surnaturel et de la fatalité à travers les temps et les peuples")

96) Dies läßt sich auch in "Peterburg" belegen, wo die Eigenschaft des 'steinernen', 'starren' dem Senator Ableuchov zukommt.

97) vgl. "Feniks" in: Arabeski, S.147.

Alle vier Ebenen sind verbunden über das Motiv vom 'Leidensweg'. Die ersten drei stehen dazu unter dem gemeinsamen Zeichen des 'leidenden Gottes', welches als Dionysos und Christus parallel rückendes, Belyj schon früher aus Ivanovs Schrift übernommen und seinerseits mit Nietzsches Konzeption des Dionysischen und also mit der Tragödie wie mit Nietzsche selbst verkettet hat. Die jeweilige Ebene der Bedeutung wird vermittelt über einzelne Elemente im Text, die auf einen der vier Bezugstexte weisen, und zwar weisen in den ersten:

"čelovekoobraznoe stradajuščee božestvo" ("menschengestaltige leidende Gottheit"); "stradanie" ("Leiden"); "ternistye krugi" ("dornenvolle Kreise"); "četyrech-golovyj venec, golos četyrechustych blagovestij na nem poet, vopiet, vzyvaet, glagolet" ("die vierköpfige Krone, die Stimme der Verkündigung aus vier Mündern singt, klagt, ruft und spricht über ihr"); "Čto ono, vremja, otnyne i al'fa i omega" ("daß sie, die Zeit, von nun an das Alpha und das Omega ist").

Deuten die ersten Bezeichnungen auf die Leidensgeschichte Christi, wie sie in den vier Evangelien geschrieben steht, so jene vier Köpfe der Krone, die als Adler, Löwe, Mensch und Stier bei der ersten Erwähnung der Krone (II, 190) genannt waren auf die Vision der tetramorphen Wesen bei Hesekiel (1,4-10; 1,15-21; 10,13-16) und die Vision des Viergetiers in der 'Offenbarung' (Off.4,5-8). Und zwar ist dieser Hinweis deutlich gegeben, obwohl die Krone selbst ihrer Beschreibung sowie ihrer Bezeichnung als einer magischen nach als das Symbol des höchsten Einweihungsgrades aus P.Christians Buch zu identifizieren ist. Er ist gegeben durch deren Verbindung mit einer als Engel bezeichneten Sphinx und durch den "vierstimmigen Lobgesang" der vier in ihr vereinten Köpfe.⁹⁸ Bei Hesekiel werden die

98) Zur Verwandlung in einen Engel vgl. auch Belyjs Schrift "Krizis mysli". Die Verwandlung des Fleisches der Welt in die Wirklichkeit des Engels wird hier als Aufgabe der alexandrinischen Zeit genannt, die nahezu erfüllt sei in der Philosophie des Philon, den hermetischen Büchern und dem Evangelium des Johannes. Diesem Zusammenhang fügt Belyj auch ein die Vision des Hesekiel (in: "Na perevale. Krizis žizni. Krizis mysli. Krizis kul'tury. Berlin, 1923, S.126)

tetramorphen Wesen auch Cherubim genannt. Der Engel, zu dem sich Belyjs Sphinx verwandelt hat, ist durch die Krone als ein Cherub bestimmt. Andererseits kennzeichnet das Viergetier über ihr die Sphinx auch in biblischem Sinne als Gott, nachdem sie "leidende Gottheit" ohnehin schon genannt war. Und hierauf deutet auch das Zitat von Alpha und Omega.

Es weisen in den zweiten:

"stradajušćee božestvo" ("leidende Gottheit") und
"bešenstvo" ("Raserei")

und in den dritten:

"buri tragedij i bešenstv" ("Stürme der Tragödie und Raserei"); "geroj" ("Held"); "titan" ("Titan")

als die letzte Stufe, die die Sphinx auf ihrem Weg zum Engel überwindet.

Die vierte, esoterische Quelle, durch deren Aufgreifen die Wandlung die Bedeutung einer Initiation erhält, ist prägend für die Textstelle:

"v nem (Sfinkse, E.S.) teper' prozvučal golos inogo Egipta: k nemu, verojatno, teper' podošla sedoborodaja ten', razrešit' zagadku i tajnu. I ne vidno nad Sfinksom, blistajut li rozetki lučej četyrechgolovago venca;"

"in ihr (der Sphinx, E.S.) erklang nun die Stimme eines anderen Ägypten: zu ihr war wohl der graubärtige Schatten herantreten, um ihr Rätsel und Geheimnis zu lösen. Und glänzen nicht sichtbar über der Sphinx die Strahlenrosetten der vierköpfigen Krone;"

In der "Histoire de la Magie..." hat der graubärtige Schatten sein Vorbild in dem Pastophoren, der dem Aspiranten in dem Kapitel "Les mystères des pyramides" die Arcana erklärt.⁹⁹

Die Krone ist das höchste Arcanum und das Zeichen des höchsten Einweihungsgrades.¹⁰⁰

99) Paul Christian: Histoire de la magie du monde surnaturel et de la fatalité à travers les temps et les peuples. Paris, 1870, S.113.

100) a.a.O., S.128.

Bezüglich der Abfolge betrachtet, führt der Weg der Sphinx über die "Stürme der Tragödie und Raserei" durch das "Leiden" zur Vollendung. Den Betrachter der Sphinx läßt Belyj zum Verfolger ihres Weges werden:

"vzvolnovanno gonites' za nim popjatam: nagonjaete - vidite, vnov' perechodite za čertu; vnov' predely vas okružajut; na predele predelov - čelovekoobraznoe stradajuščee božestvo, kak geroj stoit pered vami;"

"Sie jagen ihr auf den Fersen nach: Sie holen Sie ein - Sie sehen, sie überschreiten wiederum die Grenze; wiederum umgeben Grenzen sie; auf der Grenze der Grenzen steht eine menschengestaltige leidende Gottheit als Held vor Ihnen;"

Im 'Erleben' des Betrachters geschieht die eigene Initiation. An der zentralen Stelle des mitverfolgten Weges steht wieder das Bild der Grenzen und Grenzüberschreitungen und steht es in Zusammenhang mit dionysischem Wahn, Tragödie, Held, wie 1905 in den "Chimery".¹⁰¹ Die Verbindung zwischen der widerstrebigem Zweigliedrigkeit der Sphinxgestalt und dem durchschrittenen Weg ist der schon für die Ungeheurgestalt hergestellte:

"Sfinks, očevidno sbesilsja perešedšij čertu, otdeljajuščuju čeloveka ot zverja; ozverev užasnulsja; no stradaniem peresilil on užas."

"Offensichtlich ist die Sphinx rasend geworden, als sie die Grenze überschritten hatte, die den Menschen vom Tier trennt; tierisch geworden, geriet sie in Entsetzen; doch im Leiden überwand sie das Entsetzen;"

An der Sphinx von Gise zeigt Belyj, wie das Leiden zur Lösung führt - die in "Sfinks" an Nietzsche angedeutete Lösung¹⁰² - von der Stufe des eingeschlagenen Weges, den die Sphinx in ihrer Mischgestaltigkeit symbolisiert.

Das im Ablauf und Mitvollzug lebendig gemachte Sphinxbild wird anschließend als statisches, als Symbol einer Einheit der Ge-

101) vgl. S. 173f.

102) vgl. S. 244f.

gensätze betrachtet. Der Sphinxkopf ist auf die Kreisform abstrahiert, auf der die Gegensätze angeordnet sind, und zwar handelt es sich analog zu der in der Krone verbundenen Vierheit der Köpfe um eine Vierheit:

"Zver', trup, étiop, titan, angel' iz obluplennago lica na menja smotreli po očeredi; no i zver', i trup, i titan, i angel' edinovremenno byli dany v tom lice."

"Tier, Leichnam, Äthiopier, Titan, Engel schauten mich aus dem abgeschälten Gesicht der Reihe nach an; doch waren Tier, wie Leichnam, wie Titan und Engel auch gleichzeitig in jenem Gesicht gegeben."

Die vier Gestalten als Teile und Wegstufen, wobei 'étiop' und 'titan' als fakultativ zu gelten haben, sind teilweise bereits aus Belyjs Schriften des ersten Jahrzehnts bekannt ("zver'"), teils handelt es sich um eine an der geographischen Lage Ägyptens ausgebildete neue Symbolik ("étiop"), die dann eine vom Ort abstrahierte Bedeutung erhält. In der Aufzählung der Entwicklungsstadien ist der "Äthiopier" einmal zusätzlich zu dem "Titanen" genannt. Der "Äthiopier" bezeichnet, wie oben gezeigt werden konnte,¹⁰³ eine sekundäre Manifestation des "zver'" im Menschen. Der "Titan" ist ein Bild, das Belyj auch in "Kotik Letaev" verwendet (das Kind als schlangenbeiniger Titan)¹⁰⁴ und wofür Nietzsches Begriff vom Titanen¹⁰⁵ sowie R.Steiners

103) vgl. S. 305 u.S.359.

104) "Kotik Letaev, S.20f.

105) Unter "titanisch" faßt Nietzsche die "titanische Götterordnung des Schreckens", die durch Übermaß gekennzeichnet ist und in der sich das "Dionysische" in seiner "barbarischen" Form zeigt. "Titanenhaft" sei aus griechischer Sicht synonym mit "barbarisch" gewesen, dasjenige, was in den Orgien der "Barbaren" zum Ausdruck kam, während in Griechenland das Titanenzeitalter schon durch die olympische Götterordnung verhüllt worden war, bevor sich das Dionysische dann sinnvoll mit dem Apollinischen verbinden konnte.

(F.Nietzsche: Die Geburt der Tragödie in: Werke in 6 Bänden. München-Wien, 1980, nach der 5.Auf., 1966, S.27)

Es ist anzunehmen, daß Belyj unter dem "Titanischen" ebenfalls den "barbarischen Dionysos" versteht, da er in "Odna iz obitelej carstva tenej" diesen letzteren Terminus unter explizitem Bezug auf Nietzsche gebraucht und in eine Reihe mit črevo, atavism, prošloe stellt (s.Belyj: Odna iz obitelej carstva tenej, S.46)

Erläuterung des Titanen im Rahmen des Dionysos-Mythos als "niedere Natur des Menschen" zu berücksichtigen ist.¹⁰⁶

In dieser ganzen letzten Sequenz des Sphinx-Kapitels ist die Kreisform als Zeit und Ewigkeit, Mensch und Gott verbindende vierfach enthalten:

- 1) im Kreis der vierköpfigen Krone über der Sphinx
- 2) im Kreis des Sphinx-Kopfes selbst, der ihren Wandlungsweg zeigt
- 3) in den "dornenvollen Kreisen eines gewissen ewigen, von jeher bekannten Weges", den das betrachtende Ich im Anblick der Sphinx mit ihr gemeinsam überwindet.
- 4) in dem Kreisbild der Ewigkeit, das aus dem Zusammenschluß der Zeit in Alpha und Omega entsteht.

Kreis 2) und 3) bezeichnen den irdischen Weg, der in seiner Bewegung und seinen Phasen ewig ist. Kreis 1) und 4) sind Symbole des unbewegten Ewigen, des Göttlichen und Vollkommenen. Die Worte, ich bin das A und das O, spricht Gott selbst. Die vier "Tiere" sind sowohl in der Vision des Hesechiel als auch in der des Johannes rund um den Thron Gottes. Der Bezug zur 'Offenbarung', der nicht nur in den 'vier Köpfen' vorliegt, sondern auch in der Verkündigung des am Sphinx-Bild offenbar Gewordenen in den Worten:

"Tajny putej, kul'tur i poslednich sudeb čelovečestva..."

"Die Geheimnisse der Wege, der Kulturen und der letzten Schicksale der Menschheit...",

deutet auch hinsichtlich Belyjs Verwendung des Alpha und Omega auf den Kontext der 'Offenbarung', aus welcher die Verbindung zwischen dem menschlichen und dem göttlichen Kreissymbol bestimmt werden kann.

106) R.Steiner: Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums. Dornach, 1961, S.73.

In der Übersetzung Luthers lautet die Bibelstelle:

"Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende, spricht Gott der Herr, der da ist und der da war und der da kommt, der Allmächtige." (Off. 1,8)

Die Verbindung von Ewigkeit und Kreislauf ist in Christus gegeben:

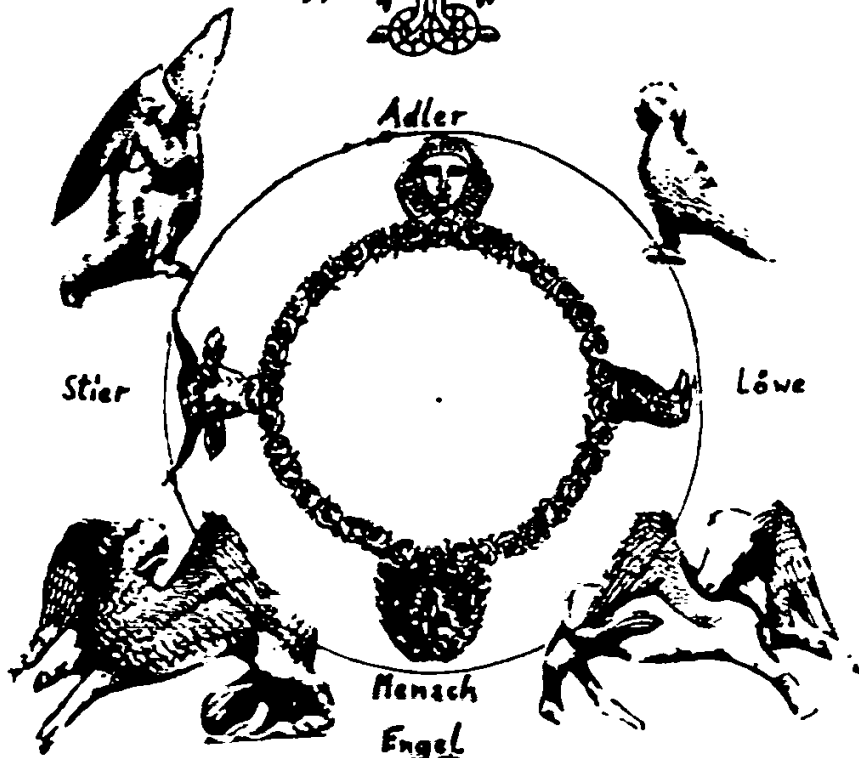
"Ich war tot, und siehe, ich bin lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit und habe die Schlüssel der Hölle und des Todes." (Off. 1,18)

Belyjs Sphinx mit der Krone ist nicht nur das Symbol des Mysteriums vom Werden des Menschen zu Gott, sondern auch des Mysteriums vom Mensch gewordenen Gott.¹⁰⁷

Die folgende Montage ist ein Versuch, die Sphinx mit der Krone in der Zuordnung der zwei Kreise anschaulich zu machen. Die Anordnung der Vierheit auf den Kreisen ist nach der Reihenfolge vorgenommen, in der Belyj sie nennt. Zur Illustration des Tetramorph ist deshalb ein Beispiel aus dem Dom von Monreale gewählt, weil Belyj diesen auf seiner Reise nach Ägypten besichtigt und in seinen Reiseskizzen "Ofejra. Putevye zametki" in einem eigenen Kapitel beschrieben hat, wobei er sechsflügelige Engel erwähnt.¹⁰⁸ Die Reihenfolge, in der Belyj in "Egipet" die vier Köpfe nennt, ergibt in der Anordnung auf dem Kreis dasselbe Bild wie jener Tetramorph, sie weicht ab von derjenigen auf der magischen Krone, die Belyj dagegen in "Serebrjanyj golub" exakt wiedergegeben hatte.

107) In diesem Sinne dürften auch Belyjs Ausführungen in: "Linija, krug, spiral'-simvolizma". Trudy i dni, 1912, Nr. 4-5, S. 18, zu verstehen sein: "Nebosvod, opustivšijsja v zemlju, i zemlja, ušedsaja v nebosvod, soedinilis' v real'nost' Simvola-Samogo. Soedinenie nebesnoj zemli s zemlej neba - simbolika christianstva. Piramide Cheopsa i Sfinksu zdes' tože otvoditsja mesto: ob-jasnjaetsja eja dejstvie."
"Das Himmelsgewölbe, das sich auf die Erde niedergesenkt hat und die Erde, die zum Himmelsgewölbe emporgestiegen ist, haben sich vereint in der Realität des Symbols-Selbst. Die Vereinigung der himmlischen Erde und der Erde des Himmels ist die Symbolik des Christentums. Der Cheopspyramide und der Sphinx wird hier ebenfalls ein Platz angewiesen: ihre Wirkung wird erklärt."

108) "Ofejra. Putevye zametki. Čast' pervaja. Moskva, 1921, S. 93.



Adler

Stier

Löwe

Menach

Engel

Titan
(Äthiopier)

Tier



Leichnam

Wenn man die graphische Darstellung rückblickend unter dem Gesichtspunkt der Differenzierung Ägyptens in zwei Ägypten betrachtet, so zeigt sich der obere Kreis als Symbol des Ägypten der hermetischen Mysterienweisheit, der untere als Symbol des Ägypten der äthiopischen Altertümer. Der christliche Kreis der vier "Tiere", die von Gott künden, ist derselbe, der auch das verborgene Wissen Ägyptens ausmacht. Die Trennung der beiden Ägypten verläuft also weder entlang der Zeit- noch der Raumgrenze, sondern zwischen sichtbar und verborgen. Die Überschreitung dieser Grenze geschieht in der Einweihung. In "Egipet" wird der christliche Gott bereits im Unsichtbaren der früheren ägyptischen Religion als vorhanden vorausgesetzt. Das sichtbare Ägypten aber erhält von daher sowohl in seiner Vergangenheit als auch in seiner für den Reisenden A. Belyj erfahrbaren Gegenwart die Bewertung des Heidnischen, nicht von der Erkenntnis Erleuchteten, der "verkehrten Welt", des Teuflischen und endlich des Irdischen überhaupt, das jedoch von der Erkenntnis des göttlichen Kreises aus selbst die Form eines sinnvollen Leidenskreises bildet, der zu dem göttlichen hinaufführt. Der untere Kreis vereint somit in seiner Bedeutung den irdischen Mysterienweg des Menschen, Ägypten als seine räumliche Symbolisierung und Belyjs Reise durch Ägypten als einen solchen von ihm beschrittenen Mysterienweg.¹⁰⁹

109) Die aus der Sphinx-Deutung konzentriert hervorgehende Darstellung Belyjs von seiner Ägypten-Reise als einem Leidensweg erscheint in Zusammenhang mit der Charakterisierung dieser Reise als "Choždenie po mytarstvam" (Egipet I, 214) auch von gattungsgeschichtlichem Interesse. Wenn letztere Bezeichnung die Assoziation zu der im alten Rußland weitverbreiteten Apokryphe "Choždenie Bogorodicy po mukam" ("Der Gang der Gottesmutter durch die Höllenqualen") herstellt, in der die einzelnen Qualen als Stationen, Orte, auf dem Wege besichtigt werden, so verweist der Begriff "choždenie" weitergehend auf die altrussische Gattung des Wallfahrtsberichts, des Reiseberichtes par excellence, bevor auch Reisen zu weltlichen Zwecken schilderungswürdig werden. Der Bezug zur Pilgerbeschreibung zeigt Belyjs Ägyptenbericht zugleich in einer Anknüpfung an alte Traditionen und im Gegensatz zu ihnen. Was zunächst das Ziel der Reise anbelangt, so ist es für Belyj entsprechend den Wallfahrten Palästina, Ägypten liegt auf dem Wege dorthin (wird aber in den Wallfahrtsberichten wenn überhaupt, so nur kurz beschrieben). Die Übereinstimmung mit dem "choždenie" betrifft den Zeichencharakter des Ortes, der in seiner

Der Blick auf Ägypten von einer hermetischen Tradition aus, die ägyptische, jüdische, griechische, christliche Elemente vereint, wird an der Sphinx erkennbar, im letzten Kapitel "Nil" ist sie explizit:

"Posredi Nila vremeni net. Posredi Nila est' vodnoe prostranstvo; vse predmety otdajutsja v prostranstve; peregnis' za kormu - ty uvidiš' sebja oprokrinutym: vse, što vverchu, est' i vnizu." (III, 284)

"Mitten auf dem Nil gibt es keine Zeit. Mitten auf dem Nil gibt es einen Wasserraum; alle Gegenstände spiegeln sich in dem Raum wieder; beug dich über das Heck hinab und - du siehst dich verkehrt herum: alles, was oben ist, ist auch unten."

Hierzu merkt Belyj in einer Fußnote an:

"Izrečenie 'Izumrudnoj Skrižali', Tota."

Er setzt den Hermes Trismegistos, der als Verfasser der "Tabula Smaragdina" gilt, mit dem ägyptischen Gott Thoth gleich.

konkreten Beschaffenheit insofern beschrieben wird, als er einen Bezug zur transzendenten Realität hat. Doch während sich dieser Bezug im "choždenie" allein durch die Bedeutung der Stätten im Leben Christi herstellt und der Pilger sich jeden persönlichen religiösen Erlebnisberichts enthält, erweisen sich die im Sinne der Bibel nicht heiligen Denkmäler Ägyptens in "Egipet" eben dadurch als transzendent, weil der Reisende sie so erlebt und als die äußeren Stationen eines inneren, die Leiden Christi nachvollziehenden Weges deutet.

s. K.-D.Seemann: Die altrussische Wallfahrtsliteratur. München, 1976.

2.2.6. "Vospominanija. t.III, čast' II"

Die Italien- und Afrikareise 1910-11 und der Ägyptenaufenthalt als ihr Bestandteil hat aus großer zeitlicher Distanz (1933) eine nochmalige Darstellung erfahren. Die Aufzeichnung der im Ausland verbrachten Jahre, die als 2. Teil des 3. Bandes der Erinnerungen konzipiert waren,¹ konnte Belyj nicht mehr zu Ende führen. Die vollendeten ersten beiden Kapitel wurden posthum in Literaturnoe Nasledstvo 27/28 (1937) veröffentlicht.

Die Bedingungen, unter denen die Ägypteneindrücke wiederaufgegriffen werden, sind in zweifacher Hinsicht gegenüber "Egipet" (1912) gewandelt. Ägypten erscheint eingebettet in die ganze Reise und diese wiederum erhält ihren Rahmen in der Überschaubarkeit eines Lebens, was deshalb umso schwerer ins Gewicht fällt, als Belyj dazu neigt, den Blick zurück mit einer Umwertung zu verbinden. Was bleibt von dem in "Egipet" für Ägypten festzustellenden Bedeutungsgewicht, wenn Ägypten nicht mehr ausschließliches Thema ist, welche neuen Bezüge erwachsen aus einem größeren biographischen Ausschnitt und seiner autobiographischen Deutbarkeit?

Kamen schon in "Egipet" die für den Europäer widrigen Details wie etwa Ungeziefer zur Sprache, um in symbolistischer Manier sogleich auf die Ebene "metaphysischer Qualen" transponiert zu werden, die damit auch den Reisenden selbst auf weit bedeutungssameren Wegen zeigten, als eine Reise sie normalerweise vorgibt, - ließ sich der Autor auch darauf ein, an einigen Stellen anzudeuten, daß ein Teil seiner "ägyptischen Pein" auf der spürbar realen Tatsache seiner finanziellen Notlage beruhe, die daher sowohl auf das russische Ursprungsland wie vor allem auf die psychische Disposition des A. Belyj hinwies, wenn es nun galt, ein neues, fremdes Land aufzunehmen - so geben die

1) Erscheinen konnte noch der 1. Teil unter dem Titel "Meždu dvuch revoljucij". Moskau, 1934.

"Erinnerungen" Belyj in seiner Bedrängtheit durch die Realität preis. Es ist dies schon dadurch bedingt, daß die Darstellung die Rückkehr nach Rußland mit umfaßt, namentlich aber die Schwierigkeiten und Enttäuschungen im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von "Peterburg". Der Aufenthalt in Ägypten macht in quantitativer Hinsicht einen kleinen Teil nur der beiden Kapitel der "Erinnerungen" aus und doch wird er von Belyj bedeutsam erstreckt über nachfolgendes Erleben und Wahrnehmen an anderem Ort. Das Erlebnis Ägypten, Stadium eines persönlichen Weges nach überpersönlichem Muster - dies war es bereits in "Egipet" gewesen, woraus der Sinn des Landes erwuchs - stimmt in "Vospominanija" im wesentlichen mit jenem früheren Text überein und wird nun weitgehend zum Deutungsschlüssel russischer Realität, insofern sie sich für den Autor zu einem Alptraum der Fratzen verfremdet, zu einem "Moskauer Ägypten"², aus dem er die 'Flucht' antreten muß, wie schon aus dem eigentlichen Ägypten, wohin die Flucht aus Moskau einst geführt hatte.³ Das Motiv der "Flucht aus Ägypten", des "Auszugs aus Ägypten", war in "Egipet" nur angeklungen, assoziiert zu den ägyptischen Plagen nach alttestamentarischem Vorbild, zum Motiv der Rache und Verfolgung. Das Wort 'Flucht' ('pobeg') ist neu im Vokabular für den Kontext Ägypten. Es ist in "Vospominanija" u.a. Handhabe, den ausgebreiteten Details über schwierige Lebensumstände Gewichtigkeit zu verleihen durch den Bezug auf einen religiösen "Mythos". Daß der erste Fluchtweg aus Moskau nach Ägypten führt, erscheint jedoch weniger vor biblischem Hintergrund, denn als Parallele zu Vladimir Solov'ev, wie er, dem inneren Ruf folgend nach Ägypten und in die Wüste aufbricht, wo er eine dritte Vision der Sophia hat:

2) "Moskovskij Egipet" lautet die Überschrift eines Kapitels. Literaturnoe Nasledstvo 27/28. Moskva, 1937, S.442.

3) 'vzvoinovannost' ugovora schvatit'sja za ruki, čtoby bežat' iz Moskvy, stranstvuja po istorii i kul'turam" (a.a.O., S.424); "Naš pobeg iz Moskvy" (a.a.O., S.416); "vse poslednie dni my kak bredili tosklivo šatajas' po Kasr-el-Nil' i tščetno tščas' bežat' iz Egipta" (a.a.O., S.435); "Predstojal mne ischod iz Egipta." (a.a.O., S.442).

"Togda ja, podstaviv spinu Evrope, umopostigaemo uvidel Sacharu, nas zvavšuju." (Lit.Nasl.27/28, S.416)

"Da erblickte ich, als ich Europa den Rücken gekehrt hatte, geistig greifbar die Sahara, die uns rief."

Auf zweierlei Weise, d.h. in seinen zwei einander bedingenden Aspekten, setzt sich das Ägypten-Erleben in Moskau fort: Erkenntnis und Leiden. Diese Erkenntnis wirkt sich in der Biographie als Wendepunkt ("povorotnyj moment vsej žizni" - Lit. Nasl. 27/28, S.434) aus, im körperlichen Bild als "Umgestülptheit" ("vyvernutosť naiznanku" - ebda) zu veranschaulichen, als ein "Wechsel der Sinnesorgane" ("peremena organov vosprijatija" - ebda)⁵ zu bezeichnen. Der solcher Erkenntnis gewahr wird, verwandelt sich in einen anderen Menschen:

"kak budto vschodil na rjabye stupeni odnim, sošel ze drugim;" (ebda)

"als hätte ich die buntscheckigen Stufen erklimmt als einer und wäre herabgekommen als ein anderer;"

Dieses Moment der Wandlung ist, analog zu "Egipet", in den Ägypten-Kapiteln der "Erinnerungen" gekoppelt an drei auslösende Situationen:

5) Auch hierbei ist wohl wie bei der Kennzeichnung des Pyramidenerlebnisses in "Egipet" als Astralreise an eine geistige Wahrnehmung im Sinne R.Steiners zu denken. Doch im Gegensatz zu den "Zapiski Čudaka" oder auch dem Krisiszyklus, wo die Bewußtseinswende der Ägyptenreise als Zulenkung auf die höhere Erkenntnis der Anthroposophie, auf den Zielort Dornach, gedeutet ist, läßt Belyj den Inhalt der in Ägypten aufgebrochenen Erkenntnis in den "Vospominanija" im Dunkel, vermeidet eine Erwähnung der Namen R.Steiners und Dornach. Der für alle drei Memoirenbände Belyjs kennzeichnende Versuch, politische Konformität vorzuweisen, verleitet ihn hier dazu, sein Erleben Moskaus als Ägypten zu begründen mit einer Empfindung von Verkauftsein in die Sklaverei der russischen Bourgeoisie (Lit.Nasl. 27/28, S.449). Daß es sich um mehr bzw. um eine andere Ebene bei dieser Erkenntnis handelt, deutet der Autor doch an anderer Stelle (S.444 und 447) dahingehend an, daß er seine "neue Wahrnehmung" noch nicht hätte in Worte fassen können, daß es, aus der Rückschau beurteilt, ein Prozeß der Selbsterkenntnis war.

- 1) Das Erklimmen der Pyramiden
- 2) Die Konfrontation mit der Sphinx
- 3) Die Zeit des ägyptischen Mittags

Die drei Situationen ragen als persönliche Schlüsselerlebnisse hervor aus einer bereits aufgrund der "neuen Wahrnehmung" geschilderten ägyptischen Wirklichkeit, deren Zersetzungszustand einen Abgrund entblößt, aus dem Tod und Vergangenheit hereindringen und sich als ein Eigentliches an die Stelle der Gegenwart und des Lebens setzen. Sind diese drei Situationen der Erkenntnis, die als Verkehrung am eigenen Leib erfahren wird⁶ und der Wahrnehmung einer zeit- und seinsverkehrten Welt entspricht, auch dieselben wie in "Egipet", so tragen sie doch in ihrem gegenseitigen Verhältnis ein von jenem Text abweichendes Gewicht - eine Änderung, die allein aus der stärkeren Raufung des Ägyptenerlebnisses in "Vospominanija" nicht zu erklären ist. Es fällt auf, daß Belyj in Ausführlichkeit das Pyramidenenerlebnis vermittelt, wobei die meisten Details der entsprechenden Passagen aus "Egipet" wiederbegegnen,⁷ dagegen bezüglich der Sphinx sich auf eine Erwähnung des "riesigen, zerklüfteten Negerkopfes" beschränkt,⁸ während doch sie, und nicht die Pyramiden, ihm als Emblem der ägyptischen Bewußtseins- und Erkenntniswende dient:

"izmenennoe otnosenie k žizni skazalos' skoro načatym 'Peterburgom'; tam peredano oščuščenie stojan'ja pered sfinksom na protjažen'e vsego romana." (S.434)

"das veränderte Verhältnis zum Leben sprach sich aus in dem bald darauf begonnenen 'Peterburg'; dort ist das Gefühl des Stehens vor der Sphinx über den ganzen Roman hin wiedergegeben."

-
- 6) s. "i ja oščuščal sebja s vyrvannym mozgom i s volosami, stojaščimi dybom (temja pokrylas' muraškami)" (Lit.Nasl., S.430)
s.auch S.434
 - 7) so z.B. der Vergleich der Pyramiden mit einem anderen Planeten, die arabischen Führer als Teufel, der teuflische Galopp des Aufstiegs.
 - 8) Lit.Nasl., S.430.

"'piramidnaja bolezn'' dlilas' dolgo; mež vleza-
niem na truchljavyj bok piramidy i pereživanijami
'Peterburga' protjanulas' javnaja svjaz'; privodi-
myj otryvok (d.i. Zitat aus dem Schluß von 'Peter-
burg' - E.S.) vstavljaju soznatel'no ja v étom
meste; éta - schvačennost' rokom, vperennost' v
sfinksa, zagadyvajuščego nam zagadki, soprovoždala
goda." (S.434)

"die 'Pyramidenkrankheit' dauerte lange an; zwischen
dem Hinaufklettern auf die morsche Seite der Pyramide
und dem Erleben 'Peterburgs' zog sich eine offenkun-
dige Verbindung; den angeführten Ausschnitt (d.i.
Zitat aus dem Schluß von 'Peterburg' - E.S.) setze
ich bewußt an diese Stelle; diese Gepacktheit vom
Schicksal, das Starren auf die Sphinx, die uns
Rätsel aufgab, begleitete jahrelang."

Allerdings ist die Sphinx schon durch den griechischen Mythos
traditionelles Symbol einer Erkenntnis-Situation, und Belyj
knüpft mit der Wahl ihres Bildes zudem konsequent an die eigene
frühere Schrift "Sfinks" an, doch umso mehr erstaunt der Ver-
zicht, die eigene Sphinx-Begegnung nochmals zu beschwören.
Er macht den wesentlichen Unterschied der Ägypten-Bedeutung
zwischen "Egipet" und den "Vospominanija" deutlich, der oben⁹
schon daran gesehen werden konnte, daß Belyj den Bezug auf
R.Steiner meidet. In "Egipet" ist es eben das Sphinx-Kapitel,
das eine zur Hölle und schrecklichen Vergangenheit gewan-
delte Realität als Prüfungsschwelle einer Mysterieneinwei-
hung deutet, die Sphinx eine Wandlung vom Tier zum Engel
durchmachen läßt. Die Erlösung der Zukunft, durch die das
mit der Erkenntnis angebrochene Leiden als Stadium seinen
Sinn erhält, fehlt in den "Erinnerungen". Vielmehr erinnert
sich Belyj als einen ratlos dem durch die "Pyramidenkrank-
heit" ausgelösten neuen Wahrnehmen Gegenüberstehenden,
dem die Gesichter der Freunde zu Fratzen, die Menschen tier-
köpfig sich verzerren, so daß er sich einem Leiden ausge-
liefert fühlt, aus dem der Weg nur eine abermalige Flucht
sein kann. Er ist ein Toter, der noch nicht weiß, daß und
auf welche Weise er auferstehen wird:

9) s.S. 375, Anm.5.

"no vdrug ètot Belyj vspychnul v processe samovozgoranija, sut' kotorogo byla neponjatna emu; ot Belogo ničego ne ostalos'; Boris že Bugaev okazalsja pogruženym v katalepsiju, podobnuju smerti; on umer; i el, spal, dvigalsja napodobie mumii; v sebe samom slyšal on otdalennye otzvuki nekoj žizni, k kotoryj vozmožen probud; no - kak probudit'sja? (S.446)

"doch plöztlich ging dieser Belyj in einem Prozeß der Selbstverbrennung in Flammen auf, dessen Kern ihm unverständlich war; von Belyj war nichts geblieben; und Boris Bugaev erwies sich vertieft in eine Katalepse, ähnlich dem Tod; er war gestorben; er aß, schlief, bewegte sich wie eine Mumie; in sich selbst hörte er die entfernten Laute eines gewissen Lebens, zu dem ein Erwachen möglich war; aber - wie erwachen?"

Wie anders nimmt sich diese Darstellung aus gegenüber der Offenbarung, die Belyj in "Egipet" vor der Sphinx über "die Geheimnisse der Wege, der Kulturen und der letzten Schicksale der Menschheit"¹⁰ und damit auch über sich selbst zuteil wird.

Aus dem Sphinx-Kapitel von "Egipet", dessen Pendant in den "Vospominanija" fehlt, überträgt Belyj ersatzweise ein Charakteristikum der Beschreibung auf die Pyramiden: die Wirkung des Denkmals auf seinen Betrachter als ein "elektrischer Strom".¹¹ Doch sind es hier nicht die Seelenregungen der Sphinx, die sich als Strom übermitteln. Der Strom trägt jene Bilder der Vergangenheit, durch die erlebbar wird, worin das alte Ägypten wirklich bestand:

"pereživali strannoe čuvstvo, kak budto ot nich čerez nas probežal élektričeskij tok nepročitannyh obrazov prošlogo, vskryvšego svoi užasy; vse, čto ty myslil o drevnem Egipete, vdrug smylos' Egiptom, dejstvitel'no byvšim, no v knigach nečitannym; ty ego čitaes' iz knigi, tebe otkryvšejsja vdrug: točno ty žil v nem, zasnul, i, ocnuvšis' črez pjat' tysjač let, vidiš' jasno, čto bylo; i vidiš', čto jama i petlja byla dlja tebjja, čelovek." (S.430) 12

10) vgl. S. 368.

11) vgl. S. 354f.

12) zu dem Jesaja-Zitat in Belyjs Werk vgl. S.206 u. S.215.

"wir erlebten das seltsame Gefühl, als durchführe uns, von ihnen ausgehend, ein elektrischer Strom nicht durchgelesener Bilder der Vergangenheit, die ihre Schrecken aufdeckten; alles, was du über das alte Ägypten gedacht hattest, wurde plötzlich von einem Ägypten weggespült, das wirklich gewesen aber in Büchern nicht gelesen worden war; du liest es aus einem Buch, das sich dir plötzlich eröffnet: als hättest du in ihm gelebt, wärest eingeschlafen, und wie du dich nach 5000 Jahren umblickst, siehst du klar, was war; und du siehst, daß Grube und Strick für dich war, Mensch."

Das dritte Initialerlebnis, hervorgerufen durch die konzentrierte Hitze- und Lichteinwirkung der Mittagsstunde, während sich das Pyramiden-Erleben unauslöschlich mit der Abenddämmerung verbindet, wird von Belyj in den "Vospominanija" anders verankert als in "Egipet". Stand es dort im Kontext einer allgemeinen Betrachtung über den in Ägypten herrschenden Schrecken und war Anlaß gewesen, das Gogol'-Zitat aus "Starosvetskie pomeščiki" zur Parallele aufzurufen,¹³ so ist es hier Bestandteil der Erzählung von der Exkursion nach Memphis, von der auch in "Egipet" erzählt wurde. Daß Belyj sich selbst in dieser Erkenntnis-Situation mit realistischen Details beschreibt, verleiht der Passage eine gewisse Komik:

"i ja trjasjasja na oslike, napjalivši kurtku na palku, pripodnjatuju, kak zont, povtorjal tekst iz Biblii: 'Bojtes' besa poludenna'; opaljalas' suchaja gortan', v glazach pljasali krasnye pjatna; kubovoe nebo nad golovoju gustelo do černoty; vsjakij sled dvadcatogo veka stiralsja v soznanii; tysjačletija prošlogo, obstav veščestvenno znakami svoego bytija, byli edinstvennoju real'nost'ju; uvidavši étot drevnij Egipet sredi bela dnja v našem veke, ja pozdnee v Evrope ego uznaval: na avenju Elisejskich polej pered obeliskom, i na Nevskoj naberežnoj v Peterburge pred sfinksami; on vstavaj otovsjudu - mertvec, zaključaja v grobničnuju duchotu, podnimaja mučitel'nye košmary." (S.435)

"und ich, auf dem Esel gerüttelt, die Jacke auf einen Stock gespannt als Schirm hochgehalten, wiederholte den Text aus der Bibel: 'Fürchtet den Mittagsdämon'; die trockene Kehle entzündete sich, in den Augen

13) vgl. S.348.

tanzten rote Flecken; der indigofarbene Himmel über dem Kopf verdichtete sich zur Schwärze; jegliche Spur des zwanzigsten Jahrhunderts wurde im Bewußtsein verwischt; Jahrtausende der Vergangenheit, die materiell mit den Zeichen ihres Seins umgaben, waren die einzige Realität; nachdem ich dieses alte Ägypten am hellichten Tage in unserem Jahrhundert erblickt hatte, erkannte ich es später in Europa: auf der Avenue des Champs Elysées vor dem Obelisken, und am Nevaufer in Petersburg vor den Sphingen; von überall stand er auf - der Tote, der in eine Grabesschwüle einsperrte und quälende Alpträume hervorrief." 14

Ist es primär die ägyptische Wirklichkeit in ihrem Alltag, in die für den gewandelten Blick des Wahrnehmungssubjektes Bilder der Vergangenheit emporsteigen,¹⁵ so spürt dieses, nach Rußland zurückgekehrt, im "byt" entsprechend den Schrecken des alten Ägypten auf.¹⁶ Das "ägyptische Erleben" wird zur Maßgabe auch für Moskau, denn Ägypten ist bereits zu einem persönlichen Mythos geworden, der der ägyptischen Kultur für seine Bedeutung nur mehr die Zeichen entleiht. Dieses Bedeutungsgefüge war im wesentlichen als in "Egipet" ausgebildet erkennbar geworden. Und dabei wiederum handelt es sich um eine Fortsetzung und Erweiterung dessen, was in "Sfinks" (1905) die Begegnung mit diesem Wesen der Mythologie symbolisierte: die Erkenntnis von etwas, was der Mensch kennt, weil es seine eigene Vergangenheit ist, das er jedoch zu sehen vermeidet, weil es ihn in Schrecken versetzt. Der Grund seines Schreckens ist angedeutet durch die Tiergestalt. Der Abgrund der Vergan-

14) zu dem Bibelzitat vgl. S.204f.

15) Wie schon in "Egipet" erscheint der Pharao inmitten des Kairoer Gegenwartslebens in Verbindung mit dem Chamsin. Aus seiner Gruft in der Wüste drängt das alte Ägypten in die Straßen der Stadt ein (S.429). Die Polizisten rufen in ihren Gesten das Bild der Grabfresken wach (S.428f.). Für den Europäer ist dieses alte Ägypten eine Todesbedrohung (S.430).

16) In Moskau tauchen die Figuren vogel- und krokodilköpfiger Menschen auf. Das erlebte Ägypten wird auf dem Arbat zur Mittagsstunde abermals gegenwärtig (S.443).

genheit reicht zurück in ein Stadium vor dem Menschsein, vor dem Bewußtsein. In "Egipet" hatte solches sowohl positiven wie negativen Hinweiskarakter. Das Erlebnis der Sphinx, der Pyramiden und der Mittagsstunde führte in der Enthüllung des Schreckens, der Verkehrung der Ordnung zum Eintritt in eine geistige Welt, die betrachtete Wirklichkeit dagegen zeigte ihr wahres Gesicht in der Verkehrung, sie war eigentlich tot, eigentlich von der Vergangenheit beherrscht, weil ihre Gegenwart dekadent geworden war. Sie bildete daher das tierische Stadium, das Chaos, die Hölle, das Schattenreich auf dem Wege desjenigen, der zum Geistigen strebte. In den "Vospominanija" wird der Ägypten-Mythos fast ausschließlich in der Bedeutung von Hölle, Leiden, tierischer Verfremdung, Tod, - begründet aus dem brüchigen Zustand einer Kultur und Gesellschaft - wirksam. Doch das erinnerte Ich, das dieses Gesicht der Wirklichkeit erblickt, bleibt in ihr eingesperrt. Durch die ägyptischen Schlüsselerlebnisse befähigt, die schreckliche Wahrheit zu erkennen, vermag es doch noch nicht, diese in einen weiterführenden Zusammenhang einzuordnen. Die Wende des Lebens, geknüpft an das Bild der Spitze der Pyramide, bewirkt vorläufig nicht einen Standpunkt über, sondern außerhalb, abseits der Realität. Die "Erkenntnis" zeigt sich in einer andauernden "Pyramiden-Krankheit", die das Leiden an einer subjektiv sich verfremdenden Realität in Gang setzt. So bezeichnet sich Belyj selbst als Toten, als Mumie inmitten eines Moskauer, das er als Schattenreich empfindet.

Die einseitige Leidensbedeutung des Ägyptischen in den "Vospominanija" hängt damit zusammen, daß Belyj sich auf die Schilderung der Details seiner sowohl persönlichen wie finanziellen Schwierigkeiten nach der Rückkehr nach Moskau einläßt. Die Verzerrung der Wirklichkeit zu ägyptischer Form geht einher mit einer zu diesem Zeitpunkt besonders geforderten Auseinandersetzung mit jener ersteren. Auf die subjektive Bedingtheit des "Moskauer Ägypten" weist der Autor an einer Stelle selbst hin:

"ves' byl vperen v sozercan'e čudovišča, ktoromu imja 'byt'; glavnoe, - ja byl zapert v sebja, potomu čto ni s kem ne mog podelit'sja suščnost'ju moich strachov; i nevol'no, bezdomno šatajasja po Moskve, perežival subjektivnejše vse, k čemu prikasalsja; pereplavljalos' kak by samoe suščestvo moich vosprijatij; pustjašnejšee vpečatlenie otlagalos' v novoe kačestvo; vse meloči stali vygljadet' strašnym oskalom; otovsjudu vytjagivalis' vmesto znakomych, daže družej, liš' nevedomye prežde urody, ot kotorych ja vynužden byl zaščičat'sja i o kotorych ne mog nikomu ničego ja povedat'; moe soznanie upodobljalos' prižiznenno umeršemu, sošedšemu v carstvo tenej i utrativšemu samuju sposobnost' ob-jasnit'sja s zloveščimi, ego obstupivšimi likami;" (S.446)

"ich war gänzlich gedrängt in die Anschauung des Ungeheuers, dessen Name 'byt' ist; vor allen Dingen, - war ich in mich verschlossen, da ich niemandem das Wesentliche meiner Ängste anvertrauen konnte; und unwillkürlich obdachlos durch Moskau schlendernd, durchlebte ich auf subjektivste Weise alles, woran ich rührte; gleichsam schmolz sich mir das Wesen selbst meiner Wahrnehmungen um; der geringfügigste Eindruck lagerte sich ab in einer gänzlich neuen Qualität; alle Kleinigkeiten sahen aus wie ein schreckliches Fletschen; von überall her dehnten sich an Stelle der Bekannten, ja sogar der Freunde, nur vordem nicht gekannte Mißgeburten aus, vor denen ich mich schützen mußte und von denen ich niemandem irgend etwas erzählen konnte; mein Bewußtsein wurde dem eines Toten zu Lebzeiten gleich, der in das Schattenreich hinabgestiegen war und selbst die Fähigkeit verloren hatte, mit den unheilverkündenden, ihn umgebenden Gesichtern sich zu verständigen;"

Die Bedeutung des Ägypten-Erlebens in den "Vospominanija" erscheint treffend konzentriert in der hier auffallend häufig zitierten Jesaja-Stelle (24,17): Darum kommt über euch, Bewohner der Erde, Schrecken, Grube und Strick.¹⁷ Aufgerufen ist das alttestamentarische Ägypten, das den "Auszug" seines Sklaven ankündigt.

17) s. Lit. Nasledstvo 27/28, S.430 (3x), S.434 (1x)

2.2.7. "Zapiski Čudaka"

Bereits 1918, im Rückblick auf die an die Afrikareise anschließende Periode anthroposophischer Orientierung, während der Belyj ab 1912 mit seiner ersten Frau Asja Turgeneva R. Steiner zunächst auf seinen Vortragsreisen durch Europa folgte, um schließlich, Anfang 1914, mit nach Dornach zu gehen und am Bau des ersten Goetheanum mitzuwirken, hatte er das Erlebnis Ägyptens in einem autobiographischen Werk seiner Biographie eingeordnet, in den "Zapiski Čudaka" ("Aufzeichnungen eines Sonderlings").¹

Nicht von ungefähr ist dieser autobiographische Roman durch seinen Titel abermals in die Tradition Gogol's gestellt, appelliert er an dessen "Zapiski sumaščedšego" ("Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen"). Denn eher ein "Wahnsinniger" als ein "Sonderling" ist es, dessen gespaltene Persönlichkeit auf ihren Wegen erzählend dargestellt, vor allem aber als erlebendes Ich und in seinem Erleben wiederum erinnerndes Ich vergegenwärtigt ist. Eine psychologische Betrachtung drängt sich dem Leser unausweichlich auf, der in der Verschränkung der verschiedenen Zeitebenen des Erinnerns und der verschiedenen Ebenen erinnerter Zeit aber auch in dem einen durchlaufenden Erzählstrang, der die Rückreise von Dornach nach Rußland zum Gegenstand hat, bisweilen vergeblich nach Anhaltspunkten dafür sucht, wo innerhalb dieser literarisch vermittelten Welt die Grenze zwischen Subjekt und Objekt verläuft, ob in der Wirklichkeit ein Gegenüber gegeben ist, das dem Ich den Anlaß für eine Umdeutung

1) Die Arbeit an diesem Werk hat Belyj Anfang 1918 begonnen. Ein erster Teil erschien unter dem Titel: "Ja". Épopeja. tom pervyj "Zapiski čudaka". Čast' pervaja "Vozvraščenie na rodinu" in: Zapiski mečtatelej 1919, No.1. Zu weiteren Teilveröffentlichungen s. Literaturnoe Nasledstvo 27/28. Moskva, 1937, S.605 f. Im Dezember 1921 schloß Belyj die "Zapiski čudaka" ab, deren vollständige Ausgabe, 2 Bände umfassend, im Verlag "Gelikon", Berlin, 1922, erschienen ist. Alle Seitenangaben unseres Kapitels beziehen sich auf den Nachdruck dieser Ausgabe bei Editions l'Age d'Homme. Lausanne, 1973.

gibt oder ob dieses Gegenüber selbst schon eine Imagination des Ich ist. Um wieviel weniger erlaubt dieses Werk den Rückschluß auf die tatsächlichen Begebnisse der Reise Belyjs. Das biographisch Absicherbare reduziert sich auf die Tatsache der Reise überhaupt, auf die Orte ihres Verlaufs, auf die Trennung von der Frau Asja (im Roman Nélli genannt) und endlich im Zentrum, den Leidens- und Krankheitszustand Belyjs in dem erwähnten Zeitraum.

Als eine Geisteskrankheit, als "mania grandiosa", bezeichnet Belyj selbst im Nachwort zu seinem Buch die Verfassung des "Romanhelden", die er wirklich so selbst durchlebt habe. Allerdings deutet er sie auch hier als die notwendige Krankheit zu hohem Ziel, die ihn sich in die erlesene Reihe derjenigen einfügen läßt, die - im Gegensatz zu ihm - an ihr zugrunde gingen: Nietzsche, Schumann, Hölderlin:

"V tom smysle 'Zapiski' - edinstvenno pravdivaja moja kniga; ona povestvuet o strašnoj bolezni, kotoroj byl bolen ja v 1913-1916 godach. No ja, prochodja črez bolezni, iz kotoroj dlja mnogich ischoda net, - pobedil svoju 'mania', izobrazil ob-ektivno ee; šta 'mania' est' vrata, črez kotorja prochodit 'Ja' vsjakago k osoznaniju v sebe nad-individual'nago 'Ja';" (t.II, S.235)

"In diesem Sinne sind die 'Aufzeichnungen' mein einziges wahrhaftiges Buch; es erzählt von der schrecklichen Krankheit, an der ich in den Jahren 1913-1916 litt. Aber ich, nachdem ich durch die Krankheit hindurchgegangen war, aus der es für viele keinen Weg hinaus gibt, - besiegte meine 'mania', indem ich sie objektiv darstellte; diese 'mania' ist das Tor, durch welches das 'Ich' eines jeden hindurchgeht zur Bewußtwerdung des überindividuellen 'Ich' in sich." 2

Wahn als Durchgangsstadium zur Erkenntnis des höheren Ich, des kosmischen Ich, jenes Ich, das sich immer aufs Neue aus der geistigen Welt in dieser Welt verkörpert - damit gerät Belyj trotz des hartnäckigen Versuchs sich in den "Zapiski" sein Erleben aus Steiners Lehre zu deuten, und indem er sich

2) Die Hervorhebung ist Belyjs.

seiner Ausdrücke bedient bis hin zur Imitation seiner Argumente, in schärfsten Widerspruch zu ihm. Im Roman sind die als qualitativ empfundenen Bewußtseinszustände aus der auf den Vorträgen erfahrenen Lehre R.Steiners gedeutet. Zugleich aber sind diese Deutungen ergänzt durch eine auswuchernde, alle Wirklichkeit überlagernde Bildwelt, die wie so oft bei Belyj, ihre Wurzeln in der Sprache hat. So geschieht es auch mit dem Wort 'suma-ščedšij', das einem Kapitel den Titel gibt:³

"Mne - byt' raspjatyj strašnoj vatagoju; i - povtorit' dlja svobody tvorimago mira to samoe, što soveršilos': to - put' 'Čela Veka'. Na étom puti posvjaščeniya v 'Ja' - dobrovol'no pokinuvši Um (ili Chram pod Čelom), opuskajutsja po stupenjam s uma, t.e. - schodjat s uma, v ad gluchich podsoznaniy, čtob vyvesti iz mračnejšich pastej gluchogo podzemnago ada ogromnyja tolpy čudovišč - v Svet Umnyj; to užas; to - iskus: ostat'sja na vek s-uma-ščedšim. Schoždenie s uma - nischoždenie golubja 'ja' na bezumnoe; s-uma-ščedšie ozarjajut nizrinutym 'ja' - podsoznaniya mraki; svoim zolotym fonarem ozarjajut puti dopotopnym čudoviščam;" (t. II, S.138)

"Ich soll gekreuzigt werden von der schrecklichen Rotte; und - für die Freiheit der in der Schöpfung begriffenen Welt dasselbe wiederholen, was schon vollzogen wurde: das ist der Weg der 'Stirn des Jahrhunderts'. Auf diesem Weg der Einweihung in das 'Ich' - freiwillig den Verstand (oder den Tempel unter der Stirn) verlassen habend, steigt man stufenweise vom Verstand herab, d.h. - geht man vom Verstand herab, in die Hölle öden Unterbewußtseins, um aus den finstersten Rachen der öden, unterirdischen Hölle riesige Mengen von Ungeheuern herauszuführen - in das Verstandeslicht; das ist der Schrecken; das ist die Versuchung: auf ewig vom-Verstand-Herabgegangener zu bleiben. Das Herabgehen vom Verstand - ist das Niedergehen der Taube des 'Ich' auf das Verstandeslose (Wahnsinnige); die vom-Verstande-Herabgegangenen erleuchten den gestürzten 'Ich' - die Finsternisse des Unterbewußtseins; mit ihrer goldenen Laterne beleuchten sie den vorsintflutlichen Ungeheuern den Weg;" 4

3) t. II, S.139 ff.

4) Die Hervorhebung ist Belyjs.

Der Textausschnitt vermag die für den ganzen autobiographischen Roman kennzeichnende Unterscheidung eines Ich in Versalien von einem Ich der normalen Schreibweise, eines Geistigen vom Körperlichen, eines Vorgeburtlichen und Nachtodlichen vom Leben sowie die Trennung zweier Biographien anzudeuten. Es ist des weiteren zu erkennen, daß dieser Polarisierung, wie schon in "Egipet" ein Sinn zugewiesen wird durch die Projektion auf den Hintergrund eines Mysterienweges, dessen Subjekt in zu erleidender Überwindung zu einer Vereinigung beider Pole in der Zukunft fortschreitet. Auch die Abbildung der Gegensätze im Raum als ein Oben zum Unten, die Bezeichnung und mit ihr einhergehende Wertung des letzteren als "Unterwelt" oder "Hölle" war in diesem Kontext in "Egipet" zu bemerken gewesen. Und endlich ist dieser Situation, diesem Wegestadium, wiederum eingezeichnet die Gestalt des Ungeheuers, die nicht nur zurückweist auf "Egipet", sondern u.a. bereits auf "Chimery" und "Sfinks".

Wäre also von den Merkmalen der Situation her aus dem großen Rahmen des Belyj'schen Werkes durchaus im vorliegenden Text eines der ägyptischen Zeichen - Pyramide oder Sphinx - zu erwarten, zumal auch mehrfach der Kindheitsalpträum⁵, der in "Egipet" Pyramiden- und Sphinxerleben erläuterte, erinnert wird - so bringt Belyj doch in den "Zapiski čudaka" Ägypten nicht in dieser Funktion ein. Implizit ist Ägypten aufgerufen durch Wiederaufnahme von Details aus "Egipet", wozu die einzelnen Textstellen später zu erläutern sind, explizit ordnet der Text weniger die einzelnen Schlüsselerlebnisse in Ägypten - auf den Pyramiden, vor der Sphinx, zur Mittagsstunde -, als vielmehr den Ägyptenaufenthalt, der solchermaßen geprägt ist, im Ganzen in den Rahmen der Reisen ein. Zunächst markieren die Reisen ganz konkret einen bestimmten Abschnitt in Belyjs Leben, die Jahre 1910-14. Den Auftakt bildet die Reise über Italien, Tunis, Ägypten nach Palästina, die Belyj vordem

5) t.I, S.136, S.150, S.189f.; t.II, S.80f.

verschiedentlich literarisch verarbeitet hatte.⁶ Sie bezeichnet hier das entscheidende Moment des Aufbruchs, umso mehr als, erkennbar schon in "Egipet", mit dem Überschreiten der russischen Grenze der Reisende nicht nur Geographien wechselt, sondern vor allem in Verbindung damit der Geographie seines Bewußtseins gewahr wird. In der Geographie sind die Schlüsselerlebnisse, Erkennensmomente des Ich verankert, so daß die Aufzeichnung einer Reise zur Geschichtsschreibung eines inneren Weges wird, des Weges eines durch Leiden sich Entwickelnden und in der Erkenntnis Fortschreitenden auf einem daher heiligen Weg, einer Pilgerfahrt.

'put'' ('Weg'), 'putešestvie' ('Reise'), 'stranstvie' ('Pilgerreise') oder noch eindeutiger 'duchovnoe stranstvie' ('geistige Pilgerreise') (t.II, S.76) bezeichnen jenen einzig wichtigen Lebenslauf, jene zweite von den Niederungen physiologischer Lebensbedingtheit abgehobene Biographie, deren Elemente, "migi" ("Augenblicke") in den "Zapiski čudaka" teils durch das erlebende Ich in assoziativer Erinnerung aufgespürt und in Verkettung gebracht, teils vom erzählenden Ich ergänzt werden. Dabei ist die Identifizierung von Situationen als "migi" ein erster Schritt zu dem wesentlichen Vermögen, das Prinzip ihres Zusammenhangs, ihre "Schrift", zu entziffern - ein Vergleich, den Belyj von R.Steiner übernimmt,⁷ welchem er vor allem dazu dient deutlich

6) Neben Feuilletons und dem bereits besprochenen Text "Egipet" handelt es sich um die zwei auf Italien und Tunis bezugnehmenden Bücher "Ofejra. Putevye zametki. Čast' I". Izdatel'stvo pisatelej v Moskve, 1921, und "Putevye zametki. Tom I. Sicilija i Tunis". izd. "Gelikon", Berlin, 1922, wobei die letztere Ausgabe sich nur um zwei zusätzliche Kapitel von der ersteren unterscheidet. Der Druck der "Putevye zametki" hatte sich sehr verzögert. Die zugrundeliegende Fassung von 1911 hatte Belyj unterdes 1919 stark überarbeitet und ergänzt. Zum Thema der "Putevye zametki" s. Literaturnoe Nasledstvo 27/28. Moskva, 1937, S.610 ff.

7) Die Faszination, die dieser Vergleich auf den Dichter Belyj ausgeübt hat, ist des weiteren in: Na perevale. I. Krizis žizni. II. Krizis mysli. III. Krizis kul'tury. Berlin-Peterburg-Moskva, 1923, zu verfolgen.

zu machen, in welcher Weise sich geisteswissenschaftliche, anthroposophische Betrachtung von der üblichen wissenschaftlichen unterscheidet, - im Erfassen eines universalen geistigen Zusammenhangs. Da es sich darum handelt, die ganze "Schrift" der Biographie des "ICH" zu lesen, finden sich in den "Zapiski čudaka" über die Zeit der Reisen in die Vergangenheit zurückgreifend einzelne wegweisende "Augenblicke" integriert. Und aus diesem Sinnzusammenhang, der als ein von Anbeginn - und d.h. hier vor der Geburt des "ICH" in den Körper - wirkender geknüpft wird, bedeuten die Reisen nur das in Erscheinungtreten der schon immer währenden Folgerichtigkeit eines inneren Weges. Auf diesem Weg, dessen Lesbarkeit als "neverojatnejšij mif" ("unglaublicher Mythos" - t.I, S.77) sich allerdings erst der Zeit geistiger Vertiefung, die identisch gesetzt ist mit anthroposophischer Orientierung, verdankt, bildet die Ägyptenreise die erste vorbereitende Etappe zu der dann folgenden auf den Spuren R.Steiners:

"vse pervye gody skitanij po zapadu s Nélli upodoblaju ja čteniju moščnoj sistemy poznaniij;" (t.I, 41)

"die ganzen ersten Jahre des Umherstreifens im Westen vergleiche ich mit dem Lesen eines gewaltigen Erkenntnissystems."

"Uglubljalas' duchovnaja žizn'; načertalos' grjaduščee - v migi, kogda my stojali pred Sfinksom, kogda s piramidy uvideli: zolotokarija sumerki padajut nad Livijskoj Pustynej;" (t.I, 41)

"Das Geistesleben vertiefte sich; die Zukunft zeichnete sich ab in den Augenblicken, als wir vor der Sphinx standen, als wir von der Pyramide aus sahen, wie sich goldbraune Abenddämmerung über die Lybische Wüste senkte."

"Esli by čuvstvovat' 'migi' raz-edinennye drug ot druga godami i črez goda ob-jasnajuščie sebja, to my mnogoe by ponjali; naše grjaduščee, kradučis' Duchom k nam v dušu, sveršaetsja ešče zadolgo do sroka: zadolgo do bergenskich obrazov žili vo mne éti obrazy: "Migami" junosti, perežitymi vo rži - pod napavšim zakatom. I golos: 'Ty ždi menja' - byl nepreložen; doždalsja ego; éto on razskazal obo mne: povernul na sebja samogo. Étot Golos, vo mne podymalsja v poljach. 'On', vposledstvii, vyslal mne Nélli. On vel nas v Egipet: ko Sfinksu; ottuda - ko Grobu Gospodnju;" (t.1, 56)

"Könnten wir die 'Augenblicke', die um Jahre voneinander getrennt sind und durch die Jahre hindurch einander erklären, fühlen, so verstünden wir vieles; unsere Zukunft, die sich durch den Geist zu uns in die Seele stiehlt, erfüllt sich lange vor der Zeit: lange vor den Bergenschen Bildern lebten diese Bilder in mir: durch die 'Augenblicke der Jugend, erlebt im Roggen unter der einfallenden Dämmerung. Und die Stimme: 'Du sollst mich erwarten' war unabänderlich; ich erwartete sie; sie sprach das über mich: wandte mich auf mich selbst. Diese Stimme erhob sich in mir auf den Feldern. 'Sie' schickte mir später Nelli. Sie führte uns nach Ägypten: zur Sphinx; von dort zum Grab des Herrn." 8

Die biblisch anklingende wunderbare Vorsehung, die hier als Muster der Biographie vorgestellt wird, hat ihre ebenfalls bibelvorbildliche leidenvolle Ergänzung. Die großartigen Momente des Erkennens des "ICH" (in Bergen und Kristiania) müssen vom "Ich" als Kreuzigung erlitten werden.

"gornyja" pereživanija stali ternovymi; vse načalos' s Christianii, povedja čerez Bergen (čerez gory) k raspjatiju: v Dornache! No eti ternii prinimaem; i ne končena skazočnost' stranstvii; naš put' - vperedj." (t.I, 48)

"das Gebirgserleben wurde zum Dornenerleben; alles begann in Kristiania, führte über Bergen (durch die Berge) zur Kreuzigung: in Dornach! Doch diese Dornen nehmen wir an; und noch ist das Märchen der Pilgerschaft nicht zu Ende; unser Weg liegt vor uns." 9

Die Rückkehr von Dornach nach Rußland dagegen, mit deren Stationen und Chronologie jener Lebensabschnitt des Ich abgesteckt ist, an dessen jeweilige Gegenwart in den "Zapiski" eine Vielzahl von Ebenen der Erinnerung geknüpft wird, erhält ihre Bedeutung ausschließlich durch den Bezug auf die Passionsgeschichte, - hier aber ohne die Hoffnung einer Auferstehung.

8) Die Hervorhebung ist Belyjs.

Zu den "migi", auf die sich Belyj bezieht, vgl. die Kapitel des ersten Bandes "L'jan" (S.42ff.), "Pamir: kryša sveta" (S.48ff.), "Chram Slavy" (S.94 ff.), "Vladimir Solov'ev" (S.97 ff.), sowie im zweiten Band besonders die Kapitel "Pered Bergenom" (S.114 ff.), "Tri goda nazad" (S.119 ff.) und "L'jan" (S. 185 ff.)

9) Die Hervorhebung ist Belyjs.

Welche Bedeutung das 'ägyptische Erleben' in den "Zapiski čudaka" implizit gewinnt, davon zeugt besonders die Beschreibung des Gesichtes von R.Steiner, die eine z.T. wörtliche Wiederholung der Beschreibung des Sphinx-Kopfes aus "Egipet" darstellt. Der Übersichtlichkeit halber werden die beiden Beschreibungen im folgenden auszugsweise nebeneinander wiedergegeben:¹⁰

R.Steiner

"Neulovimo ono, kak ...nebesnyj prostor; to ono - starina, izsečennaja četko morščinami; uglubljenja, skladki morščin perečereny tenjami,..." (58)

"bezpredel'nomu net vyraženiya;" (58)

Die Wirkung dieses Ausdrucks der Grenzenlosigkeit auf den Betrachter ist in folgende Worte gefaßt:

"pust' ono, pogljadevši na vas, soveršaet nad vašej duševnoj kosnost'ju dejstvija, napominajuščie vzryvy bomby; vzryvaetsja v vas glubina, ranja v vas vašu vidimost'; vzgljad, čto vas vstretit, gorit za predelami čelovečeskich predstavlenij; užasen v bezsmertnosti on, obryvaja v vas 'dno', otkryvaja v vas 'bezdnju'." (58)

Sphinx

"Neopredelim cvet pustyni; neopredelimy cveta piramid; v toj že mere neopredelim cvet Sfinksa;"..."éto proischodit ot vetchosti ego ogromnago lica: vse ono v skvažinach, uglubljenijach, isčerčennyh ten'ju;" (187)

"V obraze vyrazima predel'nost': bezpredel'nomu vyraženiya net;" (188)

Diese Wirkung ist in "Egipet" umfangreicher dargelegt an zwei Beispielen, dem des Alptraums der Kindheit und dem des Experiments des Psychologen, führt jedoch auf dieselben Merkmale zu:

"Nad č'ej-to dušoj budet soveršen terrorističeskij akt. Vot takoj terrorističeskij akt nad sovremennoj dušoj čeloveka proizvel Egipet, vybrosiv nam iz vekov bezumnoe izvajanie Sfinksa." (189)

"I poskol'ku énnaja stepen' bezobrazija za predelami čelovečeskich predstavlenij, kak i énnaja stepen' krasoty, postol'ku Sfinks perechodit vse čelovečeskie mery" (189)

"i, vzgljanuvši na čuždoe vyraženie sfinksovoj golovy, my načinaem čuvstvovat', kak sryvaetsja v nas dno čelovečeskoj ličnosti:..." (190)

10) Die Seitenangaben der ersten Spalte beziehen sich auf "Zapiski čudaka", t.I, die auf der zweiten auf "Egipet" in: Sovremennik, Juni 1912.

R. Steiner

"I vmeste s tem to lico vyražet potoki vostorgov stradani-ja; brillianty-glaza-dve slezy, obraščennye ne na vas, a ot vas - v svoju sobstvennuju glubinu; osvetlennym stradan-jiem mira posmotrit na vas Rudol'f Štejner;..." (58f.)

"na lice etom vpisany tajny: poslednich sudeb i poslednich kul'tur;" (59)

"Unfaßbar ist es, wie... der Himmelsraum; das kommt, weil es ein Alter ist, deutlich von Furchen zerhauen; die Vertiefungen, die Falten der Furchen sind von Schatten überzeichnet." (58)

"das Grenzenlose hat keinen Ausdruck;" (58)

"mag es, wenn es Sie anblickt, auf Ihre seelische Trägheit Wirkungen ausüben, die an die Explosion einer Bombe erinnern; in Ihnen detoniert die Tiefe und verletzt dabei in Ihnen Ihre Sichtbarkeit; der Blick, der Ihnen begegnet, leuchtet hinter den Grenzen menschlichen Vorstellungsvermögens; schrecklich ist er in der Unsterblichkeit, da er den 'Boden' in Ihnen zerreißt und den 'Abgrund' in Ihnen entdeckt." (58)

Sphinx

"on ujdet sam v sebja, sam sebe zagadaet zagadki i tajny." (192)

"Ispug zažigaet i buri tragedij i bešenstv na ego vdrug pomolodevšem lice. Sfinks ube-gaet ot vas, budto izmučennyj gorem;"..."na predele predelov - čelovekoobraznoe stradajuščee božestvo, kak geroj stoit pered vami; a iz kammenych vpadin budto padajut slezy." (192)

"I stradanie prosvetilo ego:"... (192)

"Tajny putej, kul'tur i posled-nich sudeb čelovečestva, čudes-no perechodjaščie drug v druga, v vzore sfinksovoj golovy ot-pečatlelis' edinovremenno:"... (192)

"Unbestimmbar ist die Farbe der Wüste; unbestimmbar ist die Farbe der Pyramiden; im selben Maße ist die Farbe der Sphinx unbestimmbar;" ... "das kommt, von dem Alter ihres gewaltigen Gesichts: es liegt ganz in Risiken, Vertiefungen, die vom Schatten durchzeichnet sind;" (187)

"Im Bild ist eine Begrenztheit ausdrückbar: das Grenzenlose hat keinen Ausdruck;" (188)

"Auf jemandes Seele wird ein Terrorakt verübt werden. Solch einen Terrorakt hat Ägypten gegen die menschliche Seele der Gegenwart ausgeführt, indem es uns aus den Jahrhunderten die wahnsinnige Skulptur der Sphinx herauswarf" (189)

R.Steiner

"Und gleichzeitig drückt jenes Gesicht Ströme des Entzückens von Leiden aus; die Brillanten-Augen sind zwei Tränen, die nicht auf Sie gerichtet sind, sondern von Ihnen weg - in die eigene Tiefe; mit dem erleuchteten Leiden der Welt sieht Sie Rudolf Steiner an;" (58f.)

"Auf diesem Gesicht sind eingeschrieben die Geheimnisse: der letzten Schicksale und der letzten Kulturen;" (59)

Sphinx

"Und inwiefern der Häßlichkeitsgradⁿ über die Grenzen menschlichen Vorstellungsvermögens geht, wie auch der Schönheitsgradⁿ, insofern überschreitet die Sphinx alle menschlichen Maße" (189)

"und, wenn wir auf den fremden Ausdruck des Sphinxkopfes blicken, beginnen wir zu fühlen, wie sich in uns der Boden der menschlichen Persönlichkeit losreißt:"... (190)

"sie geht fort in sich selbst, gibt sich selbst die Rätsel und Geheimnisse auf." (192)

"Das Entsetzen entfacht sowohl Stürme von Tragödien wie von Rasereien auf ihrem plötzlich verjüngten Gesicht. Die Sphinx läuft vor Ihnen weg, wie zerquält von Kummer;"...

"an der Grenze der Grenzen - steht eine menschengestaltige leidende Gottheit vor Ihnen; und aus den steinernen Augenhöhlen scheinen Tränen zu fallen"... (192)

"Und das Leiden hat sie erleuchtet"... (192)

"Die Geheimnisse der Wege, der Kulturen und letzten Schicksale der Menschheit, die wunderbar ineinander übergehen, prägten sich im Blick des Sphinxkopfes gleichzeitig ab:"... (192)

Untersucht man die Reihe der Punkte, in denen diese beiden Beschreibungen im Wortlaut identisch oder zumindest in ihrer Bedeutung synonym sind, so zeigt sich, daß sie im wesentlichen zwei Aspekte betreffen: 1) Das Aussehen des zu beschreibenden Gesichts 2) Die Wirkung des Gesichts auf den Betrachter. Und diese letztere ergibt sich daraus, daß die Beschreibung des Äußeren nicht in diesem ihr Ende hat, sondern in seiner Durchlässigkeit. Das Gesicht ist nicht in dem von Bedeutung, was es in seiner wirklichen Form beschreibbar sein läßt, sondern darin, was es als Form nicht sein kann und sich somit einer Beschreibung entzieht. Es weist in seiner paradoxen Verbindung von Form und Grenzenlosigkeit, Sein und Nichtsein, vor allem auf eine höchste Grenze hin, die indes als überschreitbar gedacht ist. Die im wesentlichen übereinstimmende Beschreibung deutet nicht auf eine Ähnlichkeit der Bilder von R.Steiner und der Sphinx, sondern auf ein ihnen beiden gemeinsames Drittes: das Bild des 'Eingeweihten'/'Einweihenden'.

Von der überschrittenen Grenze geht die Schreckenswirkung auf den Betrachter aus, denn sie löst in ihm selbst auf gewaltsame Weise die Wirklichkeitsbegrenzung, den "Boden" auf. Und damit ist in den "Zapiski Čudaka" nicht nur die Wirkung R.Steiners charakterisiert, sondern das zentrale 'Erleben' des ganzen Buches. Bewußtseinsgrenze (granica soznanija), Linie (čerta) zwischen Körper und Geist, zwischen Vorgeburtlichem und Leben, Leben und Nachtodlichem. Und obwohl sich Belyj mit dieser letzteren Einteilung wiederum auf die Lehre Steiners bezieht, wird sie doch durch seine Bilder zu einer anderen Aussage. Denn während Steiner "die höheren Welten", das Geistige, den Bereich, in dem sich der Mensch zwischen Tod und neuer Geburt befindet, immer als ein Etwas bezeichnet, als eine geistige Welt, in der Wesen tätig sind, während er auch Nichtkörperliches 'Leib' (astralischer Leib, Ätherleib) nennt und also den Menschen als Prinzip seiner Betrachtung nimmt - gerät Belyj das Nichtkörperliche zum Nichts:

"Mig razryvajuščij vse, so mnoj byl - zdes', tri goda nazad: voznesenie v nebo moe; il' - prokol: v nikuda i ničto." (t.II, 129) 11

"Ein Augenblick, der alles sprengte, geschah mir hier, vor drei Jahren: die Erhebung in meinen Himmel; oder - der Durchstich: in das nirgends und nichts." 12

Dessen Schrecken kann nicht in seiner Erfahrbarkeit liegen, sondern nur an einem Grenzpunkt des Etwas, hinter dem es vermutet wird. In den "Zapiski čudaka" sind solche Grenzpunkte gehäuft, was zur Folge hat, daß die vom Ich erlebte Wirklichkeit streckenweise nurmehr als Manifestation eines unmittelbar drohenden Nichts bedeutet wird und damit ihrerseits als Rückhalt für das Ich entfällt. Nur ein Beispiel dafür aus der Schar der mit den Ländern wechselnden "Verfolger" und "Spione" ist der "Brünette mit Hut" ("brjunet v kotelke"):

"I stalo byt': syščik ničto, prinadležaščij k sekretnomu bratstvu, vvodjaščij čto-to, po suščestvu nam nevedomoe i stučaščeesja v naši dveri, kak užas ničto, - dlja menja byl užašen ne čem-nibud', čto on nes, a - ničem." (T.I, 188)

"Und folglich: war der Geheimpolizist des nichts, der einer geheimen Bruderschaft angehörte, die etwas einführte, das uns von seinem Wesen her unbekannt war und an unsere Tür klopfte, als Schrecken des nichts - für mich nicht schrecklich durch das etwas, das er trug, sondern durch - das nichts."¹³

Vor allem aber wird diese Grenzbefindlichkeit in den "Zapiski čudaka" immer wieder zurückgelenkt auf ein alptraumartiges Erleben der Kindheit, das insofern fast als Archetypus aller späteren Grenzsituationen, u.a. derjenigen vor der Sphinx und in der Begegnung mit R.Steiner, auftritt. Es handelt sich um jene Alpträume von einer Verrückung des Ich/einer Verrückung der Gegenstände in der Wirklichkeit oder auch dem Aufbrechen

11) Es handelt sich um den erwähnten "Augenblick" in Bergen/Norwegen.

12) Die Hervorhebung ist Belyjs.

13) Die Hervorhebung ist Belyjs.

einer Distanz zwischen einem Ich in und einem Ich außerhalb der Wirklichkeit, die in "Egipet" als Erläuterung für Sphinx- und Pyramidenerleben auftreten,¹⁴ sodann in "Kotik Letaev", dem die ersten Kindheitsjahre behandelnden autobiographischen Roman, zum eigentlichen Thema werden, das vorwiegend aus der Perspektive des erlebenden Ich dargestellt ist und in den "Zapiski čudaka", an "Kotik Letaev" anknüpfend, Raum gewinnt. Hier jedoch werden die in "Kotik Letaev" als Erleben in Bildern entworfenen Situationen, Stadien, eher erzählt und kommentiert, so daß die anthroposophische Anschauung, die in "Kotik Letaev" implizit der Darstellung zugrundeliegt, durch Gebrauch entsprechender Termini in "Zapiski čudaka" offen zutage tritt und stellenweise als Kommentar zu "Kotik Letaev" benützlich ist. So findet sich beispielsweise erklärt, inwiefern bei der Geburt aber auch in "Augenblicken" der ersten Kindheitsjahre noch, nicht nur vom Körper aus dem Nichtkörperlichen der Schrecken des Nichts anhaftet, sondern auch vom Nichtkörperlichen aus der Körper ein Nichts ist:

"pervyj mig - stolknovenie: dotelesnago s tel'nym,"...

"I tel'noe pereživaet beztel'noe, budto ono est' ulet v nikuda; a beztel'nosti pereživajut tela - točno dyry, čerez kotoryja upadajut oni: v nikuda." (t. II, 95)

"der erste Augenblick ist ein Zusammenstoß: des Vorkörperlichen mit dem Körperlichen,"...

"und das Körperliche erlebt das Nichtkörperliche wie einen Flug ins Nichts; und die Unkörperlichkeiten erleben den Körper wie Löcher, durch die sie ins Nichts fallen." 15

Noch ein anderes Element dieser Situation, die das Ich an der Grenze zeigt, und eine Spur aus früheren Werken hat, wird in den "Zapiski čudaka" aufgenommen und erklärt: das Ungeheuer als Markierung der Grenze, als Gestalt, in der sich der Schrecken des Nichts ankündigt oder auch, mit Steiners Worten, als

14) vgl. S. 313f.

15) Die Hervorhebung ist Belyjs. Es ist interessant, daß dennoch das Nichts des Unkörperlichen einem Oben, das des Körperlichen dagegen einem Unten zugeordnet ist.

"Hüter der Schwelle".¹⁶ Eine pseudoetymologische Herleitung des Teufels (čort), der immer Tiergestalt hat, aus der Grenzlinie (čerta) bestimmt jenen als unausweichliche Konsequenz von dieser:

"akt rešenija: peremestit'sja soznanjem: - v mir mareva; i perejti za čertu; čerta - čort; na poroge roždenija v telo čort vstretil; čort - obraz perechoždenija granicy: drakon;" (t.II, 180)

"der Akt der Entscheidung: mit dem Bewußtsein aus der vorgeburtlichen Welt umzuziehen: - in die Welt der Fata Morgana; und die Linie zu überschreiten; die Linie ist der Teufel; an der Schwelle der Geburt in den Körper begegnet der Teufel; der Teufel ist die Gestalt (das Bild) des Überschreitens der Grenze: der Drache;" 17

Und so kann wiederum aus der Wahrnehmung von "Verfolgern" oder "Ungeheuern" rückgeschlossen werden, daß sich in dem gegenwärtigen Lebensabschnitt ein Ich im Körper und ein Ich außerhalb des Körpers gegenüberstehen - daß die Grenzüberschreitung bevorsteht.

An einer vorausliegenden Textstelle ist diese Pseudoetymologie bereits entwickelt und zur Identifizierung des Kindheitserlebens mit Zarathustras "stillster Stunde" weitergeführt worden. Nach der Zarathustra-Lektüre kann das Grenz- und Teufelserlebnis des Kindes als etwas begriffen werden, das nicht in einem mythischen Außen, sondern im eigenen Innern vor sich geht.

Und dann ist auch der Drache nicht ein phantastisches Gebilde, sondern Bestandteil einer wirklichen Vergangenheit: ein Pterodaktylos (t.II, 147). Damit wiederholt sich in den "Zapiski čudaka" eine Konstellation von Symbolen und Textanspielungen, die in "Sfinks" (1905) vorliegt: Die entsetzliche Entdeckung der eigenen Abkunft vom Saurier, hervorgerufen durch eine Sphinxbegegnung, und als Situation der "stillsten Stunde" Zarathustras gleichzusetzen.¹⁸ Explizit dem 'ägyptischen

16) "a 'sér', mnoju vidennyj, est' edinstvo soznanija špionov, il' nizšee 'ja' - straž poroga"... (t.II, 182)

17) Die Hervorhebung ist Belyjs.

18) vgl. dazu S. 201ff.

Mythos' zuzurechnen ist die Konstellation in den "Zapiski čudaka" deshalb nicht, doch implizit enthält sie auch die Sphinx als konkretisierbare Möglichkeit des Archetypus "Ungeheuer der Schwelle".

Ähnlich verhält es sich mit den tierköpfigen Menschengestalten, die auch in den "Zapiski čudaka" wieder im Rahmen einer Mysterieneinweihung auftreten, die das Ich, angeregt durch die Architektur des Goetheanum, imaginiert:

"Už ja sred' privyčnago labirinta uglov, kosjakov, koridorov k komnat betonnych prostranstv, vyzyvajuščie každyj raz vospominanija o zabytych misterijach, soveršivšichsja nekogda;"

"Predstavljajutsja javstvenno: dičajšie koridory, ugly, kosjaki, dugi arok (i vse iz betona) svoim sočetačiem cvetov (černo-serych) sut' vydolbliny sokrovennago podzemnago chrama; vot-vot ty uvidiš': navstreču blesnut fakely; i pojavjatsja pticegolovye mužčiny s žezlami - vesti tebjja: k posvjaščeniju." (t.I, 85)

"Und schon bin ich inmitten des vertrauten Labyrinth's aus Ecken, Pfosten, Korridoren und Zimmern der Räume aus Beton, die jedesmal in mir die Erinnerung an vergessene Mysterien wachrufen, die einstmals vollzogen wurden;"

"Deutlich erscheint in meiner Vorstellung: die äußerst seltsamen Korridore, die Ecken, Pfosten, die Krümmungen der Bögen (und alles aus Beton) sind in ihrer Farbverbindung (schwarz-grau) die Höhlungen eines verborgenen unterirdischen Tempels; und da siehst du auch schon, wie Fackeln entgegenleuchten; und vogelköpfige Männer mit Stäben erscheinen, um dich: zur Einweihung zu führen."

Zu Ägypten hat dies einen zweifachen Bezug. Zum einen liegt er in der spezifischen Gestaltverschmelzung eines Menschenkörpers mit einem Tierkopf (die umgekehrte Kontamination ist weit häufiger auch in anderen Kulturen anzutreffen), die überdies das Stabsignum trägt. Unter diesem Aspekt liegt hier eine Reminiszenz an die in den ägyptischen Gräbern gesehenen Darstellungen vor, was sich unter Berücksichtigung von "Kotik Letaev" noch erhärten läßt, wo Belyj den Gang durch die Wohnung an der Hand der Mutter als ein Erlebnis für das Kind kenn-

zeichnet, das Ähnlichkeit hat mit den ägyptischen Darstellungen, auf denen tierköpfige Männer mit Stab den Toten geleiten.¹⁹ Der zweite Bezug liegt in dem Rahmen der Mysterienhandlung, innerhalb derer diese vogelköpfigen Männer als Einweihungspriester fungieren. Zumal Belyj hier von "vergessenen Mysterien, die einstmals vollzogen wurden", spricht, sind diese als ägyptische Mysterien angedeutet. Und es ist daran zu erinnern, daß Belyj in "Egipet", in "Gogol'", ägyptische Mysterien erwähnt hatte, daß er in den Kommentaren zu dem Sammelband "Simvolizm" sich mit dieser Frage und der diesbezüglichen Literatur beschäftigt hatte, und zwar vor allem mit solcher, in der der Standpunkt vertreten wird, daß die ägyptischen Mysterien das Vorbild aller anderen Mysterien des Altertums waren.²⁰

19) "Kotik Letaev", S.28; 40; 73.

20) vgl. S. 164 ff.

2.2.8. Peterburg

2.2.8.1. Zwei Verständnismöglichkeiten des "Stehens vor der Sphinx"

"izmenennoe otnošenje k žizni skazalos' skoro načatym 'Peterburgom'; tam peredanno oščuščenie stojanija pered sfinksom na protjažen'e vsego romana." 1

"das veränderte Verhältnis zum Leben sprach sich in dem bald darauf begonnenen 'Peterburg' aus; dort ist das Gefühl des Stehens vor der Sphinx über den ganzen Roman hin wiedergegeben."

Gibt die Stelle aus den späten Erinnerungen Belyjs Aufschluß über seinen Roman "Peterburg", so weniger in dem offenkundigen Sinne, den Belyj als Geschichtsschreiber seines eigenen Lebens und Werkes nahelegt, indem er anschließend zum Zeugnis aus dem Epilog des Romans zitiert und damit auf eine Parallele zwischen seinem Leben und dem seiner Romanfigur Nikolaj Apollonovič hinsichtlich der Ägyptenreise hinweist, welche ohnehin zu Tage liegt; und auch nicht in dem eingeschränkten Sinne, den Belyj hier darbietet, indem er die Stellen des Epilogs zitiert, an denen das Ägyptenerlebnis des Umbruches nur unter dem Aspekt einer Einsicht über den brüchigen Zustand einer Kultur betrachtet ist, der Ägypten und Rußland parallel rückt. Der 'Verkürzung', die Belyj aus dieser Rückschau sowohl an dem Ägypten-Erlebnis gemäß seiner Darstellung in "Egipet", wie andererseits an "Peterburg" vornimmt, widerspricht doch auch seine Formulierung, daß die in Ägypten erfahrene Wende in den ganzen Roman eingegangen sei.

Liest man andernteils die "Vospominanija" und "Egipet" auch nicht als unmittelbare Dokumente der psychischen Verfassung Belyjs in Ägypten, die insofern für die Entstehungsgeschichte "Peterburgs" von Belang sind², sondern stellt

1) Vospominanija t.III, č.II in: Literaturnoe Nasledstvo 27/28, S.434.

2) vgl. Magnus Ljunggren: The Dream of Rebirth. Stockholm, 1982, S.28.

sich bezüglich aller drei literarischen Texte, der autobiographisch das Ägypten-Erlebnis behandelnden wie des Romans die Frage, welcher gemeinsame literarische Ausdruck ihnen eignet und also das Ägypten-Erlebnis enthält, so sieht man sich durch Belyjs Worte vom 'Gefühl der Umstülpung' und des 'Stehens vor der Sphinx' auf jene Instabilität und Ambivalenz verwiesen, die den Roman auf allen Ebenen kennzeichnet.

Allein in Anbetracht der Darstellung von Erlebnissen des Übertritts in andere 'Sphären', erscheint das autobiographische Ägypten-Erlebnis der Transition, welches schon in "Egipet" hinsichtlich der bedeuteten grenzjenseitigen Sphäre vielschichtig war, in "Peterburg" nochmals aufgefächert in das mehrfache und vielfältige Erleben zahlreicher ihrerseits uneindeutiger Figuren.³ Zwiespalten, bergen sie das Überschreitenserleben als Möglichkeit in sich, welches selten ohne eine Einwirkung äußerer Umstände aktuell wird, charakteristischerweise aber durch die Konfrontation mit 1) der unfaßlichen Seite einer anderen Figur (Dudkins Wirkung auf den Senator, Nikolaj Apollonovičs Wirkung auf Lichutin und teilweise auf Sof'ja Petrovna, 2) einem der zentralen Zerstörungs- und Wandlungsbilder des Romans - dem 'ehernen Reiter' (für Dudkin) und der Bombe (für Nikolaj Apollonovič) und 3) durch die Erfahrung von der endlich/unendlichen, sinnlich/übersinnlichen Zwiefältigkeit des Raumes. Dieser letztere Punkt betrifft nicht allein den erlebten Raum einzelner Figuren (s. bes. Apollon Apollonovič, Nikolaj Apollonovič und Dudkin), sondern auch die Präsentation der Stadt Petersburg durch den Erzähler. Wie es J.Holthusen formuliert hat,

"ist für den Realitätshabitus der dargestellten Gegenständlichkeiten ausschlaggebend, daß durch die Verzerrungen ins Riesenhafte (Hyperbel) und

3) vgl. hierzu bes. Renate Lachmann: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs 'Petersburg' und die 'fremden' Texte. In: Poetica 15, 1983, S.66-107.

durch die stereotypen Reduktionen auf den Nullwert (das "Nichts") die Wirklichkeit überhaupt in Frage gestellt wird, daß die Stadt zum bloßen Phantom wird." 4

Mit seinem Roman kann Belyj die literarische Vermittlung des ägyptischen Umstülpungs-Erlebnisses gegenüber seinem autobiographischen Text "Egipet" noch steigern. Hatte dort an der an sich unanzweifelbaren Wirklichkeit der Stadt Kairo, der Pyramiden und der Sphinx angezeigt werden müssen, wodurch sie dennoch dem Reisenden zur übersinnlichen Erfahrung wurde, welches durch das Verfahren der Negation und den paradoxen Ausdruck hauptsächlich zu erreichen war, so erlaubt es der fiktionale Text, Wirklichkeit nicht erst als über sich Hinausweisende und Überschreitbare aufzudecken, sondern schon als Übergangshafte zu entwerfen, und zwar am deutlichsten, indem der Schöpfungsprozeß der Romanwelt thematisiert wird: der Senator wird als das real gewordene Produkt der Gedankenspiele des Autors präsentiert, der 'Unbekannte', das Haus des Senators und sein Sohn Nikolaj Apollonovič als die verfestigten Gedanken aus der 'mozgovaja igra' des Senators usf. (P I, S.34; S.56)⁵. Daraus folgt für diese fiktive Wirklichkeit, daß sie potentiell grenzenlos ist: hat das Schöpfungsspiel durch den Gedanken beim Autor mit einer Figur den Anfang genommen, so bringt jede Figur zwangsläufig durch ihre Gedanken weitere Figuren, Gegenstände, Räume hervor. In ihrer tatsächlichen Begrenztheit ist sie dann aber nicht als Ausschnitt aus einem vorausgesetzten Ganzen bestimmt, sondern als ein Werden, dem auf einer gewissen Stufe Einhalt geboten wurde. Sie ist ein explizit auf das Muster der Theogonie rückbezogener Mythos (P I, S.35) zwischen den Polen des 'noch nicht' vor seiner Geburt

4) "Belyj: Petersburg", In: Der russische Roman. Hrsg.v. B.Zelinsky. Düsseldorf, 1979, S.280.

5) Die in Klammern gesetzten Seitenzahlen im Text beziehen sich für das Kapitel 2.2.8. auf die 1.Fassung von "Petersburg" in der Ausgabe der Reihe 'Literaturnye Pamjatniki', Moskva 1981. Für diese steht nachfolgend das Sigel P I. Die 2.Fassung wird im Nachdruck München 1967 zitiert, kenntlich gemacht mit dem Sigel P II.

aus dem Kopf des Autors und dem 'unendlich' der ihm inhärenten Dynamik. Der Übergang ist ihr doppelt zueigen, insofern sie im Werden ist und insofern ihr Werden sich nicht auf einer Ebene vollzieht, sondern in permanentem Wechsel über verschiedene Sphären ausgreift. Wirklichkeit erweist sich in Grenzen überschreitender Wirksamkeit, im anwachsenden Geflecht korrespondierender Einzelbereiche.

Eine nach den Kriterien sinnlicher Wahrnehmung und bewußtseinsmäßiger Erfassung abgegrenzte fiktive Welt erlangt hierin ebenso wie eine Eindeutigkeit des Sinns nurmehr vorübergehenden, inselhaften⁶ Stellenwert, ist aus der Position einer Orientierungsbasis, deren Überschreitung den Sonderfall darstellt, verdrängt. In einem ersten, weiteren Sinne, läßt sich also Belyjs Satz von der 'veränderten Beziehung zum Leben', welche durch das Sphinx- und Pyramiden-Erlebnis bewirkt, er in "Peterburg" durchgängig wiedergegeben habe, auf die Struktur dieses Romans, auf den "Text-Mythos Peterburg" im Ganzen beziehen, für den Übergänge und Transformationen konstitutiv sind. Greift man Belyjs Bild vom 'anderen Planeten', das er in "Egipet" und in den "Vospominanija" für die Pyramide gebraucht, auf, so begründet sich - in Verfolgung des Bildes - aus der Rückkehr zur Erde der veränderte Blick auf sie als von einem Standpunkt außerhalb ihrer, von einem Zeitpunkt vor ihr, auf sie geworfener. Der hinsichtlich des Romanganzes relativierte, ständig bedrohte Maßstab einer empirischen Wirklichkeit hat andererseits innerhalb der Bruchstücke von fiktiver Welt, die ihm genügen, im Bewußtsein der Figuren noch primär Geltung. Für diese stellen übersinnliche Erfahrungen Ausnahmeerlebnisse von der als Norm gesetzten empirischen Wirklichkeit dar, sind sie als Grenzüberschreitungen markiert, wie dies für Belyjs Werke vor "Peterburg" gemeinhin zu kon-

6) Dieses Bild wird in Anknüpfung an Belyj gebraucht, der in "Kotik Letaev" die Metapher des sich aus der Flut absetzenden Festlands für das Bewußtsein wählt, welches für das Kind, wie für den Erwachsenen, der Gefahr der Überflutung niemals endgültig entzogen ist. (Kotik Letaev. München 1964, S.19ff.). Das andere charakteristische Bild hierfür - die aufgeblasene und platzende Seifenblase (a.a.O., S.25, S.53) - ist in "Peterburg" mit der Bombe in Verbindung zu bringen. Zum vorübergehenden Status der Welt als "čto-to" zwischen "ničto" und abermals "ničto", hier speziell in der Bewußtwerdung des Kindes, s. a.a.O., S.25.

statieren war. So zeigt sich das Bewußtsein der Figuren in "Peterburg" als der Ort, an dem - im Medium des Personentextes wie der Interferenzen von Erzähler- und Personentext⁷ - Belyjs eigene frühere Positionen aus diskursiven wie erzählenden Texten, seine 'angestammten' Bilder und poetischen Verfahren der Transition, teils in ironischer Selbstreflexion, ihren Platz finden. Damit ist der Komplex umrissen, auf den sich unter dem Gesichtspunkt 'Ägypten' neben den expliziten ägyptischen Bildern in "Peterburg" unsere Untersuchung zu richten hat, denn hier begegnen, in unverminderter Deutlichkeit vor allem in der 1. Romanfassung, implizite Zitate aus "Egipet" wie auch aus den besprochenen früheren Texten "Chimery" und "Sfinks". In den vielen Sphären und vielen Bedeutungen des dynamischen Mythos "Peterburg" ist das alte statisch/räumliche Modell der zwei entgegengesetzten Sphären mit ihrer entsprechenden Grenzüberschreitungsform, der Mischgestalt, integriert, fortgeführt oder auch ironisch gespiegelt. Der Text gibt damit durchaus auch einen Anhaltspunkt dafür, in dem 'Stehen vor der Sphinx' die Sphinx nach dem bis hierhin ausführlich dargelegten Sinn als Bild der Zwiespältigkeit zu begreifen, dessen Gegenüber zur Selbsterkenntnis führt. Ihre Gegenwärtigkeit über den ganzen Roman hin läßt sich damit belegen, daß jede der Figuren zwiespältig ist, sie sich gegenseitig den Schrecken der Sphinxbegegnung verursachen.

Immerhin ist festzustellen, daß Belyj

1. verschiedene der Romanfiguren mit dem Bild der Ungeheuer gestalten aus den "Chimery" versieht,
2. die antike Maske über einem Abgrund des Tierischen aus demselben Text zur Zeichnung des Doppelcharakters des Nikolaj Apollonovič wieder aufgreift,
3. ebenfalls auf diese Figur den ganzen Komplex des Tierischen überträgt, wie er in "Sfinks" entwickelt wurde und
4. wie er in "Egipet" weiterentwickelt worden war.

7) Zu dieser Unterscheidung vgl. Wolf Schmid: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München 1973.

Die Tier-Mensch-Mischgestalt tritt also auch in 'Peterburg' als ein zentrales Bild der Transition auf, das den ganzen semantischen Komplex eingefaltet enthält, den Belyj vor allem ausgehend von dem in der Sphinxgestalt als prinzipiell bedeutsam aufgedeckten Paradox in "Sfinks" entfaltet hatte.

In derselben Weise wie in "Sfinks" war auch die Sphinx von Gise sofern sie noch nicht zur Mysterienformel geschlossen war, das Gestaltkonzentrat eines Ägypten der Gegensätze und Grenzüberschreitungen. In "Peterburg" ist die Sphinx nur das eine Mal im Epilog genannt und bezieht sich dort eindeutig auf die Sphinx von Gise als Bild wesentlicher Erkenntnis. In den "Vospominanija" dagegen deutet Belyj sein eigenes Sphinx-Erlebnis wie das des Nikolaj Apollonovič nur im Sinn des schrecklichen Übergangs ohne Lösung. Damit reduziert sich die Sphinx wieder auf ihre Bedeutung in "Sfinks": Bild der Überschreitung, 'Mischung', was die zahlreichen Rückbezüge auf den Text "Sfinks" in "Peterburg" tatsächlich belegen. Nikolaj Apollonovič, der im Epilog vor der Sphinx und im Land der Mysterien Ägypten überhaupt den eigentlichen, verborgenen Sinn verstehen lernt und daraufhin ein anderes Leben beginnt, ist über den ganzen Roman hinweg als eine Figur von widersprüchlicher Doppelheit gezeichnet - in den Worten, den Bildern, mit dem semantischen Komplex aus "Sfinks" und den "Chimery". Und das heißt, wenn wir diese Schriften im ganzen vergegenwärtigen, die 'Ungeheuer'- bzw. 'Sphinx'-Merkmale zeichnen auch Nikolaj noch als den Menschen an der schreckenbesetzten Schwelle seines Weges zur Gottesebenbildlichkeit, zur Erkenntnis dessen, was jenseits der begrenzten Möglichkeiten der Wissenschaft liegt, im Wandel zum Bild der Einheit.

2.2.8.2. "Peterburg" und die Texte "Chimery" und "Sfinks" antičnaja maska - urodiščje

Für den Eindruck von Nikolaj als antiker Maske von apollinisch göttlicher Schönheit einerseits und Mißgeburt andererseits bei den Damen (P I, 47)⁸ ist unter dem Aspekt des literarischen Zitats auf Dostoevskijs Porträt des Stavrogin in den "Besy" hingewiesen worden.⁹ Dieser Bezug auf den fremden Text überkreuzt sich mit dem auf einen eigenen, die "Chimery", in welchem die Duplizität von Apollinischem und Dionysischem nach Nietzsche den maßgeblichen Schlüssel zur Bedeutung einer die Grenzsituation herausstellenden Polarität bildet. Antike Maske einer schönen Frau in der Hand des Jünglings und zu bekämpfendes Ungeheuer war dort die Gorgo Medusa. Nicht der Jüngling selbst trug die Züge der Doppelgestalt, wie Nikolaj. Aber er gewann die Selbsterkenntnis von seiner Doppelheit in der äußeren Konfrontation mit dem zwiespältigen Gorgo-Bild, erfuhr den dionysischen Wahn und überwand ihn als tragischer Held, war die antike Maske als leere Maske der Wissenschaft einmal entlarvt.¹⁰ Oberhalb der Grenze in Belyjs Modell stand das Bild der antiken Maske, die Wissenschaft, das Geformte, Schöne, Begrenzte, versehen mit den Epitheta 'mramornyj' und 'kamennyj',¹¹ unterhalb ihrer das Ungeheuerliche, Tierische, Unförmige und Unbegrenzte. Neu in "Peterburg" ist lediglich das Wort 'urodiščje' in dem Paradigma 'čudoviščje', 'zver'', 'gad' der unteren Ebene. Es steht in der Fortentwicklung des Komplexes 'gadiny - predki'; 'tajna predkov - famil'naja tajna'; 'genetičeskaja svjaz''; 'rodoslovnaja kniga'; 'gaden'koe nasledstvo' ("Sfinks")¹², 'prarodimyj užas/chaos'; 'prarodimoe' ("Egipet")¹³, welche die Tier-

8) P II, S.62.

9) P I, S.649, Anm. 53.

10) vgl. S.156f., S.173f., S.186 ff. dieser Arbeit.

11) vgl. "Chimery", Vesny, 1905, Nr.6, S.7f.

12) vgl. S.216 und S.220 ff. dieser Arbeit.

13) vgl. S.356 ff. dieser Arbeit.

Mensch-Bindung als zwangsläufige auf der Basis etymologischer Zusammenhänge verfolgt. Das zwiespältige Erscheinungsbild des Nikolaj kennzeichnet, analog zu den "Chimery", an dieser Figur hauptsächlich den Bruch zwischen Wissenschaft und Leben, Geist und Natur. Zu dem Apoll Nikolaj mit dem Marmorprofil gehört die Kantbüste in seinem Zimmer, gehören seine Kantstudien.

bogopodobnyj - ljagušonok; gaden'kaja ulybka; tragičeskij - smechotvornyj; Čajkovskijs 'Pikovaja Dama'

In dem Doppelbild Nikolajs wird der Anschluß an "Sfinks" und damit auch die Bedeutung des Sphinxbildes der 'Mischung' als des Prototyps seiner Zeichnung in der Folge durch die Darstellung aus der Perspektive verschiedener Figuren enthüllt. Der Sof'ja Petrovna gegenüber spaltet es sich in 'bogopodobnyj led' ('gottähnliches Eis') und 'ljagušeč'ja sljakot'' ('Froschmatschigkeit'). An derselben Stelle wird auch das Problem der mangelnden Einheit explizit:

"No ne bylo edinogo Ableuchova: byl nomer pervyj, bogopodobnyj, i nomer vtoroj, ljagušonok." (P I, S.66)

"Doch einen Ableuchov gab es nicht: es gab Nummer eins, den gottähnlichen, und Nummer zwei, das Fröschlein." 14

'Fröschlein' ist ein Bild, mit dem Belyj in "Sfinks" Gogol''s Phase der Pefersburger Erzählungen charakterisiert als eine Ablösung der 'magischen' durch die 'lächerliche' 'Mischung'.¹⁵ Weiteren Bezug auf "Sfinks" an dieser Stelle enthält die 'gaden'kaja ulybka' (das 'ekelhafte Lächeln') des Nikolaj¹⁶ und die Doppelheit der Sof'ja, in der sie Nikolaj entspricht, sowie ihre Bezeichnung als 'dama' ('Dame'). Hier liegt der erste Hinweis auf den Bezug zu Čajkovskijs "Pikovaja Dama", nach deren Muster die Konstellation Nikolaj - Sof'ja u.a. beleuchtet wird. An der "Pikovaja Dama" hatte Belyj in

14) P II, S.88ff. In Verkürzung ist die Gegenüberstellung erhalten. Die Opposition 'led' - 'sljakot'' ist getilgt.

15) vgl. S. 254f., Anm. 138 dieser Arbeit

16) vgl. S. 225 und S.257f. dieser Arbeit.

"Sfinks" aufgewiesen, daß Čajkovskij in seinem Leben und in seiner Kunst die Einheit nicht erreicht, sondern im Stadium des 'smešenie' scheitert,¹⁷ ebenso wie er dies mit dem Bild des 'Fröschleins' für Gogol' gekennzeichnet hatte. Die Doppelheit seiner eigenen Romanfiguren in "Peterburg" stellt Belyj damit unter den Gesichtspunkt des ungenügenden 'smešenie' im Hinblick auf das zu erreichende 'slijanie', und er knüpft an ihn auch hier die Frage der Spannung zwischen Tragik und Komik. Sof'ja bedenkt die beleidigende Episode mit Nikolaj am Winterkanal als Verletzung an dem 'hehren' Muster Liza-German, unter dem sie ihre Beziehung zu Nikolaj betrachtet. Nachdem er ihr schon dort als 'dovol'no smešnaja figura' erschien (P I, S.116)¹⁸ stellt sie fest, daß statt der erträumten, 'tragischen'/'heroischen' Handlung eine 'lächerliche' ('smechotvornyj') sich abgespielt hat.¹⁹ Wenn Belyj in "Sfinks" die "Pikovaja dama" dahin gedeutet hatte, daß aus dem ungelösten Zwiespalt von göttlichem Bild und irdischem Bild in Ergänzung zu dem entsetzlichen 'smech' Gogol's die entsetzliche 'toska' bricht, so zieht er den Schrecken der Čajkovskij-Oper in "Peterburg" seinerseits in das Gogol' zugesprochene 'Lachen'. Čajkovskij erreicht mit der Pique Dame nicht das vollkommene Bild der Schönen Dame/Sophia. Belyjs Sof'ja wird dem durch ihren Namen zum Maßstab aufgerufenen Bild der Sophia gar nicht gerecht, aber sie erreicht nicht einmal die Tragik der Liza, welche Belyj als die auf das Irdische reduzierte Sophia am Werk des Komponisten kritisiert hatte.²⁰ Sof'ja erscheint als das im Tragischen wie im Komischen durch 'Mischung' verfehlte Bild der Einheit, Sophia.²¹

17) vgl. S. 244 dieser Arbeit

18) P II, S.147.

19) P II, S.161f. 'tragiceskij' ist erhalten, 'smechotvornyj' gelöscht.

20) "Sfinks", Vesny, 1905, Nr.9-10, S.46.

21) Zu weiteren Ebenen der Parodie mit Bezug auf Sof'ja s. Ada Steinberg: On the Structure of Parody in Andrej Belyj's Peterburg. In: Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1977.

Die tierische Seite und das leitmotivische Spiel um die Ambivalenz von 'gadina'

Ein weiterer offenkundiger Rückbezug auf "Sfinks", und zwar darin insbesondere auf die Kapitel "Bol'sie gadiny" und "Malye gadiny", liegt in der leitmotivischen Charakterisierung des Nikolaj durch die Wortfamilie um 'gad' vor mit dem Spiel zwischen der vom konkreten Tierbild losgelösten Bedeutung des 'Ekelhaften'/'Gemeinen' und der Assoziation eines Tierbildes aus der Gattung der Reptilien.²² Der vollständige semantische Komplex, wie ihn Belyj in "Sfinks" ausgebildet hatte, ist in "Peterburg" aufgesplittert in die Kennzeichnung Nikolajs aus der Sicht verschiedener Figuren. Zunächst ist 'gaden'kij' mit den Froschzügen Nikolajs für Sof'ja verbunden. Und es steht hier vor allem in ästhetischem Sinn in Opposition zu seinen göttlich schönen Zügen. In Lichutins Reaktion auf Nikolajs Domino-Maskerade vor Sof'ja, die mit seinem Ausruf "gadost', gadost' i gadost'!" das Leitmotiv als solches zu allererst kenntlich macht (P I, S.132)²³ ist im Kontext mit den Wörtern 'dikost'' und 'merzost'' die Bedeutung des Abscheulichen im Sinne des 'Unschicklichen', 'Unanständigen' hauptsächlich zur Geltung gebracht. Diese Bedeutung, verknüpft mit einem Parallelbeispiel für die Wirkung, die solches auf Lichutin ausübt - ein ehrbarer Mensch gebärdet sich öffentlich als Tier, indem er sich auf alle Viere stellt und mit den Schößen seines Frackes wedelt - hat einen zusätzlichen Rückbezug auf die Parabel vom psychologischen Experiment in "Egipet". Auch innerhalb dieser wird an einem zuvor in seinem ästhetischen Sinne gebrauchten Wort, 'bezobrazie', die Bedeutung des 'Unschicklichen' aktiviert.²⁴

22) vgl. S. 224ff. dieser Arbeit

23) P II, S.165.

24) vgl. S. 320f. dieser Arbeit.

Die Assoziation des Tierbildes durch die Kontur des Menschen in einem bestimmten Kleidungsstück hat ihren Ursprung in "Sfinks"²⁵ und ist zur Zeichnung des Nikolaj mehrfach genutzt: in der Nikolaevka, die ihn als geflügeltes Monstrum erscheinen läßt und in dem Frack, dessen einen Schoß er in dem tragikomischen Duell mit Lichutin einbüßt.

Gemäß den zahlreichen wiederaufgenommenen Elementen der Sphinxdarstellung aus "Sfinks" und aus "Egipet", die später durch das Motiv der 'Tollwütigkeit' und 'Idiotie' für Lichutin noch verstärkt wird, gewinnt dessen Konfrontation mit Nikolaj dieselbe Bedeutung wie eine Konfrontation mit der Sphinx. In den unterschiedlichen Reaktionen Lichutins und Sof'jas auf die tierische Seite Nikolajs, dem Entsetzen vor dem Lasterhaften-Teuflischen ('sataninskie ěkscessy', P I, S.136)²⁶ einerseits, und einer 'süßen Mischung aus Entzücken und Entsetzen' ('sladkaja smes' vostorga i užasa', P I, S.134)²⁷ andererseits, findet sich Belyjs Erläuterung zur 'magischen Mischung' aus "Sfinks" wieder.²⁸ Das verdoppelte Entsetzen vor dem 'Ekelhaften' als einem verwandtschaftlich verbundenen hat der Senator zu seinem Sohn zu entdecken (P I, S.179),²⁹ wobei das Verknüpfungsspiel zwischen rod/rodnoj - gad/gadkij gegenüber "Sfinks" um das Wort 'izgadit'' bereichert ist. Im Dialog zwischen Dudkin und Nikolaj wird das Wort 'gadost'' beiderseitig zum Zentrum der Wertung für Nikolajs Bereitschaft zum Vatemord erhoben (P I, S.250f.).³⁰ In Fortsetzung dieser Begegnung erscheint Nikolaj dem Dudkin in einer Gespaltenheit, die bereits eine Reptilienart enthält: als 'tragische, antike Maske, die sich mit der flinken Wendigkeit einer Eidechse nicht zu einem harmonischen Ganzen verbindet' (P I, S.253).³¹

25) vgl. S. 234 dieser Arbeit.

26) in der 2.Fassung ist das Wort 'sataninskie' weggelassen, P II, S.171.

27) P II, S.168 (reduziert auf 'sladkij istocnik')

28) "Sfinks", S.40f. und S.44 unten.

29) vgl. S. 220ff. dieser Arbeit.

30) P II, 2, S.68.

31) P II, 2, S.72.

Die endgültige Zusammenführung von 'Ekelerregendem' und 'Reptil' bringt das Kapitel "Gadina" ("Reptil"/"Scheusal") in Lichutins gefühlsmäßiger Reaktion auf Nikolaj. Nikolaj ist nurmehr das 'Reptil' ('gadina'), die 'Boa' ('udav'), die man auf der Stelle totschrägt (P I, S.354 ff.).³² Er ist ein vorsintflutliches Monstrum des Meeres. Der Rückbezug auf "Sfinks", wo die Reptilien und ersten Tiergestalten aus dem Meer, die 'bol'sie gadiny', auf den Archetypus des apokalyptischen TIERES bzw. DRACHENS deuteten,³³ enthüllt in "Peterburg" Lichutins Kampf gegen Nikolaj, insbesondere indem 'gadina' einmal in Versalien, GADINA, geschrieben ist,³⁴ als den Kampf des Erzengels Michael gegen den DRACHEN der Apokalypse.³⁵

Damit erstreckt sich der Umgang mit der Tier-Mensch-Gestalt in "Peterburg" über die ganze Skala zwischen 'Magie' und 'Lächerlichkeit', 'Tragik' und 'Komik', mythischem Urbild und Grotteske, wie Belyj sie in "Sfinks" erörtert und durchgespielt hatte. Doch wie der Schluß von "Sfinks", so führt auch der Epilog von "Peterburg" aus der Ambivalenz hinaus.

32) P II, 2, S.183f.

33) vgl. S.210 ff. dieser Arbeit.

34) diese so deutliche Stelle mit der Schreibung von gadina in Versalien hat Belyj in der 2.Fassung gestrichen.

35) die Gestalt des 'pečal'nyj i dlinnyj' die Sof'ja irrtümlich zunächst mit ihrem Mann, Lichutin, verwechselt (P I, S.172f.), trägt in der Begegnung mit Dudkin den Namen Miša (P I, S.286). Hierfür ist auf eine mögliche Anspielung auf den Erzengel hingewiesen worden (P I, S.675, Anm.34). H.Hartmann hat auf die in dem Namen Lichutin verborgenen Bezüge auf Licht und Luzifer aufmerksam gemacht ("Andrej Belyj and the hermetic tradition: a study of the novel Petersburg". Ann Arbor/Mich., 1972, S.33f.). Man beachte dazu Lichutins Zeichnung in der auf die Apokalypse deutenden Farbe 'weiß'. Zum apokalyptischen Bezug der Symbolfarbe Weiß bei Belyj vgl. S.D.Cioran: The Apokalyptic Symbolism of Andrej Belyj. The Hague, Paris, 1973, S.87ff. u.S.154ff.

Weitere Ungeheurgestalten und das doppeldeutige 'prestuplenie' aus den "Chimery"

Seine Chimärengestalten hat Belyj in "Peterburg" zur Kennzeichnung noch zweier Figuren verwandt. Apollon Apollonovič als Haupt staatlicher Verwaltung und Organisation, in dem das Bewußtsein sich von der Persönlichkeit verselbständigt hat, wird für den Betrachter zum Medusenhaupt (P I, S.50)³⁶.

Das tertium comparationis zwischen Senator und Gorgo liegt in dem Kopf als Zentrum und der Leben bannenden, Leben versteinernenden Wirkung.³⁷ Die Doppelnatur Lippančenos fügt sich für Dudkin zum Bild der Chimäre (P I, S.275).³⁸

In "Egipet" hat Belyj die Wirkung der Sphinx auf den Betrachter mit der Bezeichnung 'Terrorakt' insofern versehen, als ihr Anblick an den Grenzen menschlichen Fassungsvermögens rührt. In "Peterburg" wird die Metapher vom 'Terroranschlag' auf der politischen Ebene des Romans entfaltet, weist aber von dieser ihrerseits auf weitere Ebenen. Insbesondere enthüllt Belyj die Mehrdeutigkeit der politisch motivierten Gewalttat zweimalig dadurch, daß er als Synonym das Wort 'prestuplenie' ('Verbrechen') hinzutreten läßt. Im ersten Fall geschieht es in der Begegnung Apollon Apollonovičs mit dem Agenten Morkovin/Voronkov nach dem Ball (P I, S.187 ff.)³⁹.

Das 'popučik' ('Der Weggefährte') betitelte Kapitel zeigt Apollon Apollonovič auf dem Wege äußeren und inneren Schwellenüberwindens in buchstäblicher Erfahrung der Bedeutung des Wortes 'prestuplenie' ('Verbrechen'/'Übertretung'), mit welchem der begleitende Agent zunächst das auf den Senator geplante Bombenattentat andeutet. Der Fußweg auf nächtlicher Straße als solcher signifiziert für diese Figur, die der Erzähler durch ihre Angst vor freien Räumen und ihre Schutzsuche im Quadrat der Kutsche charakterisiert hat⁴⁰, bereits

36) P II, S.65.

37) vgl. "Chimery", Vesny, 1905, Nr.6, S.8f.

38) P II, S.94.

39) P II, S.236 ff.

40) vgl. P I, S.20, S.25f.

eine 'unglaubliche Abweichung' ('otstuplenie') vom 'Kodex ihres ausgemessenen Lebens' (P I, S.187). Weggenosse im Sinne des Geleiters über eine Grenze ist der Agent dem Senator auf mehreren Ebenen: Er gehört selbst zwei einander entgegengesetzten Sphären wechselweise an. Er führt den Senator an der Hand an den Stellen des Weges, die diesem Angst einflößen. Er spricht das Wort 'prestuplenie' und wenig später 'terrorističeskij akt' aus, welches im Senator die Verletzung einer inneren Grenze auslöst, die hier dem Anlaß entspricht und durch den Erzähler eine Darstellung nach dem Muster des 'bred' - 'Fiebertraum' der Kindheit aus "Egipet" erfährt: Die Umgebung erscheint für die Wahrnehmung als eine verfremdete, entstellte (P I, S.189)⁴¹. Den Kern dieser Szene, in der das Überschreiten der Grenze vom Banalen bis hin zum politisch Gewichtigen und Existenzbedrohenden ausgespannt ist, das 'Entsetzen' des Senators im grotesken Mißverhältnis zum gegebenen Anlaß aber auch in einem diesem entsprechenden präsentiert ist, liegt in dem Präfix 'pere-/pre-' ('hinüber-, über-'). 'pere-menčivyj' - 'veränderlich' ist die Adresse des 'agent provocateur', der unter dem Namen Morkovin am Nevskij Prospekt wohnt, doch häufiger sich als Voronkov in seinem Quartier bei dem Schuster Bessmertnyj (Unsterblich) auf dem Vasil'evskij Ostrov aufhält. Darin gehört er zugleich der in geometrische Formen gefaßten, vor dem Unfaßbaren, Grenzenlosen geschützten Welt des Senators an (Adresse Nevskij Prospekt) und der dieser entgegengesetzten, dem Schattenreich und Chaos, das auf den Inseln lokalisiert ist.⁴² Im allgemeinen Sinne ist der Doppelagent mit dem umkehrbaren Namen ein Wanderer zwischen einem Diesseits und Jenseits ebenso wie Enfransis/Šišnarfne. In einem besonderen, konkreten Sinne ist er dies als Agitator zwischen zwei entgegengesetzten politischen Lagern. Im Rahmen des politischen Bezugsmusters bewegt

41) vgl. S. 316f. dieser Arbeit

42) vgl. die Kapitel "Kvadraty, parallelépipedy, kuby" und "Žiteli ostrovov poražajut vas".

sich vordergründig auch die Erwägung des Senators, daß die ihn in ihrer Zwielfichtigkeit beunruhigende Gestalt des Agenten als Notwendigkeit einer 'Übergangszeit' ('perechodnoe vremja') zu begreifen sei.

Den Gedanken des Senators setzen die Worte des Agenten fort, indem sie nun ihm ankündigen, daß der Zeitpunkt des 'Übergangs' als einer eigenen Erfahrung für ihn gekommen sei - auf der banalen Ebene als Überschreiten einer Pfütze, auf der 'seriösen', staatspolitisch gewichtigen durch die Vorbereitung eines Verbrechens:

"-'Podgotovljaetsja odno prestuplenie gosudarstvennoj važnosti ... Ostorožnej: zdes' - lužica... Prestuplenie èto..." 43

"-'Es wird ein Verbrechen von staatspolitischer Bedeutung vorbereitet... Vorsicht: hier ist eine Pfütze... Dieses Verbrechen (im Doppelsinn: diese Übertretung)..."

"-'Nam udastsja v skorom vremeni obnaružit'...Vot suchoe mesto-s: pozvol'te mne ruku'."

"-'Aufzudecken, wird uns in Kürze gelingen... Hier ist ein trockener Flecken: erlauben Sie mir Ihre Hand'."

Die Lücke in dem Dialog zwischen dem Agenten und dem Senator, der durch seinen fragmentarischen Charakter auf jedem Wort eine Betonung trägt, wobei die Bedeutung durch die Unabgeschlossenheit der Sätze jeweils zur vorangegangenen wie zur nachfolgenden Rede hin ambivalent bleibt, füllt der Erzähler mit seiner Schilderung von des Senators äußerem und innerem Weg über den freien Platz, der Kette der Wörter mit der Vorsilbe 'pere-/pre-' die weiteren Glieder 'perechodit'/'perejti' und 'peresilit' anfügend. Mit der zweimaligen Kennzeichnung von Morkovins, den Senator führenden Hand als einer 'eisigen' ('ledjanaja') wird dessen Überschreitenserfahrung trotz der Nichtigkeit ihrer äußeren Ursache symbolisch geprägt. Die Symbolik des Eises ist im Roman bereits einge-

43) Die Zweideutigkeit des 'prestuplenie' hat Belyj in der 2.Fassung noch verstärkt durch Weglassen des 'èto' (P II, S.237).

führt. In Zusammenhang mit seinem Aufenthalt im Jakutsker Gouvernement hatte Dudkin als 'Kategorie des Eises' für sich definiert das Gefühl der Unermeßlichkeit, der Getrenntheit von den anderen Menschen, u.a. durch sein illegales Leben unter falschem Paß (P I, S.86).⁴⁴ Seinem Gesprächspartner Nikolaj kam die folgende Deutung der 'Kälte' des Jakutsker Gouvernements zu:

"fizičeskaja ravnina ne stol' udalenoj guberni prevratilas' - taki v metafizičeskiju ravninu duši." (P I, S.90) 45)

"die physische Ebene des nicht so weit entfernten Gouvernements hat sich also in die metaphysische Ebene der Seele verwandelt."

Durch die Worte des Erzählers wird die Erfahrung des Apollon Apollonovič in eine Reihe mit derjenigen Dudkins gerückt. Und auch die den Senator führende Hand gehört dem Inhaber eines falschen Passes.

Der Umgang mit der in den "Chimery" zur Bedeutung gebrachten Ambivalenz des 'prestuplenie' als 'Verbrechen' und 'über die Grenze gehen' erreicht in "Peterburg" seine künstlerische Perfektion. An Stelle der Bilder des Mythos, mythischer Orts- und Zeitentrücktheit sind in einer historischen Zeit am konkreten Ort situierte Figuren getreten. Das Verbrechen ist darin verankert als ein politisches. Den Gang über die Grenze tut nicht ein Heros in den Tartaros, sondern ein ängstlicher Staatsdiener in den Straßen der Stadt Petersburg. Doch nicht die Komik vom banalen Grenzgang des Senators, noch das 'Verbrechen' seiner politischen Bedeutung nach, sind für diese Szene letztlich bestimmend. Als verschiedene Entfaltungsmöglichkeiten verweisen diese auf das, worin sie zusammenhängen, das 'Hinüber'.

44) fehlt in P II. Zu der Analogie bzgl. der hochgradigen Kälte zwischen "Peterburg" und Dostoevskijs "Brat'ja Karamazovy" s. P I, S.669, Anm.21.

45) fehlt in P II.

Im zweiten Fall handelt es sich um eine Reflexion Dudkins im Hause Lippančenkos, eine Stelle, die Belyj aus der 2.Fassung seines Romans eliminiert hat:

"Nu i žizn': zdes' - možet končit'sja plocho; on, Aleksandr Ivanovič, medlenno schodit s uma. Nikolaja Apollonoviča pridavili tjaželye obstojatel'stva; čto-to takoe neladnoe zavelos' u nich v dušach; tut ni - policija, ni - proizvod, ni - opasnost', a kakaja-to duševnaja gnilost'; možno li, ne očistivšis', pristupat' k velikomu narodnomu delu? Vspomnilos': 'So strachom Božiim i veroju pristupite'. A oni pristupali bez vsjakogo stracha. I - s veroj li? I tak pristupaja, prestupali kakojto duševnyj zakon: stanovilis' prestupnikami, ne v tom smysle konečno ..., a - inače. Vse že oni prestupali." (P I, S.273)

"Und das Leben: hier kann es böses enden; er, Aleksandr Ivanovič, wird langsam den Verstand verlieren. Nikolaj Apollonovič haben die schweren Umstände niedergedrückt; etwas Schlechtes hat sich bei ihnen in der Seele eingenistet; hier ist nicht Polizei, noch Willkür, noch Gefahr, sondern eine gewisse seelische Fäulnis; kann man denn, ohne sich gereinigt zu haben, zu einer großen Tat für das Volk schreiten? Aus der Erinnerung stieg auf: 'Mit Gottesfurcht und Glauben tretet heran'. Doch sie traten ohne jede Furcht heran. Und mit Glauben etwa? Und indem sie so herantraten, übertraten sie ein seelisches Gesetz: sie wurden zu Verbrechern, nicht in dem Sinne natürlich..., sondern anders. Dennoch begingen sie ein Verbrechen."

Den Senator 'trifft' das Wort 'prestuplenie', - nicht die endlich explodierende Bombe - indem es gewaltsam die Erfahrung des Überschreitens in ihm auslöst. Komplementär dazu ist nun auch an der Verbrechensabsicht durch die Doppeldeutigkeit des 'prestuplenie' die politische Handlung als Anschauungsebene geistiger Prozesse offengelegt. Die Suche gilt einer Sphäre jenseits menschlicher Begrenzung, politisch wird sie betrieben als Anschlag auf die Staatsordnung, welche insbesondere in der Figur des Apollon Apollonovič um sichernde Grenzlinien bestrebt ist. Die Erwägung der Einweihungsregeln ist folgerichtig an die Figur des Terroristen Dudkin gebunden, zu dessen Charakterisierung sowohl die Lektüre der Mystiker und der Apokalypse zählt, als auch das häufige Verweilen in anderen Sphären unter dem Einfluß von Alkohol und Nikotin.

Bereits Dudkins Erläuterungen im Gespräch mit Nikolaj zu dessen durch die Nähe der Bombe verursachter neuer Sinneswahrnehmung enthalten versteckte Hinweise auf den Einweihungsweg (P I, S.263 f.), zum einen darin, daß gegründet auf die Darlegungen R.Steiners, Nikolajs übersinnliches Erleben als momentane Loslösung des Ätherleibes vom physischen Leib identifiziert wird, welche dem Todeserleben gleichkommt. Nikolaj erfährt es, ohne in das okkulte Wissen eingeweiht zu sein, er erfährt es durch einen Schock, jenen Ausnahmefall also, in dem nach R.Steiner solcher Einblick in das Übersinnliche dem Uneingeweihten zuteil wird.⁴⁶

Die Deutung von Nikolajs Erleben als einem 'Schritt über die Grenze' ohne Vorbereitung ist verstärkt durch den desweiteren für das nachtodliche Erleben zum Zeugnis aufgerufenen Platon. An der Stelle, aus dem Phaidon (68E-69D), welcher dieser Bezug mit großer Wahrscheinlichkeit gilt, sind Reinigung und Weihung in den Mysterien der Beleg für eine notwendige Vorbereitung auf den Tod. Die Notwendigkeit des Zusammenhangs wird in dem oben zitierten Abschnitt von Belyj auf die Ebene der Sprache gezogen, wo sie die Form des Nebeneinander zweier eng verwandter, nur durch die Vorsilbe unterschiedener Wörter hat: 'pristupat' ('herantreten'; 'schreiten zu') und 'prestupat' ('übertreten'). Und sie ist auf der im Roman vorgegebenen politischen Ebene als 'zum Verbrechen schreiten' ebenso lesbar wie auf der explizit angewiesenen mystischen. Die erstere ist der zweiten hier deutlich untergeordnet, d.h. das politische Verbrechen steht unter den Vorzeichen mystischer Entgrenzung. Hinsichtlich der Bedeutung 'Verbrechen' tritt an die Stelle des die Staatsordnung schützenden Gesetzes das 'seelische Gesetz', wobei dies letztere nicht das 'prestuplenie' im Sinne des 'Überschreitens der Grenze' an sich ausschließt aber die Einhaltung von Regeln erfordert. Nach einem mystischen Gesetz wird dem Terroristen Dudkin zum Verbrechen, was auf politischer Ebene als Verbrechen aus mystischer Sicht legitimiert ist. Zu verfehlen ist der Weg mystischer Wandlung.

46) vgl. R.Steiner: Die Geheimwissenschaft im Umriß. Dornach 1976, S.73.

2.2.8.3. "Peterburg" und "Egipet"

In einem weitaus vielfältigeren Anschluß an "Egipet" steht Belyjs Roman als es der Gebrauch ägyptischer Bilder offenlegt, u.a. durch stilistische Zitate, welche ihrerseits in dem Stil Gogol's gründen. In dem Kapitel "Gogol' i Belyj" seines Buches "Masterstvo Gogolja" hat Belyj jene stilistischen Reminiszenzen an Gogol's Petersburger Erzählungen an der 1.Fassung seines Romans hervorgehoben, und zwar sowohl die deutliche Anspielung auf "Nos" (P I, S.21f.) in der synekdochischen Bezeichnung der Menschen durch die Nase, welche mit Gogol's Erzählung im literarischen Mythos Petersburgs speziell ihren Platz hat, als die Beschreibung der Menschenmenge nach dem Prinzip des pars pro toto überhaupt und durch eine Häufung von Substantiven, Adjektiven oder Verben.⁴⁷ Doch ist dies in "Peterburg" bereits Belyjs eigener, wohl auf Gogol' aufbauender, aber eigen ausgeprägter Stil zum Ausdruck des phantastischen Charakters der Stadt aus "Egipet". Zur verfremdenden Darstellung der Menschen in der Stadt Petersburg wird das charakteristische Satzmuster wiederaufgegriffen, das in dieser Funktion für die Kairoer Menschenmenge leitmotivisch ausgebildet worden war:⁴⁸

"kotelki, per'ja, furažki; furažki, kokardy, per'ja;
treogolka, cilindr, furažka; zontik, platoček, pero;"
(P I, S.257) 49

"Hüte, Federn, Mützen; Mützen, Kokarden, Federn;
Dreispitz, Zylinder, Mütze; Schirm, Tüchlein,
Feder;"

Und hier wie dort gibt Belyj die Stadt als ein 'Ungeheuer' zu verstehen, indem er die Ganzheit der Menschenkörper zerschlagend, aus dem entmenschlichten Bild den Entwurf eines riesigen Tierganzen gewinnt: in "Egipet" - den 'millionenköpfigen Hund'⁵⁰ und in "Peterburg" - den Tausendfüßler' (P I, S.256)⁵¹.

47) "Masterstvo Gogolja", S.304ff.

48) vgl. S.326 dieser Arbeit.

49) fehlt in P II

50) vgl. S. 350 dieser Arbeit.

51) P II, 2, S.74.

Auch im übrigen gehören die stilistischen Rückgriffe auf "Egipet" zu den Mitteln, die im Roman entworfene fiktive Welt von vornherein als instabil zu konstituieren bzw. in ihrer Stabilität erneut fragwürdig zu machen, ihr einen Schwellencharakter zu verleihen. Der autobiographische Alptraum ('košmar') der Kindheit - Analogon des Erlebens zu Cheopspyramide und Sphinx für den Reisenden Belyj in "Egipet" - findet geknüpft an die überhaupt mit zahlreichen autobiographischen Zügen ausgestattete Figur des Nikolaj Apollonovič⁵² als 'bred' ('Piebertraum') ebenfalls der Kindheit und mit dem Wachstum zusammenhängend, in den Roman Eingang. Inwiefern der spezifische Entwurf des 'bred' in "Peterburg" von Belyjs erstem in "Egipet" abweicht - anstelle des linearen Modells tritt dasjenige vom kugelförmigen Körper, an dem Entfernung sich als Ausdehnung darstellt⁵³ - ist hier ebenso wie der autobiographische Hintergrund weniger von Interesse denn die Tatsache, daß in beiden Texten der Alptraum nur ein Motiv des Übergangserlebens ist, das als solches durch verschiedene andere Umstände hervorgerufen gezeigt sowie mannigfaltig 'auf den Begriff' gebracht wird. Im Roman geschieht dies letztere im Dialog zwischen Nikolaj Apollonovič und Aleksandr Dudkin in Form dreier nebeneinander gestellter Bestimmungen: der psychologischen - 'Pseudohalluzination' - der symbolistischen - 'bezdna' - und der esoterisch/anthroposophischen - 'Pulsieren des Ätherleibes" (P I, S.263). Die Möglichkeit selbst einer Verständigung über das außergewöhnliche Erleben zwischen den beiden Figuren zeigt an, daß es sich im Grunde um ein Erleben handelt, auch wenn dessen auslösenden Faktoren und nähere Umstände je verschiedene sind - für Dudkin die Verbannung in das Gouvernement Jakutsk, die Isolation in seinem Zimmer und die Wirkung von Alkohol und Nikotin, für Nikolaj Apollonovič der Alptraum und der tatsächliche wie gedankliche Umgang mit der Bombe. Die Einheitlichkeit

52) vgl. M.Ljunggren: The Dream of Rebirth.

53) Alle beide sind in "Kotik Letaev" genutzt.

des Erlebens wird getragen von einem Stil des 'Stammeln', in dem das Ringen um eine adäquate Sprache durch die Artikulation wie als Thema gegenwärtig ist. Wenn zunächst Dudkin so spricht, kann ihn der Kant studierende Nikolaj Apollonovič nicht verstehen (P I, S.89ff.). Der Drang, sein eigenes schreckliches Grenzüberschreitenserleben des Alptraums und der Bombe Dudkin gegenüber zur Sprache zu bringen, führt ihn zu demselben 'Stammeln', welches, indem es die Hilflosigkeit des Sprechers äußert und scheinbar unsinnig gerät, als die Sprache selbst solchen Erlebens sich erweist. Nicht mehr wenn sie greift, objektiviert, Form und Sinn schafft, kann die Sprache es übermitteln, sondern wenn sie zur Auflösung geneigt, ihrer Bildhaftigkeit benommen, auf eine Minimalformel reduziert wird, welche im Widerspruch ein Unbestimmtes auftut:

"vse to - da ne to" (P I, S.262)
 "alles ist das und doch nicht das"

Die Form, in welche wiederholt die Irritation des Ich- und Gegenstandsbewußtseins sowohl in der Rede des Dudkin als auch (später) in der des Nikolaj Apollonovič gekleidet war -

"i govoriš', počemu ja - ja: i kažetsja, čto ne ja"
 "und du sagst, warum bin ich ich: und es scheint,
 daß ich nicht ich bin"

oder

"predmety ne predmety" (P I, S.89)
 "die Gegenstände sind nicht Gegenstände" -

ist hiermit zuletzt durch Nikolaj Apollonovič zur Sprachformel des wirklichkeitstranszendierenden Erlebens schlechthin geprägt. In der Alptraumbeschreibung von "Egipet" liegt ihr Anfang:

"Mir schien, als sei ich nicht ich"⁵⁴

54) in: Sovremennik. Juni 1912, S.178.

Erst durch den wiederholten Gebrauch wird sie in "Peterburg" zu einem Stil des 'bred' entwickelt (P I, S.89f.; S.233; S.235; S.258; S.260; S.262f.). Studiert hat ihn Belyj im Werk Gogol's.⁵⁵

Im stilistischen Anschluß an "Egipet" steht in "Peterburg" desweiteren die Adaption mathematischer Zeichen in der Funktion, den sprachlichen Ausdruck der 'Transition' noch zu steigern.⁵⁶ So wird vorgestellt und der Vorstellung entzogen die Stadt Petersburg im Romaneingang als "mathematischer Punkt" (P I, S.10) und als

"beskonečnost' prospekta, vozvedennogo v ěnnuju stepen'" (P I, S.22)

"Unendlichkeit eines Prospekts, in die Potenz n erhoben."

Der Punkt, an dem die Schreckensgefühle des Nikolaj Apollonovič "die Grenze überschreiten" ("perešli za čertu"), wird vergegenwärtigt als eine "Pentallionschwere" des Körpers, die in das "Gefühl Null" umschlägt, indem ein Schnitt die Eins von den Nullen abtrennt (P I, S.371).

Jene Stelle macht nun auch deutlich, daß Nikolaj während der ganzen Episode der Auseinandersetzung mit Lichutin diesem als das - allerdings inadäquat besetzte - Bild von Belyjs Sphinx aus "Egipet" gegenübergestellt ist. Zuerst, wie schon erwähnt, in dem Aspekt ihres Schreckens für den anderen - 'gadina', Tier/Drachen der Apokalypse⁵⁷ - dann als der leidende Held/Gott in Verschränkung der Bilder vom gekreuzigten Christus⁵⁸ und zerrissenen Dionysos (P I, S.372),

55) s. "Masterstvo Gogolja", S.57f.

56) die Sphinx als "bezobrazicⁿ", vgl. S. 259 dieser Arbeit.

57) vgl. oben S. 408.

58) zu der Christusparodie an dieser Stelle von "Peterburg" s. Ada Steinberg, S.153ff.

dessen eigenes Entsetzen die Grenze überschreitet (P I, S.372) und durch Leiden überwunden endlich zur Heilung der Doppelnatur führen soll⁵⁹, welche in der Figur Nikolajs ihre Erfüllung aber nicht findet. Indem Nikolaj in seiner alltäglichen, banalen Dimension ein komisches Zerrbild der Sphinx und des an sie in "Egipet" geknüpften Einweihungsmythos abgibt, liegt hier u.a. eine Parodie Belyjs auf die eigene symbolistische Konzeption vor,⁶⁰ welche indes nicht als Hinweis auf einen Bruch mit dieser mißzuverstehen ist, sondern vielmehr der Vervielfältigung der Ebenen dient, auf denen Transition und Transformation gezeigt wird.⁶¹ Spricht doch für solches Verständnis auch die Tatsache, daß die Figur des Nikolaj Apollonovič im Epilog als durch eine Reise nach Ägypten gewandelte präsentiert ist. Wie das Zitieren oder sinngemäße Anknüpfen an Bilder und Stil der Transition aus "Egipet" in "Peterburg" zwischen den Polen von Grauen und Komik bewegt wird, führt eine weitere Passage der Begegnung Lichutin-Nikolaj Apollonovič vor Augen (P I, S.327). Bereits hier geht es um die Vermittlung des außerordentlichen Entsetzens von Nikolaj. Der Erzähler gebraucht dafür das Bild der Pyramide mit einer Erläuterung, welche mit derjenigen aus "Egipet" übereinstimmt⁶²:

"V piramide est' čto-to, prevyšajuščee vse predstavlenija človeka; piramida est' bred geometrii, to est' bred neizmerimyj ničem; piramida est' človekom sozdannyj sputnik planety; i želta ona, i mertva ona, kak luna. Piramida est' bred, izmerjaemyj ciframi." (P I, S.327)

59) bzgl. "Egipet" vgl. S. 365 dieser Arbeit.

60) vgl. bereits P I, S.263: Die Diskussion über das Bild vom 'Abgrund' als Symbol des Übergangserlebens.

61) Das ergänzende Nebeneinander vom mythisch/erhabener und mythisch/grotesker Ebene konnte im Ansatz schon in "Sfinks" beobachtet werden. Vgl. S.227ff. dieser Arbeit.

62) vgl. S. 319f.dieser Arbeit.

"In der Pyramide ist etwas, das alle menschliche Vorstellung übersteigt; die Pyramide ist ein Fiebertraum der Geometrie, d.h. ein in nichts ermeßbarer Fiebertraum; die Pyramide ist ein vom Menschen geschaffener Sputnik des Planeten; so gelb ist sie und so tot wie der Mond. Die Pyramide ist ein Fiebertraum, der in Zahlen ermessen wird."

Anschließend folgt eine Erläuterung des "Zahlenschreckens" an der Pentallion. Er entsteht erst aus der Zusammensetzung der je für sich "nichtigen" Eins und Null. Dies ist Grundlage des Bildes vom "dünnen Stöckchen" der Eins, an dem die Pentallion hängt. Nikolaj ist dürr wie ein Stöckchen, der Last der Nullen entspricht sein Leiden an Blähungen. Der über die Grenze treibende Schrecken ist von der Pyramide über die hohe Zahl auf die physiologische Ebene herabgeführt.⁶³

63) Zu diesem Komplex der "profanierenden Umdeutungen", die J.Holthusen als Strukturprinzip in "Peterburg" herausgestellt hat vgl. seine wichtigen Ausführungen im Kapitel über Belyjs "Peterburg" in: Der russische Roman, S.273ff.

Für die Anknüpfungen an "Egipet" insgesamt lassen sich in "Peterburg" drei Zentren ausmachen. Zwei von ihnen wurden schon berührt: die Stadt Petersburg und Nikolaj Apollonovič. Das dritte bildet Apollon Apollonovič. Es handelt sich also einesteils um die zwei Romanfiguren, in denen sich tatsächlich eine Wandlung vollzieht, wie im Epilog erzählt wird, - doch erst nach Verlassen Petersburgs -, und andernteils um Petersburg als den Ort des Anstoßes zur Transformation, als deren erste kritische Station.

Auf die Parallele in der Zeichnung der Städte Kairo und Petersburg in "Egipet" und "Peterburg" hinsichtlich der Betonung der geometrischen Form und der außergewöhnlichen geographischen Lage⁶⁴ hat P.R.Hart aufmerksam gemacht.⁶⁵ Hier anzufügen ist die stilistische Eigenart in der Beschreibung der Menschenmenge⁶⁶ sowie die Dechiffrierung der Stadt als 'Schattenreich'. Zweierlei Form und zweierlei Aspekt ist hierbei zu unterscheiden:

1. wird nur auf den Inseln ein Schattenreich lokalisiert, dessen Bewohner über die Brücken drängen (P I, S.24, S.55f.), und das Schattenreich ist rein aus der griechischen Mythologie zu verstehen.
2. erstreckt sich das Schattenreich über ganz Petersburg als dessen Umkehrung (P I, S.295f.). Auf die anthroposophische Grundlage der anagrammatischen Doppelfigur *Enfranšiš/Šišnarfne* hat J.Holthusen bereits 1956 hingewiesen⁶⁷. Das Schattenreich in diesem Sinne ist die Welt des Übersinnlichen. Im Falle der Doppelfigur Morkovin/Voronkov sind beide Aspekte des Schattenreiches miteinander verschränkt.⁶⁸

64) vgl. zu diesem Punkt auch M.Ljunggren, S.51f.

65) P.R.Hart: Andrej Belyj's Petersburg and the Myth of the City. Ann Arbor/Mich., 1974.

66) vgl.oben S. 416.

67) J.Holthusen: Andrej Belyj und Rudolf Steiner. In: Festschrift für Max Vasmer. Wiesbaden, 1956, S.190ff.

68) zur Zeichnung Petersburgs als Hölle s.P I, S.49 (fehlt in P II) sowie Sof'ja Petrovna's 'Höllenfahrt' (P I, S.173). Im letzteren Fall steht ebenfalls das Höllenmotiv neben der Darstellung von einem übersinnlichen Erleben auf der Grundlage der Schriften R.Steiners: Zurückgehen des eigenen Lebens bis in den Zeitpunkt vor der Geburt (vgl.S. 335 dieser Arbeit).

In "Egipet" war Kairo und Kairo stellvertretend für Ägypten zur Entschlüsselung als Ort des Abstiegs in den Hades und die Hölle und des Übergangs zur übersinnlichen Anschauung angewiesen. Die "mediumistische" Qualität des Ortes⁶⁹ hat Belyj auch Petersburg verliehen. In "Peterburg" ist deren Aufweis gegenüber "Egipet" indes vervielfacht und ihre Wirkung betrifft eine Vielzahl von Figuren mit unterschiedlichem Ergebnis. Nur in bezug auf Apollon Apollonovič und Nikolaj Apollonovič erhält sie jene Bedeutung einer ersten Einweihungsstufe, die Kairo auf dem äußerlich/innerlichen Weg des Ägyptenreisenden Belyj in "Egipet" trug. Dudkin, das Double Nikolaj Apollonovičs, scheitert - im Wahnsinn. Naturgemäß ist die Bedeutung der offenkundig ägyptischen Bildwelt in "Peterburg", d.i. der ägyptischen Silhouette des Apollon Apollonovič (P I, S.178, S.180, S.186, S.190) sowie der Ägyptenreise des Nikolaj Apollonovič und seiner Auslegung ägyptischer Schriftdenkmäler im Epilog, in der Sekundärliteratur zu dem Roman speziell schon erörtert worden.⁷⁰ Für den Sinnzusammenhang, in den des Senators ägyptisches Porträt gehört, ist zu berücksichtigen, daß

1. die Ähnlichkeit mit einem Ägypter stets näher erläutert ist als die Ausrichtung, die der Senator seinen Gliedmaßen nach der Geraden und dem rechten Winkel gibt, also entgegen den Gesetzen der Anatomie; und
2. je nach dem näheren Kontext dieses Bildes seine besonderen Konnotationen variieren.

Die in ihrer Rechtwinkeligkeit ägyptische Haltung des Apollon Apollonovič gehört in das Paradigma dieser Figur als einer zwiespältigen. Durch geometrische Formen und Numerierung sucht der Senator Unendlichkeit und Chaos zu bannen, die in ihm selbst, inmitten der Stadt Petersburg sowie hinter ihren Grenzen lauern. Die ägyptische Haltung

69) vgl. S.335 dieser Arbeit.

70) s.bes. P.R.Hart, S.128 und H.Hartmann: Andrej Belyj and the hermetic tradition: a study of the novel Peterburg. Ann Arbot/Mich., 1972, S.104ff. und 122f. H.Hartmanns Deutung der Stadt Petersburg als des ägyptischen Totenbuches scheint mir aus dem Roman nicht sicher zu begründen, desgleichen nicht der Hinweis, daß Apollon Apollonovic aufgrund seiner Glatzköpfigkeit als ägyptischer Priester zu entziffern sei.

dieser Figur zeigt sie also in Beherrschung bzw. Verdeckung der 'anderen Seite', auf der auch die tierische Natur angesiedelt ist. Dies zeigt besonders deutlich die Stelle P I, S.186ff., wo Apollon Apollonovič durch die Begegnung mit Morkovin aus seiner ägyptischen Haltung gerissen und bis in eine solche "auf allen Vieren" gedrängt ist. Nach der Szene der vielfältigen Grenzüberschreitungen gewinnt er seine ägyptische Form zurück.

Auf dem Ball bei den Cukatovs (P I, S.178) legt Apollon Apollonovič in der Haltung eines Ägypters seinem Gesprächspartner ein "äußerst weises System von Verboten" dar, welches die Unveränderlichkeit der politischen Verhältnisse garantieren soll. Hier ist der Senator auch in seiner "Weisheit" ägyptisch.⁷¹

Den bereits vorliegenden Erläuterungen zu den ägyptischen Elementen im Epilog⁷² bleibt wenig hinzuzufügen.

Hervorgehoben sei, daß auf eine Einweihung Nikolaj Apollonovičs in die ägyptische Weisheit nicht allein seine Vertiefung in den Anblick der Sphinx weist, sondern auch seine Erkenntnis, daß ägyptische Schriften einer anderen Auslegung bedürften. Die andere Auslegung, besonders des Totenbuches, zeigt an, daß es sich hier um eine esoterische handelt. In ihr wird das Totenbuch als Zeugnis der ägyptischen Mysterieneinweihungen gelesen. Damit zugleich eröffnet sich der gegenüber "Egipet" neue Aspekt, daß die Einweihung auch durch eine Entschlüsselung von Schriften ge-

71) P.R.Hart versteht vom Epilog her, d.h. über die alte, vor dem Zusammenbruch stehende Kultur als tertium comparationis zwischen Rußland und Ägypten, die ägyptische Silhouette des Senators. Dies läßt sich auch im Anschluß an "Egipet" begründen. In diesem Text wies die altägyptische Kontur im Gegenwartsägypten auf dessen Verfallsstadium.

72) s.die von S.S.Greciskin, L.K.Dolgopolo u. A.V.Lavrov erstellten Anmerkungen in der Ausgabe P I; und H.Hartmann, S.104ff.

schieht wie sie Nikolaj selbst mit dem "Brief des Daufsech-
rut" vornimmt. Das Studium dieser speziellen Schrift ist,
wie H.Hartmann bemerkt hat,⁷³ im Epilog ein Zeichen (neben
anderen) für den überwundenen Zwiespalt zwischen Vater
und Sohn Ableuchov. Der Vater schreibt seine Memoiren,
der Sohn erläutert eine ägyptische Weisheitslehre, die
Lehre des Cheti an seinen Sohn Pepi, in der dieser dem
Sohn das Handwerk eines Schreibers anempfiehlt.

Zu der Einsicht, daß die Kultur einen Endpunkt erreicht
habe, kommt Nikolaj Apollonovič wie der Reisende Belyj
in "Egipet" vor der Sphinx. Indes ein entsprechendes Bild
von den "ewigen Wegen und letzten Schicksalen" ist ihm
nicht gezeigt. Der Weg/die Einweihung des Nikolaj Apollo-
novič ist in Ägypten noch nicht vollendet. Zu der orga-
nischen Einheit von Leben und Denken, Natur und Geist,
muß ihn der Weg weiter nach Rußland führen auf die Spuren
eines Philosophen, dessen Weg in der Pilgerschaft über
das russische Land endet.⁷⁴

73) H.Hartmann, S.104f.

74) Zu Skovoroda, seiner Rezeption durch Belyj und Bedeu-
tung in "Peterburg" vgl. A.Lavrov: Andrej Belyj i
Grigorij Skovoroda. Studia slavica. Budapest, 1975,
Bd.XXI, S.395-404.

3. Schluß

Die Einsicht in den übergeordneten Zusammenhang, in dem die von Belyj in seine verschiedenen Texte integrierten ägyptischen Bilder ihren Sinnzusammenhang haben, war schon der Konzeption dieser Arbeit zugrundegelegt worden: die künstlerisch wie theoretisch gestellte Frage des Symbolisten nach einer Möglichkeit des Transzendierens und ihre nie als abgeschlossen befundene Antwort im Mythos vom Weg mit seinem ersten kritischen Moment der Transition und dem fernen Ziel der vereinten Sphären. Ist die Frage eine symbolistische schlechthin (und gerade eine künstlerische Lösbarkeit in ihr vorausgesetzt), so mußte deren Verfolgung in den Texten A. Belyjs zu einem Verfolgen der Entwicklung des Symbolismus dieses Autors werden. In diesem Sinne ist der Weg von mir bewußt auch als Prinzip der Darlegung gewählt worden.¹ Er wird hier abgebrochen, da dem Umfang der Arbeit Grenzen zu setzen sind, innerhalb derer mit diesem Ansatz der Betrachtung ein künstlerisches Lebenswerk ganz seinen Platz jedenfalls nicht finden kann. Eine Grundlinie ist aufgewiesen, anhand derer weitere Texte, weitere Textelemente Belyjs erschließbar sind. Eine begründete Zäsur ist nach "Peterburg" insofern zu setzen, als in diesem Roman das Thema der Transition einen Kulminationspunkt erreicht, indem es sich in Übertreibungen bis zum Unsinn, in einer Vielzahl von Wortspielen, einem Kaleidoskop der Figuren, einem 'Gemisch' einander widerstreitender Stilebenen, einer Vielzahl der Fremd- und Selbstzitate zugleich glänzendst entfaltet wie in formaler Verselbständigung zu verlieren droht, bevor es im Epilog dennoch ein anderes Mal aufgefangen wird. Da die Bedeutung der von Belyj andernorts gesetzten ägyptischen Bilder ihrer festgestellten Invariante nicht widerspricht, vielmehr nur in der Bezüglichkeit auf die je gemeinte Grenze variiert und also für unser Thema nicht prinzipiell etwas Neues erbringt, erscheint deren

1) Das häufige Querverweisen innerhalb der Arbeit ist eine mißliche aber unvermeidbare Folge dieser Entscheidung.

schematische Erfassung als ausreichend.

Das nachfolgende Schema ist ein Versuch, die dargelegten intertextuellen Form- und Sinnzusammenhänge im Werk

A.Belyjs in eine Übersicht zu bringen:

LITERATURVERZEICHNIS

I. Andrej Belyj: ausgewählte Texte

- Adam: Zapiski najdennye v sumasšedsem dome. In: Vesy, 1908, Nr.4, S.15-30.
- Arabeski. Moskva, 1911. Nachdruck München, 1969 (=Slavische Propyläen. 63).
- Četyre simfonii. Die vier Symphonien. Nachdruck der Ausgaben Moskau 1917, 1905 und 1908. München 1971 (= Slavische Propyläen.39).
- Chimery. In: Vesy, 1905, Nr.6, S.1-18.
- Glossalolija. Berlin, 1920. Nachdruck München, 1971 (= Slavische Propyläen. 109).
- Gogol'. In: Vesy, 1909, Nr.4, S.69-83.
- Gogol' i čort Merežkovskago. In: Zolotoe runo, 1906, Nr.4, S.100-101.
- Kotik Letaev. Berlin, 1922. Nachdruck München, 1964 (= Slavische Propyläen. 3).
- Kreščenyj Kitaec. Moskva, 1927. Nachdruck München, 1969 (= Slavische Propyläen.23).
- Krugovoe dviženie. In: Trudy i dni, 1912, Nr.4-5, S.51-73.
- Linija, krug, spiral' - simbolizma. In: Trudy i dni, 1912, Nr.4-5, S.13-22.
- Lug zelenyj. Moskva, 1910. Nachdruck New York, London, 1967.
- Maska. In: Vesy, 1904, Nr.6, S.6-15.
- Maski. Moskva, 1932. Nachdruck München, 1969 (= Slavische Propyläen. 46).
- Meždu dvuch revoljucij. Leningrad, 1934. Nachdruck Chicago, 1966 (= Russian Study Series. 60).
- Moskva (I. Moskovskij čudak; II. Moskva pod udarom). Moskva, 1926. Nachdruck München, 1968 (= Slavische Propyläen. 45).
- Masterstvo Gogolja. Moskva-Leningrad, 1934. Nachdruck München, 1969 (= Slavische Propyläen. 59).
- Na rubeže dvuch stoletij. Moskva-Leningrad, 1930. Nachdruck Letchworth, Herts., 1966 (= Rarity Reprints. 4).
- Načalo veka. Moskva-Leningrad, 1933. Nachdruck Chicago, 1966 (= Russian Study Series. 61).
- Na perevale. I. Krizis žizni; II. Krizis mysli; III. Krizis kul'tury. Berlin, 1923.
- Nečto o mistike. In: Trudy i dni, 1912, Nr.2, S.46-52.
- O simbolizme. In: Trudy i dni, 1912, Nr.1, S.10-24.
- O simbolizme. In: Trudy i dni, 1912, Nr.2, S.1-7.
- O smysle poznanija. Peterburg, 1922. Nachdruck Chicago 1965 (= Russian Study Series. 51).
- O teurgii. In: Novyj put', 1903, Nr.9, S.100-123.

- Odna iz obitelej carstva tenej. Leningrad, 1924-25. Nachdruck Letchworth, Herts., 1971 (Russian Titles for the Specialist. 14).
- Ofejra (Putevye zametki). Čast' i-ja. Moskva, 1921.
- Orfej. In: Trudy i dni, 1912, Nr.1, S.63-68.
- Pamjati Aleksandra Bloka. Andrej Belyj. Ivanov-Razumnik. A.Z.Štejnberg. Peterburg, 1922. Nachdruck Letchworth, Herts., 1971 (= Russian Titles for the Specialist.27).
- Past' noči: otryvok misterii. In: Zolotoe runo, 1906, Nr.3, S.62-71.
- Perepiska. Aleksandr Blok - Andrej Belyj. Moskva, 1940. Nachdruck München, 1969 (= Slavische Propyläen. 65).
- Pervoe svidanie. Petrograd, 1921. Nachdruck Letchworth, Herts., 1974 (= Russian Titles for the Specialist.51).
- Pepel'. Peterburg, 1909.
- Peterburg. Moskva, 1981 (Literaturnye pamjatniki).
- Peterburg. Moskva, 1928. Nachdruck München, 1967 (= Slavische Propyläen.29)
- Počemu ja stal simvolistom i počemu ja ne perestal im byt' vo vseh fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija. Ann Arbor, Mich., 1982.
- Poézija slova. Berlin, 1922. Nachdruck Chicago, 1965 (=Russian Study Series. 51).
- Putevye zametki. I. Sicilija i Tunis. Moskva-Berlin, 1922.
- Rasskazy. Gesammelt und eingeleitet von Ronald E.Peterson. München, 1979 (= Slavische Propyläen. 141).
- Serebrjanyj golub'. Berlin, 1922. München, 1967 (= Slavische Propyläen.38).
- Serebrjanyj golub'. Nachdruck Ann Arbor, Mich. (o.J.)
- Sfinks. In: Vesy, 1905, Nr.9-10, S.23-49.
- Simvolizm. Moskva, 1910. Nachdruck München, 1969 (= Slavische Propyläen. 62).
- Stichotvorenija i poémy. Moskva-Leningrad, 1966.
- Tragedija tvorčestva - Dostoevskij i Tolstoj. Moskva, 1911. Nachdruck Lethworth, Herts., 1971 (= Russian Titles for the Specialist. 15).
- Urna. Moskva, 1909.
- Venec lavrovyj. Stat'ja. In: Zolotoe runo, 1906, Nr.5, S.43-50.
- Veter s Kavkaza. Moskva, 1929.
- Vospominanija, tom II, čast' II (1910-1912). In: Literaturnoe nasledstvo 27/28. Moskva, 1937, S.413-456.

- Vospominanija o A.A.Bloke. Ėpopeja 1-4. 1922-1923. Nachdruck München, 1969 (= Slavische Propyläen. 47).
- Vospominanija o Štejnere. Paris, 1982.
- Zapiski čudaka. Moskva/Berlin, 1922. Nachdruck Lausanne, 1973, (= Collection "Slavica Reprints".1).
- Žezl' Aarona (O slove v počzii). In: Skify, Sb.1, 1917, S.155-212.
- Zoloto v lazuri. Moskva, 1904.

II. Werke der russischen Literatur und des russischen Symbolismus im besonderen

- BAL'MONT, Konstantin: Izbrannoe. Moskva, 1983.
- - - : Kraj Ozirisa. Moskva, 1914.
 - - - : Stichotvorenija. Leningrad, 1969.
 - - - : Izbrannye stichotvorenija i počmy. München, 1975.
 - - - : Zovy drevnosti. Berlin, 1923.
- BLOK, Aleksandr: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Moskva-Leningrad, 1960-1963.
- BRJUSOV, Valerij: Sobranie sočinenij v semi tomach. Moskva, 1973-1975.
- ČECHOV, Anton P.: Polnoe sobranie sočinenij i pisem A.P. Čehova. t. 11. P'esy. Moskva, 1968.
- GIPPIUS, Zinaida: Stichotvorenija i počmy. München, 1972.
- GOGOL', Nikolaj: Sočinenija N.V.Gogolja. izd. desjatoe. t.I, Moskva, 1889.
- IVANOV, Vjačeslav: Borozdy i meži. Opyty ěstetičeskie i kritičeskie. Moskva, 1916.
- - - : Ėllinskaja religija stradajuščago boga. In: Novy put', 1904, Nr.1-3, 5, 8-9; Voprosy žizni, 1905, Nr.6-7.
 - - - : O "chimerach" Andreja Belago. In: Vesy, 1905, Nr.7, S.51-52.
 - - - : Po zvezdam. Stat'i i aforizmy. S.-Peterburg, 1909.
 - - - : Sobranie sočinenij. t.1-3, Brjussel', 1971-1979.
- MEREŽKOVSKIJ, Dmitrij: Polnoe sobranie sočinenij. 24 Bde. in 12, Moskva, 1914.
- - - : Roždenie bogov. Tutankamon na Krite. Praga, 1925.
 - - - : Tajna trech. Praga, 1925.
- ROZANOV, Vasilij: Apokalipsis našego vremeni. Sergiev posad, 1918.
- - - : Egipet. Stat'ja. In: Zolotoe runo, 1906, Nr.5, S.51-56.
 - - - : Iz vostočnych motivov. Petrograd, 1916.
 - - - : Koncy i načala, "božestvennoe" i "demoničeskoe", bogi i demony (Po povodu glavnago sjužeta Lermon-tova). In: Mir iskusstva, 1902, Nr.118, S.122-129; Nr.119, S.130-137.
 - - - : Nečto iz sedoj drevnosti. In: Religija i kul'tura. Sbornik statej. S.-Peterburg, 1899.

- ROZANOV, Vaslilij: O drevne-egipetskoj krasote. In: Mir
iskusstva, 1899, Nr.13, S.105-109; Nr.15, S.121-124;
Nr.18, S.1-8; Nr.21, S.29-32.
- - - : Pis'ma k Ė.F.Gollerbachu. In: Izbrannoe. München,
1970.
- - - : Semejnyj vopros v Rossii. t. 2., S.-Peterburg, 1903.
- - - : V mire nejasnago i nerešennogo. 2.Ausg., S.-Peter-
burg, 1904.
- SOLOV'EV, Vladimir: Stichotvorenija i šutočnye p'esy. Lenin-
grad, 1974.

III. Ausgewählte Sekundärliteratur zu Andrej Belyj:

- ANSCHUETZ, Carol L.: Word creation in Kotik Letaev and
Kreščenyj kitaec. Ann Arbor, Mich., 1974.
- BUGAEVA, Klavdija: Vospominanija o Belom. Berkeley, 1981.
- BURKHART, Dagmar: Leitmotivik und Symbolik in Andrej Belyjs
Roman Peterburg. In: Die Welt der Slaven, IX, 1964,
S.277-323.
- CARLSON, Maria: The Conquest of Chaos. Esoteric Philosophy
and the Development of Andrei Belyi's Theorie of
Symbolism as a World View (1901-1910). Ann Arbor,
Mich., 1982.
- CHRISTA, Boris: The Poetic World of Andrej Bely. Amsterdam,
1977.
- - - : Andrej Bely's Connections with European Occultism.
In: Russian and Slavic Literature, 1976, S.213-223.
- - - (Hrsg.): Andrej Bely Centenary Papers. Amsterdam, 1980.
- CVETAeva, Marina: Plennyj duch. In: Sočinenija. Moskva, 1980,
tom vtoroj. S.255-314.
- DEPPERMAN, Maria: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des
schöpferischen Bewußtseins. München, 1982.
- CIORAN, Samuel D.: The Apokalyptic Symbolism of Andrej Belyj.
The Hague, 1973.
- ELSWORTH, John D.: Andrej Bely. Letchworth, Herts., 1972.
- - - : Andrej Bely's Theory of Symbolism. In: Studies in
Twentieth Century Russian Literature. Ed. Christopher
Barnes. Edinburg & London, 1976, S.17-45.
- HART, Pierre R.: Andrej Belyj's Petersburg and the Myth of
the City. Ann Arbor, Mich., 1974.
- HARTMANN, Helene: Andrej Belyj and the Hermetic Tradition.
A Study in the Novel Petersburg. Ann Arbor, Mich.,
1972.
- HINDLEY, Lilly: Die Neologismen Andrej Belyjs. München, 1966.
- HOLTHUSEN, Johannes: Belyj: Petersburg. In: Der russische Roman.
Hrsg. v. Bodo Zelinsky. Düsseldorf, 1979, S.265-290.
- - - : Andrej Belyj und Rudolf Steiner. In: Festschrift
für Max Vasmer. Wiesbaden, 1956, S.187-192.

- HOLTHUSEN, Johannes: Die Bedeutung des Stils bei Andrej Belyj. In: *Russian Literature*, 5, 1973, S.65-78.
- - - : Weltmodelle moderner slavischer Dichter: Andrej Belyj und Miroslav Krleža. Innsbruck, 1978.
- - - : Erzähler und Raum des Erzählers in Belyjs *Serebrjanyj golub'*. In: *Russian Literature*, 4, 1976, S.325-344.
- - - : Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russischen Avantgarde (1909-1923). München, 1974.
- - - : Spielerische Strukturen in Andrej Belyjs *'Peterburg'*. In: *Andrej Bely Centenary Papers*. Hrsg. v. Boris Christa. Amsterdam, 1980. S.146-156.
- HÖNIG, Anton: Andrej Belyjs Romane. Stil und Gestalt. München, 1965.
- IVANOV-RAZUMNIK, R.J.: Aleksandr Blok, Andrej Belyj. *Peterburg*, 1919.
- - - : *Veršiny*. Petrograd, 1923.
- JANECEK, Gerald: Andrej Bely. A critical review. Ed. by Gerald J. Janeczek. Lexington, Ky., 1978.
- - - : Poetic Devices and Structure in Andrej Belyj's *Kotik Letaev*. Ann Arbor, Mich., 1972.
- KLOTZ, Volker: Die erzählte Stadt. München, 1969.
- KOVAC, Anton: Andrej Belyj: The 'Symphonies' (1899-1908). Bern, Frankfurt a.M., München, 1976.
- KOZLIK, Frédéric: L'influence de l'anthroposophie sur l'oeuvre d'Andréi Biélyi. 3 Bde. Frankfurt a.M., 1981.
- LACHMANN, Renate: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *'Petersburg'* und die *'fremden'* Texte. In: *Poetica* 15, 1983, S.66-107.
- LAVROV, A.V.: Andrej Belyj i Grigorij Skovoroda. *Studia Slavica Hung.* XXI, 1975.
- - - : Mifotvorčestvo argonavtov. In: *Mif-Fol'klor-Literatura*. Leningrad, 1978, S.137-170.
- LJUNGGREN, Magnus: The Dream of Rebirth. A Study of Andrej Belyj's Novel *'Peterburg'*, Stockholm, 1982.
- MOČUL'SKIJ, Konstantin: Andrej Belyj. Paris, 1955.
- NIVAT, Georges: Le 'jeu cérébral', étude sur *'Petersbourg'*. In: *Biély Péterbourg*. Lausanne, 1967.
- PFLANZL, Jutta: Weltbild und Kunstschau des Russischen Symbolismus in der theoretischen Gestaltung durch A.Belyj. Dissertation (maschinenschr.). Wien, 1946.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: Andrej Belyj. In: *Russkij sovremennik*, Nr.2, 1924, S.231-245.
- STEINBERG, Ada: World and Music in the Novels of Andrej Bely. Cambridge, 1982.
- - - : On the Structure of Parody in Andrej Belyj's *Peterburg*. In: *Slavica Hierosolymitana* I, 1976.
- STRUVE, Gleb: Andrej Belyj's Experiments with Novel Technique. In: *Stil- und Formprobleme in der Literatur*. Heidelberg, 1959, S.459-467.

IV. Ausgewählte Sekundärliteratur zum russischen Symbolismus

- ASMUS, V.: Filosofija i estetika ruskogo simvolizma. In: Literaturnoe Nasledstvo 27/28. Moskva, 1937.
- DONCHIN, Georgette: The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. s'Gravenhage, 1958.
- ÉLLIS (Kobylnskij), L.L.: Russkie simvolisty. Moskva, 1910.
- GRIGOR'EV, A.L.: Mify v poëzii i proze ruskich simvolistov. In: Sbornik "Literatura i mifologija". Leningrad, 1975, S.56-78.
- HARTMAN, Charles F.: Weather, Water, Light and Sophia in the Poetry of V.S.Solov'ev. Ann Arbor, Mich., 1972.
- HOLTHUSEN, Johannes: Zametki o smysle nekotorych invariantnych motivov u Vjačeslava Ivanova: kol'co - roza - krest - venec. Manuskript eines Vortrages für das Symposium "Vjačeslav Ivanov i kul'tura ego vremeni" in Rom, März, 1983.
- - - : Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph. München, 1982.
- - - : Rußland in Vers und Prosa. München, 1973.
- - - : Fedor Sologub's Roman-Trilogie (Tvorimaja legenda). 's-Gravenhage, 1960.
- - - : Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen, 1957.
- KNIGGE, Armin: Die Lyrik Vl.Solov'evs und ihre Nachwirkung bei A.Belyj und A.Blok. Amsterdam, 1973.
- MASLENIKOV, Oleg: The Frenzied Poets. Berkeley and Los Angeles, 1952.
- MELETINSKIJ, E.M.: Poëtika mifa. Moskva, 1976.
- MINC, Z.G.: O nekotorych "neomifologiceskich" tekstach v tvorčestve ruskich simvolistov. In: Tvorčestvo A.A.Bloka i ruskaja kul'tura XX veka. Blokovskij sbornik III. Tartu, 1979, S.76-120.
- MOČUL'SKIJ, Konstantin: Vladimir Solov'ev. Paris, 1951.
- POGGIOLI, Renato: The Poets of Russia 1890-1930. Cambridge, Mass., 1960.
- POMORSKA, Krystyna: Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. 's-Gravenhage, 1968.
- ROMANOFF, J.A. Schonwald: Vasilij Rozanov, the jurodovjy of Russian literature. Ann Arbor, Mich., 1975.
- SCHMIDT, Alexander: Valerij Brjusov's Beitrag zur Literaturtheorie. München, 1963.
- SCHNEIDER, Hildegard: Der frühe Bal'mont. München, 1970.
- SMIRNOV, Igor P.: Chudožestvennyj smysl i evoljucija poetičeskich sistem. Moskva, 1977.
- SOLOV'EV, Sergej: Žizn' i tvorčeskaja evoljucija Vladimira Solov'eva. Brjussel', 1977.
- SPENGLER, Ute: D.S.Merežkovskij als Literaturkritiker. Versuch einer religiösen Begründung der Kunst. Luzern und Frankfurt a.M., 1972.
- STÄDTKE, Klaus: Ästhetisches Denken in Rußland. Berlin und Weimar, 1978.

- STEPUN, Fedor: *Mystische Weltanschauung: Fünf Gestalten des russischen Symbolismus*. München, 1964.
- STRIEDTER, Jurij: *Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne*. In: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hrsg. v. W. Iser. (= *Poetik und Hermeneutik II*), S.263-296.
- TSCHÖPL, Carin: *Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie*. München, 1968.
- VENGEROV, S.A.: *Russkaja literatura XX veka (1890-1910)*. 3 Bde. Moskva, 1914-16.
- VOLOŠINA, Margarita: *Die grüne Schlange*. Stuttgart, 1954.
- WEST, James: *Russian Symbolism: A Study of Viacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic*. London, 1970.
- WHEELWRIGHT, Philip: *The burning fountain. A study in the language of symbolism*. Bloomington, London, 1968.
- ZEN'KOVSKIJ, V.: *Aus der Geschichte der ästhetischen Ideen in Rußland*. 's-Gravenhage, 1958.

V. Ägyptologie, Religionsgeschichte, Philosophie, Esoterik:

- ANDRESEN, Carl (Hrsg.): *Die Gnosis. 1. Bd.: Zeugnisse der Kirchenväter*. Zürich-Stuttgart, 1969.
- APULEIUS: *Der goldene Esel. Metamorphosen*. Lat.-deutsch. München 1958.
- BACHOFEN, Johann Jakob: *Urreligion und antike Symbole*. Hrsg. von C.A. Bernouilli. Bd.1. Leipzig, 1926.
- BESANT, Annie: *Man and his Bodies*. Madras, 1960.
- ALBERTSEN, Leif Ludwig: *Sphingen (Sphinx) in neuerer deutscher Literatur*. in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 62. Heidelberg, 1968, S.85-92.
- BERDJAEV, Nikolaj: *Der Sinn des Schaffens*, Tübingen, 1927.
- BLAVATSKY, Helena: *Isis entschleiert. Ein Meisterschlüssel zu den alten und modernen Mysterien*. 2 Bde. Leipzig, 1909.
- - - : *Isis unveiled. A Master-key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology*. 2 vols, New York, 1877.
- - - : *The Secret Doctrine*. 2 vols. London, 1910.
- BREASTED, James Henry: *Geschichte Ägyptens*. Köln, Berlin, 1954.
- BRUGSCH, Heinrich: *Die Mysterien der alten Aegypter*. In: *Deutsche Revue*, 2. Jahrg., 1878, Bd.3, S.28-43.
- BRUNNER, Hellmut: *Die Lehre des Cheti, Sohnes des Duf*. Glückstadt u. Hamburg, 1944.

- CASSIRER, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Bd.2. Das mythische Denken. Darmstadt, 1953.
- CHAMPDOR, Albert: Das ägyptische Totenbuch. München, Zürich, 1980.
- CHRISTIAN, Paul: Histoire de la magie du monde surnaturel et de la fatalité à travers les temps et les peuples. Paris, 1870.
- ČIŽEVSKIJ, Dmitrij: Skovoroda. Dichter, Denker, Mystiker. München, 1974.
- CLEMENS ALEXANDRINUS: Die Teppiche (Stromateis). Dt.Text nach d.Übers. v.Franz Overbeck. Basel, 1936.
- DEMISCH, Heinz: Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1977.
- ELIADE, Mircea: Der Mythos der ewigen Wiederkehr. Düsseldorf, 1953.
- FABRE d'OLIVET, Antoine: La langue hébraïque restituée et le véritable sens des mots hébreux. Nachdr.d.Ausg.Paris 1922. Paris, 1971.
- FROIDEFOND, Christian: Le mirage Egyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote. Paris, 1971.
- GRANT, Michael u. John HAZEL: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. München, 1980.
- HERMES TRISMEGISTOS: Die XVII Bücher des Hermes Trismegistos. Neuausg. nach der ersten deutschen Fassung von 1706. München, 1964.
- HERMÈS TRISMÉGISTE: Traduction complète précédée d'une étude sur l'origine des livres hermétiques par Louis Ménard. Paris, 1866.
- HERODOT: Historien. Bd.1. Griechisch-deutsch, München, 1963.
- HESIOD: Sämtliche Werke. Wiesbaden, 1947.
- HORNUNG, Erik: Der Eine und die Vielen. Darmstadt, 1971.
- IVERSEN, Erik: The Myth of Egypt and its Hieroglyphs. Copenhagen, 1961.
- JAMBlichOS: Pythagoras. Legende, Lehre, Lebensgestaltung. Griechisch-deutsch. Zürich, Stuttgart, 1963.
- JAMBlichUS CHALCIDENSIS: Über die Geheimlehren von Jamblichus. Aus dem Griechischen übersetzt von Th.Hopfner. Leipzig, 1922.
- JONAS, Hans: Gnosis und spätantiker Geist. 1.Teil, Göttingen, 1964.
- De JONG, K.H.E.: Das antike Mysterienwesen in religionsgeschichtlicher, ethnologischer und psychologischer Beleuchtung. Leiden, 1919.
- JUNG, Carl Gustav: Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie. Olten, Freiburg i.Br., 1973.
- KEES, Hermann: Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter. Leipzig, 1926.

- KOLPAKTCHY, Grégoire: Ägyptisches Totenbuch. Übers. u. kommentiert von G.Kolpaktchy. Bern, München, Wien, 1970.
- LEISEGANG, Hans: Denkformen. Berlin, 1951.
- - - : Die Gnosis. Stuttgart, 1955.
- LURKER, Manfred: Adler und Schlange. Tiersymbolik im Glauben und Weltbild der Völker. Tübingen, 1983.
- MASPÉRO, Gaston: Du genre épistolaire chez les Egyptiens de l'époque pharaonique. Paris, 1872.
- - - : Guide au Musée de Boulaq. Boulaq, 1883.
- MAYASSIS, S.: Mystères et initiations de l'Egypte Ancienne. Athènes, 1957.
- MEAD, G.R.S.: Fragmente eines verschollenen Glaubens. Leipzig, 1902.
- MORENZ, Siegfried: Die Begegnung Europas mit Ägypten. Zürich, Stuttgart, 1969.
- - - : Gott und Mensch im alten Ägypten. Heidelberg, 1965.
- MORET, Alexandre: Mystères égyptiens. Paris, 1923.
- NAVILLE, E.: Das aegyptische Todtenbuch der 18.-20.Dynastie. Berlin, 1886.
- NESTLE, Wilhelm: Griechische Geistesgeschichte. Stuttgart, 1944.
- NIETZSCHE, Friedrich: Werke in sechs Bänden. München, Wien, 1980.
- PAULY-WISSOWA-KROLL: Reallexikon der classischen Altertumswissenschaft.
- PIETSCHMANN, Richard: Hermes Trismegistos nach ägyptischen, griechischen und orientalischen Überlieferungen. Leipzig, 1875.
- PLATON: Sämtliche Werke. Bd.1-3. Heidelberg, 1982⁸.
- PLOTIN: Plotin's Schriften. Bd. 3. Übers. v. R.Harder. Hamburg, 1964.
- PLUTARCH: Religionsphilosophische Schriften. Über Gott und Vorsehung, Dämonen und Weissagungen. Zürich, Stuttgart, 1952.
- PLUTARCHUS: Über Isis und Osiris. Übersetzt von Th.Hopfner. Prag, 1940/41.
- POSENER, Georges: Lexikon der ägyptischen Kultur. Wiesbaden, 1960.
- REITZENSTEIN, Richard: Die hellenistischen Mysterienreligionen. Darmstadt, 1956.
- RICKERT, Heinrich: Der Gegenstand der Erkenntnis. Einführung in die Transzendentalphilosophie. Tübingen, 1928.
- SAINTE-CROIX, Guillaume Emmanuel Joseph Guilhelm de Clermont-Lodève: Recherches historiques et critiques sur les mystères du paganisme. Paris, 1817.
- SCHOLEM, Gershom: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt a.M., 1980.

- SCHURÉ, Edouard: L'évolution divine. Du Sphinx au Christ. Paris, 1913.
- - - : Les grands initiés. Paris, 1889.
- - - : Les sanctuaires d'Orient. Paris, 1953.
- SCHWEITZER, Ursula: Löwe und Sphinx im alten Ägypten. Glückstadt u. Hamburg, 1948.
- SOLOV'EV, Vladimir: Sobranie sočinenij V.S.Solov'eva. Pis'ma i priloženie. Fototip.izd.Bruxelles, 1966-1969.
- SOLOVIEV, Vladimir: La Sophia et les autres écrits français. Edités et présentés par François Rouleau. Lausanne, 1978.
- SOLOWJEW, Wladimir: Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew. Bd.6., Freiburg i.Br., 1965.
- SPIEGEL, Joachim: Das Werden der altägyptischen Hochkultur. Heidelberg, 1953.
- SPIEGELBERG, Wilhelm: Der oder die Sphinx? München, 1930.
- STEFFEN, Uwe: Das Mysterium von Tod und Auferstehung. Formen und Wandlungen des Jona-Motivs. Göttingen, 1963.
- STEINER, Rudolf: Ägyptische Mythen und Mysterien. 12 Vorträge, gehalten vom 2.-14.Sept.1908 in Leipzig. Dornach, 1931.
- - - : Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums, Dornach, 1961.
- - - : Die Geheimwissenschaft im Umriß. Dornach, 1976.
- - - : Menschenwesen, Menschenschicksal und Weltentwicklung. Freiburg, 1954.
- - - : Mythen und Zeichen. 4 Vorträge, gehalten in Berlin am 7.,14.,21. und 28.Oktober 1907. Dornach, 1951.
- - - : Die Pforten der Einweihung. Dornach, 1956.
- - - : Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten? Dornach, 1961.
- TURAEV, Boris: Bog Tot: Opyt issledovanija v oblasti istorii drevne-Egipetskoj kul'tury. Leipzig, 1898.
- WALLA, Marieluise: Der Vogel Phönix in der antiken Literatur und der Dichtung des Laktanz. Wien, 1969.
- WAKE, Charles Stanisland: The origin and significance of the Great Pyramid. London, 1882.
- ZIMMERMANN, Friedrich: Die ägyptische Religion nach der Darstellung der Kirchenschriftsteller und die ägyptischen Denkmäler. Paderborn, 1912.
- Zu dem Komplex: Höllendarstellungen, Hund/Kynokephalos, Äthiopien
- BECK, Hans-Georg: Die Byzantiner und ihr Jenseits. München, 1979.
- HORNUNG, Erik: Altägyptische Höllenvorstellungen. Berlin, 1968.
- KRETZENBACHER, Leo: Kynocephale Dämonen der südosteuropäischen Volksdichtung. München, 1968.
- LIPSIUS, Richard: Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. Braunschweig, 1883.

- LURKER, Manfred: Hund und Wolf in ihrer Beziehung zum Tode.
in: *Antaios*, X, 1969, S.199-216.
- MILOŠEVIĆ, Desanka: Das Jüngste Gericht. Recklinghausen, 1963.
- SEEBER, Christine: Untersuchungen zur Darstellung des Totengerichts im Alten Ägypten. München, Berlin, 1976.
- SKROBUCHA, Heinz: Zur Ikonographie des "Jüngsten Gerichts" in der russischen Ikonenmalerei. in: *Kirche im Osten*, 5 (1962), S.51-74.

VI. Weitere Primär- und Sekundärliteratur:

- CARRE, J.M.: *Voyageurs et écrivains français en Egypte*.
2 Bde.. Le Caire, 1932.
- DANTE Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Dt. v. Karl Vossler.
Zürich, 1945.
- FLAUBERT, Gustave: *Correspondance*. Première série (1830-1850).
Paris, 1920.
- NERVAL, Gérard de: *Oeuvres II*. Paris, 1956.
- RICHER, Jean: *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*.
Paris, 1947.
- SEEMANN, Klaus-Dieter: *Die altrussische Wallfahrtsliteratur*.
München, 1976.
- ROBERTS-JONES: *Irrealismus. Das Visionäre in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. Fribourg und München, 1978.
- WEINRICH, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*.
Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1977.



SLAVISTISCHE BEITRÄGE

162. Neureiter, F.: Weißrussische Anthologie. Ein Lesebuch zur weißrussischen Literatur (mit deutschen Übersetzungen). 1983. 230 S.
163. Witte, G.: Die sowjetische Kolchos- und Dorfprosa der fünfziger Jahre. Zur Evolution einer literarischen Unterreihe. 1983. X, 292 S.
164. Timroth, W.v.: Russische und sowjetische Soziolinguistik und tabuisierte Varietäten des Russischen. 1983. VIII, 194 S.
165. Christians, D.: Die Sprachrubrik in der *Literaturnaja gazeta* von 1964 bis 1978. Dokumentation und Auswertung. 1983. 266 S.
166. Koschmal, W.: Das poetische System der Dramen I.S. Turgenews. Studien zu einer pragmatischen Dramenanalyse. 1983. X, 453 S.
167. Hofmann, T.: Das Bauerntum in der sowjetrussischen Prosa der 20er Jahre. Konzeptionen, Konflikte und Figuren. 1983. 434 S.
168. Morsbach, P.: Isaak Babel' auf der sowjetischen Bühne. 1983. X, 255 S.
169. Tutschke, G.: Die glagolitische Druckerei von Rijeka und ihr historiographisches Werk *Knižice od žitiě rimskih arhierēov i cesarov*. 1983. 373 S.
170. Lam, A.: Mainzer Vorlesungen über die polnische Literatur seit 1918. 1983. IV, 280 S.
171. Pratt, S.: The Semantics of Chaos in Tjutčev. 1983. VIII, 149 S.
172. Slavistische Linguistik 1982. Referate des VIII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Kiel 28.9. - 1.10.1982. Herausgegeben von Hans Robert Mehlig. 1983. 262 S.
173. Dingley, J.: The Peripheral Plural Endings of Nouns in Petrine Sermons. 1983. VIII, 388 S.
174. Hoelscher-Obermaier, H.-P.: Das lyrische Werk Antoni Langes. Untersuchungen zur Dichtungssprache eines 'jungpolnischen' Autors. 1983. 127 S.
175. Bojić, V., W. Oschlies: Lehrbuch der mazedonischen Sprache. 1984. 185 S.
176. Roedel-Kappl, C.: Analogie und Sprachwandel im Vergleich zweier verwandter Sprachen: Russisch und Polnisch. 1984. X, 246 S.
177. Kattein, R.: Die Pronominalsysteme der slavischen Sprachen. 1984. IV, 142 S.
178. Wüst, H.: Tradition und Innovation in der sowjetrussischen Dorfprosa der sechziger und siebziger Jahre. Zu Funktion, Darstellung und Gehalt des dörflichen Helden bei Vasilij Šukšin und Valentin Rasputin. 1984. VIII, 249 S.
179. Vogl, J.: Das Frühwerk Valentin P. Kataevs. 1984. VIII, 197 S.
180. Aspekte der Slavistik. Festschrift für Josef Schrenk. Herausgegeben von Wolfgang Girke und Helmut Jachnow. 1984. 270 S.

181. Slavistische Linguistik 1983. Referate des IX. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens München 27. mit 29.9.1983. Herausgegeben von Peter Rehder. 1984. 282 S.
182. Penzkofer, G.: Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs. "Offenes" und "geschlossenes" Erzählen. 1984. 367 S.
183. Kammer, G.: Probleme bei der Übersetzung von phraseologischen Einheiten aus dem Russischen ins Deutsche (anhand von Werken V.F. Panovas). 1985. VIII, 223, XXV S.
184. Slavistische Linguistik 1984. Referate des X. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Konstanz 11. mit 14.9.1984. Herausgegeben von Werner Lehfeldt. 1985. 359 S.
185. Kahlenborn, U.: Goethes Lyrik in russischer Übersetzung. V.A. Žukovskij und F.I. Tjutčev als bedeutendste Goethe-Übersetzer der russischen Romantik. 1985. XIV, 309 S.
186. Hauenschild, Ch.: Zur Interpretation russischer Nominalgruppen. Anaphorische Bezüge und thematische Strukturen im Satz und im Text. 1985. X, 391 S.
187. Rathmayr, R.: Die russischen Partikeln als Pragmalexeme. 1985. 354 S.
188. Boss, D.: Das sowjetrussische Autorenlied. Eine Untersuchung am Beispiel des Schaffens von Aleksandr Galič, Bulat Okudžava und Vladimir Vysockij. 1985. VIII, 119 S.
189. Hiller, P.: D.I. Fonvizin und P.A. Plavil'sčikov. Ein Kapitel aus der russischen Theatergeschichte im 18. Jahrhundert. 1985. X, 344 S.
190. Kaltwasser, J.: Die deadjektivische Wortbildung des Russischen. Versuch einer ‚analytisch-synthetisch-funktionellen‘ Beschreibung. 1986. VIII, 235 S.
191. Grbavac, J.: Ethische und didaktisch-aufklärerische Tendenzen bei Filip Grabovac. "Cvit razgovora". 1986. 196 S.
192. Janda, L.: A Semantic Analysis of the Russian Prefixes za-, pere-, do-, and ot-. 1986. VIII, 261 S.
193. Bojić, V., W. Oschlies: Lehrbuch der makedonischen Sprache. Zweite, erweiterte und verbesserte Auflage. 1986. 252 S.
194. Wett, B.: ‚Neuer Mensch‘ und ‚Goldene Mittelmäßigkeit‘. F.M. Dostoevskijs Kritik am rationalistisch-utopischen Menschenbild. 1986. VIII, 238 S.
195. Schmidt, E.: Ägypten und ägyptische Mythologie - Bilder der Transition im Werk Andrej Belyjs. 1986.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

