

**Claudia Wallrafen**

**Maksimilian Vološin  
als Künstler und Kritiker**

---

**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

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN · HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 153



VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN

CLAUDIA WALLRAFEN

MAKSIMILIAN VOLOŠIN  
ALS KÜNSTLER UND KRITIKER



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN  
1982



**ISBN 3-87690-222-3**

**Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1982  
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München  
Druck: Alexander Grossmann  
Fäustlestr. 1, D-8000 München 2**

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 12 "Altertumskunde und Kulturwissenschaften" der Universität München im Wintersemester 1981/82 als Dissertation angenommen.

Herrn Professor J. Holthusen möchte ich an dieser Stelle für seine Unterstützung und Anteilnahme an der Entstehung dieser Arbeit danken wie auch dem DAAD, der ihr Zustandekommen wesentlich durch die Gewährung eines Promotionsstipendiums in der SU ermöglichte. - Für unermüdliches Korrekturlesen, zahlreiche Anregungen und moralische Unterstützung ein aufrichtiges "Danke" an Claudia Hohenadl, Wolf Friederich und - in mehr als einer Hinsicht - an Helmuth Neuhaus.

Um mit der folgenden Biographie ein wirklichkeitsnahes und möglichst objektives Porträt des Künstlers Maksimilian Vološin zu geben, habe ich das mir in der Bundesrepublik wie auch in der Sowjetunion zugängliche Material, insbesondere seine Briefe sowie Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen ausgewertet. Vološins Autobiographie und seine Erinnerungen sind nur bedingt herangezogen und an einigen Stellen zitiert worden, da die Selbstdarstellung eines Dichters - insbesondere, wenn aus dem Abstand mehrerer Jahrzehnte heraus verfaßt - nur mit Vorbehalt als dokumentarisches Zeugnis aufgefaßt werden kann.

Bei den Quellenangaben des verwendeten Archivmaterials gilt es zu berücksichtigen, daß der größte Teil der aufbewahrten Schriften - teils handschriftliche, teils maschinengeschriebene Aufzeichnungen sowie Briefe - bis jetzt noch nicht wissenschaftlich geordnet und ausgewertet wurde, und somit exakte Stellenangaben oft unmöglich sind..

Werden im folgenden keinerlei Quellenangaben gemacht, so beziehe ich mich auf übereinstimmende Aussagen verschiedener noch lebender Personen, die Vološin oder seine Witve noch persönlich gekannt haben und die ich selbst befragen konnte.

München, im Februar 82 - Claudia Wallrafen

## ABKÜRZUNGEN UND HINWEISE

Bei Archivangaben werden folgende Abkürzungen verwendet:

- GBL - Rukopisnyj otdel Gosudarstvennoj biblioteki SSSR  
im. V.I.Lenina
- CGALI - Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i is-  
kusstva SSSR
- IRLI - Fond M.Vološins Nr.562 - aufbewahrt in der Handschrif-  
tenabteilung des Instituta für Russische Literatur der  
Akademie der Wissenschaften der UdSSR - Puškinskij Dom  
AN SSSR - (nicht katalogisiert)
- DMV - "Dom-muzej" Vološins. Koktebel' (Planerskoe)
- IMLI - Institut mirovoj literatury. Moskva.

Übersetzungen sind, soweit nicht anders vermerkt, von der Ver-  
fasserin.

In den russischen Zitaten wird durchgehend die moderne russi-  
sche Orthographie verwendet.

# INHALTSVERZEICHNIS

## VORWORT

## ABKÜRZUNGEN UND HINWEISE

I. DAS LEBEN MAKSIMILIAN VOLOŠINS (1877 - 1932)	5
II. DER SYMBOLISMUS ALS EUROPÄISCHE STRÖMUNG	59
III. KUNST- UND SCHAFFENSÄSTHETIK	
1. Vološins Schriften zur Kunst	69
2. Das Kunstwerk und sein irrationaler Ursprung. Dichtung als "Weltachöpfung" (Novalis)	71
3. Das Kunstschaffen. Die Forderung nach Selbst- beschränkung.	75
4. Die ursprüngliche Einheit von Handwerk und Kunst. Die "Anonymität" des Künstlers. (Die Gotik)	78
5. Individualismus und Ideal	82
6. Gesetzmäßigkeit und Maß. Kunst als Überwindung des Schreckens	90
7. Der Dichter und die Gegenwart	94
8. Kunst als "verewigter Augenblick". Das Apollinische Prinzip. Nietzsche	98
9. Das Symbol	105
10. Symbolismus und Realismus. Vološins Selbstdefinition	110
11. Literaturkritik als "subjektivstes Genre".	116
12. Vološins Bewertung der russischen Literatur. Der Kinematograph	118
13. Die drei Phasen der Kunst. Das Triadenmodell. Die vorrangige Rolle des schöpferischen Ver- stehens als Synthese	123
IV. DAS DICHTERISCHE WERK	
1. Die Dichtung der ersten Periode	
a) Das Dichtungsideal der "école parnassienne". Der symbolistische Einfluß	127
b) Morphologie der Natur: Erde, Pflanze, Samen- korn. - "Istoriceskij pejzaz"	134
c) Das Motiv des Gartens. Umgrenzung und Ge- borgenheit	142
d) Die Rückwendung: Mutter- und Höhlensymbolik. Terra Mater	149

2. Die Dichtung der zweiten Periode	
a) Entzweiung und Widerstreit	157
b) Finsternis, Meer, Abgrund. Magische Kräfte und Urgewalten	163
c) Sonne als Sinnbild der Lebensbejahung	169
d) Zyklische Zeit und Wiederkehr in der Ge- schichte. Rußland	173
e) Die Welt in der Gewalt der Dämonen	181
f) Der Bezug zu Dostoevskij. Das Element des Anarchischen	193
g) Die Dichtung der letzten Jahre. Ausblick	201

#### V. VOLOŠIN UND HENRI BERGSON

1. Bergson und die Wissenschaftstradition des frühen zwanzigsten Jahrhunderts	205
2. Das Bergsonsche Denken: "Durée" - die wahre Dauer; Intuition als Ein- fühlung in den Lebensstrom; Bewußtsein als "fließende Kontinuität"	211
3. Der Niederschlag der Bergsonschen Philosophie im Werk Volosins	215

#### VI. TRAUM UND WILLE ALS KUNSTPRINZIPIEN

1. Kunst als "Traumgesicht". Das Primat der inneren Welt	225
2. "Wille" als Essenz des Kunstwerks	228
3. Das Willensprinzip in der Philosophie	232
4. Die Einheit von Traum und Wille im Kunstwerk	236

#### VII. DIE KUNST DES ÜBERSETZENS

(Die Auseinandersetzung zwischen Vološin und V.Brjusov)	239
--	-----

LITERATURVERZEICHNIS	257
----------------------	-----



## I. DAS LEBEN MAKSIMILIAN VOLOŠINS (1877 - 1932)

Das Werk Vološin umfaßt Gedichte, Übersetzungen deutscher und französischer Literatur, Artikel und Rezensionen zu Fragen der Literatur und Kunst, Essays sowie - wenn man den Sektor der Malerei miteinbeziehen will - eine große Anzahl von Aquarellen.

Anerkannt von seinen Zeitgenossen, geriet Vološin in den Jahren 1920 - 1950 in Vergessenheit. Erst in den sechziger Jahren begann das Interesse an seiner Person wieder zu wachsen. Das war die Folge einer Reihe von Memoirenwerken, die in eben dieser Zeit erschienen.<sup>1</sup> In ihnen wird Vološin als starke künstlerische Persönlichkeit, hochgebildeter und warmherziger Mensch geschildert, der mit einer Großzahl der Künstler seiner Epoche befreundet war, ohne sich je einer der künstlerischen Gruppen anzuschließen.

-

Maksimilian Aleksandrovič Kirienko-Vološin wurde am 16.(28.) Mai 1877 in Kiev geboren. Seine Eltern waren Aleksandr Maksimovič Kirienko-Vološin (1838 - 1881) und Elena Ottobal'dovna, geb. Glazer (1849 - 1923). Es waren hochgebildete Menschen; die Vorfahren mütterlicherseits Deutsche - (der Vater, Glazer, die Mutter halbrussischer, halbdeutscher Abstammung, Sommer) - väterlicherseits Zaporoger Kosaken.<sup>2</sup>

Das erste Kind, eine Tochter, war kurz vor der Geburt Maksimilians gestorben, und so konzentrierte sich die Liebe der Mutter umso mehr auf den Sohn. Bald nach dessen Geburt übersiedelte die Familie nach Taganrog.<sup>3</sup> Dort starb der Vater, ein bekannter Jurist, am 9.(21.) 10.1881. Die Mutter zog mit ihrem Kind nach Moskau, um der in Kiev lebenden Familie ihres verstorbenen Mannes finanziell nicht zur Last zu fallen.

---

<sup>1</sup> z.B. V.Veresaev: Nevydumannye rasskazy. Moskva 1968  
I.Ėrenburg: Ljudi, gody, zizn'. Moskva 1961  
V.Rozdestvenskij: Stranicy zizni. Iz literaturnych vospominanij. Moskva-Leningrad 1962  
E.Mindlin: Neobyknovennye sobesedniki. Kniga vospominanij. Moskva 1968

<sup>2</sup> M.Vološin: Avtobiografija. In: CGALI, Fond 102, Aufbewahrungsnummer 13, Blatt 1

<sup>3</sup> I.Kuprianov: Sud'ba poëta. Kiev 1978, S.13

Sie fand eine Stelle im Kontor der zur damaligen Zeit im Bau befindlichen Eisenbahnlinie Moskva-Brest.<sup>1</sup>

In einem Moskauer Vorort, in der "Novaja Sloboda", nicht weit vom Butyrkij-Gefängnis, verbrachte der Junge seine Kindheit unter der Obhut der Kinderfrau Nessi.

Die Mutter Elena Ottobal'dovna vermittelte Maksimilian die Liebe zu Literatur und Kunst.<sup>2</sup> Früh lernte er lesen; die Helden H. Ch.Andersens, Victor Hugos und James Coopers begleiteten ihn durch seine Kindheit, und so wurde er schon früh mit der elterlichen Bibliothek vertraut.<sup>3</sup> Kapitel aus Puškin und Lermontov kannte er schon als Fünfjähriger auswendig.

"Ich deklamierte mit Begeisterung, als ich noch nicht einmal lesen konnte. Zu diesem Zweck stellte ich mich immer auf einen Stuhl: das Gefühl der Estrade."

Auch sein Interesse an der Malerei erwachte früh. Bei einem Spaziergang mit seiner Kinderfrau beobachtete der Junge einen Maler, unter dessen Pinselstrichen sich eine leere Leinwand in ein Bild frischgefallenen, frostig glitzernden Schnees verwandelte. Maks war fasziniert. Es war dies seine erste Begegnung mit dem Maler Surikov, der in Vološin's Nachbarschaft zu eben jener Zeit die Skizzen zu seinem Bild "Bojarynja Morozova" malte.<sup>5</sup> Ende 1912 sollte der Künstler und Kunstkritiker I.Grabar' an Vološin mit der Bitte herantreten, eine Monographie Surikovs zu verfassen, was zu häufigen Begegnungen und Gedankenaustauschen zwischen Vološin und letzterem führte.

<sup>1</sup> Filler, F.: Pervye literaturnye šagi. Avtobiografija sovremennyh pisatelej. Moskva 1911, S.3

<sup>2</sup> ebenda, S.14

<sup>3</sup> ebenda, S.4

<sup>4</sup> M.Vološin: Avtobiografija. GBL, Fond 461, Raum 1, Aufbewahrungsnummer 6, Blatt 1 - (Die Autobiographie existiert in zwei in geringem Umfang voneinander abweichenden Varianten sowohl in der Handschriftenabteilung der GBL als auch im CGALI.

<sup>5</sup> M.Vološin: Avtobiografija. CGALI. Fond 102, Nr.13, Bl.1

Die beiden Künstler schätzten einander sehr.<sup>1</sup>

E.O.Vološina förderte das Interesse ihres Sohnes an Malerei und Literatur, wollte ihm jedoch darüberhinaus eine gute systematische Erziehung geben. So gab sie ihren Sohn 1883 in das Haus des Ingenieurs O.P.Vjazemskij, dessen Kinder einen Hauslehrer hatten, den Studenten N.Turkin.<sup>2</sup>

Dieser romantisch veranlagte junge Mann sollte Vološin auf das Gymnasium vorbereiten.

Er trug der Vielseitigkeit der Interessen seines Schülers Rechnung: "Außer der üblichen Grammatik, dem Auswendiglernen lateinischer Verse, Lektionen über Religionsgeschichte - Aufsätze zu schwierigen, keineswegs meinem Alter angemessenen literarischen Themen."<sup>3</sup>

Zusätzlich machte Turkin den Jungen mit den Grundlagen des Mystizismus und Spiritismus vertraut, weckte erstes Interesse an der buddhistischen Religion.<sup>4</sup> Vor allem übertrug sich die Begeisterung des Lehrers für Dostoevskij sehr bald auf den jungen Vološin und sollte ihn zeit seines Lebens begleiten.

Rückblickend auf diese wichtige Periode seiner Entwicklung schreibt Vološin: "Meine vielseitige kulturelle Bildung verdanke ich einem Lehrer besonderer Art - N.V.Turkin, damals noch Student."<sup>5</sup>

1887 schickte man den Zehnjährigen in das private Polivanov-Gymnasium; die Mutter war jedoch schon nach einem Jahr aus finanziellen Gründen genötigt, den Jungen in das Erste Staatliche Moskauer Gymnasium umzumelden.<sup>6</sup>

Vološin erinnert sich mit Abscheu an die in dieser Schule verbrachten Jahre; das sture Einpauken toten Wissens und der herrschende militärische Drill vergällten ihm die Schulzeit.

---

<sup>1</sup> Vološins Monographie "Surikov" ist in Auszügen veröffentlicht:  
Rec', Nr.160, 13.6.1918  
Apollon 6/7, 1906, S.40-62  
Ogonek 2, 1958, S.15-16  
Literaturnaja Rossiija 48, 29.November 1963, S.16-19  
Raduga 3, 1966, S.54-94

<sup>2</sup> Nikandr Vasil'evič Turkin (1863-1919) wurde später Journalist unter dem Pseudonym Dij Odinokij, Redakteur der Zeitungen "Vecernjaja pocta" und "Golos Moskvj".

<sup>3</sup> M.Vološin: Avtobiografija. GBL, Bl.1

4/5/6 ■■0

Umso mehr vertiefte er sich in seine Bücher und begann selbst mit dreizehn Jahren Verse zu schreiben. Er begeisterte sich für Puškin, versuchte sich in Nachahmungen Nadsons und E.A. Poes.<sup>1</sup> In seiner Autobiographie erinnert er sich: "Überdruß und Widerwillen allem gegenüber, was mit dem Gymnasium zu tun hat; ich träume vom Süden und bete darum, ein Dichter zu werden."<sup>2</sup>

Die positivste Kindheitserinnerung bildete für Vološin eine Reise nach Sevastopol'im Jahre 1886, wo er zum ersten Mal das Meer und die Felsenlandschaft erblickte. Die Krim wurde für den jungen Vološin zur Verkörperung des Schönen schlechthin.<sup>3</sup> Dieser sein Kindheitstraum, auf der Krim zu leben und dort Verse zu schreiben, schien sich zu verwirklichen:

1893 beschloß Elena Ottobal'dovna, die nun eine feste Pension bezog, an die Schwarzmeerküste zu übersiedeln, und sie erwarb nicht weit von der kleinen Stadt Feodosija im Tal Koktebel' ein Stück Land.

Die Gegend dort war zu dieser Zeit noch wüstenartig und halbwild. Das Dörfchen selbst bestand aus wenigen Häusern und einer alten zerstörten Moschee.

Vološin jubelte. Am 17.3.1893 schrieb er in sein Tagebuch:

"Heute ist ein großer Tag! Heute ist beschlossen worden, daß wir auf die Krim fahren, nach Feodosija, und dort leben werden... Auf nach Süden! In den hellen, ewig jungen, blühenden, herrlichen, wunderbaren Süden!"<sup>4</sup>

Und wenig später in ungeduldiger Erwartung der Übersiedlung: "Auf immer! ... Nun leb wohl, alles, was früher war!... Es scheint mir, daß jetzt, jetzt erst das wirkliche Leben beginnt!"<sup>5</sup>

Im Mai 1893 erfolgte die Übersiedlung.

Der junge Vološin liebte die unzugängliche, herbe Landschaft Koktebel's, ihre Strenge und Öde. Sie barg für ihn Geheimnisse und rätselhaften Sinn; Felsen und Meer, genuines Festungsmauern und antike Ruinen - all das weckte die Phantasie des Jun-

<sup>1</sup> M.Vološin: Pervaja gimnazičeskaja tetrad', IRLI, Fond 562

<sup>2</sup> M.Vološin: Avtobiografija. GBL, Blatt 1

<sup>3</sup> M.Vološin: Vospominanija. IRLI, Fond 562, S.17

<sup>4/5</sup> M.Vološin: Dnevnik 1893, handschriftlich, IRLI, Fond 562

gen, dem Homer, Ovid und Vergil vertraute Lektüre waren.

Häufig legte er den zwanzig Kilometer langen Weg von Koktebel' nach Feodosija<sup>1</sup>, wo er das Gymnasium besuchte, zu Fuß zurück.

In der Schule fiel der junge Vološin durch seine Vielseitigkeit und reiche Begabung allgemein auf; er verfaßte Gedichte<sup>2</sup>, beteiligte sich an Theateraufführungen und zeichnete. So führte er beispielsweise auch Regie bei einer Dramatisierung von Turgenjews "Bežin lug".<sup>3</sup>

Der Lehrer für russische Literatur, Jurij Galabutakij, war erstaunt über den ungewöhnlichen Stil seiner Aufsätze:

"Ich muß zugeben, daß er über meine Aufsätze bisweilen in Verzweiflung geriet und mir das Heft mit den Worten zurückgab: Als Feuilleton ist das sehr gut, aber als Schulaufsatz fällt es so aus dem Rahmen, daß ich es unmöglich mit einer Note bewerten kann."<sup>4</sup>

In Vološins Jugendgedichten aus dieser Zeit bricht sich die erste Begeisterung für die Narodniki wie auch für den damals sehr populären Madsen Bahn, von dem Vološin oft Teile seiner Gedichte wörtlich in die seinen aufnimmt.<sup>5</sup>

Aleksandra Michajlovna Petrova, die älteste Tochter des Hauses, in dem Vološin zusammen mit A. Peškovskij während seiner Gymnasialzeit in Feodosija - von 1894-1896 - lebte, eine Lehrerin am dortigen Mädchengymnasium, vermittelte dem Heranwachsenden die Liebe zur Geschichte und Kultur der Krim. Sie unternahm mit ihm zusammen Wanderungen und unterstützte Vološin kritisch bei dessen ersten literarischen Versuchen. Er erinnert sich: "Sie erwies sich als mein treuer Begleiter auf allen nur möglichen Wegen und Scheidewegen meines geistigen Suchens."<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Kleine Provinzstadt an der Ostküste der Krim, auf türkisch: Land der blauen Felsen.

<sup>2</sup> Sein erstes veröffentlichtes Gedicht war dem Andenken des verstorbenen Direktors des Gymnasiums V.K. Vinogradov gewidmet. In: Pamjati Vasilja K. Vinogradova. Zusammengestellt von J. Galabutakij, Feodosija 1895

<sup>3</sup> Brief Vološins an die Mutter, undatiert, Herbst 1896, DMV

<sup>4</sup> Vospominanija. IRLI, Fond 562

<sup>5</sup> M. Vološin: Pervaja gimnazičeskaja tetrad', IRLI, Fond 562

<sup>6</sup> M. Vološin: Vospominanija. IRLI, Fond 562, S. 20

Schon als Gymnasiast befaßte sich Vološin wie auch seine Mutter mit literarischen Übersetzungen. Er versuchte sich an Gedichten Heines, Lenaus, Uhlands und Freiligraths.<sup>1</sup>

Vološins Freude an Spielereien und Mystifikationen, die ihn 1909 dazu verleiten sollte, die Gestalt der Dichterin Gabriak zu erfinden - (er legte ihr eigene Verse in den Mund) - diese Freude am Rollenspiel wurde schon früh deutlich.

So legte er einem Brief an seine Mutter zwei - seiner Behauptung nach - Gedichte Heinrich Heines in seiner, Vološins Übersetzung bei und bat sie um ihre Stellungnahme.<sup>2</sup> Später dann bekannte er sich als eigentlicher Autor.<sup>3</sup>

Im Mai 1897 beendete Vološin das Gymnasium. Er verließ die Krim und schrieb sich an der Moskauer Universität ein, wo er auf Wunsch der Mutter, die ihn in der Nachfolge seines Vaters als Juristen sehen wollte, das Studium der Rechtswissenschaften begann. Allerdings besaß dieses Studium wenig Anziehungskraft für ihn. Größtenteils hörte er Vorlesungen an der Historisch-philologischen Fakultät, so A.Veselovskij "Über die Geschichte der westlichen Literaturen im 19. Jahrhundert", S. Fortunatov "Die Geschichte Frankreichs im 19. Jahrhundert" und "Die Entwicklung der wissenschaftlichen Weltanschauung" bei N.Ivancov u.a..<sup>4</sup>

Darüberhinaus war Vološin aufgeschlossen der zeitgenössischen Kunst und Philosophie gegenüber, las L.Tolstoj, A.Čechov, M.Gor'kij, K. Bal'mont und V.Brjusov. Er begeisterte sich für Ibsen, Hauptmann und Maeterlinck, deren Stücke gerade auf den russischen Bühnen gespielt wurden, las Tjutčev, Dostoevskij und Mallarmé.<sup>5</sup>

Inmitten all dieser vielfältigen Eindrücke versuchte er sich an seiner ersten größeren Dichtung, dem Poem "XIX vek". Es blieb

<sup>1</sup> Filler, F.: Pervye literaturnye šagi. S.166

<sup>2</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 17./21.1.1897, DMV

<sup>3</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 4.2.1897, DMV

<sup>4</sup> Chrugleva, R.: Iz studenčeskich let M.A.Vološina. In: Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma 1973 g. - "Perepiska s mater'ju". S.136

<sup>5</sup> M.Vološin: Vospominanija. IRLI, Fond 562

unvollendet, ging jedoch teilweise in den Artikel "Épilog XIX-ogo veka" ein, der die Geschichte des vergangenen Jahrhunderts teils in Prosa, teils in Versen widerzuspiegeln sucht.<sup>1</sup>

Vološin nahm aktiv am Leben der Studentenschaft teil und galt als führend in ihrer progressiven Schicht. Im Januar 1898 trat in Frankreich Emile Zola öffentlich für den jüdischen Angeklagten Dreyfus ein,<sup>2</sup> was die Moskauer Studentenschaft veranlaßte, ihm auf Initiative Vološins hin ein Solidaritätsschreiben zu übersenden.<sup>3</sup>

Die politische und gesellschaftliche Situation, besonders die Atmosphäre der Einschüchterung und Kontrolle innerhalb der Moskauer studentischen Kreise empfand der junge Vološin als bedrückend und empörend:

"Wir alle leben in einem künstlich für uns geschaffenen Treibhaus, in das äußeren Eindrücken und frischen Strömungen der Zugang verwehrt ist. Wenn wir wissen wollen, was man dort, jenseits der Mauern tut, so antwortet man uns, (d.h. die zensurierten Zeitungen), daß es dort nichts Gutes gibt und daß uns, wenn wir aus dem Fenster schauen, der Wolf frißt. Und so sitzen wir also in der tiefsten Provinz herum und wissen nichts von dem, was sich rings um uns in Rußland tut. Und dabei geschehen Dinge, daß einem die Haare zu Berge stehen und es einem den Atem vor Empörung verschlägt."<sup>4</sup>

Vološin versuchte durch geschichtliche Studien mehr und mehr in die gesellschaftspolitischen Zusammenhänge seiner Zeit einzudringen. Die Liebe zu distanzierter, überblickshafter Schau wird schon in Betrachtungen des Einundzwanzigjährigen deutlich, ebenso jedoch auch die völlige Unklarheit über den eigenen Standpunkt:

<sup>1</sup> Vgl. Russkij Turkestan. 1. Januar 1901, S. 1-3; 3. Januar 1901, S. 1-2

<sup>2</sup> "Dreyfus-Affäre": Berüchtigte antisemitische Diffamierung. 1894 wurde der jüdische Hauptmann Alfred Dreyfus beschuldigt, dem deutschen Militärattaché in Paris Staatsgeheimnisse verraten zu haben. Vergebens hielt der Schriftsteller Emile Zola der antisemitisch aufgeheizten öffentlichen Meinung sein "J'accuse" entgegen. Die Beweise wurden nicht vorgelegt, Dreyfus aus der Armee ausgestoßen und auf die Teufelsinsel vor der Küste Guyanas deportiert.

<sup>3</sup> Später verfaßte Vološin den Artikel "Delo Drejfusa" in der Zeitung "Dvadcatyj vek" (18.6.1906), Nr. 109, S. 2, in dem er sich gegen die herrschende Lüge und Diskriminierung empört.

<sup>4</sup> Brief Vološins an A. Petrova vom 24.2.1898, DMU  
Claudio Millrafen - 9783954792719  
 Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:15:36AM  
 via free access

"Es ist interessant, die wellenartige Linie der russischen Generationen zu verfolgen: die sechziger Jahre - der logische Verstand, die Begeisterung für die Wissenschaft, die Ablehnung des Gefühls; die siebziger Jahre - die "Diktatur des Herzens", die Begeisterung für das Volk, die völlige Selbstaufopferung um seinetwillen; die achtziger Jahre - die Herrschaft Lev Tolstoj's, die Selbstanalyse, die Vertiefung in das eigene Ich, die Gewissensfragen; die neunziger Jahre - das Fehlen jeder aktiven Tätigkeit, die Begeisterung für Marx, für den wissenschaftlichen Materialismus, alles wird durch wirtschaftliche Faktoren erklärt. Und was sagen nun endlich wir - die erste Generation des zwanzigsten Jahrhunderts? - Noch fühle ich mich in der Situation eines Redners bei einem Jubiläumssessen, der mit dem Glaube in der Hand sich feierlich vom Stuhl erhoben hat, um eine Ansprache zu halten, aber absolut nicht weiß, womit er anfangen soll. Themen gibt es eine Unmenge - aber welches er wählen soll - das weiß er nicht." 1

Mit seinem Unwillen gegen die Regierung stand Vološin nicht allein. Im März 1899 - nachdem der Rektor der Petersburger Universität den Studenten untersagt hatte, den Jahrestag der Hochschulgründung wie bisher üblich mit einer Massenveranstaltung und Festzügen zu feiern - kam es zu gewaltsamen Demonstrationen und Zusammenstößen mit der Polizei. Im März begann der erste allgemeine Studentenstreik in ganz Rußland. Vološin beteiligte sich an den Unruhen in Moskau.<sup>2</sup> Das führte zu seinem Ausschluß aus der Universität: am 17. Februar 1899 setzte ihn der Chef der Staatssicherheitspolizei (ochranka) Zubatov davon in Kenntnis, daß man ihn zwangsexmatrikuliere<sup>3</sup> und daß er unverzüglich Moskau für die Dauer eines Jahres zu verlassen habe. Man befahl ihm, sich nach Feodosija zu begeben, wo er unter Polizeiaufsicht gestellt wurde.<sup>4</sup>

Aus der Ferne verfolgte Vološin die Ereignisse in Moskau. Im März dieses Jahres wurden allein aus der Hauptstadt 2160

<sup>1</sup> Brief Vološins an A. Petrova vom 24.2.1898, DMV

<sup>2</sup> Er wurde aufgegriffen "im Bemühen, Aufruhr zu stiften, sammelte in der Aula wie auch im Hörsaal seines Kurses einen Kreis von Zuhörern um sich." In: Delo kancelarii inspektora studentov imp. Moskovskogo universiteta o prinjatiji v studenty Kirienko-Volosina, Maksimiliana" - Central'nyj gosudarstvennyj archiv goroda Moskvy, Fond 418 Liste 311, Nr.436, Blatt 19

<sup>3</sup> Vgl. die entsprechenden Unterlagen in: Central'nyj gosudarstvennyj archiv Oktjabr'skoj revoljucii vom 15.2.1899, M.

<sup>4</sup> Materialien des Polizeidepartments CGAOR Moskva, Fond 63, Liste 10, Aufbewahrungsnummer 399, Blatt 17



Studenten ausgewiesen.<sup>1</sup> Vološins Mutter versuchte den Sohn zu überreden, durch eine schriftliche Entschuldigung mit der gleichzeitigen Verpflichtung, von Aktivitäten fortan Abstand zu nehmen, beim Rektor der Universität eine Wiederaufnahme zu erwirken. Aber er antwortete ihr:

"Meine Entscheidung bleibt unverändert. Eine Entschuldigung in der vorgeschlagenen Form wäre vielleicht noch abzugeben - aber eine derartige Verpflichtung - nein! Das wäre noch sinnvoll, wenn wirklich direkt nach der Entgegennahme (von Vološins Entschuldigung, C.W.) und Öffnung der Universität man den Streik erneut aufnehmen würde - dann hätte die ganze Sache einen operettenhaften und nicht ernst zu nehmenden Charakter und würde zeigen, daß die Studenten die Schließung der Universität als eine reine Formalität betrachten, die sie umso eher bereit sind zu erfüllen, um dann den früheren Kampf fortzusetzen. So aber ist meine Entscheidung ehrlich und vernünftig." <sup>2</sup>

Ungeachtet der Polizeiaufsicht, unter der Vološin stand, unternahm er meist zusammen mit seinem Universitätskameraden M.Slobodin ausgedehnte Wanderungen auf der Krim. Zweimal besuchten sie im März 1899 Čechov auf Jalta, den Slobodin seit seiner Kindheit kannte.<sup>3</sup> Einen Rat, den Čechov ihm gab, sollte Vološin besonders beherzigen: "Schreiben lernt man nur bei den Franzosen."<sup>4</sup>

Im September 1899 unternahm der Zweiundzwanzigjährige seine erste Auslandsreise: sie führte ihn nach Italien, in die Schweiz, bis nach Berlin und von dort nach Paris, wo er sich später niederlassen sollte.<sup>5</sup> In Berlin besuchte er als Gasthörer die dortigen Universitätsvorlesungen.

Auf inständige Bitten der Mutter hin, die immer noch hoffte, den Sohn als Juristen zu sehen, verfaßte Vološin schließlich am 5.1.1900 ein Entschuldigungsschreiben an den Rektor der Moskauer Universität. Der Ton dieses Schreibens läßt -

<sup>1</sup> Iz studenčeskich list M.A.Vološina. Perepiska s mater'ju. In: Ezegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma 1973-ogo goda. S.138

<sup>2</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 22.3.1899, DMV

<sup>3</sup> Brief Vološins an die Mutter von Anfang März 1899. In: Perepiska s mater'ju, ebenda

<sup>4</sup> M.Vološin: Žestokost' v žizni i užasy v iskusstve. Maschinschriftliches Original 1913, S.57, DMV

<sup>5</sup> Vološin besuchte Paris in den Jahren 1906, 1908 und 1911; er lebte dort von 1901-1905 und von 1915-1916

obwohl Vološin "sogar mit Absicht zweimal 'Ihro Exzellenz' geschrieben hatte"<sup>1</sup>, eher den Gedanken an eine Anklage der Universitätsbehörden aufkommen als an eine Bitte oder gar Entschuldigung.<sup>2</sup> Dennoch hatte das Schreiben den gewünschten Erfolg: Vološin wurde zum Zweiten Kurs zugelassen. Ende Januar kehrte er nach Moskau zurück; am Besuch der Vorlesungen hinderte man ihn jedoch. Mit dieser Maßnahme wollte man den jungen Vološin von den übrigen Studenten isolieren. Dieser jedoch fühlte sich keineswegs in seiner Freiheit eingeschränkt; mit einem gewissen Stolz berichtet er der Mutter:

"Ich habe begonnen, mich in der Öffentlichkeit zu betätigen, halte Reden anlässlich verschiedener Jubiläen und Essen. Die Reden sind samt und sonders radikal und haben deswegen Erfolg. Über eine Rede, die ich anlässlich des Jubiläums der "Russkaja Mysl'" hielt, schrieb man sogar in den Zeitungen, und der "Sever'nyj Kur'er" brachte sogar Auszüge aus ihr."<sup>3</sup>

Vološins Tätigkeit mißfiel der örtlichen Polizei; man begann, seine Briefe zu kontrollieren.

"Ich weiß nicht, ob es Zufall ist oder nicht," warnt er einen Freund,<sup>4</sup> aber jemand hat anscheinend Ihre letzten beiden Briefe gelesen. Berücksichtigen Sie das auf jeden Fall!"

Vološins Auslandsreise im Mai 1900 verzögerte jedoch den Fortgang des gegen ihn schwebenden Verfahrens.<sup>5</sup>

In Paris und Berlin versuchte er sich nach wie vor an Gedichten und Übersetzungen und begann, in der Zeitschrift "Russkaja Mysl'" kleine bibliographische Anmerkungen zu veröffentlichen - vorderhand allerdings noch ohne Namensnennung.

Als er im November 1899 auf dem Friedhof des Montmartre das Grab Heines besucht hatte, war Vološin der Gedanke gekommen, an der im Jahre 1897 begonnenen Versübersetzung von Heines

<sup>1</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 5. Januar 1900, DMV

<sup>2</sup> ebenda, in der Beilage: "Prošenie"

<sup>3</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 27. Februar 1900, DMV  
Im Artikel "Dva jubileja" (Sever'nyj Kur'er, 30.1.1900, S.4) wird über den begeisterten Auftritt eines Studenten berichtet, der "mit lebhaften Beifallskundgebungen bedacht wurde."

<sup>4</sup> Brief Vološins an J. Galabutskij vom 23. Februar 1900, IRLI, Fond 562

<sup>5</sup> Vgl. die Materialien des Polizeidepartements CGAOR Moskau, Fond 63, Liste 10, Aufbewahrungsnummer 399

"Deutschland. Ein Wintermärchen" weiterzuarbeiten.<sup>1</sup>

Im Mai 1900 erschien in der Zeitschrift "Russkaja Mysl'" Vološin's erster kritischer Artikel, mit dem er an die Öffentlichkeit trat: "V zaščitu Gaupmana"<sup>2</sup>, in dem er in einer für seine Jahre erstaunlich selbstsicheren und kritischen Form Bal'monts Hauptmannübersetzung von "Hannales Himmelfahrt" einer Analyse unterzieht.

Vološin's Mutter hatte 1898 diesen Text übersetzt und der Sohn bei dieser Arbeit die Gedichtteile übernommen.<sup>3</sup>

Ende Mai legte Vološin seine Examina ab, die zum Besuch des Dritten Kurses berechtigten,<sup>4</sup> und bereiste Österreich-Ungarn, Deutschland, die Schweiz, Italien und Griechenland.<sup>5</sup> Bei seiner Rückkehr auf die Krim nach zwei Monaten erwarteten ihn Gendarmen. Am 21. August verhaftete man ihn. In Koktebel' führte man eine Hausdurchsuchung durch. Man brachte Vološin in ein Moskauer Gefängnis. Doch da sich auch nach mehreren Verhören nichts ergab, was einen Arrest weiter gerechtfertigt hätte, ließ man ihn am 1.9. frei.<sup>6</sup> Allerdings wurde er endgültig aus der Universität ausgeschlossen und ihm jedes Studium innerhalb Rußlands sowie der Aufenthalt in Haupt- und Universitätsstädten untersagt. Vološin mußte Moskau unverzüglich verlassen mit der Auflage, seinen Wohnort stets den Behörden mitzuteilen.

Als er von seinem Jugendfreund V.Vjazemskij erfuhr, daß dieser beabsichtigte, zum Bau der Eisenbahnlinie Tas'kent-Urenburg nach Mittelasien zu reisen, schloß er sich ihm kurzentschlossen an.

<sup>1</sup> Brief Vološin's an A. Petrova vom 17.11.1899, DMV

<sup>2</sup> In: Russkaja Mysl' 5, 1900, S.193-200

<sup>3</sup> Vgl. Brief Vološin's an die Mutter vom 12.9.1898, DMV

<sup>4</sup> Aus Briefen dieser Zeit wird allerdings deutlich, daß Vološin schon jetzt die ihm verhaßte Rechtswissenschaft aufzugeben gedenkt - Vgl. "Perepiska s mater'ju", S.139

<sup>5</sup> Vgl. zwei Hefte mit Aufzeichnungen: Žurnal putešestvija 26-ogo maja 1900 g. - 24-ogo ijunja ili "Skol'ko stran možno uv' dat' na poltorasta rublej". IRLI Fond 562

<sup>6</sup> Materialien des Polizeidepartements CGADR, Moskva, Fond 63, Liste 10, Aufbewahrungsnummer 399

Am 18.9.1900 kamen die Freunde in Taškent an.

Vološin machte die Bekanntschaft des bedeutenden Mittelasienskenners und Herausgebers der Zeitung "Russkij Turkestan" I. Gejer. Diese Zeitung begann ihr Erscheinen im Oktober 1900 und bedeutete für Vološin dank der Vermittlung durch Gejer die erste Möglichkeit, Gedichte und Artikel zu veröffentlichen.

Nicht ohne Ironie schreibt er aus Taškent an seine Mutter:

"Niemand fragt mich hier nach meinem Paß, und als wir ankamen, gab man in den "Turkestanskije vedomosti" bekannt, daß die Ingenieure Vjazemskij und Vološin eingetroffen seien, um Untersuchungen durchzuführen, sie seien in dem und dem Hotel abgestiegen. Auf diese Weise bin ich offiziell zum Ingenieur geworden und frei von jeglichem Verdacht."

Dank seiner persönlichen Bekanntschaft mit Gejer konnte Vološin so relativ frei publizieren.

In dieser Zeit in Mittelasien beschäftigte er sich besonders mit Nietzsche und V. Solov'evs Schriften zur Geschichte, den "Tri razgovora" und dem "Pis'mo o konce vseмирnoj istorii", dessen apokalyptische Prophezeiungen Vološins Geschichtsverständnis stark beeinflussten.

Die Zeit der Jahrhundertwende, die Vološin so in Mittelasien verbrachte, bezeichnet er selbst später als das "Jahr seiner geistigen Geburt"<sup>2</sup>. Und weiter schreibt er:

"Ich zog mit den Karawanen durch die Wüste. Dorthin gelangten zu mir Nietzsche und die "Tri razgovora" Vladimir Solov'evs. Sie machten es für mich möglich, die gesamte europäische Kultur retrospektiv zu betrachten, von der Höhe der asiatischen Hochebene<sup>3</sup> herab eine Umwertung aller kulturellen Werte vorzunehmen."

Vološins autobiographische Aufzeichnungen lassen den Verdacht aufkommen, daß er rückblickend dieses sein Erlebnis der Zivilisationsferne, das mit dem Wechsel der Jahrhunderte zeitlich zusammenfiel, stilisierte und ihm größere Bedeutung zuschrieb, als dieser Periode seines Lebens in der tiefsten Provinz wirklich zukam.

So auch, wenn er pathetisch schreibt:

<sup>1</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 28.9.1900, DMV

<sup>2</sup> M. Vološin: Avtobiografija. GBL, Fond 461, Raum 1, Aufbewahrungsnummer 6, Blatt 2

<sup>3</sup> aaO

"Über allem jedoch war das Gefühl der Wüste, jener Weite und Ausgewogenheit, das die Seele des Menschen erfaßt und ihn seiner Urheimat zurückgibt. Und eben hier reifte in mir der Entschluß, für mehrere Jahre in den Westen zu gehen, mir die lateinische Disziplin der Form zu eigen zu machen (projiti skvoz' latinakuju disciplinu formy)."

Dennoch ist an Vološins Werken aufzuzeigen, daß er in späteren Jahren sich wiederholt auf dieses "Erlebnis der Wüste" an der Schwelle des neuen Jahrhunderts bezieht und es in Opposition setzt zu seinem weiteren Kunst und Kultur gewidmeten Leben.

Im Dezember 1900 erhielt Vološin die Nachricht, daß das gerichtliche Verfahren gegen ihn eingestellt worden sei. So konnte er sein Vorhaben verwirklichen und ging nach Paris, wo er sich für die nächsten vier Jahre niederlassen sollte. Hier begann er ein reges Studium an den verschiedenen Hochschulen und Akademien. Später verzeichnet er:

"Die juristische Fakultät besaß für mich keine Anziehungskraft mehr. Das einzige, für das ich mich in dieser Zeit begeisterte, war die Kunstwissenschaft."

Außer an der Sorbonne und der Akademie der Schönen Künste besuchte Vološin auch Vorlesungen an der von Kovalevskij am 14. November 1901 in Paris eröffneten "Freien Russischen Schule für Sozialwissenschaften" und - allerdings nur zu Anfang seines Aufenthalts - an der dem Louvre angegliederten Schule.

Ein bezeichnendes Licht auf Vološins Kunst- und Schaffensästhetik wirft die in seiner autobiographischen Skizze verzeichnete Aussage, sein Ziel sei es gewesen, "sich in den zeitgenössischen Strömungen der Malerei auszukennen. Es blieb nur ein mehr praktischer Weg: selbst Künstler zu werden, an sich selbst das Disharmonische und Gewagte in der Kunst zu erleben und bewußt zu erfahren (samomu perežit' i' osoznat' raznoglasija i derzanija iskusstva)."

<sup>1</sup> M.Vološin: Avtobiografija. CGALI, Fond 102, Liste 1, Aufbewahrungsnummer 13, Blatt 2

<sup>2</sup> M.Vološin: O samom sebe. IRLI, Fond 562

<sup>3</sup> aa0

Es war die russische Künstlerin E. Kruglikova,<sup>1</sup> die Vološin ihr Atelier zur Verfügung stellte und der er die Bekanntschaft vieler Künstler verdankte. Vološin wurde Sekretär des russischen Künstlerzirkels "Mont-Parnasse". 1902 lernte er Bel'mont kennen, Odilon Redon, den Mäzen und Sammler S. Šćukin. Stärker allerdings noch als der russische Einfluß erwies sich der französische; anfangs nur als reiner Übersetzer von Hérédia, Mallarmé und Anatole France ließ Vološin in seiner Lyrik mehr und mehr Züge der französischen Literatur, besonders der "école parnassienne" erkennen. Sein lebhaftes Interesse an tages- und zeitpolitischen Fragen in der Jugend wich in zunehmendem Maße einer stärker historisch-kulturgeschichtlich ausgerichteten Betrachtungsweise.

Die Auslandsreise im Jahre 1899 hatte Vološin über Krakau und Wien bis nach Italien gebracht; er hatte die großen Städte der Schweiz besucht, fuhr von dort nach Paris, um als letztes Ziel Berlin anzusteuern. Seine Reisen dienten ihm stets als Anregung für zahlreiche seiner Werke, sowohl was Gedichte wie auch Skizzen betraf. In Venedig, der ersten Stadt, die er in Italien besuchte, entstand das Gedicht "Venecija"<sup>2</sup>, mit dem er den Grundstein zum Zyklus "Stranstvija" legte.

Dieser Zyklus wurde fortgesetzt unter dem Eindruck der zweiten Reise, die Vološin zusammen mit seinen Freunden A. Smirnov, L. Kandaurov und V. Išeevskij im Jahre 1900 größtenteils zu Fuß unternommen hatte. Die Reise hatte ihren Ausgangspunkt in Moskau genommen, führte nach Sevastopol', Wien, München, Mailand, Genua, Florenz, Rom, Neapel, Brindisi, Athen und Konstantinopel. In dem Tagebuch, das die Freunde peinlich genau führten, ist gleichzeitig die Entstehungsgeschichte

<sup>1</sup> Kruglikova, Elizaveta Sergeevna - (1865 - 1942) - Künstlerin und enger Freund Vološins. Ihr widmete er die Gedichte "Kastan'ety" und "Pariz". (In: Stičotvorenija. L. 1977, S.46 und 55ff) - Sie stellte Vološin mehrmals ihr Pariser Atelier zur Verfügung. Über die gemeinsame Andorrrreise berichtet sie in ihren Erinnerungen "Žizn' i tvorcestvo". M. 1969, S.46 - 48

<sup>2</sup> IRLI, Fond 562

sämtlicher Gedichte Vološins in den Sommermonaten dieses Jahres dokumentiert.<sup>1</sup>

München ist in erster Linie als Ort einer Ausstellung moderner Kunst und der Schack-Galerie vermerkt, wo sich Vološin besonders von den Werken Böcklins, Franz Stucks und Segantinis beeindruckt zeigte. Von Oberammergau, wo sie die Passionspiele besuchten, wanderten die Freunde zu Fuß weiter über die Alpen nach Italien. Die italienischen Städte, die noch die Reste antiker Kulturen bewahrt hatten, fesselten Vološin besonders. Den Höhepunkt der Reise bildete der Besuch Roms, das mit seinen Kulturdenkmälern mehreren von Vološins Gedichten als Vorlage diente.<sup>2</sup> Am dreiundfünfzigsten Tag ihrer Wanderung, am 18.7.1900, schiffte sich die kleine Gruppe nach Griechenland ein. -

Von Paris aus unternahm Vološin nun immer wieder Fußwanderungen in die benachbarten Mittelmeerländer. Er liebte es, Städte zu besuchen, die mit der Persönlichkeit und dem Leben großer Künstler verknüpft waren, folgte den Reiserouten Byrons, Heines und Shelleys. "Die Welt ist ein solch kleiner Planet", schrieb er seiner Mutter, "daß man sich schämen sollte, nicht Überall gewesen zu sein."<sup>3</sup>

Im Sommer 1901 folgten Reisen nach Andorra und Spanien. Auf der Eisenbahnfahrt dorthin entstand das Gedicht "V vagonu"<sup>4</sup>, das in seinem Rhythmus das eintönige, einschläfernde Geräusch der Räder nachzuahmen scheint. Brjusov greift in seinem 1913 entstandenen "Maksimilianu Vološinu. Razbegajutsja snova polja za oknom."<sup>5</sup> dieses Gedicht in einer direkten Apostrophe an Vološin auf:

<sup>1</sup> "Žurnal putešestvija..." IRLI, Fond 562

<sup>2</sup> "Na forume" - "Noč' v Kolizee" - Maschinengeschriebenes Original, IRLI, Fond 562, unveröffentlicht

<sup>3</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 12.12.1901, DMV

<sup>4</sup> M.Vološin: Stichotvorenija. L.1977, S.43ff

<sup>5</sup> V.Brjusov : Neizdannye stichotvorenija. M. 1935, S.243

"Milyj Maks! da, ty prav! pod kačan'e ressor  
 Ja, kak ty, zadremal, ubajukan ich "titat'ju",  
 I uže Okean smotrit prjamo v upor  
 Mne v glaza, zdes' v poljach, za bolotiatoj Pripjati."<sup>1</sup>

Derartige gegenseitige Anspielungen und Variationen eines Themas waren in der Dichtung der Symbolisten keine Seltenheit. Vološin war dafür bekannt, daß er an derartigen Spielereien ein kindliches Vergnügen fand.

Die Reise nach Spanien wie auch die sich 1902 anschließende Italienreise waren reich an Eindrücken. "Ich ließ Skizzenbuch und Bleistift keine Minute aus der Hand und erlangte eine gewisse Meisterschaft im Anfertigen schneller Skizzen nach der Natur."<sup>2</sup>

In Vološins Skizzenbüchern wechseln Zeichnungen und Gedichte zu ein und demselben Thema ab. Für ihn war beides stets eng miteinander verknüpft.

Über seine Reise- und Wanderjahre schreibt Vološin selbst in seiner Autobiographie:

"In diesen Jahren war ich nur ein aufsaugender Schwamm, ich war ganz Auge, ganz Ohr. Ich wanderte durch Länder, Museen und Bibliotheken: ganz Rom, Spanien, die Balearen, Koraika, Sardinien, Andorra... der Louvre, der Prado, der Vatikan, die Uffizien... die Nationalbibliothek... außer der Technik des Wortes eigne ich mir die Technik des Pinsels und des Bleistifts an."

Er reise nicht, schreibt er, "als Schriftsteller, sondern als Künstler, betrachte die Malerei als Vorbereitung zur Kunstkritik und als Ausarbeitung genauer Epitheta in Gedichten."

Zusätzliche Anregung erfuhr Vološin durch die Freundschaft mit den Künstlern E.Kruglikova, A.Ostroumova und der Bekanntschaft mit A.Benois, L.Bakst, K.Somov, N.Rerich und anderen Mitarbeitern der Zeitschrift "Mir iskusstva".

Stets aufs neue beeindruckt fühlte sich Vološin vom Reichtum der französischen Literatur, die er sich durch Lektüre mehr und mehr erschloß:

<sup>1</sup> "Lieber Maks, ja, du hast recht, unter dem Schaukeln der Federn/ bin auch ich, wie du, eingeschlummert, ihr "Titata" sang mich in den Schlaf./ Und schon schaut unvermittelt mich der Ozean an,/ hier auf den Feldern, hinter den Pripjat'sümpfen."

<sup>2</sup> M.Vološin: O samom sebe. Zitiert nach: Pejzaži Maksimiliana Volosina, S.17

<sup>3</sup> Zitiert nach dem Vorwort A.Jonovs zur der von Vološin verfaßten Monographie "Surikov". In: Raduga 3, 1966, S.53

<sup>4</sup> aa0



"Nun, wo Ich gerade erst ein wenig angefangen habe, Zugang zur französischen Literatur zu finden und mit ihrer Geschichte vertraut zu werden, habe ich zu verstehen begonnen, wie wenig man sie in Rußland kennt und wie unermeßlich ihre Reichtümer sind."

Mit dem Blick auf seine in Taschkent verbrachte Zeit, in der sein Entschluß reifte, nach Paris zu gehen, schreibt Vološin in seiner Autobiographie:

"Aus Mittelasien führten mich meine Wege in den Westen - nach Paris, um viele Jahre dort zu studieren: die künstlerische Form - durch Frankreich; das Gefühl für Farben - durch Paris; die Logik - durch die gotischen Kathedralen; das mittelalterliche Latein - bei Gaeton Paris; die Struktur der Gedanken - bei Bergson; den Skeptizismus - bei Anatole France; die Prosa - bei Flaubert; den Vers - bei Gautier und Mérédia."<sup>2</sup>

Sein Lebensziel beschreibt er 1901 wie folgt:

"Dorthin nun, in den Raum, wo des Menschen Welt ist, um zu lernen, zu erkennen, zu suchen. Nach Paris gehe ich nicht, um irgendeine Fakultät zu besuchen, irgendetwas zu hören - das sind alles nur Nebensächlichkeiten, das ist alles nur nebenher - ich gehe, um die gesamte europäische Kultur in ihrem Ursprung verstehen zu lernen, und dann, nachdem ich alles Europäische hinter mir gelassen habe und nur das "Menschliche" noch behalten habe, will ich bei anderen Zivilisationen lernen, "die Wahrheit suchen" - Indien und China. Und zwar nicht als Reisender, sondern als Pilger, zu Fuß, mit dem Sack auf dem Rücken, in dem Bemühen, in den Geist einer unbekanntes Wesenheit einzudringen - und danach nach Rußland - endgültig und auf immer!"

In Paris schrieb Vološin anfangs wenig und übersetzte fast ausschließlich; lange beschäftigte er sich mit einem schwer zugänglichen "chinesischen" Drama Claudels - in Vološins Übersetzung "Otdych sedmogo dnja" - und der Rosenkreuzertragödie Villiers de L'Isle-Adams "Axel".<sup>4</sup>

Seine Interessen waren ungemein breit gefächert, und seine Studien erschöpften sich keineswegs nur in Kunst- und Kulturwissenschaften. Er beschäftigte sich mit Astronomie, Geographie, Botanik und Archäologie.

Eine wesentliche Rolle spielte für ihn zeitlebens die Beschäftigung mit verschiedenen, besonders den östlichen Religionen.

<sup>1</sup> M.Vološin: Avtobiografija. GBL, Fond 461, Raum 1, Aufbewahrungsnummer 6, Blatt 2

<sup>2</sup> aaO

<sup>3</sup> Brief Vološins an A.Petrova vom 12.12.1901, DMV

<sup>4</sup> S.Makovakij : Portrety sovremennikov, S.314

So begeisterte sich Vološin zu Anfang des Jahrhunderts für den Buddhismus, doch die Begegnung mit Rom rückte mehr und mehr den Katholizismus in seiner Bedeutung als "Rückgrat der gesamten europäischen Kultur"<sup>1</sup> ins Zentrum seines Interesses. Theosophie, Magie und Okkultismus erlangten später in seinem Leben noch große Bedeutung, ohne daß sich Vološin je einer dieser Richtungen völlig verschrieben hätte.

Ein eigentümlicher Widerspruch lag dem Wesen Vološins zugrunde: auf der einen Seite sein Streben nach exaktem, fundiertem Studium des Objekts, auf der anderen Seite der Hang zu Mystizismus und Okkultismus, Verrätselung und Spiel.

Vološin liebte es, Geschichten zu erzählen, und er fand stets Zuhörer, denn er erzählte gut. Mit Vorliebe ersann er die unwahrscheinlichsten Mystifikationen, sandte beispielsweise unbekannte Gedichte Puškins an eine Redaktion und versicherte im Begleitbrief, ein bekannter Apotheker habe sie verfaßt; ein anderes Mal gab er einem Mädchen, das vorgab, sich vergiften zu wollen, ein Päckchen Salz und sagte, es sei indonesisches Gift.<sup>2</sup> Sein Einfallsreichtum war ungeheuer. Allerdings verlangte er nie, daß man ihm Glauben schenkte. Er berauschte sich am Spiel seiner eigenen Phantasie.<sup>3</sup>

Vološin war von seltener Belesenheit, die sich auf die unterschiedlichsten Gebiete erstreckte. "Er konnte den lieben langen Tag in der 'Bibliothèque Nationale' sitzen und quer durcheinander Bücher über die Ausgrabungen auf Kreta, über die altchinesische Dichtung, über die Ionisierung der Gase und Saint-Just bestellen."<sup>4</sup>

Rein äußerlich fiel er auf - und wollte es auch. Massiv - er wog fast zwei Zentner - in Samthosen, einem ungeheuren Zylinder, mit einem russischen Kutscherbart, bewegte er sich oft mit kleinen Luftsprüngen vorwärts. Er sah jünger aus, als er war; sein Gesicht war von einem Wust rötlicher Haare umgeben, die grauen Augen meist von einem Kneifer verdeckt, die Lippen

<sup>1</sup> M.Vološin: Avtobiografija. CGALI, Fond 102, Blatt 1

<sup>2</sup> I.Erenburg : Ljudi, gody, žizn'. M. 1961, S.19off

<sup>3</sup> Vgl. besonders die Erinnerungen Veresaevs, Erenburga und Cvetaevas

<sup>4</sup> I.Erenburg ,ebenda, S.194

vorgestülpt. Trotz seiner Fülle waren seine Bewegungen leicht und elastisch.

Ungeachtet seiner wachen Aufmerksamkeit der Umwelt gegenüber und seiner extremen Lust am Fabulieren wirkte Vološin auf seine Freunde seltsam fern und distanziert. "Ich habe ihn niemals betrunken, verliebt oder zornig gesehen," erinnert sich Erenburg, und er führt fort:

"Maxens Augen waren freundlich, aber irgendwie fern. Viele hielten ihn für gleichgültig und kalt. Er betrachtete das Leben interessiert, aber gleichsam von der Seite. Wahrscheinlich gab es Ereignisse und Menschen, die ihn unmittelbar angingen, aber darüber sprach er nicht. Er behandelte jedermann wie seinen Freund, doch einen echten Freund besaß er offensichtlich nicht."<sup>1</sup>

Vološin verbreitete um sich stets eine Atmosphäre der Betriebsamkeit. Er liebte es zu organisieren, Ausstellungen vorzubereiten u.ä. In besonderem Maß protegierte er junge Autoren, für deren Talent er ein sicheres Gespür besaß.

Er behauptete, von ihm ginge ein Fluidum aus, und liebte es, durch Handauflegen zu heilen. Stets zeigte er sich aufgeschlossen und hilfsbereit. Im Gespräch zurückhaltend, wußte er auf den Partner einzugehen und verstand es zuzuhören.

-

Im Jahre 1901 begann in Rußland der Verlag "Skorpion" die Almanache "Severnye cvety" herauszugeben. Es war dies die Zeit, als die Generation der "jüngeren Symbolisten" auf sich aufmerksam zu machen begann. Vološin verfolgte das literarische Leben Rußlands von Paris aus.

Er litt in diesem Jahr in starkem Maß an Depressionen.<sup>2</sup> In der Kunst Odilon Redons, dessen Bekanntschaft er Ende des Jahres machte, fand er die von ihm selbst empfundene Hoffnungslosigkeit widergespiegelt. - Erschüttert von der Darstellung Satans

<sup>1</sup> Erenburg, I.: Ljudi, gody, žizn'. M. 1961, S.196

<sup>2</sup> Vgl. den Brief Vološins an seine Mutter vom 2.1.1901 und die folgenden, in welchen er wiederholt von einer "tiefen Traurigkeit" (glubokaja grust') spricht.

der Zeichnung Redons "Die Versuchung des Hl. Antonius" schreibt er an A.Petrova:

"Ein derartiges Antlitz hat niemals jemand dem Satan gegeben. Im gesenkten Kopf und in den Augen, die zur Seite blicken, liegt der grenzenlose Schmerz der Erkenntnis. - "Wo ist das Ziel?" fragt Antonius, den der Satan auf seinen Flügeln über die Grenzen hinaus fortträgt. "Es gibt kein Ziel", antwortet Satan traurig."

Wenn auch in seinen Briefen des Jahres 1901 immer wieder die deutliche Absicht ausgedrückt wird, nicht nach Rußland zurückzukehren, änderte Vološin doch im folgenden seine Meinung und fuhr im Januar 1903 in seine Heimat. In Petersburg und Moskau fand er schnell Anschluß an die kulturellen Kreise der Literaten und Dichter. V.Brjusov publizierte zehn von Vološins Gedichten<sup>2</sup>, allerdings in so entstellter Form, daß Vološin sich weigerte, sie als seine eigenen anzuerkennen.<sup>3</sup> Doch bildeten sie den Auftakt zu einer Reihe von Veröffentlichungen Vološins - in erster Linie in den Almanachen "Grif" und "Severnye cvety".

Die Symbolisten kämpften in dieser Zeit um ihre Anerkennung.

"Der Kampf hatte begonnen", vermerkt Brjusov in seinem Tagebuch.<sup>4</sup> - "Und er dauerte einen ganzen Monat an. Der Kampf um eine neue Kunst. Die Parteien bildeten die "skorpiony" und die "grify"... Ich und Bal'mont bildeten die Spitze, als die sogenannten "Arrivierten" - (wie uns die Zeitungen nannten) - und hinter uns ein ganzer Haufen... von jungen Dekadenten: Gofman, Roglavlev, die drei Kojranskij, Sik, Sokolov, Chesin... sowie Vološin und Bugaev."<sup>5</sup> -

"Außer Vološin und Bugaev (Andrej Belyj) gibt es darunter keine wirklichen Begabungen", merkt Brjusov an.

Vološin war von den Symbolisten als einer der ihren aufgenommen worden. Noch 1901 hatte ihm der Redakteur der Zeitschrift "Russkaja Mysl'" eine Veröffentlichung seiner Gedich-

<sup>1</sup> Brief Vološins an A.Petrova vom 22.8.1901, IRLI, Fond 562

<sup>2</sup> Vgl. den Augustband der Zeitschrift "Novyj put'" 8, 1903

<sup>3</sup> Brief Vološins an Brjusov, Ende August/Anfang September 1903 aus Feodosija, IRLI, Fond 562

<sup>4</sup> V.Brjusov: Dnevnik 1891 - 1910. M.1927, S.130

<sup>5</sup> aa0

<sup>6</sup> aa0

te mit der Begründung abgeschlagen:

"Ich muß Ihnen sagen, daß Ihre Gedichte nicht gut sind. Was den Vera betrifft, so beherrschen Sie ihn vorzüglich, aber Sie geben ihm einen schlechten Inhalt. Besonders "V vagone" mit seinem ewigen "Ti-ta..ta..ta..!" Mein Lieber - das ist Dekadenz. Lassen Sie das. Aber mir scheint, Sie verstehen es zu schreiben. Und wenn ein entsprechendes Resultat vorliegt, wenden Sie sich bitte an uns."

Es war kennzeichnend für Vološin, daß er in den Streitereien zwischen den verschiedenen literarischen Gruppen keine Stellung bezog. Er blieb Beobachter und übernahm häufig die Rolle des Schlichters. Belyj berichtet über ihn:

"Er fand bei uns Eingang in die Kreise unterschiedlichster Schattierung, und er legte seine Meinung dar, las, schlichtete, debattierte, paßte sich rasch den delikatesten Situationen, die sich ohne sein Zutun gebildet hatten, an und fand aus ihnen einen Ausweg, war Ratgeber und Einiger... er verstand es, Gegensätze mit Einfühlungsvermögen und Konzilianz auszugleichen; geschickt parierte er fremde Repliken, stellte ihnen höflich seine eigene Meinung gegenüber; er bewegte sich durch die Front fremder Meinungen als der, der er war, ohne anzuecken... Seine ganze Erscheinung machte deutlich, daß er "auf der Durchreise" war, ein Zuschauer..."

In dem Brjusov gewidmeten Gedicht "Kogda vremja ostanavlivaetaja"<sup>4</sup> formuliert Vološin selbst diese seine Rolle:

"V vašem mire ja - prgčožij,  
Blizkij vsem, vsemu cužoj.  
...  
Mne tak radostno i novo,  
Vse obyčnoe dlja vas -  
Ja ljublju obmannost' slova  
I prozračnost' vasich glaz,  
Vasi detskie ponjat'ja  
Smerti, zla, ljubvi, grechov -  
Mir dušij, odetyj v plat'e  
Iz svjascennych, lživych slav."<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Vgl. "V vagone". In: Stichotvorenija. L. 1977, S. 43ff

<sup>2</sup> Brief V.Gol'cevs an M.Vološin vom 23.10.1901, IRLI, F.562

<sup>3</sup> Belyj, A.: Načalo veka. Moskva-Leningrad 1933, S.225f.

<sup>4</sup> Stichotvorenija, ebenda, S.79

<sup>5</sup> "In eurer Welt bin ich ein Vorbeigehender, / allen nah, allem fremd. / ... Für mich ist alles, was für euch gewöhnlich ist, / so neu und schön - / Ich liebe das Betrügerische des Wortes / und die Transparenz eurer Augen, / eure kindlichen Begriffe / von Tod, vom Bösen, der Liebe, den Sünden - / die Welt der Seele, gekleidet in ein Gewand / heiliger lügnertischer Worte."

Trotz enger freundschaftlicher Bindung an viele der Symbolisten blieb Vološin ein Außenseiter. Er schloß sich zeit-  
lebens keiner literarischen Schule an. Die Intensität, mit  
der er die Welt in allen ihren Einzelheiten und Erscheinungs-  
formen in sich aufzog, verband er mit einer leidenschaftslo-  
sen und distanziereten Gesamtschau, die ihn stets auch die Mei-  
nung des Andersdenkenden akzeptieren ließ. Dieser Charakter-  
zug Vološins tritt mit der Zeit in zunehmendem Maß in den Vor-  
dergrund. Belyj schrieb:

"Vološin war aus dem Moskau dieser Jahre nicht wegzudenken:  
ohne ihn, der die scharfen Kanten abrundete, weiß ich nicht,  
wie die überspitzten Auseinandersetzungen geendet hätten -  
zwischen den "Unsrigen" und denen, die Hohn und Spott über uns  
ausgossen; in der Demonstration des Symbolismus war er gleich-  
sam ein lebendes Plakat mit der Aufschrift "Friedensengel"."

Vološin arbeitete in Paris als Korrespondent der Zeitschrift  
"Vesy" und "Rus'". 1904 begann mit dem Erscheinen ersterer,  
die S. Poljakov zusammen mit V. Brjusov vier Jahre lang heraus-  
gab, zwischen diesem und Vološin eine Art Zusammenarbeit.  
Das erste Mal hatten sich die beiden Dichter auf einer Sitzung  
der "Religiös-philosophischen Gesellschaft" in Peterburg ge-  
sehen.<sup>2</sup> Die "Vesy", die es sich zum Ziel gesetzt hatten, den  
russischen Leser mit den verschiedenen künstlerischen Strömun-  
gen in Europa bekannt zu machen, fanden in Vološin einen Korres-  
pondenten, der nicht nur selbst besonders im ersten Jahr sehr  
aktiv war, sondern auch andere zur Mitarbeit heranzog.<sup>3</sup>

Vološin drückte dem Organ "Vesy" in den ersten Jahren so  
stark den Stempel seiner Persönlichkeit auf, daß sich Brjusov  
beschwerte, er wandle die "international" geplante Zeitschrift  
in eine "franko-russische" um.<sup>4</sup>

So war auch die Zusammenarbeit der beiden Dichter außerhalb  
der Zeitschrift durch Kontroversen gekennzeichnet - so über die  
Prinzipien der künstlerischen Übersetzung und die Grenzen der

<sup>1</sup> Belyj, A.: Načalo veka, S. 228

<sup>2</sup> Mamontov, V.: Učenyje zapiski. Serija literatury. Bd. 31.  
Chabarovskij gosudarstvennyj pedagogičeskij Institut, S. 52f.

<sup>3</sup> so beispielsweise René Ghil, den Verfasser bekannter Arbei-  
ten zur "wissenschaftlichen Poesie", den Redaktionssekretär  
des "Mercur de France" - van Beverois, Odilon Redon, E. Krug-  
likova u. a.

<sup>4</sup> Brief Brjusovs an Vološin, undatiert, DMV

literarischen Kritik.<sup>1</sup> Die trotz allem bestehende persönliche Freundschaft und gelegentliche Zusammenarbeit sollte fast zwanzig Jahre dauern.

Ende 1904 ging Vološin für kurze Zeit nach Rußland, wo er am 9.1.1905 Zeuge des sogenannten "Blutsonntags" wurde. Schon 1901 hatte er an die Mutter geschrieben:

"Wenn ich irgendwann in der Zukunft einmal der Geschichtsschreiber einer dann schon geschehenen und der Vergangenheit angehörenden russischen Revolution sein sollte, so scheint mir, werden ihre Gründe, Symptome und Tendenzen sowohl bei Tolstoj, bei Gor'kij wie auch in den Stücken Čechovs zu suchen sein, so wie die Geschichtsschreiber der Französischen Revolution sie bei Rousseau, Voltaire und Beaumarchais sehen. Heute wirft die Generation der siebziger Jahre Čechov Ziellosigkeit und Pessimismus vor, aber der Geschichtsschreiber der Zukunft wird gerade in<sup>2</sup> eben diesen Eigenschaften seine revolutionäre Bedeutung sehen."

In den Geschehnissen vom 9. Januar in Petersburg sah Vološin das mystische Vorzeichen einer kommenden Tragödie von unabsehbarem Ausmaß. Vološin weitet den Vorfall ins Mystische, indem er auf das Erscheinen dreier Sonnenscheiben am Himmel hinweist, die er als Zeichen kommender großer nationaler Erschütterungen deutet. In dem Gedicht "Predvestija" findet sich der dichterische Niederschlag des Erlebten:

"Už zanaves drožit pered načalom dramy...  
Uz kta-to v temnote, vsezrjascij, kak sova,  
Čerťiž krugi i stroit pentagrammy,  
I sepcet tajnye zakljat'ja i slova."<sup>3</sup>

Es ist kennzeichnend für das Werk Vološins, daß er die aktuellen Bedrohungen der Menschheit durch Kriege, Revolutionen und Katastrophen stets in mystischer Dimension sieht. Mit zunehmendem Alter erhält diese mystische Komponente in seiner Weltanschauung eindeutig religiöses Gepräge.

<sup>1</sup> Vgl. Brjusov, V.: "O Makse Vološine i drevnem Zmee". In: Vesny 8, 1905, S. 69f.  
Vološin, M.: Verchern i Valerij Brjusov. In: Vesny 2, 1904, S. 74 - 82

<sup>2</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 16.5.1901, IRLI, F. 562

<sup>3</sup> In: Stichtovorenija. L. 1977, S. 93  
"Vorzeichen./ - Schon zittert der Vorhang vor dem Beginn des Drama.../ Schon zeichnet jemand in der Dunkelheit, mit Augen, die alles sehen wie eine Eule, Kreise und Pentagramme/ und flüstert geheime Beschwörungen und Worte."

Mit seinem Interesse an den realpolitischen Vorgängen in Rußland in den Jahren 1905 - 1907 stand Vološin nicht allein. Auch im Werk seiner Freunde Bal'mont, Brjusov, Blok, Belyj und V. Ivanov fand die beginnende revolutionäre Bewegung ihren Niederschlag.

Bal'mont veröffentlichte in der Zeitung "Novaja žizn'" die Gedichte "Russkomu rabočemu" und "Načistotu".<sup>1</sup> Er begeisterte sich für die Romantik, die er in dem entflammenden Kampf der Volksmassen sah. Auch Vjačeslav Ivanov - in dem Zyklus "Godina gneva" und Blok - in den bekannten Gedichten "Fabrika"<sup>2</sup>, "Miting"<sup>3</sup> und "Podnimalis' iz t'my pogrebov..."<sup>4</sup> - reagierten auf die sich in Rußland vollziehenden Umwälzungen; Brjusov begrüßte sie begeistert.<sup>5</sup>

Vološin feierte weder Revolution noch Kriegsausbruch. Er mißtraute äußerem Umsturz, sah in der Revolution allein das heraufbeschworene Blutvergießen und die um sich greifende Zerstörung.<sup>6</sup>

Am 24. Juli 1905 unternahm Vološin zusammen mit A. Minclova, einer begeisterten Theosophin und Kennerin der Geschichte und Kunst Frankreichs, eine ausgedehnte Reise zu den Kathedralen in Rouen und Chartres.

"Meine Seele dringt in die Geheimnisse der gotischen Kathedralen ein",<sup>7</sup> schreibt er über diese Fahrt, in deren Folge das Motiv der Kathedrale in seiner Dichtung zu erscheinen beginnt.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> K. Bal'mont: Stichtovorenija. L. 1969, S. 334f.

<sup>2</sup> A. Blok: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. M.-L. 1960 Bd. I, S. 302

<sup>3</sup> A. Blok: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. M.-L. 1960 Bd. II, S. 172

<sup>4</sup> A. Blok: ebenda, Bd. II, S. 153

<sup>5</sup> Vgl. V. Brjusov: Stichtovorenija i poëmy. L. 1961 - "Dovgl'nym" (S. 276) - "Palomnikam svobody" (S. 274) - "K scastlivym" (S. 279) - "Grjaduščie gunny" (S. 278)

<sup>6</sup> M. Vološin: Razgovor. In: Oko, 28.9.1906, S. 3

<sup>7</sup> Brief Vološins an M. Sabašnikova vom 24. Juli 1905, IRLI

<sup>8</sup> Vgl. den Gedichtzyklus "Krestnyj put'". In: Pereval 8/9, 1908



In einem der Theosophie nahestehenden Kreis hatte Vološin im Frühjahr 1903 im Haus des Sammlers S.Ščukin die Bekanntschaft Margarita Vasil'evna Sabašnikovas, einer talentierten Malerin, Schülerin Repins und Vrubel's, gemacht. Um diese Frau, die in engem Kontakt zu den symbolistischen Kreisen in Rußland stand, begann Vološins Leben und Schaffen bald ausschließlich zu kreisen. Die Beziehung vertiefte sich noch, als die Malerin 1904 Paris besuchte und zusammen mit Vološin die Stadt mit ihren unzähligen Museen durchstreifte.<sup>1</sup> Der Dichter vermerkt 1904 in seinem Tagebuch:

"Alles was ich in den letzten zwei Jahren geschrieben habe - alles das war nichts als eine Hinwendung zu M.V. und oft ihre eigenen Worte."<sup>2</sup>

Die in diesem Zusammenhang entstandene Liebeslyrik nimmt im Schaffen Vološins keinen zentralen Raum ein.<sup>3</sup> Auch in seinen Liebesgedichten bleibt der Dichter distanziert und abwägend. Leidenschaft scheint ihm fremd; Liebe bedeutet für ihn Ergebenheit, Traue, Einklang der Charaktere und innere Harmonie.

In eben diesem Jahr schreibt er die für ihn kennzeichnenden Worte an A.Petrova:

"Der Geschlechtstrieb, der sich nicht physisch auslebt, wird zu Kunst, Religion und Philosophie. Das Dilemma besteht darin: entweder einen Menschen oder ein Kunstwerk zu schaffen. Deswegen sollte der Künstler keusch sein. Aber das bedeutet nicht Askese; diese Kraft darf man nicht abtöten. Man muß sie entwickeln, wecken, um sie auf eine andere Ebene zu überführen."<sup>4</sup>

Als im August 1905 Margarita Sabašnikova in Zürich zur Beaufsichtigung ihres jüngeren Bruders weilte, schrieb ihr Vološin, der zu dieser Zeit sein neues Atelier bezog<sup>5</sup>, es gebe in China das Gesetz, daß derjenige, der einem anderen das Leben gerettet habe, von nun an für dessen weiteres Leben verantwortlich sei. Er schloß daran die Forderung, Margarita dürfe ihn nicht mehr verlassen.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Wološina, M.: Die grüne Schlange. Stuttgart 1956, S.138

<sup>2</sup> M.Vološin: Istorija moej duši. 29.6.1905. Heft 1, DMV

<sup>3</sup> Der Zyklus "Amori amara sacrum" ging in die Sammlung "Stichotvorenija", M.1910 ein.

<sup>4</sup> Brief Vološins an A.Petrova 1904, ohne Datum, IRLI

<sup>5</sup> Paris, Boulevard Edgar Quinet 16

<sup>6</sup> Wološina, M.: Die grüne Schlange, ebenda, S.140ff

Im Frühjahr 1906 heirateten M. Vološin und Margarita Sabašnikova in Rußland. Nach der Hochzeit fuhren sie nach Paris; die Sommermonate verbrachten sie in Koktebel' und den Winter 1906 in Petersburg. Doch ihre Verbindung erwies sich als nicht dauerhaft. Im Mai 1907 trennten sie sich. Äußerer Anlaß dazu waren die Spannungen, die aus dem gemeinsamen Leben in V. Ivanovs "Bašnja" in Petersburg erwachsen. Ivanov hatte an der Trennung des Paares wesentlichen Anteil.

Die einzigartige Atmosphäre dieses "Turmlebens" in der Mitte des Jahrzehnts und seine Auswirkung auf Leben und Werk der an ihm teilnehmenden Künstler sind für uns heute nicht leicht nachzuvollziehen. Ivanovs Credo verband einen mystischen Anarchismus mit seinem künstlerischen Konzept, welches den Mythos, den er ins kollektive überindividuelle Sein des Menschen transponierte, zum Zentralthema der Dichtung werden ließ. Durch die spezifische Ausstrahlungskraft seiner Persönlichkeit machte Ivanov die "Bašnja" zum Zentrum des geistig-literarischen, aber auch des privaten Lebens der Dichter jener Zeit.

Die Bindung Vološins an seine Frau war weitaus stärker als umgekehrt. Margarita Sabašnikova tritt uns aus ihren Memoiren und den Berichten der Zeitgenossen als der energischere und selbstbewußtere Mensch von beiden entgegen. Ivanov, den die wißbegierige und talentierte junge Frau in zunehmendem Maß fesselte, unterrichtete sie in Griechisch und Verslehre.<sup>1</sup> Lidija Zinov'eva-Annibal, die Frau Ivanovs, glaubte in Margarita die langgesuchte Dritte für ihre mystisch-erotische Liebesbeziehung gefunden zu haben, und so entwickelte sich in der hochgespannten Atmosphäre der "Bašnja" eine Dreierbeziehung zwischen Ivanov, und den beiden Frauen.<sup>2</sup>

Vološins Haltung zu Ivanov war ambivalent. Er achtete ihn als Künstler, von dem er reiche Anregung empfing, haßte ihn jedoch als Menschen. Nachdem er der Entwicklung kurze Zeit taten-

<sup>1</sup> Vgl. Vj. Ivanov: Sobranie sočinenij. Bd. I. Brjussel' 1971  
Einführung von O. Desart, S. 104

<sup>2</sup> ebenda, S. 98ff

los zugesehen hatte, zog er sich resigniert zurück. Margarita Vasil'evna blieb.

Flehentliche Briefe, in denen er sie zur Rückkehr zu bewegen suchte, erreichten durch eine seltsame Verkettung von Zufällen anscheinend nie ihr Ziel.

Doch auch Margarita war der Situation nicht gewachsen. Immer häufiger litt sie an Erschöpfungszuständen, die schließlich einen Erholungsaufenthalt in Norwegen nötig machten. Vološin schrieb ihr, sie "müsse in der Nähe von Vjačeslav (Ivanov, C.W.) sein, um allmählich ihre Beziehung zu klären.- Rührend war es", fährt sie in ihren Erinnerungen fort, die sonst keineswegs von Freundlichkeit und Einfühlungsvermögen ihrem Mann gegenüber zeugen, "wie Max stets um mich besorgt war. 'Du kannst doch, ohne jemanden zu fragen, nach Koktebel' in dein eigenes Haus kommen. Ich kann, wenn du meinst, daß es besser wäre, für eine Zeit verreisen.'"

Margarita nahm jedoch dieses Anerbieten nicht an. Sie verbrachte die folgende Zeit in Deutschland, wo sie sich in zunehmendem Maß für die Anthroposophie und Rudolf Steiner begeisterte. Ivanov sah sie erst nach dem Tod seiner Frau Lidija im Oktober 1907 wieder, der die Situation jedoch keineswegs klärte. Nach ihrer Darstellung fand sie ihn zerrißen zwischen dem Totenkult um seine verstorbene Frau und der Neigung zu seiner achtzehnjährigen Stieftochter Vera. Eben diese heiratete er später.

Vološin gab mehr als ein Jahrzehnt die Hoffnung nicht auf, Margarita für sich zurückzugewinnen. Das letzte Mal sollten sie sich in Dornach beim Bau des Anthroposophischen Zentrums zu Beginn des Ersten Weltkriegs treffen.

Wie aus Vološins Korrespondenz der Jahre 1906/7 hervorgeht, bemühte er sich zwar, den Kontakt zu den symbolistischen Organen nicht abreißen zu lassen, stand ihnen jedoch kritisch gegenüber und suchte auch andere Kontakte.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> M.Wološina: Die grüne Schlange. Stuttgart 1956, S.148

<sup>2</sup> Vgl. den Brief S.Sokolovs, Herausgeber des "Pereval" vom 24.11.1906 an Vološin, in welchem er diesen an sein Versprechen erinnert, einen gegen die Zeitschrift "Vesy" gerichteten Artikel unter dem Titel "O poslosti v iskuastve" zu schreiben. (IRLI, Fond 562)

Gleichzeitig arbeitete er mit Emigranten aus sozialrevolutionären Kreisen zusammen, veröffentlichte in den Jahren 1906 und 1907 in A. Amfiteatrovs Zeitung "Krasnoe znamja" die Gedichte "Angel mščenija" - "Golova princessa Lambal'" und "Vojna".<sup>1</sup> Gor'kij bot er schriftlich seine Mitarbeit an der Zusammenstellung eines Sammelbands an, wobei er sich bereit erklärte, aus seinem Zyklus "Gody stranstvij" alle "mystischen und okkulten Gedichte"<sup>2</sup> herauszunehmen.

Auch seine Haltung zu der neuen literarischen Zeitschrift "Apollon" gegenüber war zwiespältig. Obwohl er bis 1916 - in diesem Jahr sollte die Zeitschrift ihr Erscheinen einstellen - dort regelmäßig publizierte, äußerte er sich des öfteren negativ: "Geistig stehe ich weit von dieser Zeitschrift entfernt. Mein Einfluß dort ist gleich Null."<sup>3</sup> - Auch der Herausgeber S. Makovskij bezeichnet Vološin in seinen Memoiren als Sonderling, der durch sein Selbstverständnis und die Universalität seiner Interessen eine Sonderstellung unter den übrigen Mitarbeitern einnahm.<sup>4</sup>

In eben dieser Zeitschrift setzte Vološin 1909 die Mystifikation um "Čerubina de Gabriak" in Szene.<sup>5</sup>

Eine Unbekannte hatte an die Zeitschrift Gedichte geschickt, die von der gesamten Redaktion mit Enthusiasmus aufgenommen wurden. Die Unbekannte meldete sich am Telefon, umgab sich mit geheimnisvollen Andeutungen über ihre Person - und schickte weitere Gedichte. Das Geheimnis ihrer Existenz blieb im Dunkeln, sie selbst trat nie in Erscheinung. Die Gedichte, die durchweg ein Hauch mystisch verklärten Katholizismus umgab<sup>6</sup>, wurden gedruckt; die Redaktion fieberte in Erwartung jedes neuen Zeichens

<sup>1</sup> Vgl. ersteres in: Proroki i mstiteli. (Pereval 2, 1906, S.27), das zweite unter dem Titel "Golova madame de Lamball" in: Stichtovorenija L.1977, S.62

<sup>2</sup> Brief Vološins vom 16.12.1906. Zit. nach Kupčenko, V.: M. Gor'kij i M. Vološin. In: Russkaja literatura 2, 1976, S.145f.

<sup>3</sup> Brief Vološins an A. Petrova, undatiert, DMV

<sup>4</sup> S. Makovskij : Portrety sovremennikov. N'ju-Jork 1955, S.314

<sup>5</sup> Sowohl S. Makovskij als auch M. Cvetaeva berichten in ihren Memoiren darüber

<sup>6</sup> Vgl. Apollon 10, 1910, S.3-14

der schönen Unbekannten. Vološin selbst vergrößerte den Nimbus um Č. de Gabriak noch, indem er ihr einen längeren Artikel in seiner Rubrik "Liki tvorčestva" widmete.<sup>1</sup> Dies trug wesentlich dazu bei, daß sich die gesamte Redaktion in die vermeintliche Dichterin verliebte bis zu jenem Moment, wo sich herausstellte, daß der eigentliche Verfasser der fraglichen Gedichte Vološin selbst gewesen war und er zur Tarnung für das Rollenspiel am Telefon die unbekannte und unschöne Dichterin Dmitrieva engagiert hatte.

Indirekt verbunden mit "Č. de Gabriak" - und kennzeichnend für diese Epoche, die Gor'kij einmal mit "sumatocha i burja" bezeichnete - war auch das Zustandekommen eines Duells zwischen Vološin und Gumilev, über dessen eigentliche Ursache man zunächst schwieg. Die Presse spielte es jedoch hoch und schlachtete es auch hinsichtlich seiner literarischen Bedeutung aus.

Die Vorgeschichte war folgende: Besagte Dichterin Dmitrieva war zusammen mit Gumilev bei Vološin zu Gast gewesen, wo sie ersteren mit Heiratsabsichten bedrängt haben sollte. Gumilev reagierte ablehnend und wurde beleidigend. Vološin gab daraufhin diesem in aller Öffentlichkeit eine Ohrfeige, worauf er von Gumilev zum Duell gefordert wurde. -

Duelle, die wie dieses endeten - nämlich mit einem Fehlschuß und vorzeitigem Abbruch - waren zwischen den Dichtern jener Epoche keine Seltenheit. Sie zeugen von der überreizten und aufs äußerste gespannten Atmosphäre dieser Zeit, in der Literatur und Leben, Kunst und Privates oft nicht mehr getrennt wurden und eines seine Spannung auf das andere übertrug:

"Man lebte in einer überhitzten fieberhaften Atmosphäre, in einer übermäßigen Spannung. Man lebte gleichzeitig auf mehreren Ebenen. Am Ende fand man sich auf das komplizierteste verstrickt in das allgemeine Netz von Liebe und Haß, persönlichem und literarischem... Von jedem, der in den Orden eingetreten war - und der Symbolismus war in gewissem Sinn ein Orden - verlangte man nur ein beständiges Brennen, beständige Bewegung. Besessen durfte man sein, von was immer man wollte; wichtig war nur die völlige Besessenheit."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> M.Vološin: Liki tvorčestva. Goroskop Čerubiny de Gabriak. In: Apollon 2, 1909, S.1-4

<sup>2</sup> V.Chodaevič: Konec Renaty. In: Nekropol'. Bruxelles 1939, S.17

Um ca. 1910 machte sich bei Vološin eine allgemeine Wende bemerkbar. 1912 brach er mit "Apollon" - die Zeitschrift war zum Akmeismus übergegangen - und wurde im selben Jahr Mitglied des "Obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti".<sup>1</sup> Nach Briefen aus dieser Zeit zu urteilen, vollzieht sich in ihm ein "Umbruch in meinem Verhältnis zur schöpferischen Arbeit."<sup>2</sup>

In seinem Gedicht "Napunstvie Bal'montu" von 1912 erteilt Vološin dem einstigen Dichterfreund eine Absage.<sup>3</sup> In seinem Schaffen wendet er sich nun dem "lyrischen Porträt" zu.<sup>4</sup> Ebenfalls in diesen Jahren entstand eine Reihe Artikel und Analysen, die Leben und Werk verschiedener Künstler zum Thema hatten: "A.S.Golubkina" (1911) - "K.Bogaevskij" (1912) - "Eduard Vittig" - "M.S.Sar'jan" - "Čemu učat ikony" (1913) sowie in den Jahren 1913 - 1916 die ersten Arbeiten zur Monographie "Surikov", die Vološin bis zu seinem Tod beschäftigen sollte. - Vološin bewies in diesen Arbeiten eine Meisterschaft darin, die Persönlichkeit des jeweils dargestellten Künstlers mit großem Einfühlungsvermögen lebendig werden zu lassen und dies mit einer originellen Analyse seines Schaffens zu verknüpfen. Er bevorzugte dabei Künstler, in denen er eigene Wesenszüge gespiegelt fand, die sich - wie er - durch eine Vielfalt der Interessen auszeichneten und ebenfalls - wie er - eine Sonderstellung innerhalb der öffentlichen Kunstwelt einnahmen.<sup>5</sup>

Seine Leistung auf diesem Gebiet wurde auch weitgehend anerkannt. So vermerkt M.Sar'jan in seinen Erinnerungen:

"Wenn über meine Mslerei überhaupt zwei oder drei im Ganzen geglückte Arbeiten existieren, dann ist diejenige von Vološin zweifelsohne eine von ihnen."<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Literarische Gesellschaft der Moskauer Universität. Gegründet 1811 - (Unterbrechung von 1837-1858). Auf ihren Sitzungen traten u.a.auf: I.Turgenev, A.Fet, F.Dostoevskij, L.Tolstoj, A.Tolstoj, I.Bunin.

Herausgegeben wurden: Trudy OLRS (1812-1821) I-XX  
Socinenija v proze i stichach (1822-1828) I-VII  
Tolkovyj slovar' V.I.Dalja (1863-1866) I-IV

<sup>2</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 17.12.1913, DMV

<sup>3</sup> M.Vološin: Tvorčeskaja tetrad' 1907-1918gg. IRLI, Fond 562

<sup>4</sup> Tvorčeskaja tetrad' 1907-1918gg, ebenda

<sup>5</sup> so z.B. Odilon Redon, K.Bogaevskij, I.Annenskij, H.de Régnier

<sup>6</sup> M.Sar'jan: Zapiski iz moej žizni. In: Literaturnaja Armenija 8, 1966, S.78

So führte also Vološin in zunehmendem Maße ein Einzelleben innerhalb der literarischen Welt seiner Zeit. Dazu kamen auch noch private Enttäuschungen - im besonderen die endgültige Trennung von seiner Frau - er konnte ihren Verlust nicht verwinden. All dies spiegelt sich in der Lyrik jener Zeit wieder.<sup>1</sup>

Mehr und mehr wird seine Dichtung von der Grunderfahrung der Einsamkeit getragen. Vološin, der für seine Umwelt stets tiefes Verständnis bewies, blieb selbst in seiner Rolle als Beobachter und Außenseiter ein Einsamer. Er war nie der Mann gewesen, der anderen sein Innerstes offenbarte; mit der Trennung von Margarita Sabašnikova jedoch begann der völlige Rückzug vom Kulturleben aus dem Gefühl einer inneren Resignation heraus. Nur selten brach Verbitterung durch:

"Obmanite menja... no sovsem, navsegda...  
 Čtob ne dumat' začem, ctob ne pomnit' kogda..  
 Čtob poverit' obmanu svobodno, bez dum,  
 (...)  
 Obmanite i sami pover'te v obman."<sup>2</sup>

(1911)

Zum endgültigen Bruch mit den führenden Vertretern von Malerei und Dichtung kam es anlässlich eines Aufsehen verursachenden Zwischenfalls in der Tretjakovgalerie.

Auf Repins Gemälde "Ivan der Schreckliche und sein Sohn Ivan" verübte ein gewisser Abram Balašov einen Anschlag: Er zerstörte das Bild mit einem Messer, dabei schreierend: "Genug des Blutes!" - Gegen die Entrüstung der Öffentlichkeit trat Vološin mit seiner Stellungnahme, in welcher er - wenn er auch diesen Akt der Gewalt verurteilte - doch dazu aufrief, die psychologische Seite des Falles zu berücksichtigen: nämlich die Wirkung des Bildes auf den Betrachter.

Vološin vergleicht Repins Gemälde in seiner Wirkung mit L. Andrevs Novelle "Krasnyj smeč". In beiden sei das Problem des Schreckens nicht gelöst; der übersteigerte Naturalismus in der Darstellung habe das Attentat geradezu herausgefordert - zu bestra-

<sup>1</sup> Vgl. die Gedichte "V nevernyj čas tebja ja vstretil..." - (Stichotvorenija. L.1977, S.185) - "Tepgr! ja mertv" (ebenda, S.188) - "Sebja pokorno predavaja szec'" - (S.177)

<sup>2</sup> "Betrügt mich- aber ganz, auf immer.../ damit ich nicht denke- wozu, mich nicht erinnere - wann.../ damit ich ungehindert an den Betrug glaube, ohne nachzudenken,/ (...) Betrügt mich und glaubt selbst an den Betrug." (In: Stichotvorenija. S.192)

fen sei also in erster Linie nicht der Attentäter, sondern der Künstler.<sup>1</sup>

Als Reaktion auf den erregten Disput, der nun in der Öffentlichkeit folgte, verfaßte Vološin das Buch: "O Repine".<sup>2</sup> -

Es war anlässlich seiner schriftlichen Äußerungen zu diesem Vorfall, daß er näher mit S.Surikov bekannt wurde. Dieser war damit einverstanden, daß auf Anregung I.Grabar's Vološin seine Monographie verfassen sollte, obwohl der als menschenscheu bekannte Künstler sonst ähnlichen Plänen immer ablehnend gegenübergestanden hatte.

Nachdem Vološin am 12.Februar 1913 im Polytechnischen Museum den Vortrag "Über den künstlerischen Wert des beschädigten Repin-Gemäldes" gehalten hatte, riß die Kette von unabsichtlichen und emotionalen Ausfällen gegen ihn in der Presse nicht mehr ab.<sup>3</sup> Vološin brachte zwar mit der Veröffentlichung seines Buches die Kritiker zum Verstummen, machte jedoch - nach seinen Worten - "Schluß mit der russischen Literatur". In seiner autobiographischen Abhandlung "O samom sebe" schreibt er verbittert:

"Man verbannte mich aus ganz Rußland: die Türen aller Redaktionen, welche Periodika herausbrachten, schlossen sich für mich, die Buchhandlungen boykottierten meine Bücher."

Angesichts dieses Boykotts seitens des öffentlichen Kulturlebens zog sich Vološin nach Koktebel' zurück. Er war nicht der Mann, der kämpfte. Überempfindlich und leicht verletzlich, wie er war, blieb ihm nur der Rückzug aus einer Welt, die ihm feindlich gesinnt zu sein schien, und einer Literatur, an deren inneren Kämpfen er nicht mehr teilhatte.

In Koktebel' verbrachte er das Jahr 1913 und die erste Hälfte des folgenden. Dort wandte er sich in seiner Dichtung wieder

<sup>1</sup> Vgl. M.Vološin: O Repine. - Predislovie. - O smysle katastrofy, postigsej kartinu Repina. - O chudozestvennoj cennosti postradavsej kartiny Repina. - Psihologija lzi. - Prilozenie: Otryvki iz lekcii professora Landcerta o kartine Repina. - (Moskva 1913)

<sup>2</sup> s.o.

<sup>3</sup> Presseauszüge zitiert Vološin in dem Kapitel seines Buches: "Psihologija lzi".

<sup>4</sup> M.Vološin: O samom sebe. - Maschinengeschriebenes Original, DMV



dem Zentralthema, der "kimmerischen Landschaft"<sup>1</sup> zu; dort allein sah er die Möglichkeit, "umzulernen von Grund auf hin zu einem reiferen Verständnis der Kunst."<sup>2</sup>

In seiner 1925 verfaßten Autobiographie teilt Vološin rückblickend sein Leben in sieben mal sieben Jahre ein, wobei er die fünfte Periode - von 1905-1912 - als "Irrwege der Seele" (bluždanija duča) oder "Selva oscura"<sup>3</sup> bezeichnet.

Was Vološin darunter versteht, "von Grund auf umzulernen", zeigen schriftliche Äußerungen aus jener Zeit:

"Du sagst selbst, daß mir alles leicht fällt", schreibt er an die Mutter. - "Das ist wahr. Aber was leicht fällt, das hat keinen Wert. Du hast sicher bemerkt, daß ich in der Kunst nur das mache, was schwierig ist. Der Vers fällt mir leicht. Ich habe meine Forderungen an ihn so weit getrieben, daß es mir sehr schwer wird, Verse zu schreiben, und ich schreibe sehr wenige.- In der Malerei habe ich schon viele Grenzen überschritten, mit deren Erreichung sich mittelmäßige Künstler zufriedengeben, aber noch bin ich nicht an die Grenze der Schwierigkeiten gelangt; deshalb halte ich mich selbst noch nicht für einen Künstler und fahre fort zu arbeiten. Sogar was Übersetzungen betrifft, wähle ich mir besonders schwierige, fast unübersetzbare Autoren aus; ähnlich verfare ich mit meinen Artikeln, in die ich oft einen Gehalt lege, den man in einem ganzen Buch darlegen könnte. Darin zeigt sich meine ernsthafte Einstellung zur Kunst."

"Selbstbeschränkung" (samoograničenie) ist in Vološins Schaffensästhetik ein wichtiger Schlüsselbegriff.<sup>5</sup> Auch in seinen Gedichten variiert er dieses Thema mehrfach:

"Dlja remesla i duča z edinyj put':  
- Ogranicenie sebja."<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Vgl. M.Vološin: K.Bogaevskij, In: Apollon 6, 1912. S.6: "Kimmeriej ja nazyvaju vostocnuju oblast' Kryma ot drevnjago Suroza do Bosfora Kimmerijskago..."

<sup>2</sup> M.Vološin: Avtobiografija. GBL, Blatt 2

<sup>3</sup> Vgl. einen ähnlichen Dantebezug im Gedichttitel "La selva oscura" bei Vj.Ivanov. - (Sob.soc. I. Brjussel'1971, S.521

<sup>4</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 7.1.1914, DMV

<sup>5</sup> M.Vološin: Individualizm v iskusstve: In: Zolotoe runo 10, 1906, S.67

<sup>6</sup> "Für das Handwerk und den Geist gibt es einen Weg:/ Selbstbeschränkung." - In: Iverni. Izbrannye stichotvorenija. M.1918, S.3

Auch Paris hatte für Vološin, als er sich nach Koktebel' zurückzog, seine Anziehungskraft verloren. Schon 1908 hatte er an A. Petrova geschrieben:

"In Paris ist für mich nichts mehr zu lernen. Das Herz hat schon aufgehört, die ringsum brodelnden Säfte in sich einzusaugen. Ich kann über Paris nichts mehr schreiben. Die Quelle des Rhythmus ist hier für mich versiegt."

Bereits im Jahre 1903 hatten die Vološins am Ufer der Bucht in Koktebel' ein Haus gebaut, das im Lauf der Jahre vergrößert und ausgebaut worden war. Hier entwickelte sich nun eine Art Künstlerkolonie, denn Vološin hieß in seiner Gastfreundschaft jeden willkommen.<sup>2</sup>

Die kimmerische Landschaft war es, von der Vološin in seinem frühesten Schaffen seinen Ausgang genommen hatte, und zu ihr kehrte er im Alter wieder zurück. Seine Wanderungen durch die Mittelmeerländer hatten letztlich - wie er in seinen Erinnerungen schreibt - nur dazu gedient, den Blick für die heimatische Schönheit zu schärfen, sie tiefer zu empfinden.<sup>3</sup>

Im Blick auf seine Malerei schreibt Vološin sogar:

"Die ganze Zeit träume ich nur von der Malerei - aber ausschließlich davon, wie ich Kimmerien darstellen werde. Wenn ich Museen besuche, so betrachte ich die Landschaften mit dem Gedanken: und wie kann ich das dort anwenden?"<sup>4</sup>

Die Ostküste der Krim, die für Vološin eine so bedeutende Rolle spielte, und von der Erenburg einmal bissig bemerkte, es ließe sich kaum eine untypischere Landschaft in Rußland finden, beschreibt Margarita Vološina folgendermaßen:

"Der Meerbusen von Koktebel' ist bekannt durch seine in allen Nuancen in Rosa und Violett schimmernden, durchsichtigen, vom Meer geschliffenen Steinchen vulkanischen Ursprungs. Wie echte Edelsteine leuchten sie auf dem durchsonnten Strand. Den Abschluß der Bucht bildet die Silhouette des erloschenen Vulkans Karadag mit seinem einzelnen pfeilerartig aus dem Meer aufsteigenden Felsen, einem gotischen Dom ähnlich. Oben auf diesem Berg

<sup>1</sup> Brief Vološins an Petrova, ohne Datum, DMV

<sup>2</sup> U. a. hielten sich dort auf: M. Gor'kij, M. Prišvin, K. Trenev, K. Bogaevskij, A. Benois, A. Šervasidze, S. Zlatogorov, - über längere Zeit hinweg: V. Brjusov, A. Tolstoj, A. Belyj, M. und A. Cvetaeva, I. Erenburg, V. Rozdestvenskij, E. Kruglikova, A. Ostroumova-Lebedeva

<sup>3</sup> M. Vološin: Avtobiografija. CGALI, Fond 102, Blatt 1f.

<sup>4</sup> Brief Vološins an A. Petrova vom 13.1.1912, DMV

wurde achtundzwanzig Jahre später Max seinem letzten Wunsch gemäß beigesetzt. Seine Seele war mit diesem Stück Erde auf das tiefste verbunden. Er liebte die merkwürdigen Berge, die wie einzelne mythologische Tiere, aus Bronze gegossen, sich aus der Erde erhoben, es gab keine andere Vegetation als ver- einzelte Dornbüsche und Disteln. Er liebte diesen nackten, durch die Trockenheit aufgerissenen Boden, die sich kreuzen- den eigentümlichen Wolkenbildungen und die unendliche Ebene des blauen, weiß gesäumten Meeres. Seine Gedichte, besonders der schöne Zyklus "Kimmerische Dämmerung" legen Zeugnis davon ab."

1907, in der für ihn persönlich sehr schweren Zeit nach der Trennung von M.Sabašnikova, war Vološin hierher zurück- gekehrt. Kimmerien wurde für ihn zum persönlichen Zufluchts- ort und zur künstlerischen Quelle der Inspiration, wenn er in der Welt vereinsamte.

Dieser Landstrich verband für ihn das ursprüngliche Ele- ment der Natur mit dem der Kultur, denn er trug die Spuren unzähliger Kulturen, band sie zu einer harmonischen Einheit zusammen, in welcher Vološin den Kosmos gespiegelt fand. Die spröde und herbe Schönheit jener schwer zugänglichen Landschaft mit ihren vegetationsarmen Hügelketten, über de- nen im Sommer der Geruch des Wermuts (polyn')<sup>2</sup> lag, inspi- rierte den Dichter in jeder Altersstufe zu immer neuen Gedich- ten; sie bildet nahezu das einzige Sujet seiner Bilder.

Auf dem ins Meer reichenden Felsen Kok-Kaja glaubte Volo- šin sogar sein eigenes Profil zu entdecken:

"Ego polyn' chmel'na moej toskoj,  
Moj stich poet v strofach ego priliva,  
I na skale, zamknuvsej zyb' zaliva,  
Sud'boj i vetrami izvajan profil' moj."<sup>3</sup>

Von 1913 bis Mitte 1914 lebte Vološin ununterbrochen auf der Krim. Um Material für seine Monographie "Duch gotiki"<sup>4</sup> zu sammeln, fuhr er 1914 auf Einladung Sabašnikovas, mit der

<sup>1</sup> M.Wološina: Die grüne Schlange. Stuttgart 1956, S.168f.

<sup>2</sup> "Polyn'" ist ein typisches Motiv in Vološins Kimmerien- dichtung. Vgl.den Zyklus "Kimmerijskie sumerki". In: Stichtovorenija L. 1977, S.116-126

<sup>3</sup> "Sein Wermut ist trinken von meiner Trauer,/ Mein Vers singt in den Strophen seiner Brandung,/ Und auf dem Fel- sen, der das Gekräusel der Küste umfaßt,/ haben das Schick- sal und die Winde mein Profil herausgemeißelt." - In: Parus 1, 1919, S.8

er nach wie vor eine freundschaftliche Verbindung unterhielt, nach Deutschland. In Budapest von der Kriegserklärung überrascht, gelang es ihm noch, mit dem letzten Zug Basel zu erreichen. Am 31.7. schlossen sich die Schweizer Grenzen. Vološin blieb in der Schweiz, im anthroposophischen Zentrum, dem sogenannten "Johanneum" bei Dornach, bei dessen Errichtung eine internationale Gemeinschaft von Pazifisten mitwirkte.<sup>1</sup>

Von Anfang an durchschaute Vološin die Kriegspropaganda und verabscheute sie zutiefst. In Briefen aus dieser Zeit prangert er die Machenschaften einzelner industrieller Interessengruppen an, die das Volk mit falschen Vorspiegelungen betrügen und zum Kampf aufhetzen, indem sie den Krieg als Befreiungsakt darstellen.<sup>2</sup> Vološin ergriff niemandes Partei. Seine humane Haltung des "Nad schvatkoj"<sup>3</sup> spiegelt sich in den in dieser Zeit entstandenen Gedichten wider:

"Dozvol' ne razljubit' vruga,<sup>4</sup>  
i brata ne voznenavidet'!"

Aus seiner unter dem Eindruck des Krieges verfaßten Lyrik klingt echter Schmerz, Trauer über die blindwütenden Armeen, die verblendeten Völker, das sinnlose Blutvergießen.

Belyj merkt an:

"Was an Vološin so anzog war, daß er ein Mensch war, dem der militärische Wahnginn, der die alte Welt ergriffen hatte, zutiefst fremd war."<sup>5</sup>

Dort, wo der Kanton Basel an Frankreich und Deutschland grenzte, baute die anthroposophische Gemeinde unter Leitung Rudolf Steiners das sogenannte Johanneum. Steiner hatte Vološin 1905 kennengelernt und dank seines Einflusses - nach Volo-

<sup>1</sup> Von russischer Seite nahmen u.a. teil: M.Sabašnikova, A. Belyj, A.Turgeneva und Olga Fors

<sup>2</sup> Vgl. die Briefe Vološins an die Mutter und A.Petrova vom August 1915, DMV

<sup>3</sup> So lautet der Titel eines Essaybandes von Romain Rolland in Vološins Übersetzung von 1913

<sup>4</sup> "Laß mich nicht aufhören, den Feind zu lieben/ und den Bruder nicht zu hassen" - "Gazety" (1915). In: Anno mundi ardentis. M.1916, S.18

<sup>5</sup> In: Zvezda 5, 1977, S.187

šins eigenen Aussagen - hatte der russische Dichter sich selbst zum erstenmal in seiner ganzen Tiefe begriffen. -

Das Dröhnen der Geschütze drang vom Elsaß herüber. Die aus den verschiedensten Nationalitäten zusammengewürfelte Gemeinschaft lebte in einer eigenartigen, starken Spannungen ausgesetzten Atmosphäre. Nur wenige waren so frei von nationalem Eifertum wie Vološin:

"V èti dni net ni vruga, ni brata:  
Vse vo mne, i ja vo vsech; odnoj  
I odna toskoju plot' ob-jata  
I gorit sama k sebe vraždoj."<sup>1</sup>

Vološin sah seine künstlerische Berufung darin, jenseits von nationalem Fanatismus Besonnenheit und wirklichen Humanismus zu verkörpern.

"Der Dichter muß sich seinen Himmel erschaffen, um von dort aus die Gegenwart zu beurteilen, seinen Babylonischen Turm, um von dessen Höhe aus auf die zu seinen Füßen liegende Erde zu blicken."<sup>2</sup>

Vološin nahm eine Sonderstellung inmitten anderer zum Symbolismus gehörender Dichter ein; viele verfielen einer anfänglichen Kriegsbegeisterung, so Bal'mont, M.Cvetaeva, M.Kuzmin, sowie auch - zumindest in den ersten Monaten - V.Ivanov und V.Brjusov.

In Dornach war Vološin u.a. die Aufgabe übertragen worden, die Skizzen für den großen Theatervorhang über das Thema der Goetheschen "Geheimnisse" zu entwerfen. Mit Beendigung dieser Arbeit verließ er Mitte 1915 Dornach, um nach Paris zu reisen. Vološin liebte Paris, in dem er die schönsten Jahre seiner Studienzeit verbracht hatte. Die Wiederbegegnung mit der teilweise zerstörten Stadt erschütterte ihn tief. Fast noch mehr berührte ihn der Anblick der zerstörten Kathedrale in Reims.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> "In diesen Tagen gibt es weder Bruder noch Feind:/ Alle sind in mir und ich in allen; von einsamer/ Schwermut ist das Fleisch umfangen/ und es brennt in Feindschaft zu sich selbst." - "V èti dni." In: Anno mundi ardentis. M. 1916, S.15

<sup>2</sup> M.Vološin: Vercharn. Sud'ba, tvorčestvo, perevody. M.1919, S.16

<sup>3</sup> Vgl. die Gedichte "Paríž v 1915 g." - "Rejmskaja Bogomater'". In: Iverni. Izbrannye stichotvorenija. M.1918, S.28ff

In den Jahren 1915 - 1916 finden sich in den "Birževye vedomosti" eine Reihe von Artikeln Vološin's, in denen er den Krieg verurteilt und dessen unabsehbare verheerende Auswirkungen auf Kunst und Kultur beklagt.

"Das, was der größte Wert Europas war, geht zugrunde - sein Gefühl, sein Gedanke, seine Blüte - die französische Kunst."<sup>1</sup>

Er weist auf die verhängnisvollen Folgen des Krieges hin, indem er vor Augen führt, daß die tiefgreifende Zerstörung noch die Kunst der zwanziger und dreißiger Jahre beeinflussen wird - "die zwanziger und dreißiger Jahre, in denen es sich dann zeigen wird, daß der Traum Europas seine Flügel eingebüßt hat und das Gehirn blutleer ist."<sup>2</sup>

Vološin betrachtete den Krieg niemals vom politischen, sondern vom ethisch-religiösen Standpunkt aus. Seine in dieser Zeit entstandene Lyrik wurde dementsprechend auch mit Ausnahme der Redaktion des "Russkaja Mysl'" von keiner Seite angenommen.<sup>3</sup>

Die Sommermonate dieses Jahres verbrachte Vološin bei seinen Freunden, den Cetlins, in Biarritz. In diesen Monaten setzte er seine Arbeit an den Gedichten zum Thema Krieg fort. Den so entstandenen Band hoffte er, gegen Ende des Krieges veröffentlichen zu können.<sup>4</sup> Mit Hilfe M.Cetlins erschien Anfang 1916 in Moskau die Gedichtsammlung "Anno mundi ardentis."

Im April 1916 kehrte Vološin nach Rußland zurück. - Man hatte ihn ins Heer einberufen; er fuhr jedoch mit der festen Absicht, den Dienst zu verweigern. Als Deserteur in Frankreich zu bleiben, lehnte er allerdings entschieden ab. Er zog es vor, sich der Gefahr auszusetzen, selbst erschossen zu werden, statt zu töten.

Ein entsprechender Brief an den russischen Kriegsminister schließt mit den Sätzen:

"Meine Verweigerung hat rein persönlichen Charakter ; sie

<sup>1</sup> M.Vološin: Vercharn. Sud'ba, tvorčestvo, perevody. M.1919, S.5

<sup>2</sup> aa0

<sup>3</sup> Publikationen in: Russkaja Mysl' 4, 1915

<sup>4</sup> Brief Vološin's an A.Petrova vom 22.10.1915, DMV

dient weder Propagandazwecken noch liegt in ihr ein Vorwurf dem gegenüber, der in den Krieg zieht. Ein und dieselbe Handlung kann für den einen eine Heldentat, für den anderen ein Verbrechen sein. Ich verneige mich vor der Heiligkeit des Opfers, welches die gebracht haben, die im Krieg umkamen, bin aber gleichzeitig der Meinung, daß für mich, dem seine kosmische moralische Bedeutung nicht verborgen ist, die Teilnahme an ihm einem Verbrechen gleichkäme. Ich weiß, daß ich durch meine Verweigerung des Kriegsdienstes in Kriegszeiten ein ernstes, sehr schweres und strafbares Verbrechen begehe; aber ich begehe es bei klarem Verstand und mit festem Bewußtsein, bereit, alle seine Konsequenzen zu tragen."<sup>1</sup>

Dieses für Vološin's Einstellung signifikante Schreiben blieb jedoch ohne die erwarteten Folgen, da man ihn aufgrund eines Asthmaleidens und einer kranken Hand bei der Musterung für untauglich befand.

Bis zum Winter 1916 blieb der Dichter nun in Koktebel', wo er einen weaentlichen Teil der Arbeit des in Feodosija gegründeten künstlerisch-literarischen Zirkels "Kimmerika" übernahm. Diese Gesellschaft hatte es sich zum Ziel gesetzt, in Vortragsreihen Kunst und Kulturgut der örtlichen Bevölkerung nahe zu bringen.

Im Winter 1916 fuhr Vološin zuerst nach England, wo er in Oxford an den Feierlichkeiten zum 300. Todestag Shakespeares teilnahm,<sup>2</sup> anschließend nach Moskau. Hier wurde er Zeuge des Ausbruchs der Februarrevolution. Vološin's anfänglicher Enthusiasmus wich bald kritischem Zweifel und tiefer Besorgnis. Er war überzeugt, hier nur den Anfang einer langen blutigen Epoche der Zerstörung zu erleben, einer neuen "Zeit der Wirren" für Rußland.<sup>3</sup> Dieses Bewußtsein prägte und überschattete sein Verhältnis zum ersten Freiheitsrausch, der damals viele seiner Freunde erfaßt hatte. Indem Vološin alle Ereignisse durch ein historisches Prisma betrachtete, zog er Parallelen zur Vergangenheit - und er fürchtete für Rußland.

<sup>1</sup> Zitiert nach der Kopie eines maschinengeschriebenen Briefes, ohne Datum, DMV

<sup>2</sup> Brief Vološin's an A. Petrova, ohne Datum, DMV

<sup>3</sup> M. Vološin: Rossijsa raspjätaja. Maschinengeschriebenes Original, 1920. S.5, DMV

Entsprechend gering ist auch der direkte Widerhall der Revolution in seinem Werk. Er selbst kommentiert sein Schweigen mit der Hellsichtigkeit, die schon seine Haltung gegenüber der Kriegspropaganda des Ersten Weltkriegs ausgezeichnet hatte:

"Alle Dithyramben, die in der heutigen Zeit zu Ehren der Freiheit und Demokratie verkündet werden, alle Artikel, die in den Zeitungen geschrieben werden, alle Reden, die anlässlich Meetings gehalten werden - all das ist Lüge; darum können die Dichter in diesen Tagen nichts sagen, denn was erträglich oder sogar überzeugend in der Zeitung klingen mag, wird in einem Gedicht zur unerträglichen Verlogenheit."

Im Frühjahr 1917 ging Vološin nach Koktebel' zurück, um dort endgültig bis zu seinem Tod zu bleiben. Er verließ die Krim nur noch zu seltenen kurzen Reisen innerhalb Rußlands. Im Mai 1917 beendete er die Arbeiten zur Herausgabe seiner Gedichtsammlung "Iverni"<sup>2</sup> und wandte sich intensiv seinen Verhaerenübersetzungen und -kommentaren zu.

Die Aquarelle, die Vološin in dieser Zeit malte, sprechen ihre eigene Sprache: öde, gigantische Bergriesen, wüstenartige, mit Kratern bedeckte Landschaften, gelbe Hügelketten ohne jeden Pflanzenwuchs. - "Ržavye cholmy" (Rostige Hügel) nennt er eines von ihnen: Ausgedörrt, erstarrt und versteinert liegt eine tote Landschaft unter der Sonnenscheibe.<sup>3</sup>

-

Das Leben in Koktebel'. Vološins Haus stand jedermann offen. Und kaum einer von seinen zahlreichen Freunden und Bekannten, der dieses Angebot nicht genützt hätte: in der Zeit nach der

<sup>1</sup> M. Vološin: Na vesach poezii. Maschinengeschriebenes Original, S. 4. DMV

<sup>2</sup> "Iverni" - ein im Russischen sehr seltenes Wort, bedeutet "oskolki" - (Splitter)

<sup>3</sup> Erst Ende der zwanziger Jahre macht sich eine Wende zum Optimistischen in seiner Malerei bemerkbar. Auch die Titel zeugen davon: "Oblako v lazuri" (1928), "Jantar'nyj svet" (1928). Die Bildunterschriften feiern in teilweise hymnischen Worten die Natur, die Jugend, z.B. beim Aquarell "Uščel'g" - (1928): "V kakuju sinjuju stranu/ Vedet cvetuscee uscel'e?" - "In welches blaue Land/ führt die blühende Schlucht?"



Revolution waren es u.a. Bunin, Mandel'stam und Gumilev, Šal-japin und Anna Pavlova, J.Libedinskij, V.Inber, Sel'vinskij, E.Polonskaja, A.Tolstoj - um nur die bekanntesten Namen zu nennen. -

Das im Lauf der Zeit mit immer mehr Anbauten versehene Haus direkt am Strand besaß außer dem Atelier Vološin's sechzehn Zimmer, die alle einen Balkon oder eigenen Ausgang zum Meer hatten. So entstand eine einzigartige Architektur individueller Prägung. Ein zweites später errichtetes Gebäude diente nur als Nachtquartier für Gäste. Vološin's Atelier befand sich in einem fünfeckigen Turmzimmer mit hohen halbrunden Fenstern zum Meer. Tausende von Bänden ziehen sich in den Bücherregalen bis zur Treppe hinunter - fast alles, außer Natur- und Gesellschaftswissenschaften, ist in den Originalsprachen vertreten. Ein riesengroßer Gipskopf ist in die Wand eingelassen: Tai-Ach, die Büste der ägyptischen Königin, die Vološin schon in Paris stets bei sich aufzustellen pflegte.<sup>1</sup>

Hier entwickelte sich eine Art freie Künstlergemeinschaft; tagsüber ging jeder seinen Beschäftigungen nach, abends traf man sich, las vor, rezitierte eigene Werke, debattierte bis tief in die Nacht. Man lebte frei, ungebunden von gesellschaftlichen Zwängen. Vološin selbst, dessen äußeres Erscheinungsbild in Erinnerungen seiner Zeitgenossen immer mit dem griechischen Göttervater Zeus verglichen wird, trug ein gegürtetes grobes Hemd über offenen Sandalen, die wilden Locken von einem Kranz Wermutzweigen zusammengehalten. Er war in der Umgegend bald eine bekannte Erscheinung. Die sich um ihn sammelnden meist jungen Leute nannten sich selbst "obormoty"<sup>2</sup> (Dummköpfe); ihr Übermut entzündete sich an immer neuen Spä-

<sup>1</sup> Während des Zweiten Weltkriegs war es nur dem mutigen Eingreifen von Vološin's zweiter Frau zu verdanken, daß die gesamte Einrichtung vor einem Brand im Herbst 1941 bewahrt und unter die Erde geschafft wurde, wo sie neunzehn Monate lang die Vernichtungen des Krieges überdauerte.

<sup>2</sup> V.Veresaev: Nevydumannye rasskazy.M.1968, S.476

Ben und Merkwürdigkeiten Vološins, der nichts so liebte wie "Épater le bourgeois". -

Seine wenigen engen Beziehungen zu Menschen verbarg er vor der Öffentlichkeit. Zeitlebens am engsten verbunden war er mit seiner Mutter, Elena Ottobal'dovna. Sie besaß den Rufnamen "Pra", abgekürzt von "Pramater'" (Urmutter). Keinem hatte Vološin seine geheimsten Gedanken und Gefühle in seinen Briefen so offenbart wie ihr. Sein Gedicht "Materinstvo" ist ein beredtes Zeugnis der überaus engen, oft bis zum Qualvollen gesteigerten Mutter-Sohn-Bindung, in der die Mutter gleichzeitig Bedrohung und Zuflucht darstellt:

"Mrak... Mater'... Smert'... sozvučnoe edinstvo...  
 (...)  
 Ja uzami tvoich krovej tomim,  
 (...)  
 Kak ty vo mne, tak ja v tebe raspjat."<sup>1</sup>

Elena Ottobal'dovna blieb stets im Hintergrund. Dennoch dominierte sie; sie wußte sich auf ihre strenge, herbe Art Respekt zu verschaffen. Äußerlich das Gegenteil von ihrem Sohn war sie klein, mager, mit einem scharf geschnittenen, raubvogelartigen Gesicht. In Kleidung und Gehabe bevorzugte sie einen männlichen Stil. Früh in der Erziehung ihres Sohnes auf sich allein gestellt - die Quellen deuten darauf hin, daß sie ihren Mann schon lange vor dessen Tod verlassen hatte - konzentrierte sie sich in allem auf den ihr verbliebenen Sohn. Sie besaß ein feines Gespür für Dichtung, las fließend Persisch, Französisch und die antiken wie auch die russischen Autoren. Sie befaßte sich als erste mit Vološins Gedichten. Ihrem Urteil vertraute er.

Trotz der Zurückgezogenheit, in der Vološin in Koktebel', fern von den Revolutionswirren in den großen Städten lebte, nahm er steten Anteil am Schicksal seiner Heimat und beobach-

---

<sup>1</sup> "Finsternis... Mutter... Tod - Einklang und Einheit.../  
 (...) Ich bin gequält durch die Bande deines Blutes,/  
 (...) Wie du in mir, so bin ich in dir gekreuzigt."  
 In: Stichtovorenija. L. 1977, S.238f.

tete die Entwicklung genau. Vološin war überzeugt davon; daß die Zeit für einen radikalen Umbruch reif gewesen war:

"Weder Krieg noch Revolution haben mich erschreckt oder Überrascht: ich habe sie seit langem erwartet..."

Dennoch brachte ihn, als er sich mit der Realität der Greueltaten des Bürgerkriegs konfrontiert sah, die auch vor jenem abgelegenen Fleck auf der Krim nicht Halt machten, seine spontane und uneigennützig Handlungsweise mehr als ein Mal in Lebensgefahr. Seine Haltung des "nad schvatkoj" verwirklichte er mit praktischer vorurteilsfreier Menschlichkeit, die ihn stets die Seite des Opfers - frei von jedem ideologischen Engagement - ergreifen ließ.

"Das Gebet des Dichters kann während eines Bürgerkriegs nur dem einen wie auch dem anderen gelten: wenn die Kinder einer gemeinsamen Mutter einander umbringen, gilt es, mit der Mutter zu sein und nicht mit einem der Brüder."<sup>2</sup>

"A ja stoju odin mež nich  
v revuscem plameni i dyme,  
I vsemi silami svoimi  
Moljus' za tech i za drugich."<sup>3</sup>

(1919)

Feodosija ging von der Sowjetmacht, die sich dort schon konsolidiert hatte, in die Hände der Deutschen über. Zu den Kriegsgreueln und dauernden Unruhen trat nun auch eine rapide Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage. Die geringe Summe, die Vološin für sein Buch "Iverni" erhalten hatte, war schnell verbraucht. Er war genötigt, durch eine Vorlesungsreihe in den Städten der Krim das Nötigste zum Leben zu verdienen. Als die Cetlins Odessa, das nach den Franzosen nun von der Roten Armee besetzt wurde, für immer verlassen wollten, forderten sie Vološin zur Mitreise auf. Aber damals wie auch später weigerte sich Vološin, Rußland zu verlassen.

<sup>1</sup> M.Vološin: Avtobiografija. GBL, Fond 461, Blatt 3

<sup>2</sup> M.Vološin: Rossijsa raspjataja. Maschinengeschriebenes Original. S.20, DMV

<sup>3</sup> "Und ich stehe allein zwischen ihnen/ in der brüllenden Flamme und dem Rauch,/ und mit allen meinen Kräften/ bete ich für die einen wie für die anderen." -  
"Grazdanskaja vojna". In: Voprosy literatury 10, 1966, S.126

Die Krim war keineswegs fest in sowjetischer Hand. In den sich unter Wrangel' zwischen Weiß- und Rotgardisten entspinnenden Kämpfen setzte sich Vološin für Leben und Freiheit von Vertretern der einen wie auch der anderen Seite ohne Unterschied ein. Als nach Einnahme der Ostkrim durch Wrangel' der als der "rote General" bekannte Historiker Nikandr Marks von den Weißen verhaftet wurde, rettete Vološins energisches Eingreifen ihn vor dem Tode.<sup>1</sup>

Ungeachtet eines vorhergegangenen persönlichen Zerwürfnisses setzte er sich auch für Osip Mandel'stam ein, als dieser verhaftet wurde. In einem an den Polizeichef gerichteten Schreiben unterstreicht Vološin in der für ihn typischen gewundenen Ausdrucksweise Mandel'stams Bedeutung in der zeitgenössischen Literatur und warnt den Polizeichef vor möglichen unangenehmen Folgen, wenn der Dichter Schäden an seiner geistigen Gesundheit nähme.<sup>2</sup> - Mandel'stam kam frei. Als er auf dem Weg von Batum nach Tiflis ein zweitesmal festgenommen wurde - diesmal von grusinischen Menschewiken - rettete ihn niemand mehr.

Als 1920 der bolschewistische Partisan I.Chmel'nickij von den Weißen gesucht wurde, verbarg Vološin ihn trotz drohender Todesstrafe in seinem Haus. Das war kein Einzelfall. Als der Bolschewik ihm später dankte, erwiderte Vološin nur: "Bedenken Sie, daß ich, wenn Sie an der Macht sein werden, genauso mit Ihren Gegnern verfahren werde."<sup>3</sup>

Jene seltsame Mischung von Lächerlichkeit und Würde, Naivität und Kaltblütigkeit in seinem Handeln mag es rückblickend erstaunlich erscheinen lassen, daß Vološin überleben konnte. Aber vielleicht war gerade sie der Grund dafür.

Waren die Roten an der Macht, suchte Vološin mit ihnen auf freundschaftlichem Fuß zu leben - waren es die Weißen, suchte er ihre Freundschaft. Gleichzeitig bemühte er sich unermüdlich, für

<sup>1</sup> M.Vološin: Vospominanija. IRLI, Fond 562  
Vgl. auch V.Veresev: Nevydumannye rasskazy. M.1968, S.487f.

<sup>2</sup> Vgl. den entsprechenden Brief, zitiert nach E.Mindlin: Neobyknovennye sobesedniki. M.1968, S.29

<sup>3</sup> V.Veresev, ebenda, S.481

die Gegenseite einzutreten, Verhaftete freizubekommen, Bedrohten zu helfen. Möglicherweise waren es gerade die Unverhohlenheit und Offenheit seines Tuns, die ihn retteten. Der Mann M. Cvetaevas, Sergej Efron, hatte es allein ihm zu verdanken, daß seine Flucht von der Krim glückte. Vološin's eigener Name stand auf der Liste der zu Liquidierenden, und er wußte davon.<sup>1</sup>

Ein reges literarisches und künstlerisches Leben hatte sich in Feodosija, im Keller des "Flak"<sup>2</sup> 1915 entwickelt. Hier im "Café" trafen sich Künstler und Spione, Dichter, Weißgardisten, Musiker, Ausländer.<sup>3</sup> Vološin kehrte bei seinen Besuchen in Feodosija regelmäßig im "Café" ein und las dort seine Gedichte.

Als Produkt der sich dort entwickelnden künstlerischen Zusammenarbeit gaben A.Sokolovskij und E.Mindlin 1920 den Almanach "Kovčeg" - allerdings in geringer Auflage - heraus. Er enthielt Gedichte Vološin's, Cvetaevas, Mandel'stams und Bagric-kijs. Der "Flak" hörte noch vor der Eroberung der Krim durch die Sowjetmacht auf zu existieren.

Vološin's politischer Standpunkt läßt sich nicht bestimmen, denn er besaß keinen - so sehr sich auch nach seinem Tod die verschiedenen Seiten bemühten, ihn für ihre Sache in Besitz zu nehmen. Das war umso leichter, als er unbekümmert um Dogmen und Ideologien Werte wie Humanität und Gerechtigkeit forderte, die allgemeine Gültigkeit besitzen und deren Verwirklichung von jeder der Parteien für sich in Anspruch genommen wurde.

1919 schrieb Vološin bezeichnenderweise an Bunin:

"Ich lebe hier mit der Reputation eines Bolschewiken, und meine Gedichte betrachtet man als bolschewistische."

Die Weißen waren für Vološin uninteressant, berichtet Mindlin, "an ihnen war nichts Rätselhaftes. Die Roten verkörperten für ihn eine geheimnisvolle irrationale Macht."

<sup>1</sup> Vgl. das Gedicht Vološin's "Dom poëta". In: Stichtovorenija L.1977, S.331

<sup>2</sup> Abkürzung von "Feodosijskij literaturno-artističeskij kru-zok"

<sup>3</sup> Vgl. O.Mandel'stam: Feodosija. Sob.soč. v dvuch tomach. New York 1960, Bd.II, S.149-163

<sup>4</sup> Brief Vološin's an Bunin, Sommer 1919, DMV

<sup>5</sup> E.Mindlin: Neobyknovennye sobesedniki. M.1968, S.31

Im November 1920 mußten die Weißgardisten vor der anrückenden Abteilung der Roten Armee - dem 30. Irkutsker Infanterieregiment - endgültig die Krim räumen. Das Gedicht "Sibirskoj 30-oj divizii"<sup>1</sup>, das Vološin den anrückenden Truppen widmete, macht deutlich, wie wenig ihm die realen Gegebenheiten und politischen Differenzierungen eigentlich bedeuteten, zumal von ihm aus derselben Zeit eine Fülle entgegengesetzter, d.h. anti-revolutionärer Aussagen überliefert sind.<sup>2</sup>

Elementarer Umbruch und Umgestaltung der Gesellschaft im Sinne einer neuen Wahrheit - stets waren es diese Momente, die Vološin in politischen Umwälzungen realisiert zu sehen hoffte, und stets wurde er aufs neue enttäuscht.

"V poljach poslednij vopl' dovoplen,  
I smolk zeleznyj ljazg mecej.  
I mutnyj zimnij den' rastoplen  
Kostrami zgucich kumacej.  
(...)  
Vy prinesli s soboj vest'  
O tom, cto na poljach Sibiri  
Pogasli nenavist' i mest'  
I novej pravdoj veet v mire.  
Pred vami utichaet strach  
I projasnjaetsja stichija,  
I svetiťsja u vas v glazach  
Preobrazennaja Rossija."

Im Dezember 1920 wurde in Feodosija von der Sowjetmacht die sogenannte "Volksuniversität" gegründet. Zu ihrem Rektor ernannte man V. Veresaev. Vološin war es, der mit Vorlesungen über die Kunstgeschichte Italiens und Hollands den Lehrbetrieb eröffnete. Dabei sah er sich einer für ihn ungewohnten Zuhörerschaft -

<sup>1</sup> M. Vološin: "Sibirskoj 30-oj divizii". Handschriftliches Original, DMV

<sup>2</sup> Vgl. die Briefe Vološins in den Jahren 1919-1920, DMV

<sup>3</sup> "Sibirskoj 30-oj divizii" -  
"Auf den Feldern ist der letzte Klagelaut geweint,/ und das eiserne Klirren der Schwerter ist verstummt./ Und die Feuer der brennenden roten Fahnen/ haben den trüben Wintertag zum Schmelzen gebracht,/ (...) Ihr habt die Kunde davon mitgebracht,/ daß auf Sibiriens Feldern/ Haß und Rache erloschen sind,/ und von einer neuen Wahrheit weht es in der Welt./ Angesichts eures Kommens läßt die Angst nach./ Und eine Urkraft wird sichtbar,/ und in eueren Augen glänzt/ das verwandelte Rußland."

ehemaligen Rotgardisten - gegenüber. Immer noch liebte es Vološin, trotz der Schwere der Zeit, Possen zu reißen und seine Umgebung durch unvermutete Einfälle zu provozieren. So brachte er hier Veresaev in größte Verlegenheit, als er in der Antrittsvorlesung von dem Element der Katharsis im Drama sprach: ein Theaterstück rufe im Zuschauer Emotionen hervor, von welchen dieser dann im weiteren Leben befreit sei. Also müsse man, fuhr Vološin fort, um die Menschheit zum Frieden hinzuführen, Stücke aufführen, die Kampfeslust und Blutdurst darstellten. Um ein Gefühl für Sittlichkeit und Weisheit zu entwickeln, müsse man Pornographie auf die Bühne bringen.<sup>1</sup>

Derartige Auftritte leistete sich Vološin häufig und fand ein kindliches Vergnügen an der Wirkung, die er damit erzielte. Dann wieder erschien er der Umwelt als der abgeklärte Weise, als den ihn viele seiner Zeitgenossen - in einseitiger Verkennung seines Charakters - ausschließlich zeichneten.

"Unser Eigentum ist nur das, was wir abgeben. Was wir nicht abgeben wollen, das gehört nicht uns, sondern wir gehören ihm.<sup>2</sup> Nicht wir sind seine Besitzer, sondern es ist unser Besitzer."

Vološin bemühte sich um die Verwirklichung der Ideen des Urchristentums und - in gewisser Weise auch - des Kommunismus, träumte von einer Gesellschaft von Menschen ohne Besitztrieb, Egoismus und Gier, einer Gesellschaft, die nicht auf Handel und Profit, sondern auf dem freiwillig gegebenen Almosen basiert:

"Ich habe mich nun endgültig davon überzeugt, daß jeder Arbeitslohn, daß Schuld und Dankbarkeit zutiefst unsittlich sind. Man muß Almosen geben können, und man muß sie empfangen können. Darin liegt das ganze Geheimnis der Gesellschaftsstruktur und alle Gegengifte gegen Egoismus, Gier und den Handel. Der Hunger in der heutigen Zeit rührt nicht daher, daß es kein Brot gibt - Brot gibt es, soviel man will, eingedenk des alten russischen Sprichworts: "Eine Mißernte macht die Erde, den Hunger

---

<sup>1</sup> V.Veresaev: Nevydumannye rasskazy. M.1968, S.479

<sup>2</sup> V.Veresaev, ebenda, S.484

machen die Menschen" - sondern allein daher, daß die Menschen sich 'um den morgigen Tag bekümmern' und Vorräte anlegen. Sie machen den Hunger."<sup>1</sup>

Verkürzt, als seine "Lebensformel" faßt es Vološin in einem Brief an Peškovskij so:

"Meine Formel: Eigentum ist nur das, was wir verschenken. Wir sind die Sklaven all der Dinge, die wir nicht weggeben können."<sup>2</sup>

Vološin lebte nach dieser Devise. In den schweren Jahren des zweiten Jahrzehnts, in denen die Krim vom Hunger heimgesucht wurde, gab und teilte er mit Selbstverständlichkeit das letzte mit Freunden, Gästen, Flüchtlingen und Durchreisenden. War alles aufgezehrt, glaubte er fest an ein Wunder, und als, ab sich sein Glaube bestätigen sollte, fand sich ein neu eingetroffener Gast mit einigen Lebensmitteln ein, oder es ergab sich eine - wenn auch bescheidene - Einnahmequelle. Vološin lehrte außer an der Hochschule in Feodosija auch am dortigen Institut für Volksbildung. Darüberhinaus arbeitete er mit an der Bestandsaufnahme von Kunstwerken, die von den sowjetischen Behörden in beschlagnahmten Häusern sichergestellt wurden und hatte wesentlichen Anteil an der Gründung dreier Museen - in Feodosija, Sudak und Novyj Svet. Sein eigenes Haus konnte er nur dadurch vor der Beschlagnahme retten, daß er es in ein kostenloses Erholungsheim für Schriftsteller und Künstler umwandelte und es 1931 endgültig dem Schriftstellerverband übergab.

Eine Charakterisierung der äußeren Lebensumstände dort findet sich in einem Brief Vološins an den Vorsitzenden des Komitees für Kunst- und Denkmalspflege auf der Krim:

"Mitzubringen empfehlen sich Säcke für das Heu und Eßgeschirr (einschließlich Teller) sowie eine Waschschißel, wenn erforderlich. Es gibt einen Mittagstisch auf der Datscha - (ungefähr ein Rubel pro Mahlzeit), die Zimmer sind frei. Bedienung ist keine vorhanden, Wasser muß selbst getrgen werden. Absolut kein Kurort. Eine freie, freundschaftliche Wohngemeinschaft, in der jeder, der an "den Hof" kommt, vollberechtigtes Mitglied ist. Erforderlich dazu: Lebensfreude, Lie-

<sup>1</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 25.4.1922, DMV

<sup>2</sup> Brief Vološins an Peškovskij vom 23.12.1923, IMLI, Fond 79 Nr.26, Blatt 3



be zu den Menschen und die Bereitschaft, seinen Anteil am intellektuellen Leben zu erbringen."

Als Bevollmächtigter des Revolutionskomitees von Feodosija legte Vološin im Winter 1920/21 eine Liste aller in der Umgebung vorhandenen Kunstwerke an. Zu diesem Zweck durchwanderte er zu Fuß die Ortschaften der Umgebung.<sup>2</sup> Infolge der Strapaze erkrankte Vološin schwer. Die folgenden zweieinhalb Jahre kränkelte er fortgesetzt. Von dieser Krankheit sollte er sich nicht mehr erholen.<sup>3</sup> Dennoch arbeitete er weiter und trat auch wiederholt mit Vorträgen an die Öffentlichkeit.<sup>4</sup>

So sehr er allerdings Anteil nahm am Leben Rußlands, so naiv und weltfern muten seine in den Briefen aus dieser Zeit geäußerten Ansichten an:

"Die heutige Art zu denken hat sich in keiner Weise geändert, man kann sie folgendermaßen formulieren: Es gibt keine anderen Entwicklungsgesetze als die ehernen Gesetze der Wirtschaft, die Karl Marx formuliert hat... Deswegen soll Rußland das Haupt der sozialen Weltrevolution werden.<sup>5</sup> Und deswegen steht mir auch der "Bolschewismus" so nahe."

Gleichzeitig erboste sich Vološin in Briefen über die Weigerung der sowjetischen Behörden, die seiner Meinung nach geschmacklosen Villen der Umgebung nun - nach vollzogener Revolution - umgehend abzureißen und fügt allen Ernstes hinzu:

"Wird etwa die Sowjetmacht es zulassen, daß derartig scheußliche Gebäude auf russischem Boden bleiben?"<sup>6</sup>

So erhoffte er sich auch von der sowjetischen Regierung das endgültige Verbot, die ihm so verhaßten Anzüge zu tragen, die er als eine "primitive Nachahmung der Maschinen" öffentlich anprangerte.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Brief Vološins an A.Polkanov vom 24.5.1924. Zitiert nach: A.Polkanov: Chudožnik i poët. In: Krymskaja pravda vom 17.5.1967, S.4

<sup>2</sup> A.Polkanov: Chudožnik i poët, aa0

<sup>3</sup> Vgl. "Zajavlenie" Vološins an das "Glaviskusstvo", IMLI Fond 79, Liste 1, Nr.32, Blatt1

<sup>4</sup> Vgl. die fortlaufenden Berichte über Vološins Vorträge In: Krasnyj Krym vom 23.11.1920 - Ende 1922

<sup>5</sup> Brief Vološins an A.Peškovskij vom 23.12.1923. IMLI, Fond 79, Liste 1, Nr.26, Blatt 3

<sup>6</sup> E.Mindlin: Neobyknovennye sobesedniki.M.1968, S.34

<sup>7</sup> aa0

1923 fand Vološins erste öffentliche Ausstellung von Aquarellen statt: unter dem Titel "Architekturno-chudožestvennaja vystavka 'Za pjat' let - 1917 - 1923'" in Petrograd. Sie bildete den Auftakt zu einer Reihe von Ausstellungen in den Jahren 1924 - 1930. 1924/25 fanden allein drei Ausstellungen in Moskau, Odessa und Feodosija statt.<sup>1</sup>

Auch Vološins Name als Dichter gewann in diesen Jahren an Bedeutung.<sup>2</sup> Zeitschriftenredaktionen und Verlage wandten sich an ihn, um seine Gedichte zu veröffentlichen.<sup>3</sup>

Mehrmals lud A.Lunačarskij, der Erste Volkskomissar für Bildung, den Dichter zu Arbeiten nach Moskau ein, doch erst im Frühjahr 1924 kam ein Treffen zustande.<sup>4</sup>

Auch im Ausland begann - ausgelöst durch Emigrantenkreise - das Interesse an Vološins Gedichten, wach zu werden. Besonders seine apokalyptischen Rußlandgedichte der letzten Jahre wurden häufig gedruckt. Wie schon einmal beispielhaft mit seinem Gedicht "Matros" geschehen, das während der Kämpfe zwischen Roten und Weißen auf beiden Seiten als Flugblatt kursierte,<sup>5</sup> versuchten auch jetzt die verschiedenen politischen Parteien, Vološins Gedichte zu Propagandazwecken zu nutzen. 1923 erschien in Berlin ein Nachdruck der 1919 in Char'kov herausgegebenen Gedichtsammlung "Demony gluchonemye" (Die taubstummen Dämonen). Dies war der äußere Anlaß dafür daß, ausgehend von der Zeitschrift "Na postu", 1923 eine Hetzkampagne gegen Vološin inszeniert wurde, die ihn - zusätzlich zu seinem physisch schlechten Zustand - psychisch stark erschütterte. Unter Bezugnahme auf Vološins "Reputation" in Emigrantenkreisen und mittels aus dem Kontext gerissener Zitate beschuldigt

<sup>1</sup> Vgl. "Maksimilian Vološin - chudožnik. Sbornik materialov. Moskva 1976, Anhang

<sup>2</sup> Vgl. V.L'vov-Rogačevskij: Novejšaja russkaja literatura. M.1923, S.286-287

<sup>3</sup> Vgl. die Briefe Aseevs an Vološin vom August 1922, IRLI

<sup>4</sup> Maschinengeschriebene Kopie des Briefs Vološins an A.Lunačarskij vom 3.4.1923, DMV

<sup>5</sup> M.Cvetaeva: Živoe o živom. New York 1953, S.117f.

te man ihn der "dichterischen Konterrevolution".<sup>1</sup>

Die unsachlichen und gehässigen Ausfälle stützten sich allein auf den ohne sein Wissen<sup>2</sup> erfolgten Nachdruck der "Stichi o terrore" im Berliner Verlag Detinec und einer ebenfalls in diesem Verlag erschienenen Anthologie mit Gedichten Vološins.<sup>3</sup>

Vološin, der schon immer leicht verletzlich gewesen war, traf diese Kampagne mehr, als er je zugab. Seine in dieser Zeit verfaßten Gedichte sind düster und bitter.<sup>4</sup> Staat, Zivilisation und technischer Fortschritt werden als lebensfeindliche Kräfte angeprangert, die den Menschen seiner "geistigen Freiheit" berauben.

Kurze Reisen nach Moskau und Leningrad rissen ihn nicht aus seiner Einsamkeit. Er rezitierte seine Gedichte vor Publikum - und sah sich unverstanden. Bisweilen erwachte in ihm noch das alte Vergnügen daran, die Menschen herauszufordern, sich mit dem Eigensinn eines Kindes sowohl über die öffentliche Meinung als auch die ihm drohende Gefahr hinwegzusetzen.

Als er beispielsweise seine apokalyptischen Rußlandgedichte ungerührt einer Versammlung führender Bolschewiken im Kreml vorgelesen hatte, entsetzte sich sein Freund Benois: "Man hätte Sie erschießen können!" - Vološin lächelte: "Aber woher denn, man hat mir sogar gedankt."<sup>5</sup>

Nach einer sehr erfolgreichen Vortragsreise schrieb er an A.Ostroumova-Lebedova:

"Jetzt fühle ich mich einsamer als vor dieser Reise. Ich ha-

<sup>1</sup> "Koe-čto o nezasluzhennoj slave Maksimiliana Vološina. In: Na postu 1, 1924, S.298f.

Ž.Tal': Poēticeskaja kontrrevoljucija v stichach M.Vološina. In: Na postu 4, 1923, S.151-164

<sup>2</sup> Brief Vološins - "Pis'mo v redakciju" - In: Krasnaja nov' 1, 1924, S.312

<sup>3</sup> Vgl. dazu die Briefe Veresaevs an Vološin vom 28.12.1923 und 4.2.1924. IRLI, Fond 562

<sup>4</sup> M.Vološin: Putjami Kaina. Tragedija material'noj kul'tury. (1922-1926) sowie das Poem "Rossija" (1924), IRLI, Fond 562

<sup>5</sup> S.Makovskij: Portrety sovremennikov, S.327

be das Gefühl, daß in meinen Gedichten das einen Eindruck hinterlassen hat, was als politische Opposition aufgefaßt wurde und demnach kühn ist in der heutigen Zeit. Aber das Grundsätzliche, Positive (Über Rußland, Über die europäische Kultur) - das wurde in den meisten Fällen nur als überflüssiges Beiwerk registriert. Und reagiert haben auf sie sowieso nur diejenigen, welche selbst fortgehen."

Und er fährt fort:

"Das stürzt mich nicht in Verzweiflung, nicht in Enttäuschung, aber es zeigt mir, daß es nun wieder lange zu wandern gilt, nachts, über die einsamen Bergpfade, über die ich in den letzten Jahren gewandert bin."

Als Vološins Mutter, die ihm zeitlebens am nächsten gestanden hatte, am 8.1.1923 starb, nahm sie der sie pflegenden Krankenschwester auf dem Totenbett das Versprechen ab, den Sohn bis zu seinem Ende nicht mehr allein zu lassen.

Es handelte sich um Maria Stepanovna Zablockaja, 1920 selbst krank auf die Krim verschlagen, wo sie im Hause Vološins gesundgepflegt worden war. Hier fand sie eine neue Heimat. Ihre Eltern waren Altgläubige gewesen. Um der Mutter, die nach dem Tod des Vaters in äußerster Not geraten war, das Leben zu erleichtern, hatte das neunjährige Mädchen versucht, Selbstmord zu begehen. Man brachte das Kind in ein Krankenhaus; der Fall kam in die Presse, und das Mädchen wurde in der Folgezeit von verschiedenen Familien aufgenommen. Nachdem Maria Stepanovna später einige Zeit in einer Gemeinschaft von Tolstojanern gelebt hatte, ließ sie sich in Petersburg zur Krankenschwester ausbilden, ging dann an die Front und wurde schließlich auf die Krim verschlagen.<sup>3</sup>

Vološin heiratete sie nach dem Tod der Mutter, und Maria Stepanovna übernahm es, den Sorgen und Pflichten im Haus im Sinne Elena Ottobal'dovnas nachzukommen und den Haushalt in deren Sinne weiterzuführen.<sup>4</sup>

Sie unterstützte Vološins soziales Engagement. Beide waren

<sup>1</sup> Brief Vološins an A.Ostroumova-Lebedova vom 16.11.1924 DMV

<sup>2</sup> aaO

<sup>3</sup> S.Makovskij: K stichotvorenijam M.Vološina. In: Novyj žurnal 39, 1954, S.135

<sup>4</sup> Brief Vološina an die Fürstin Šervašidze. Zitiert nach: S.Makovskij: K stichotvorenijam M.Volosina, aaO

sie stets offen für die Not, die an sie herangetragen wurde, halfen, wo immer sie konnten. So saßen sie nächtelang am Bett der Witwe Jesenins nach dem Freitod von deren Mann und bemühten sich, die Verstörte zu beruhigen.<sup>1</sup>

Vološin's Gesundheitszustand verschlechterte sich gegen Ende der zwanziger Jahre immer mehr. Die Asthmaanfälle mehrten sich, und Herzanfalle führten zeitweise zu Störungen des Sprachzentrums und Lähmung der Hände.

Dennoch arbeitete er weiter. Die Monographie "Surikov" entstand in den Jahren 1927 - 1930, das große Programmgedicht "Dom poëta" 1926.<sup>2</sup>

Äußerlich verfiel er zusehends.<sup>3</sup> An Gesprächen nahm er nur noch sporadisch teil, konnte sich in einem Moment kindlich freuen, um im nächsten Augenblick wieder in Apathie zu verfallen. In seinen letzten Lebensjahren schrieb er nichts mehr. Einzige Einnahmequelle in dieser Zeit war der Verkauf seiner Aquarelle, die er am Schluß serienmäßig herstellte, an Touristen.

1931 wandte sich Leonid Leonov an Gor'kij mit der Bitte, "etwas für einige unserer alten Schriftsteller zu tun".<sup>4</sup> Als ersten nannte er Vološin. Im November dieses Jahres wurde auf Verfügung des Sovnarkom Vološin und A.Belyj eine lebenslange Pension bewilligt. Vološin war zu dieser Zeit schon bettlägerig. Eine Grippe verschlimmerte sein Leiden. Als ein Lungenemphysem hinzutrat, gab man die Hoffnung auf. Vološin's Todeskampf dauerte lange und war qualvoll. Er blieb geduldig bis zum Schluß.<sup>5</sup> Am 11. August 1932 starb er im Alter von fünfundsiebenzig Jahren. Beigesetzt wurde er auf eigenen Wunsch auf jenem Felsen an der Küste, der sein Profil darzustellen scheint. -

<sup>1</sup> L.Dadina: Vološin v Koktebele. In: Novyj žurnal 1961, S.185

<sup>2</sup> M.Vološin: "Dom poëta". In: Stichtovorenija. L.1977, S.228-333

<sup>3</sup> Vgl. die Schilderung Makovskijs in: Portrety sovremennikov, S.328f.

<sup>4</sup> Brief L.Leonovs an Gor'kij vom 22.6.1931. Archiv M.Gor'kovo, KG-II, 44-13-11

<sup>5</sup> Vgl. den Brief E.A.Bal'monts an M.Cvetaeva, zitiert nach: Makovskij, S.: Portrety sovremennikov, S.328

Erenburg, den Vološin sehr schätzte, charakterisierte Vološin einmal als "Maskenträger":

"Ein Dichter, den jedwede Verschleierung und Maske des Lebens reizte: der schillernde Heilige des Barock und der Steinersche Götzendienst, die Rätsel Mallarmés und kabbalistische Formeln, die unergründlichen Quellen der Apokalypse und das Dandytum eines Barbey d'Aurevilly."

Aber ein Gesicht, fährt Erenburg fort, kann sich in eine Maske verwandeln, und eine Maske kann zu Fleisch werden. Für ihn ist der Mensch Vološin nicht von seinen Masken zu trennen:

"Nein, lest besser seine Artikel, die Gedichten ähneln, und seine Gedichte, die Artikeln ähneln - diese ganze Sammlung bizarrer angenommener Masken."<sup>2</sup>

Vološin ist ein Mensch, dem man eine menschliche Biographie nicht zutraut, der weit über den Sorgen und Nöten des Alltags zu stehen scheint, der trotz seiner körperlichen Fülle gleichsam körperlos zu sein scheint.

Er spielte mit dem Leben; einerseits besaß er ein klares, scharfes Auge, andererseits setzte er bisweilen auch die Maske des Blinden auf: sei es als Liebender, sei es als überzeugter Revolutionär. Als jedoch bei Ausbruch des Krieges die Blindheit viele seiner Kollegen in Begeisterung ausbrechen ließ, bewahrte er als einziger russischer Dichter, wie Erenburg schreibt, Klarsicht und Weisheit, zeigte sich hinter seinem Hang zu Kuriositäten und Versteckspiel der schlichte, vorbehaltlos hilfsbereite Mensch.

"Über den menschlichen Kämpfen zu stehen, nur Betrachter der Tragödie und Bote der Umwälzung zu sein - in dieser Weisheit lag seine Stärke und seine Schwäche", schreibt S.Makovskij. "Aber die Schwäche und Ergebenheit dieses aufrehrerischen Demigourgen wurde manches Mal zu einer wirklich tiefen christlichen Demut."<sup>3</sup>

-

<sup>1</sup> I. Erenburg: Portrety russkich poëtov. Berlin 1922, S.70f.

<sup>2</sup> aa0

<sup>3</sup> S.Makovskij: Portrety sovremennikov, S.322

## II. DER SYMBOLISMUS ALS EUROPÄISCHE STRÖMUNG

Vološin, der sich selbst gleichermaßen als Dichter wie als Maler verstand, differenzierte in seinen Aussagen zur Kunst selten zwischen den einzelnen Genres.<sup>1</sup> Darin war er ein Kind seiner Zeit; "die Literatur beschäftigt sich... so eindringlich mit den gleichen Erscheinungen wie die Kunst, daß wir die gleiche Gefühlsgrundlage für beide Bereiche ohne Einschränkung voraussetzen dürfen."<sup>2</sup> Huysmans verfaßt mit seinem Buch 'A Rebours'<sup>3</sup> - 'Gegen den Strich' - geradezu ein Kompendium dieser Beziehungen, auf das wir häufig zurückkommen müssen.<sup>4</sup> - Diese Sätze finden wir bezeichnenderweise in einem Werk zur Kunstgeschichte.

Sowenig sich die Literatur des Symbolismus im Sinne geschichtlicher Kontinuität nach einem inneren "genetischen" Prinzip entwickelte, sondern jeweils en Probleme anknüpfte, die von verschiedenen Seiten - beispielsweise der kunstgeschichtlichen Entwicklung - gestellt wurden, sowenig läßt sich eine entwicklungsmaßige "Folgerichtigkeit" bei Vološin nachweisen: Er besaß

<sup>1</sup> Vgl. entsprechende Aussagen Vološins in: R.I.Popova: Žizn' i tvorcestvo M.A.Volosina. (Maksimilian Volosin - chudožnik. Sbornik materialov. M.1967, S.27ff)

<sup>2</sup> Vgl. auch J.Hahl: Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. München 1967, S.27

<sup>3</sup> Die wachsende Popularität des französischen Symbolismus wird um ca. 1897 in der russischen Presse deutlich; der m.w. nach erste Artikel über Huysmans stammt von Z.Vengerova und ging später in den Sammelband "Literaturnye charakteristiki", SPb 1897-1905, Bd.II ein. Von den russischen Symbolisten viel diskutiert, wird Huysmans' Schlüsselwerk "A Rebours" in "Zolotoe runo" 11/12, 1906 abgedruckt.

<sup>4</sup> Hans H.Hofstätter: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965, S.51

eine einzigartige Adaptionskraft und reagierte wie kaum ein anderer auf neue Strömungen, Einflüsse und Denkanstöße von außen, die er in seinem Werk umsetzte.

Wird auch mit Recht oft unterstrichen, daß sich der Symbolismus in Rußland als literarische Strömung in vielem vom französischen Symbolismus unterschied,<sup>1</sup> so muß man, was Vološin betrifft, berücksichtigen, daß dieser das in diesem Sinne entscheidende erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts mit nur kurzen Unterbrechungen in Frankreich verbrachte, bei den Franzosen lernte und sich an der französischen Kultur und ihren Quellen orientierte.<sup>2</sup>

Das macht es notwendig, Vološin im Rahmen des gesamteuropäischen Symbolismus zu sehen - die Vielzahl der sich in seinem Werk niederschlagenden Einflüsse beweist dies. Das lebhafte Echo Vološins in seinem Schaffen auf die verschiedenen Strömungen schafft die Notwendigkeit, diesen Einflüssen - aus welchem Bereich der Wissenschaft und Kunst sie auch immer kommen - nachzuspüren.

Das bedeutet nicht, Vološin als Eklektiker zu betrachten; es wird im folgenden gezeigt werden, wie trotz der Fülle der von ihm aufgenommenen und verarbeiteten Impulse und bei aller Widersprüchlichkeit seines Denkens Vološin eine originäre Künstlerpersönlichkeit darstellt, die der von ihm selbst aufgestellten Forderung an den Künstler - Tradition und Individualismus zu einer organischen Ganzheit zu verknüpfen - gerecht wird.<sup>3</sup>

-

Die symbolistische Dichtung wie auch die Malerei setzen an als Protest gegen die Materialisierung und Mechanisierung des

<sup>1</sup> Die russischen Symbolisten selbst betonten wiederholt ihre Eigenständigkeit; vgl. A. Belyj in: Blok. - (Arabeski. M. 1911, S. 458); V. Ivanov in: Mysli o simvolizme. - (Sob. soc., Bd. II, S. 611)

<sup>2</sup> "... die Franzosen... sind das einzige Volk, das ... die hohe Kunst des Wortes bewahrt hat." - (Artikel Volosins Nr. 617, Fond Vološins, DMV)

<sup>3</sup> M. Vološin: Individualizm v iskusstve. In: Zolotoe runo 10, 1906, S. 66-72



Daseins, gegen den "erstickenen, erstarrten Positivismus, der uns wie ein Stein auf dem Herzen liegt."<sup>1</sup> -

Die französische Literatur des Symbolismus hatte ihre Quellen in Gérard de Nerval und seiner Idee des "supernaturalisme" gefunden, in Baudelaire, Huysmans und Villiers de l'Isle-Adam, d.h. bei jenen Dichtern, die noch weitgehend unter dem Einfluß der Romantik standen.

In den entstandenen Hohlraum, der vom Hang zu Traum und Geheimnis mehr bewegt als bestimmt war, konnten die Ideen der deutschen Romantik und des deutschen Idealismus leicht Eingang finden: Fichtes Idee der "Welt als Reproduktion und Kreation des Ich", Schopenhauers Satz: "Die Welt ist meine Vorstellung" waren der philosophische Hintergrund für die neue Erkenntnis, daß es allein das subjektive Ich und seine Ideen sind, die das Universum bilden. Novalis, in Frankreich von Maeterlinck und Morisse übersetzt, spielte eine große Rolle. In vielem findet sich bei ihm der Symbolismus schon vorweggenommen.<sup>2</sup>

Der Verlust des traditionell-kirchlichen Jenseitglaubens und ein grundsätzlicher Zweifel an allem, was bisher verehrt worden war, waren jedoch nur einer Ahnung, keiner Gewißheit von dem, was hinter den real anschaubaren Dingen liegt, gewichen. Um dieses "Dahinter" begreifbar zu machen, zeichneten sich zwei Wege ab: der eine bestand in der Auflösung oder Zertrümmerung der ästhetischen regelhaften Wertmaßstäbe und knüpfte besonders an Nietzsche und seine "Umwertung aller Werte" an.<sup>3</sup> - So wurden literarische Periodisierungen und Kategorisierungen in symbolistischen Kreisen beispielsweise häufig ohne jeden objektiven Anspruch vorgenommen; die Selbstdefinitionsversuche der russischen Symbolisten, auf die später noch einzugehen ist, sind dafür ein sprechendes Zeugnis.

Der andere Weg bestand in Vorstellungskonstruktionen, wie die hinter dem Diesseits liegende zweite Realität beschaffen sein mö-

<sup>1</sup> D.S.Merežkovskij: O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj ruskoj literatury. (1892). - In: Polnoe sob. soč. D.S.Merežkovskogo v 17-ti tomach. SPb/M. 1911-1913, Bd. 15, S. 247

<sup>2</sup> Vgl. J. Holthusen: Studien zur Ästhetik und Poetik des Russischen Symbolismus. Göttingen 1957, S. 24

<sup>3</sup> V. Brjusov: Svjaščennaja žertva. In: Vesny 1, 1905, S. 29. Vgl. auch Ellis: Russkie simvolisty. M. 1910. Vorwort (ohne Seitenangabe)

ge. Jene "zweite Realität" machte die Existenz des Symbols erst möglich, gleichgültig, ob man sie als "höhere Realität", als "Realiora" oder - wie Vološin - als Schicht des Unbewußten und als solche konzentriert im "Willen" und im "Traum" bezeichnete.

Das Weltbild, das die Dichtung der Symbolisten offenbart, ist dualistisch: Begriff und Idee, Logos und Mythos fallen auseinander. Baudelaires "Correspondances" und Goethes Satz "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" - in der russischen Übersetzung Vološins bezeichnenderweise "Vse prechodjaščee - tol'ko simvol"<sup>1</sup> - erhielten bei den Symbolisten programmatischen Charakter.

Die Vision der Welt als eines "Waldes von Symbolen" mag ein wesentlicher Zug im Werk eines jeden russischen Symbolisten sein, womit diese Richtung ihren spezifischen metaphysischen Charakter erhält. Differenzen ergeben sich jedoch hinsichtlich der Bedeutung dieser mystischen Philosophie bei den einzelnen Dichtern. Die Komplexität der ästhetischen Termini, die von den Symbolisten gebraucht wurden, führte im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zu einem hybriden Lehrgebäude, das philosophische Spekulationen, mystische Offenbarungen und sprachliche Theorien gleichermaßen umfaßte.

Anknüpfungspunkte in der Tradition gab es eine Fülle - für Vološin waren sie mehr als das, sie bestimmten wesentlich die Ausrichtung seines Schaffens mit:

Der Abstieg in mythische Tiefenschichten, der oft zitierte "Gang zu den Müttern" war um die vergangene Jahrhundertmitte ins Zentrum des Interesses gerückt. Sachofen - ("Das Mutterrecht" 1861) - war zu den "dunklen Tiefen der menschlichen Natur" vorgedrungen; er schuf eine Art wissenschaftliche Vision der frühesten Menschheit.

Nietzsche revidierte in der "Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (1872) das klassizistische Griechenbild eines heiteren, durch Maß und Harmonie bestimmten Volkes. Stattdessen zeigte er, wie der Grieche aus den grausamen Stoffen der alten Mythen die Tragödie bildete, in ihr den Kampf des Men-

<sup>1</sup> M.Vološin: Anri de Ren'e. In: Apollon 4, 1910, S.25

achen gegen ein unfassbares, zerstörerisches Schicksal schildert, in dem Lust und Tod eich im dionysischen Rausch verquicken. Seine hier ansetzende Darstellung des Apollinischen und des Dionysischen Prinzips wie auch seine Auseinandersetzung mit Schopenhauer wurden von den Symbolisten begierig aufgegriffen und verarbeitet.<sup>1</sup>

Richard Wagner suchte den neuen "Mythos des Gesamtkunstwerks" auf der Opernbühne zu gestalten.<sup>2</sup>

Gerade bei den frühen Symbolisten findet sich das hochgespannte und letztlich irrealer Ziel der "Befreiung" aller Künste aus ihrer stofflichen Abgeschlossenheit und ihrer Rückführung auf ihren gemeinsamen symbolischen Urgrund, der teilweise die Musik, teilweise die Erfassung der Kultur als Ganzheit und letzten Endes die Einheit von Kunst und Leben bezeichnete.

In der dichterischen Gestaltung von Mythos und Sagenwelt findet die Gewißheit verlorener mythischer Urgründe des Menschen ihre Spiegelung. In Vološins Lyrik der frühen Periode stellt eben der Mythos - vorherrschend der griechische - neben geschichtlichen Themen den dominierenden Bildbereich.<sup>3</sup>

Aus den unterschiedlichen Heilsbotschaften der verschiedensten Kulturen und Religionen suchte man den Weg der Erlösung.

<sup>1</sup> Vgl. hierzu A. Belyj: Fridrich Nicšė. In: Arabeski. M. 1911, S. 60-90

Vj. Ivanov: Nicšė i Dionis. In: Sobrsnie sočinjenij I, Brjusel' 1971, S. 715 - 726

<sup>2</sup> "Im Grunde gibt es nur eine einzige Kunst; ihre Erscheinungsformen sind verschieden, aber nur eine einzige kann ein Gesamtes sein... Man käme demnach zu dem vollkommensten Ergebnis durch das Zusammenwirken aller Künste, die demselben Ziele zustrebten." (L'oeuvre d'Art de l'Avenir. In: Revue Wagnerienne 7, 1885, S. 14) - Vgl. hierzu auch Novalis: "Musik - Plastik, und Poesie sind Synonymen." In: Fragmente und Studien 1797-1798. (Novalis Werke. München 1969, S. 393) - Die 1885 von Edouard Dujardin gegründete "Revue Wagnerienne" trug besonders zur Verbreitung der Philosophie Schopenhauers und zur Propagierung von Wagners Kunsttheorien in Frankreich bei und ist aus der Geschichte des Symbolismus nicht wegzudenken. Vgl. E. Dujardin: De Stéphane Mallarmé au prophète Ezéchiel. Paris 1898, S. 14ff

<sup>3</sup> Vgl. "Mare internum". In: Stichtovorenija. L. 1977, S. 121; "Odissej v Kimmerii", ebenda, S. 126; "Corona austrialia", S. 147-155; "Delos", ebenda, S. 157f

zu ermitteln.<sup>1</sup>

In gewissem Sinne gipfelten diese synthetischen Bemühungen in der Anthroposophie Rudolf Steiners, die auf einige der Symbolisten eine große Anziehungskraft ausübte: In ihr wird die physische Welt als die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung der sie verursachenden geistigen Welt verstanden.

Alle Versuche einer religiösen Orientierung gründeten in dieser Zeit im Individualismus; ihr "Wie" war keine Gemeindegläubigkeit, sondern allein das persönliche Erleben des Numinosen. Dasselbe gilt auch für die ästhetisch-weltanschaulichen Gruppen, die jetzt entstanden und den Charakter von Exklusivzirkeln hatten.

Es ist als Konsequenz zu betrachten, daß gegen Ende des Jahrhunderts - das im Grunde bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs reicht - auch die Psychoanalyse Freuds für viele zu einer neuen Weltanschauung wird. Ebenfalls ausgehend von der Psychologie bringen die Deutschen Eduard von Hartmann (1842 - 1906) und Wilhelm Wundt (1832 - 1920) neueste wissenschaftliche Ergebnisse in ein metaphysisches System ein, das besonders auf die russischen Symbolisten eine starke Wirkung ausübte.<sup>2</sup>

Das Göttliche wurde stets in den Tiefen der eigenen Seele oder des persönlichen Welterlebnisses gesucht, und es war die Kunst, die dafür eine Vielzahl von Symbolen schuf, welche oft nur aus dem Lebenskreis der sie schaffenden Persönlichkeit aufzuschlüsseln waren.

<sup>1</sup> So finden sich bei Vološin indisches Gedankengut, besonders die Begriffe des "Dharma", des "Karma" und der Schicksalsbegriff der "Maja" neben alttestamentarischen Motiven; Grundmotive der Christologie des Neuen Testaments überträgt er auf die Ebene der Ästhetik in seinen kunsttheoretischen Ausführungen. M. Volosin: Individualizm v iskusstve. In: Zolotoe runo 10, 1906, S.66-72 sowie: Vercharn..Sud'batvorcestvo - perevody. M.1919 - Ähnliches läßt sich bezüglich der Gleichsetzung von Dionysos und Christus bei V. Ivanov sagen. In: Sob.soc. I, Brjussel' 1971, "Nicse i Dionis" (1904), S.718

<sup>2</sup> Vgl. die mehrfachen Bezüge A.Šelyjs in: Prorok bezičija. In: Arabeski, M.1911, S.9 und die ausführliche Auseinandersetzung mit Wundt: "O celesoobraznosti", ebenda, S.101-114

Die Zeit der Jahrhundertwende war eine Blütezeit jeder Art von Mystizismus, Okkultismus und religiösem Dilettantismus. Charles Morisse schrieb damals: "Die okkulten Wissenschaften bilden einen der wichtigsten Eckpfeiler der Kunst. Jeder wahre Dichter ist von seiner Natur her ein Eingeweihter." -

"Eingeweiht" war ein Schlüsselbegriff im damaligen Kunstverständnis. Eines der in diesem Sinne einflußreichsten Bücher der Zeit war "Les Grands Initiés" von Edouard Schuré<sup>1</sup> (1889), in dem zu zeigen versucht wurde, daß alle Religionen letztlich nur das verzerrte Echo einer verlorengegangenen Lehre vom geheimen Weltsinn

Sowohl diejenigen, die sich später für die Heilslehre der Kirche entscheiden sollten - Paul Verlaine, Léon Bloy, Joris K. Huysmans, Charles Péguy, Paul Claudel<sup>2</sup> - wie auch die vielen, für die die Welt nicht geglaubte Heilsordnung, sondern ästhetisch zu bewältigendes Problem blieb - sie alle kamen aus der Sturm- und Drangzone des Symbolismus.

Die Suche nach der verlorenen, alle religiösen Wahrheiten sammelnden Lehre lenkte den Blick auf die heiligen Schriften Indiens; andere wiederum verloren sich in den Spekulationen und Rätseln der Kabbala.

Joséphin Péladon hatte den Orden der Rosenkreuzer (Ordre de la Rose-Croix, du Temple et du Gral) gegründet, dem sich 1891 auch ein Kreis von Künstlern angeschlossen hatte (u.a. Odilon Redon). Vološin stand in seiner Pariser Zeit stark unter dem Einfluß jener Gruppe, deren mystische Grundeinstellung er in Villiers de l'Isle-Adams "Axel", einer Rosenkreuzertragödie, exemplarisch dargestellt sah. An der Übersetzung und Verbreitung dieses Textes wie auch an der Übertragung eines "mystisch-chinesischen" Dramas Claudels<sup>3</sup> arbeitete er lange.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Vgl. A. Belyj: Teatr i sovremennaja drama. In: Arabeski. S.23. - Vgl. ebenfalls "Na perevale", ebenda, S.271 - Vološin erwähnt Schuré in einem Brief an A. Petrova, undatiert, DMV

<sup>2</sup> M. Vološin: Predislovie k "Muzam" Polja Klodelja. In: Apollon 9, 1910, S.19-28

<sup>3</sup> eod

<sup>4</sup> M. Vološin: Apofeozi mečty i smerti. (Tragedija Vll'e de Lil' Adama "Aksel" i tragedija ego sobstvennoj zizni.) In: Apollon 3/4, 1912, S.68-90

Aus dem Kreis um Mallarmé kamen die Namen von Verhaeren, Maeterlinck, Moréas und Oscar Wilde, dessen 1896 in Paris uraufgeführte "Salome" vieldiskutiert war. Alle diese Namen waren in den Kreisen der russischen Symbolisten sehr populär.<sup>1</sup>

-

Man würde dem Symbolismus keineswegs gerecht werden, wenn man ihn nur als literarische Strömung betrachtete. Er war mehr als das: In Frankreich wie auch in Rußland weckte er ein ekstatisches Lebensgefühl, das sich nicht nur auf den engen literarischen Kreis der "Eingeweihten" erstreckte, sondern weite Kreise erfaßte. "Symbolismus" bedeutete eine ästhetisch ritualisierte Lebensform, die mit ihren Effekten und mystischen Offenbarungen die Menschen nach dem tristen ökonomischen Idealismus der achtziger Jahre zu fesseln wußte. In seinem Essay "O simbolizme" spricht V.Chodasevič vom "genius loci", der nur dem begreiflich ist, der ihn selbst erlebt hat.<sup>2</sup> Aus den zahlreichen Memoirenwerken jener Zeit gewinnt man einen Eindruck von der einzigartigen Atmosphäre, die damals die Menschen in ihren Bann zog.

Für keine andere Schule sei es so notwendig - schreibt Chodasevič, - das Werk zusammen mit den biographischen Fakten zu werten, wenn man es verstehen wolle. In der Biographie vieler Symbolisten findet sich das verzweifelte, zum Scheitern verurteilte Bemühen, eine Synthese von Kunst und Leben zu schaffen. -

<sup>1</sup> Maeterlinck und Verhaeren gehören zu den meistpublizierten westeuropäischen Dichtern im Organ "Vesy". - Vgl. Maeterlincks Essay über die Unsterblichkeit, in: Vesy 1, 1907, S. 90f - sieben von Brjusov übersetzte Gedichte, in: Vesy 7, 1905, S.19-25 - Verhaerens Essay über James Ensor, in: Vesy 5, 1906, S.49-51 - zwei seiner Gedichte in: Vesy 5, 1906, S. 7-14; Vesy 12, 1909, S.5-12, sowie sein Drama "Hélène de Sparte" in: Vesy 8, S.39-54, Vesy 9, S.20-29, Vesy 10, S.24-37, Vesy 11, S.2-44, Vesy 12, S.23-35 (1908) - Zur Bedeutung Maeterlincks und Verhaerens vgl. auch: A.Belyj: Krizis soznanija i Genrik Ibsen. In: Arabeski, S.165; ders.: Nastojasčee i buduščee russkoj literatury. In: Vesy 3, 1909 sowie sein Brief an A.Blok vom Nov.1903. In: A.Blok i A. Belyj - perepiska. Letopisi Gos.Lit.muzeja.M.1940, Bd.VII, S.58

<sup>2</sup> V.Chodasevič: Literaturnye stat'i i vospominanija. New York 1954

Das Labene- und Kunstspiel des Symbolismus griff gesamt-europäisch aus. Die Theaterpielpläne in Paris so gut wie in Moskau wiesen die Namen von Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Wilde und Maeterlinck auf.<sup>1</sup>

Im Bereich der philosophischen Ästhetik machte Henri Bergson, von Schelling ausgehend, den Blick auf die Wirksamkeit der Intuition frei, die allein fähig ist, "wahre Dauer" - die erlebte und als einzige ontologisch relevante Zeit - zu begreifen.<sup>2</sup> Seine wie auch die Philosophien Wundts und Hartmanns kennzeichnet eine Dichotomie, die wissenschaftliche Methode einerseits, metaphysische Erkenntnis als Ziel andererseits umfaßt. Dabei wird der Bereich des individuellen Bewusstseins als primäre und eigentliche Realität aufgefaßt.

Viele feine Fäden verknüpften unter diesem philosophischen Überbau die Malerei mit der Welt des literarischen Symbolismus. Mallarmé war befreundet mit Odilon Redon - "Mallarmé der Malerei" genannt; der Einfluß der seltsam quellenden Traumphantastik des Franzosen, dem sich alles ergab "durch die sanfte Unterwerfung unter das Kommen des Unbewußten", des "vielleicht die einzige Realität ist"<sup>3</sup>, auf Vološin war bedeutend.<sup>4</sup>

-

Das klassische Symbolistenblatt in Frankreich war der 1890 gegründete "Mercure de France". -

Als die in Rußland eine ganze Epoche prägende Zeitschrift "Mir iskusstva" 1904 ihr Erscheinen einstellte, gründeten ihre Mitarbeiter eigene Blätter. 1904 erschien "Vesy" - (Herausgeber S.Poljakov, Moskau 1904 - 1909), die eine der wichtigsten

<sup>1</sup> M.Vološin: Apofeož mečty i smerti. In: Apollon 3/4, 1912, S.78 - Vgl. auch: Mysli o teatre. In: Apollon 5, 1910, S.39

<sup>2</sup> Vgl. Kapitel V - "Vološin und Henri Bergson"

<sup>3</sup> M.Vološin: Odilon Redon. - Redon o samom sebe. In: Vesy 4, 1904, S.9

<sup>4</sup> M.Vološin: Odilon Redon. - Vgl. ebenfalls den Brief Vološins an A.Petrova vom 22.8.1901, IRLI, Fond 562

Neuerungen der "Mir iskusstva" beibehielt, nämlich die Auffassung der Kunst als Einheit, d.h. die Auffassung von einer fundamentalen Wechselbeziehung und gemeinsamen Quelle der verschiedenen Kunstgenres.<sup>1</sup>

In der von S.Makovskij herausgegebenen Zeitschrift "Apollon" findet man detaillierte Angaben über die Ausstellungen, die in den entscheidenden Jahren von 1909 bis zur Revolution - in denen "Apollon" auch erschien - stattfanden. Diese Ausstellungsberichte wurden zum größten Teil von Vološin verfaßt (als sogenannte "Pis'ma iz Pariža"), und stellen einige der wenigen verlässlichen Dokumentationsquellen dar, über die die Kunstwissenschaft verfügt.

Im Gegensatz zum eher konservativen Organ "Apollon" setzte sich "Zolotoe runo" - (Herausgeber N.Rjabušinskij, Moskau 1906 - 1909) - eher in der Tradition der "Mir iskusstva" für die Avantgarde ein. In dem speziell der französischen Kunst gewidmeten Heft 7/9 von 1908 verfaßte Vološin einen Artikel, der in ausführlicher Weise die "Richtungen in der neuen französischen Malerei"<sup>2</sup> behandelt.

Somit erwies sich Vološin nicht nur als Kenner der russischen, sondern auch der französischen Dichtung und Malerei, wovon die von ihm publizierten Arbeiten in ihrer Vielfalt ein beredtes Zeugnis ablegen. -

---

<sup>1</sup> Diese geistige Übereinstimmung zwischen den Mitgliedern der "Mir iskusstva" und den symbolistischen Dichtern führte später zu einer praktischen Zusammenarbeit zwischen Vertretern der Malerei und der Literatur - ein auffallender Wesenszug der Schule der Kubo-Futuristen und der zwischen 1910 und 1921 in Rußland aufkommenden abstrakten Richtung.

<sup>2</sup> Zolotoe runo 7/9, 1908, S.5-66



### III. KUNST- UND SCHAFFENSÄSTHETIK

#### 1. Vološin's Schriften zur Kunst

Vološin's Darstellung des Kunstwerks und dessen Entstehung sowie sein Selbstverständnis als Künstler sollen nachfolgend dargestellt werden. - Wie aus den zahlreichen in diesem Zusammenhang aufgezeigten Bezügen hervorgeht, werden wir bei Vološin mit einem Denken konfrontiert, welches charakteristische Wesenszüge der Philosophie Bergsons mit der Kunsttradition des deutschen Idealismus verbindet, ohne dabei je den Bezug zum Symbolismus zu verleugnen. Dennoch bleibt Vološin's Originalität stets unverkennbar. -

Was die formale Seite betrifft, so bevorzugt er für seine Ausführungen die Form des Essays. Oft sind diese mit einer Fülle historischer Fakten durchsetzt, bisweilen weitschweifig, bisweilen ironisch, teilweise verblüffend durch die Unbekümmertheit, mit welcher Vološin Persönliches und Allgemeingültiges, Religion, Mythologie und Literatur mischt. Im Gegensatz zu den symbolistischen Schriften seiner Zeitgenossen läßt Vološin allerdings in den seinen deutlich die Distanz des Autors zum Dargestellten erkennen.

Durch sein unorthodoxes und unbekümmertes Urteil scheint Vološin es oft geradezu darauf anzulegen, den Leser zu provozieren; sein Bestreben "épater le bourgeois"<sup>1</sup> schlägt sich auch in seinen Schriften nieder, um unvermittelt wieder größter Ernsthaftigkeit, ja einer ans Alttestamentarische grenzenden prophetischen Strenge zu weichen.

Niemals allerdings polemisiert Vološin - wie es fast alle seine Zeitgenossen taten - gegen einen anderen Künstler oder eine andere Auffassung von Kunst; vielmehr fordert er grundsätzlich die "Ehrfurcht vor dem einem selbst fremden Werk".<sup>2</sup> Obwohl er ein un-

<sup>1</sup> V. Veresaev: Nevydumannye rasskazy. M. 1968, S. 476

<sup>2</sup> M. Vološin: O Repine. M. 1913, S. 16

geheueres Wissen in seine Artikel hineinarbeitet, verläßt er nie die Ebene des Allgemeinverständlichen.

Zeitlebens reizte Vološin die literarische Form der Monographie; einem Großteil seiner Essays liegt - offen oder verdeckt - das Porträt eines Künstlers zugrunde, den Vološin in der für ihn typischen originellen Darstellungsweise in seiner Individualität als Mensch und Künstler gleichermaßen zeichnet. Als Modell bevorzugt er vielseitig talentierte Künstler, in denen er eigene Züge widergespiegelt findet - Individualisten und Einzelgänger.<sup>1</sup> -

Selten bleibt Vološin in seiner Argumentation abstrakt. Seine Erklärungen zeigen stets die Tendenz, in Bilder- und Symbolsprache Überzugehen. Das läßt seine Essays bisweilen von einer eher breit angelegten historisierenden Darstellungsweise unvermittelt in direkte Anschaulichkeit umschlagen.

Nur in sehr wenigen Fällen bedient sich Vološin der suggestiven mystischen Bildersprache eines Selyj oder Blok.<sup>2</sup>

Einer seiner Schlüsselaussagen, die von ihm in bezug auf seine Lyrik überliefert ist, kommt hier, im Rahmen der Kunstprosa, eine noch entscheidendere Bedeutung zu:

"Ich will ja gerade nicht rühren, nicht in Begeisterung versetzen. Ich wende mich an das Verstehen, nicht an das Gefühl. Ich errichte absichtlich eine Grenze zwischen mir und dem Leser, um ihm Freiheit zu lassen, um ihm die Möglichkeit zu geben, nicht mit mir übereinzustimmen..."<sup>3</sup>

Die wenigen Arbeiten, in denen er von diesem Prinzip abgeht, lassen bei all ihrer Eindringlichkeit spüren, daß Vološins eigentliche Sprache eine andere ist: die farbige, originelle und stets die Distanz wahrende Sprache des geistreichen Essayisten.

-

<sup>1</sup> M.Vološin: Liki tvorčestva. I.F.Annenskij - lirik. In: Apollon 4, 1910, S.11-16

<sup>2</sup> Diese Ausnahmen sind: M.Vološin: Hgromedon. In: Zolotoe runo 11/12, 1905, S.55-60 - M.Vološin: Magija tvorčestva. In: Vesny 11, 1904, S.1-5

<sup>3</sup> Brief Vološins an A.Petrova vom 16.8.1915, DMV

## 2. Das Kunstwerk und sein irrationaler Ursprung. Dichtung als "Weltschöpfung" (Novalis)

Vološin geht in seinen Untersuchungen von der Frage aus: Wie entsteht ein Kunstwerk? - Wodurch bestimmt sich sein Wert? - Der Wert eines Kunstwerks bestimmt sich durch den Grad seiner Teilhabe an Prozessen des Unbewußten; der "wahre Wert eines Kunstwerks ... liegt nicht in der Idee oder den Absichten des Autors verborgen, sondern in jenem unterbewußten Schaffensprozeß (v tom podsoznatel'nom tvorčestve), der sich ungeachtet des Willens und Bewußtseins des Autors ins Kunstwerk entläßt (kotoroje proryvaetsja v proizvedenii pomimo voli i soznanija)." <sup>1</sup>

- "Das wahre Kunstwerk wächst in der Seele genauso organisch und unbewußt wie die Blüte einer Pflanze." <sup>2</sup>

Oft ist dieses unbewußte Streben, dieser Drang dem Willen des Autors nicht nur nicht unterstellt, sondern ihm sogar entgegengesetzt:

"In jedem Werk ist nicht nur das wertvoll, was der Autor beabsichtigt, sondern das, was sich gegen seinen Willen ergeben hat." <sup>3</sup>

Das bedeutet jedoch keineswegs den Verzicht auf bewußte Formgebung - nicht nur, was die letztendliche Ausgestaltung, sondern auch schon, was die Vorarbeit betrifft:

"Beobachtung, Dokument, Naturalismus - sie bilden die Basis jeder Kunst. Aber man muß es verstehen, mit den gesammelten Dokumenten umzugehen." <sup>4</sup>

Und: "Das Dokument gilt es nicht nur zu finden und aufzunehmen (vosprinjat') - es muß auch vergessen werden." <sup>5</sup>

Das Vergessen muß bis zu dem Punkt getrieben werden, wo sich die Spontaneität im Schaffensakt ungehindert äußern kann. -

<sup>1</sup> M.Vološin: Poézija i Revoljucija. In: Kamena. Žurnal poézii. Char'kov 1919, S.12

<sup>2</sup> M.Vološin: Nekto v serom. In: Rus'. 19.6.1907, S.2

<sup>3</sup> M.Vološin: Poézija i Revoljucija, ebenda, S.12

<sup>4</sup> M.Vološin: Pis'mo iz Pariža. Klod Moné. Itogi impressionizma. In: Vesj 10, 1904, S.46

<sup>5</sup> aao

"Der Schaffensprozeß (tvorčestvo) beginnt erst dann, wenn das Material soweit vergessen ist, daß das Werk sich von selbst aus der Tiefe der Seele zu erheben beginnt wie eine innere Erscheinung."<sup>1</sup> -

Was die sprachschöpferische Leistung des Dichters betrifft, so findet sich die Auffassung Novalis', der das Unbewußte zum Instrument der Kunst machte und aus dem, was vordem der Theologie und Religion vorbehalten war, eine Kunstlehre schuf, bei Vološin stellenweise fast wörtlich wieder: Denn in Vološins Sicht verhilft der Dichter im Akt des Benennens den Dingen zu ihrer wahren Existenz - er wird so zum Befreier der Dinge und in diesem Sinne zum eigentlichen Schöpfer unserer Welt.<sup>2</sup>

"Der Dichter ist der Befreier der Dinge. ... Jedes Ding verbirgt in sich das richtige oder wahre Wort für sich selbst, das sein wahres Sein ausdrückt. Dichtung ist somit eine ständige Annäherung an die Dinge, ein Aufspüren ihrer Geheimnisse, ein Versuch, sie zum Sprechen zu bringen."<sup>3</sup>

Ähnlich sieht V. Ivanov die Aufgabe des Dichters: ohne den Dingen seinen eigenen Willen aufzuzwingen, soll er, einer Hebamme vergleichbar, "den Dingen die Entfaltung ihrer Schönheit nach außen erleichtern (oblegčat' veščam vyjavlenie krasoty); er ist berufen, mit empfindsamen Fingern die Schleier, welche die Geburt des Wortes behindern, zu lüften."<sup>4</sup>

Mit dieser Dichtungsauffassung, die über die Grenzen einer autonomen Ästhetik hinausgeht, wird das Verstehen des Schönen in den Bereich der Metaphysik gerückt. Die Grundbedingung hier-

<sup>1</sup> M.Vološin: Konstantin Bogaevskij. In: Apollon 6, 1912, S.13

<sup>2</sup> M.Vološin: Horomedon. In: Zolotoe runo 11/12, 1909, S.55-60  
Vgl. Novalis: In den Erzählungen der Kaufleute im "Heinrich von Ofterdingen" geht es ebenfalls um die "uralte Sage", daß erst die Dichter die Ordnung in der Natur geschaffen haben. - "Seitdem sollen ... erst die mannigfaltigen Töne und die sonderbaren Sympathien und Ordnungen in die Natur gekommen sein, indem vorher alles wild, unordentlich und feindselig gewesen ist." In: Novalis Werke. Hrag. von G.Schulz. München 1969

<sup>3</sup> M.Vološin: Horomedon, S.57

<sup>4</sup> V. Ivanov: Dve stichii v sovremennom simbolizme (1908). In: Sob.soc. Bd.II. Brjussel' 1974, S.539

für war u.a. durch den besonders dank der Vermittlung Vl. Solov'evs in Rußland populär gewordenen Schellingianismus geschaffen worden mit seiner Lehre, daß im künstlerischen Schaffen dieselbe schöpferische Kraft wirksam ist, die den Kosmos geformt hat. -

"Der Dichter hat nur eine Pflicht: Stimme der ihrer Natur nach taubstummen Dinge und Erscheinungen zu werden. Indem er sie erfüllt, befreit der Dichter die großen und aufrehrerischen Geister, die im dumpfen Wirbel der Materie und ihrer Passionen gefangengehalten sind, und die reine Freude, die uns beim Lesen eines Poems durchströmt - das ist der Widerhall des Jubels ihrer Befreiung."<sup>1</sup>

Auch an anderer Stelle wird das Wort als im Gegenstand gefangen und seiner Befreiung harrend dargestellt:

"Alles ist, bevor es als Wille, als Form, als Antlitz (lik) zu leben beginnt, einmal Wort gewesen, und in uns ist nichts, was nicht im Innersten das Wort in sich trüge, welches in der dunklen Materie verborgen liegt: Ton und Duft und Farbe - alle äußeren Wahrnehmungen sind nur die Brandwunden des feurigen, in den Masken der Welt gefangenen Wortes, das aus der Tiefe des Kerkers heraus seine Stimme gegen den Dichter erhebt und von ihm seinen Namen, seine Befreiung erwartet."<sup>2</sup>

Dem Wort (slovo) wird somit eine autonome Existenz, ja eine fast magische Kraft zugesprochen. Der Dichter ist nur der Befreier gefesselter Energie, Erfüllungsgehilfe im Rahmen eines höheren Auftrags. Das Bibelwort "Im Anfang war das Wort" zum Ausgangspunkt nehmend, beschwört Vološin die Tätigkeit des Dichters als eine "Rückschöpfung" der Welt in ihren eigentlichen Urzustand.

"Dergestalt ist der Einfluß der Dichtung auf die Welt der äußeren Dinge: ... sie weckt in ihnen dunkle Erinnerungen an sich selbst, nimmt von ihnen den Fluch der Trägheit, ... weicht die harten Schichten der Materie auf ... Entgegengesetzt der

<sup>1</sup> M.Vološin: Poëzija i Revoljucija. In: Kamena. Žurnal poëzii. Čer'kov 1919, S.11

<sup>2</sup> M.Vološin: Horomedon. In: Zolotoe runo 11/12, 1909, S.57

Entwicklung der Welt, in der das Wort Fleisch wird, verwandelt sie erneut das, was schon Körper ist, in das Wort."<sup>1</sup> -

Hieraus wird auch verständlich, warum Vološin die Prophezeiung in solche Nähe zur Dichtung rückt: der Unterschied zwischen Dichtung und Prophezeiung liegt nur in der größeren Bedeutung des formalen Faktors bei ersterer - im Kern sind Dichtung und Prophezeiung für Vološin eins:

"Die Prophezeiung ist nur ein Hinweis auf ein mögliches Geschehen; wenn nun aber das Wort an Stärke dem, was es verkündet, gleich ist, haben wir es nicht länger mehr mit einer Prophezeiung, sondern mit einem Werk der Dichtkunst zu tun; damit ist aber eine andere Möglichkeit der Verwirklichung nicht mehr gegeben..."<sup>2</sup> -

Ähnliches findet sich bei V. Ivanov, der innerhalb des Symbolismus zwei Sprachen unterscheidet: diejenige, welche sich auf die empirischen Dinge bezieht, und die eigentliche, die "hieratische Sprache der Prophezeiung (ieratičeskaja reč' proročestvovanija), in welcher die Poesie sich ihrer ursprünglichen, uralten Aufgaben und Mittel" erinnert.<sup>3</sup>

So wird dem Dichter bewußt, daß er einmal "Mythenschöpfer" (mifotvorec) war, und er trägt seine Seele - "... erfüllt mit den Stimmen und dem Beben eines vordem unbekanntem, geheimnisvollen Lebens, benetzt mit dem Tau des neuen und gleichzeitig alten Glaubens und Hellsehens - seine neue und gleichzeitig alte Seele trägt er der Volksseele entgegen."<sup>4</sup> -

- Das Zusammenwirken des unbewußt-schöpferischen und des bewußt-gestaltenden Elements im Schaffensprozeß faßt Vološin nun folgendermaßen zusammen:

"Plan, Vorhaben und angestrengte Arbeit an der Form sind notwendig, aber im Endeffekt stellen sie nur ein Mittel dar, um die tiefen Falltüren des Unbewußten, die sich nur bei der

<sup>1</sup> M.Vološin: Horomedon. In: Zolotoe runo 11/12, 1909, S.59

<sup>2</sup> aaO

<sup>3</sup> V. Ivanov: Dve stichii v sovremennom simvolizme (1908). In: Sob.soč., Bd.II. Brjussel' 1974, S.594f.

<sup>4</sup> V. Ivanov: O veselom remesle i umnom veselii (1907). In: Sob.soč., Bd.III, S.76

letzten, alle Kräfte übersteigenden Anstrengung des gesamten geistigen und physischen Organismus aufzutun, ein wenig zu öffnen." <sup>1</sup>

### 3. Das Kunstschaffen. Die Forderung nach Selbstbeschränkung

Eben jene Forderung nach der "letzten ... Anstrengung des gesamten geistigen und physischen Organismus" darf man nicht außer acht lassen, betrachtet man die Bedeutung, die Vološin dem Unbewußten im Schaffensprozeß beimißt. Künstlerisches Schaffen bedeutet nicht: passive Hingabe an das Wirken unbewußter Kräfte und bloßes Nachzeichnen der empfangenen Bilder und Visionen. Vološin stellt vielmehr hohe Ansprüche an den Künstler, was die handwerklich-technische Leistung betrifft. Er selbst sucht sein Ideal auf jede nur mögliche Weise zu verwirklichen:

"Was leicht fällt, das hat keinen Wert", schreibt er an seine Mutter. - "Du hast sicher bemerkt, daß ich in der Kunst nur das mache, was schwierig ist. Der Vers fällt mir leicht. Ich habe nun meine Forderungen an ihn so weit getrieben, daß es mir sehr schwer wird, Verse zu schreiben, und ich schreibe sehr wenige... Sogar was Übersetzungen betrifft, wähle ich mir besonders schwierige, fast unübersetzbare Autoren aus; ähnlich verfähre ich mit meinen Artikeln, in die ich einen Gehalt lege, den man in einem ganzen Buch darlegen könnte." <sup>2</sup> -

Widerstand und Sprödigkeit des Materials scheinen für Vološin geradezu eine Grundbedingung für das Schaffen eines Kunstwerks zu sein; so schreibt er, sich dabei auf das Malen in Öl beziehend: "Der Nachteil der Ölfarben liegt darin, daß dieses Material zu willfährig ist, sich zu leicht der Hand des Künstlers unterwirft. Aber zur Arbeit gehört Kampf." <sup>3</sup> -

<sup>1</sup> M.Vološin: Poëzija i Revoljucija. In: Kamena. Žurnal poëzii. Char'kov 1919, S.12

<sup>2</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 7.1.1914, DMV

<sup>3</sup> M.Vološin: Pis'mo iz Pariža. In: Vesny 5, 1904, S.36

Von der geforderten Selbstzucht, was die schöpferische Arbeit betrifft, ist es nur ein kleiner Schritt zu jener Selbstbeschränkung (samoograničenie), die Vološin mit Bezug auf Goethe wiederholt herausstellt: "Nie darf man die Worte Goethes vergessen, daß Schaffen Selbstbeschränkung bedeutet."<sup>1</sup>

- In einer gewagten Parallele vergleicht Vološin äußere Widerstände und Hemmnisse wie auch die freiwillig auf sich genommene Selbstbeschränkung des Künstlers mit dem Sündenfall und dem Opfertod Christi in der christlichen Botschaft: die Selbstopferung Christi zur Errettung der Welt wird zur Passion, zum Leidensweg und zum Kampf des Künstlers, die er auf sich nimmt, um den "Traum" - die Essenz des Kunstwerks - zu retten. Das in der Erde sterbende Samenkorn symbolisiert die letzte Stufe jenes Opfergangs.<sup>2</sup>

"Der Traum muß hindurchgehen durch Materie und Sündenfall."  
- "Die Ketten auf unserem Körper - das sind die Flügel unseres Geistes."<sup>3</sup> -

Zur Forderung nach Beherrschung des "Handwerks", nach Überwindung äußerer Widerstände und nach "Selbstbeschränkung" tritt das Postulat der Sparsamkeit in der Verwendung der künstlerischen Mittel: "Sparsamkeit der Mittel: Hier tritt das nicht zu erschütternde ästhetische Gesetz in Aktion, das sich mathematisch so formulieren läßt: zur Stärke des Eindrucks ist die Anzahl der Mittel umgekehrt proportional."<sup>4</sup>

Vološin hatte in Paris eingehend die ostasiatische Kunst studiert und hier sowohl in Grafik und Malerei wie auch in der Dichtung das ihm Gemäße gefunden: reine einfache Linien, die das Wesenhafte hervortreten lassen, Meisterschaft im Verzicht - eine stille Kunst auf der Basis einer vollendet beherrschten Technik, der alles Überladene, Jähe, vollends das Zerrissene fremd ist. Besonders beeindruckte ihn das Werk der

<sup>1</sup> M.Vološin: Individualizm v iskusstve. In: Zolotoe runo 10, 1906, S.67

<sup>2</sup> aa0

<sup>3</sup> aa0

<sup>4</sup> M.Vološin: Skelet živopisi. In: Vesny 1, 1904, S.49



Japaner Utamaro und Hokusai. Hier "wurden mir wesentlich die Augen geöffnet, was beispielsweise die Darstellung der Pflanzen betrifft. Dort, wo die europäischen Künstler üppige dekorative Blättermassen suchten, zeichnet der Japaner die Linie des Stammes perpendicular zur Linie des Horizontes und um ihn in konzentrischen Spiralen die Zweige, die ihrerseits von Blättern umgeben sind und zu ersteren in einem bestimmten Winkel stehen. Diesen geometrischen Plan fixiert er nicht, sondern stellt alle seine Defekte dar, die das Leben auf dem lebendigen Organismus des Baums hinterlassen hat - das Leben, welches auf ihm jeden gelebten Augenblick vermerkt."<sup>1</sup>

"So stellt jedes Kunstwerk gleichsam eine Reihe von Kerben auf der Rinde eines Baumes dar. Um aber die Möglichkeit zu haben, die "Defekte" vom normalen Wuchs zu unterscheiden, muß der Künstler die Gesetze des Wachstums kennen. Das nähert die Aufgabe des Künstlers derjenigen des Naturwissenschaftlers..."<sup>2</sup>

Und an anderer Stelle: "Das Prinzip der Vereinfachung ... ist der einzige zuverlässige Leitfaden, dem der Künstler im heutigen Chaos von Bestrebungen und Forderungen vertrauen kann. Je weniger Worte, desto größer die Ausdruckskraft; je weniger Linien, desto ausdrucksvoller die Zeichnung. ... Die Sprache hat diese grundlegende Forderung an die Kunst im Wort "Eleganz" (izjaščestvo) ausgedrückt. "Izjaščnyj" kommt vom Wort "iz-jat'". "Izjaščestvo" ist die Wegnahme (iz-jatie) alles Überflüssigen. Diese Wortbildung ist nicht zufällig, denn die lateinische wie auch die französische Sprache wiederholen sie: Eleganz (elegantia) kommt vom Verb eligere, das dieselbe Bedeutung hat wie iz-jatie, Auswahl (otbor). Eleganz und Einfachheit sind beinahe Synonyme: bedeutet ersteres den Weg, so letzteres das Ziel (dostiženie)." <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Vgl. M.Vološin: Konstantin Bogaevskij. (Epigraph): "Partout où quelque chose vit, il y a quelque part un registre où le temps s'inscrit." (H.Bergson) - in Vološins Übersetzung: "Vsjudu, gde est žizn', suscestvuet svitok, v kotoryj vremja vpisyvaet sebja."

<sup>2</sup> M.Vološin: O samom sebe. - In: Maksimilian Vološin - chudožnik. S.46f.

<sup>3</sup> M.Vološin: M.S.Sar'jan. In: Apollon 9, 1913, S.15

In ähnlicher Weise fordert auch V. Ivanov für die Dichtung jene "uralten Vermächnisse wie Geschlossenheit und Einheit der Form, Harmonie und Maß, Einfachheit und Direktheit."<sup>1</sup>

4. Die ursprüngliche Einheit von Kunst und Handwerk.  
Die "Anonymität" des Künstlers. (Die Gotik)

Es steht in logischer Konsequenz zum oben Gesagten, daß Vološin immer wieder den Verlust der ursprünglichen Einheit von Kunst und Handwerk beklagt, denn sie garantierte die von ihm angestrebte Vollkommenheit in der Beherrschung der Technik und die Kenntnis der Naturgesetze.<sup>2</sup> Die Künstler des XIX. Jahrhunderts - nicht länger mehr Handwerker - haben die "Lebensfäden" aus ihren Händen gegeben. - "Ihre Macht gaben sie fort in die Hände der Fabrik".<sup>3</sup> - Und:

"Auf diese Weise ist die experimentelle Methode aus den Händen der Menschen geraten, die von ihrer Natur und ihrem Beruf her das Talent zum Experiment, zum Versuch und zur Beobachtung besaßen, die aber nie ihre natürlichen Gefühle der Wahrnehmung entwickelten und verfeinerten, was zu der traurigen Diskreditierung des "Augenscheinlichen" (očevidnost') führte, aber dadurch vor allem zu der nicht wiedergutzumachenden Trennung der Wege von Kunst und Wissenschaft."<sup>4</sup>

<sup>1</sup> V. Ivanov: O poézii Innokentija Annenskogo (1909).  
In: Sob. soč., Bd. II. Brüssel' 1974, S. 576

<sup>2</sup> Hier liegt möglicherweise ein Einfluß des von den Symbolisten sehr geschätzten Engländers William Morris (1834 - 1896) vor. - Schriftsteller und Kunsthandwerker, strebte er nach der verlorengegangenen Einheit von Kunst und Handwerk und einer in diesem Sinne zu vollziehenden Erneuerung der Kunst, die er durch das sogenannte "Kunsthandwerk" wiederzubeleben suchte. Sein Einfluß u.a. auf die Kunst des Jugendstils war bedeutend. - In seiner Hinwendung zum "lebendig Gewachsenen", zum "Organischen", gerade was die Architektur betrifft, kämpfte er gegen den Puritanismus in der Kunst seiner Zeit.

<sup>3</sup> M. Vološin: Sovremennaja odežda. In: Liki tvorčestva. SPb 1914, S. 33

<sup>4</sup> M. Vološin - chudožnik. Sbornik materialov. M. 1976, S. 47f.

So entfernten sich durch die unheilvolle Trennung von Künatlertum auf der einen, Handwerk sowie Wissenschaft auf der anderen Seite die Künstler vom eigentlichen Leben und verloren die organische schöpferische Verbindung zu ihm.<sup>1</sup> Das führte im Endeffekt zur absolut isolierten Stellung des modernen Künstlers, der außerhalb des Lebens steht. Vorbei waren auch jene "glücklichen Zeiten", von denen V. Ivanov spricht, wo das Kunstwerk eine "Gesamtschöpfung (sovokupnoe tvorčestvo) des Künstler-Handwerkers und der Auftraggeber" war.<sup>2</sup> -

In Leonardo da Vinci als letztem sieht Vološin noch die Verkörperung seines Ideals - den großen Künstler und gleichzeitig den großen naturwissenschaftlich und technisch gebildeten Geist.<sup>3</sup>

Ist für ihn jene Epoche der organischen Einheit von Kunst und Handwerk unwiederbringlich vorbei, so hofft Ivanov auf eine Erneuerung der Kultur eben in der Rückkehr zu letzterem, wobei das Handwerk - im typisch Ivanovschen Sinne - vom gesamten Volk getragen würde.<sup>4</sup> - Kunst soll - fordert Ivanov - "frohes handwerkliches Schaffen" sein, nicht "die Stimme des Rufenden in der Wüste." - "Das Schicksal unserer Kunst ist das Schicksal unserer Kultur, das Schicksal der Kultur ist das Schicksal der Heiterkeit des Volkes. Eben das ist der Name für die Kultur: kluge Heiterkeit des Volkes."<sup>5</sup> -

In der europäischen Geschichte gibt es für Vološin eine Epoche, die jene Einheit von Kunst und Handwerk in Vollendung verkörpert: die Zeit der gotischen Kathedralen und Glasfenster - die Zeit des XIII. Jahrhunderts.<sup>6</sup>

Vološins Auffassung der gotischen Kathedralenkunst ist stark geprägt von dem 1910 erschienenen Buch Auguste Rodins "Die Kathedralen Frankreichs".<sup>7</sup> Dieses ähnelt einem Hymnus - in empha-

<sup>1</sup> M.Vološin: Individuelizm v iskusstve. S.68

<sup>2</sup> V. Ivanov: O veselom remesle i umnom veselii.(1907). In: Sob.soc., Bd.III. Brjussel' 1979, S. 62

<sup>3</sup> M.Vološin: O samom sebe. - In: Maksimilian Vološin - chudožnik. S.47

<sup>4</sup> V. Ivanov: O veselom remesle i umnom veselii (1907), S.69

<sup>5</sup> aaO

<sup>6</sup> M.Vološin: Skelet živopisi. In: Vesny 1, 1904, S.46

<sup>7</sup> M.Vološin: Éduard Vittig. In: Apollon 5, 1913, S.25

tischer, oft stammelnder Sprache, in Beschwörungen, Ausrufen des Entzückens und der Andacht, aber auch mit dem deutlichen Unterton der Verzweiflung geschrieben, daß jene große künstlerisch intakte Zeit verloren ist, daß der Künstler des 20. Jahrhunderts nicht mehr in jener Epoche, die sich eingebettet in einen künstlerischen Kosmos wußte, schaffen kann.

Daß Vološin eben die Kathedralenkunst als beispielhafte Vollendung seines Begriffs von künstlerischem Schaffen sieht,<sup>1</sup> hat hierin seine Gründe:<sup>2</sup>

Nichts an der Kathedrale ist ohne Sinnbezug. Mit modernen ästhetischen Maßstäben allein ist das Bauwerk nicht zu verstehen. Das farbige Licht, das vom Westen her einbrach und ein breites Band bunten Leuchtens über den Boden warf, wurde vom Kathedralenbesucher des 13. Jahrhunderts als Offenbarung, als Schein vom Himmel empfunden - nicht geschmacklich-ästhetisch. In dieser Art von Rezeption glaubt Vološin die ideale Betrachtungsweise des Kunstwerks verkörpert zu finden. Schon in seiner frühen Lyrik mischen sich hier die ästhetischen und mystischen Komponenten:

Dymitsja krov' ognem bagrovym,  
Rubiny rdejut viŋnych loz,  
No ja moljus' lucam lilovym,  
Pronzivsım serdce večnych Roz.<sup>3</sup>

Die Lichtmystik der gotischen Kathedralen, die Bedeutung des Glases als geistiges, beinahe körperloses Material, durch welches das göttliche Licht eindringt, die genauen architektonischen Proportionen - alles das ist tief innerlich begründet, ist Symbol der göttlichen Ordnung des Kosmos:

V tverdi sijajuščę - sinej,  
V zvezdnoj almaznoj pyli,  
Niti stremitel'nych linij,  
serje seti spleli.

<sup>1</sup> Auch hier liegt eine Parallele zu William Morris vor, welcher in der Gotik, insbesondere in der französischen Kathedralenkunst die letzte Kunstrichtung sah, in der sich Kunst und Handwerk in der von ihm angestrebten Weise vereinigten.

<sup>2</sup> Das Folgende bezieht sich im besonderen auf Vološins Lyrik, insbesondere den Zyklus "Ruanskij sobor" und "Rejmskaja Bogomater'". In: Stichtovorenija. L. 1977, S.109-115, S.217f.

<sup>3</sup> M.Vološin: Ruanskij sobor, ebenda, S.110 - Es schwellt das Blut im purpurnen Feuer, / es schimmern die Rubine der Weinreben, / Ich aber bete zu den violetten Strahlen, / die das Herz der ewigen Rosen durchbohrt haben. -

V gornij prostor bez usil'ja  
 Vzvilis' gromady kámnej...  
 Ptíc'i uprugie kryl'ja -  
 Kryl'ja u starych cerkvejl! <sup>1</sup>

Per visibilia ad invisibilia - das Sichtbare führt zum Unsichtbaren - ist das Leitmotiv der gesamten Kathedralenkunst und wird bei Vološin zum Inbegriff des Kunstverständnisses überhaupt.

Und eben in der Kathedralenkunst finden wir auch die von Vološin angestrebte Anonymität der Künstlerpersönlichkeit verwirklicht - wesentliches Merkmal großer Kunst für ihn und eine seiner Forderungen auch an den Künstler der Moderne:

"Wirkliche Einzelpersönlichkeiten (individual'nosti)" - und sie sind, wie noch zu zeigen ist, für Vološin die eigentlichen Träger der Kunst - "hinterlassen selten ihren Namen. Eher verschmelzen sie völlig mit ihrem Werk und verbrennen in ihm ganz und gar wie die unbekanntes Genies des XII. Jahrhunderts."<sup>2</sup>

In der Kathedralenkunst ist die persönliche Arbeit eines Künstlers nicht mehr aufzuzeigen. Sie bleibt im Anonymen, fließt in das Gesamtkunstwerk ein:

"Den Grund jeder großen Kunst bildet der Individualismus, aber nicht ein sich selbst genügender, sondern der sich selbst überwunden habende Individualismus, der um der Frucht willen auf sich selbst verzichtet hat. ... Das was im Mittelalter der Künstlergemeinschaft zugänglich war, ist nun potentiell in die Einzelpersönlichkeit gelegt. Aber diese Potentialität muß noch zu Tage gefördert werden."<sup>3</sup>

Und wiederum in der christlichen Symbolsprache formuliert:

"Das Samenkorn muß in der Erde verwesen, um zum großen weitverzweigten Baum zu werden."<sup>4</sup>

<sup>1</sup> M.Vološin: Ruanskij sobor. In: Stichotvorenija. L.1977, S. 109 - Im blauglänzenden Grund,/ im diamantenen Sternestaub/ haben ungestüme Linien Fäden/ graue Netze geflochten./ / Mühelos in die Weite des Gebirges/ haben sich die Steinmassen emporgeschwungen-/ schwebende Flügel von Vögeln/ die Flügel der alten Kirchen.

<sup>2</sup> M.Vološin: Sizeran. In: Liki tvorčestva. SPb 1914, S.327f.

<sup>3</sup> M.Vološin: Individualizm v iskusstve. S.68

<sup>4</sup> aaO

Eine andere Auffassung der Kunst des Mittelalters ist auch nicht denkbar, denn der Künstler dieser Epoche wollte nicht - im modernen Sinne - sich selbst ausdrücken. Er fühlte sich vielmehr als Erfüllungsgehilfe im Rahmen eines höheren Auftrags, der sich für ihn mit Gott, Kirche und Religion umschrieb und personifizierte. Eben jener "Auftrag, nicht nur in materieller, sondern in moralischer Hinsicht" ist besonders wichtig für V. Ivanov.<sup>1</sup> In dem Augenblick, wo dieser und mit ihm der "religiöse Impuls" zum künstlerischen Schaffen wegfiel, verlor der Künstler nicht nur die äußere, sondern auch die innere Bindung.<sup>2</sup>

Für Vološin steht der Künstler per se unter diesem Auftrag, ohne daß er diesen im spezifisch mittelalterlich-religiösen Sinne auffaßt. Der Künstler ist für Vološin Erfüllungsgehilfe des Kunstwerks; er selbst sekundär, tritt zurück vor dem, was er schafft. - Der unter den Symbolisten sehr verbreitete Kult der eigenen Persönlichkeit war Vološin zeitlebens fremd. - Wie weit er den Sinn des Kunstwerks so letztlich religiös - und nicht ästhetisch - motiviert, ist eine andere Frage. Festzuhalten ist, daß er unter Hintansetzung des Künstlers selbst dem Kunstwerk eine Bedeutung beimißt, die dessen Wert dem unantastbaren religiösen Glaubenswert gleichsetzt.

## 5. Individualismus und Ideal.

Mit seiner Forderung nach äußerstem Individualismus in der Kunst meint Vološin also keineswegs eine primäre Betonung der Künstlerpersönlichkeit, des Künstler-Ichs und dessen einzigartiger Bedeutung. Insofern ist Vološins Forderung nach Individualismus - wenn diese auch von fast allen russischen Symbolisten geteilt wird<sup>3</sup> - eine spezifische, eher an Ivanov,

<sup>1</sup> V. Ivanov: O veselom remesle i umnom veselii (1907). In: Sob.soc., Bd.III. Brjussel' 1979, S.62

<sup>2</sup> O veselom remesle i umnom veselii, ebenda, S.63

<sup>3</sup> V.Brjusov: "Die Lebenskonzeption aller Dekadenten ist schon hinreichend geklärt: sie ist der extreme Individualismus." In: V.Bakulin (V.Brjusov): Torzestvo pobeditelei. - Vesny 9, 1907, S.55

als an Belyj und seiner an Nietzsche orientierten Individualismustheorie ausgerichtet.<sup>1</sup>

Die Volkskunst und die Kunst der Gotik als Beispiele heranziehend, fordert Vološin einen Individualismus, der völlig im Werk aufgeht: "Der Individualismus muß ganz und gar in das Kunstwerk einfließen und in ihm sterben. Große Volkskunst pflegte immer namenlos zu sein."<sup>2</sup>

Und: "In den Höhepunkten der Volkskunst verschwand der Name stets. In der Gotik des XIII. Jahrhunderts gibt es fast keine Namen, während es ihrer im XII. Jahrhundert viele waren."<sup>3</sup> -

Die gleiche Forderung erhebt Vološin auch gegenüber dem modernen Künstler: Verzicht auf den eigenen Namen und ein Schaffen in Anonymität.<sup>4</sup> -

Vološin definiert Individualismus also nicht vom "Ich" ausgehend, sondern als Gegenpol zu Vereinheitlichung und Uniformiertheit, zu einer an äußeren Normen orientierten Gleichsetzung - d.h. als Gegenpol zum Ideal, das er aufs entschiedenste verwirft.

"Im Leben gibt es nichts Schrecklicheres als verwirklichte Ideale. Schon der Begriff "Ideal" selbst widerspricht zutiefst dem Begriff der Kunst. Das ist kein Paradoxon: Das Ideal der Schönheit wächst in den ungesunden Bereichen der menschlichen Seele heran, die durch Allgemeinplätze, fremde Gedanken, Morallehren und gesellschaftliche Konventionen jeglicher Art verunreinigt sind. Das Ideal ist von seiner Bedeutung her etwas für alle Geeignetes, etwas Unpersönliches, weil es im Gegensatz zur Erinnerung in dem Bereich des Denkens entsteht, der ein Vermögen aller darstellt.

Hierdurch sind auch die beiden möglichen Einstellungen zur Kunst bestimmt: Oberflächliche, praktisch ausgerichtete Menschen, denen die Kunst fremd ist, die in ihrer Seele auch nicht ein

<sup>1</sup> Vgl. A. Belyj: Fridrich Nicš. In: Arabeski. M. 1911, S. 73f.

<sup>2</sup> M. Vološin: Individualizm v iskusatve. S. 68

<sup>3</sup> aaO

<sup>4</sup> ebenda, S. 72

Körnchen Weisheit besitzen, suchen in der Kunst Ideal und Belehrung. Sie fordern, daß man ihnen das Leben so präsentiere, wie sie es haben wollen. Die Menschen aber, die das Leben lieben in allen seinen Erscheinungsformen, die weisen, die verstehenden, suchen Erinnerungen."<sup>1</sup> -

- "Die Epochen großer Ideale waren stets auch Epochen grober und barbarischer Lebensformen. In diesen Epochen mag es herausragende Einzelpersönlichkeiten gegeben haben, aber keinen wahren Individualismus."<sup>2</sup>

Diese Ablehnung von Vereinheitlichung und Normierung bringt Vološin allen Erscheinungsformen der Kunst wie auch des Lebens entgegen. Besonders kress kommt das in seiner Kritik der europäischen zeitgenössischen Kleidung zum Ausdruck, die er als Nachahmung der von ihm so gehäßten Maschinen(!) anprangert:<sup>3</sup>

"Dort wo die menschliche Brust Biegung, Falte und Ausbuchtung besitzt und ein ganzes System von Muskeln bloßlegt, da besitzt der Gehrock eine einzige Ebene. Dort wo der Körper spricht: Relief, Tiefe, Wellenlinie, leichter Schatten, Muskel - da

<sup>1</sup> M.Vološin: Individualizm v iskusetve, S.72 - Der Begriff der Erinnerung (vospominenie) findet sich bei Vološin - aller Wahrscheinlichkeit unter dem Einfluß Bergsons ("Matière et mémoire", Paris 1896) und V.Ivanovs - bisweilen ohne näheren Zusammenhang oder Erklärung einer erstarrten, an akademischen Regeln und Gemeinplätzen orientierten Kunst entgegengesetzt. Vološin meint mit der "Erinnerung" als Quelle eine Kunst, die ausschließlich dem Bereich des Persönlich-Individuellen erwächst; vgl. ebenfalls: M.Vološin: Anri de Ren'e. In: Apollon 4, 1910, S.20

"Im ersten Band seiner Gedichte "Les Lendemain" (1885) nennt Henri de Régnier als Ziel seiner Dichtung den Wuneh, die in ihm und außerhalb seiner selbst verstreichenden Augenblicke neu zu erschaffen und unsterblich zu machen. Erinnerungen! Aber sie werden unter seinen Händen nicht als die wiedergegeben, die sie waren. Die Erinnerung verachtet, reinigt, vergrößert, verallgemeinert das Vergangene!" - Vgl. V.Ivanov: "Die gesamte Kunst der Altertums ist der Erinnerung gewidmet" (Drevnij uzec. In: Sab.soc., Bd.III. Brjussel' 1979, S.99) - "Apoll ist die Kraft der visionären Betrachtung in der Erinnerung" - ebenda, S.100

<sup>2</sup> M.Vološin: Sizera. In: Liki tvorčestve. SPb 1914, S.327

<sup>3</sup> M.Vološin: Édouard Vittig. In: Apollon 5, 1913, S.26



spricht der Gehrock: Zylinder. Die moderne Kleidung verwirft nicht nur die menschlichen Formen - sie widerspricht ihnen sogar."<sup>1</sup>

Vološin formuliert das Gesetz der Schönheit in bezug auf Kleidung folgendermaßen: "Kleidung ist schön in dem Maß, wie sie die Bewegung des menschlichen Körpers enthüllt."<sup>2</sup> - Kunst - könnte man im Sinne Vološins fortfahren - ist in dem Maß wahre Kunst, wie sie die "Bewegungen" des menschlichen Geistes und der Phantasie enthüllt.

Originalität und Subjektivität des Erlebens machen den Wert eines Kunstwerks aus. Im Ideal hingegen sieht Vološin nicht ein anzustrebendes Prinzip größtmöglicher Vollkommenheit - Vollkommenheit ist ihm ja gerade, als dem Menschen fremd, suspekt - nicht die Verwirklichung eines Höchstmaßes an Harmonie und Ausgeglichenheit, sondern die gewaltsame Unterdrückung der menschlichen Persönlichkeit, deren inneren Spannungen und Widersprüchen die Kunst Rechnung zu tragen hat.

"Nur im extremen Individualismus kann der Mensch jenen Punkt des Gleichgewichts seiner Seele finden, der die Widersprüche in seiner Natur versöhnt, ohne dabei die einen den anderen zu opfern und ohne seine Leidenschaften zu kastrieren."<sup>3</sup>

Es ist entscheidend für Vološins Auffassung des künstlerischen Individualismus, daß nur in ihm letztlich jenes Gleichgewicht gegeben ist, das - organisch gewachsen und nicht künst-

<sup>1</sup> Vgl. hierzu ebenfalls M.Vološin: Sovremennaja odežda. In: Liki tvorčestva. SPb 1914  
M.Volosin - (E.Vittig. In: Apollon 5, 1913, S.28) - "Der ästhetische Sinn des modernen Anzugs liegt darin, daß er ungeschmeidig ist, unnatürlich, und den Körper einschnürt."  
- Vgl. auch den Artikel Vološins "Pis'mo iz Pariza - (Vesy 5, 1904, S.38f.) - in der er anlässlich des Tanzes von Isadora Duncan die Rückkehr zu der dem Menschen ursprünglichen Nacktheit fordert und sich gegen die "greisenhafte Heuchelei Europas" wendet. - In diesem Zusammenhang ist auch die damalige Kunst Klingers und Rodins zu sehen - (E.Vittig, ebenda, S.20) - sowie die aufkommende Reformbewegung unter der Jugend. -

<sup>2</sup> M.Vološin: Sovremennaja odežda. S.335

<sup>3</sup> M.Vološin: Barbé d'Orevil'i. In: Liki tvorčestva. S.65

lich geschaffen wie bei dem Ideal - die inneren Widersprüche nicht eliminiert, sondern vereinigt, ohne sie dabei aufzuheben. -

In der christlichen Symbolsprache: "Wenn das Samenkorn nicht stirbt, bringt es keine Frucht. So lautet das Gesetz. Der Individualismus ist das Samenkorn."<sup>1</sup> -

In ähnlicher Weise sieht Ivanov im Individualismus, den er als Übergang vom Persönlichen zum Gemeinschaftlich-Gesamten definiert, die Zukunft der Kunst:

"Der Individualismus hat nicht nur sein Pathos noch nicht erschöpft, sondern besitzt auch in Zukunft den Anspruch, das letzte Wort unseres Suchens zu werden. In der Ist versteht sich die Freiheit der Persönlichkeit heute etwe nicht in ihrem weitesten Sinne, als Krönung des Gemeinschaftlichen (venec obščestvenosti)?"<sup>2</sup> - Und:

"Der Individualismus in seiner zeitgenössischen, unwillkürlichen und unbewußten Metamorphose macht sich die Wesenszüge des Gemeinschaftlichen (sobornost') zu eigen; ein Zeichen, daß im Laboratorium des Lebens eine Art Synthese des persönlichen und des gemeinschaftlichen (sobornyj) Prinzips entsteht."<sup>3</sup>

Ivanov führt Beethoven als Beispiel dafür an, daß der "extreme Wagemut (derznovenie) des individuellen Geistes in sein Gegenteil übergeht: in die Negation des Individuums um der Idee des Kosmischen willen."<sup>4</sup> -

Im Individualismus überschreitet die Kunst so die Grenzen des rein Ästhetischen und wird zum metaphysischen Phänomen: "Indem wir die unbezweifelbare Freiheit des künstlerischen

<sup>1</sup> M. Vološin: Individualizm v iskusstve. S.68 -  
Auf die häufige Verwendung des Samenkornsymbols - bei Vološin wie auch bei Ivanov - wird noch im Rahmen des die Dichtung behandelnden Teils einzugehen sein. - Die allgemein V. Ivanov betreffenden Ausführungen sind auf Anregung Prof. J. Holthusens, München, und unter Bezugnahme auf neueste, von ihm noch nicht veröffentlichte Forschungen entstanden.

<sup>2</sup> V. Ivanov: Krizis individualizma (1905). In: Sob. soč., Bd. I, Brjussel' 1971, S.836

<sup>3</sup> ebenda, S.839

<sup>4</sup> V. Ivanov: Kop'e Afiny. (1904).  
In: Sob. soč., Bd. I, Brjussel' 1971, S.731

Werkes anerkennen, sind wir Individualisten in der ästhetischen Sphäre. Indem wir es zu theurgischem Wollen erheben, finden wir in seiner Freiheit selbst - seine metaphysischen Grenzen. Eine solche Grenze ist das Überpersönliche (sverchličnoe)."<sup>1</sup> -

Für Vološin muß sich der Individualismus, den er als eben solche "Metamorphose" begreift wie Ivanov, letzten Endes selbst auflösen. Er ist nicht Ziel, sondern Weg. Und als Weg ist er durch die schier unlösbare Spannung zwischen zwei Forderungen gekennzeichnet: Bewahrung des seelischen Gleichgewichts und gleichzeitig Spiegelung der inneren Widersprüche und Leidenschaften des Menschen. Dieser Antagonismus, der dem Begriff "Individualismus" bei Vološin eine starke Sprengkraft verleiht, macht deutlich, wie wenig es ihm in seiner Kunsttheorie um eine rational nachvollziehbare Beweisführung geht. An den wesentlichen Punkten seiner Theorie kommt immer jene eigentümliche Ambivalenz der Begriffe selbst zum Ausdruck. Das Verständnis wird zusätzlich erschwert durch die für Vološin - wie auch für viele seiner Zeitgenossen - typische Verquickung ästhetischer Prinzipien mit metaphysischen Erkenntnissen, die oft ihren Ausdruck in der christlichen Symbolsprache finden. -

Besonders augenscheinlich wird dies in der Hineinnahme der christlichen Vorstellung der Passion in die Kunsttheorie, worin sich Vološin deutlich an Ivanov orientiert. Diese Beeinflussung wird auch deutlich in der Übernahme der beiden entgegengesetzten Bewegungen des geistigen "Aufsteigens" (vöschoždenie) und des "Niedersteigens" (nizchoždenie), die als zwei Seiten eines metaphysischen Prinzips den Schaffensprozeß veranschaulichen.

In seiner Kunstphilosophie definiert Ivanov das "Aufsteigen" als Gesetz der Selbstbewahrung (samosochranenie), als "Sammeln der Kräfte".<sup>2</sup> - Von eben jener "Selbstbewahrung" sagt Vološin,

<sup>1</sup> V. Ivanov: Kop'e Afiny (1904). In: Sob.soč., Bd.I, Brjussel' 1971, S.732

<sup>2</sup> V. Ivanov: O granicach iskusstva. (1913). In: Sob.soč., Bd.II, Brjuasel' 1974, S.631

sie " liege im Prinzip der Materie selbst." - " Deswegen ist die grundlegende Eigenschaft des Individualismus die Selbstbewahrung".<sup>1</sup> -

"Aufsteigen" bedeutet für Ivanov aber auch Trennung, Los-sagung von sich selbst; in ihm ist der Keim zur Rebellion bereits angelegt.<sup>2</sup> - Im "Niedersteigen", das die gesammelten Kräfte ausströmen läßt, vollzieht sich die eigentliche Geburt des Kunstwerks<sup>3</sup>: "Viele gibt es, die aufsteigen, aber wenige, die es verstehen niederzusteigen, d.h. wahre Künstler."<sup>4</sup>

Somit ist das "Niedersteigen" die eigentliche Realisierung des Kunstwerks; es bedeutet aber gleichzeitig "Qual und Kampf in der Sphäre der höchsten Geistigkeit" und "Opfer - süßes und leidenschaftliches Opfer."<sup>5</sup>

"Der schöpferische Akt ist das Niedersteigen des Geistes in die Materie. Er bedeutet Qual und Freude, denn er ist das Niedersteigen Gottes in die Materie im Zeichen des Kreuzes (krestnoe nischoždenie)."<sup>6</sup>

Das Niedersteigen - mehr noch als das Aufsteigen - ist ein religiöses Phänomen, das weit über die Grenzen der Ästhetik hinausgeht.<sup>7</sup> - Das metaphysische Prinzip, das hinter diesen beiden Bewegungen steht, übernimmt Vološin in seiner Definition des Individualismus völlig von Ivanov:

"Individualismus ist die Eigenschaft der erleuchteten (prosvetlennyj) Materie - jenes einzigen Zuges der Gottheit, den diese nur durch irdischen Sündenfall und Tod, durch Selbstopfer-

<sup>1</sup> M.Vološin: Individualizm v iskusstve. S.68

<sup>2</sup> V. Ivanov: Simvolika éstetičeskich načal (1905). In: Sob.soč., Bd.I, Brjusael' 1971, S.824

<sup>3</sup> V. Ivanov: O granicach iskusstva (1913) In: Sob.soč., Bd.II, Brjussel' 1974, S.631

<sup>4</sup> O granicach iskusstva, ebenda, S.630

<sup>5</sup> O granicach iskusstva, ebenda, S.640

<sup>6</sup> M.Vološin: Individualizm v iskusstve. S.71

<sup>7</sup> V. Ivanov: Simvolika éstetičeskich načal (1905), ebenda, S.824

rung, durch Eingehen in die Welt, durch "Fleischwerdung" erwerben kann. ... In der Welt verwirklichen sich zwei verschiedene, entgegengesetzte Strömungen. Der göttliche Geist senkt sich allmählich in die Materie, sagt sich mehr und mehr los von sich selbst, um völlig in den Abgründen der Materie zu verlöschen, was Platon mit den Worten ausdrückt: "Die Weltseele, an das Kreuz des Weltleibes geschlagen". - Und dann beginnt die ihrer selbst bewußt gewordene Materie ihren Aufstieg zum ewigen Geist. - Hier gerade an dieser Stelle wird die Individualität geboren, weil das Bewußtsein der Individualität Eigenschaft der erleuchteten Materie ist.

Die Gottheit hat die Individualität verloren. Darum ist der irdische Tod die Freude Gottes - er kommt in die Welt um zu sterben."<sup>1</sup> -

Fast mit denselben Worten stellt Ivanov den tieferen Sinn des Niederstiegens als Durchdringung der Materie mit dem göttlichen Geist dar:

"Das Göttliche sendet sein Licht in die dunkle Materie hinab, damit auch sie vom Licht durchdrungen werde. ... Von einer Hierarchie des Schaffens in die andere steigt der Logos herab, und das Licht leuchtet in der Finsternis, und die Finsternis wird es nicht überwältigen. Das ist das Geheimnis der Zweiten Hypostase, das Geheimnis des Sohnes. ' Das Samenkorn wird nicht zum Leben erweckt werden, wenn es nicht stirbt.' "<sup>2</sup> -

Indem Vološin so das metaphysische Gedankengut Ivanovs übernimmt, erweitert er es noch zu einer dritten Dimension: Als erneutes Aufsteigen (voschoždenie) bezeichnet er das schöpferische Verstehen - den "neuen Akt des Schaffens - die Aufnahme des Kunstwerks durch Zuschauer oder Hörer", womit er nicht allein den Künstler, sondern letztlich jeden Menschen an der mystischen Bewegung des Geistes - dem Auf- und Niedersteigen - teilhaben läßt.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> M.Vološin: Individualizm v iskusstve. S.72

<sup>2</sup> V .Ivanov: O ruskoj idee (1909).  
In: Sob.soc., Bd. III, Brjussel'1979, S.333

<sup>3</sup> Individualizm v iskusstve. S.71

## 6. Gesetzmäßigkeit und Maß. Kunst als Überwindung des Schreckens.

So wie Vološin in der für ihn charakteristischen Gegensätzlichkeit des Denkens das Unbewußte als alleinige Wurzel der Kunst, Faktenwissen, wissenschaftliche Forschung und Beherrschung der Technik aber als unverzichtbare Bestandteile des Schaffensprozesses voraussetzt, so setzt er der Forderung nach äußerstem Individualismus das strenge Postulat der Form- und Traditionsgebundenheit an die Seite:

"Tradition und Kanon sind keine toten mechanischen Formen, sondern eine lebendig und ewig wachsende Symbol- und Bildersprache. Und nur auf ihrer Grundlage kann sich eine individuelle Kunst entwickeln."<sup>1</sup>

Der "Kanon" in der Kunst bedeutet für Vološin in erster Linie Gesetzmäßigkeit und die Aussage einer allgemeingültigen Wahrheit. Kunst darf nicht bei der Einzelbeobachtung stehenbleiben - ihr kommt per se eine Sinnaussage zu:

"Die Verallgemeinerung (obobščenie) ist für die Malerei charakteristisch," schreibt er. - "Sie wird nur dann zu Kunst, wenn sie ein Gesetz formuliert. Der Maler ... kann keine Kühe an der Seine malen - es wird immer eine 'Herde am Flußufer' daraus. Der Blick auf eine bestimmte Gegend wird erst dann zum Bild, wenn man es als Landschaft schlechthin interpretiert. Die Darstellung eines Menschen wird erst dann zum Porträt, wenn der Dargestellte seinen Namen verliert und zum Menschen überhaupt wird."<sup>2</sup>

Von dem Dichter verlangt Vološin dasselbe, was schon aus seiner Kritik an dem Werk Leonid Andreevs deutlich wurde. Er wirft diesem - dem er Sologub als positives Gegenbeispiel gegenüberstellt - "oberflächlichen Naturalismus der Darstellung" vor, sogenannten "trompe l'oeuil" - Augentäuschung also, das Resultat einer ins Extreme getriebenen Mimesis.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> M.Vološin: Individualizm v iskusstve. S.72

<sup>2</sup> M.Vološin: M.Sar'jan. In: Apollon 9, 1913, S.10

<sup>3</sup> M.Vološin: L.Andreev i F.Sologub. In: Rus' 34, 19.12.1906, S.4

"Es ist der gleiche "trompe l'oeuil", wenn er in "T'ma" über die 'behaarten schmutzigen Beine mit den schlechten krummen Zehen' spricht, über die 'Blasen am linken kleinen Finger des Terroristen, den man verhaften wollte.' - Man spürt seine (Andreevs, C.W.) Leiden, sein menschliches Mitgefühl. Aber seine gesamte künstlerische Beobachtungsgabe - und diese ist bei ihm bedeutend - gebraucht er nicht, um die Gesetze zu verstehen, sondern um impressionistische Details zu sammeln. Er mißbraucht sie, verliert jegliches Gefühl für das Maß, und seine Bilder strotzen von Tausenden unerträglich greller Lichtreflexe."<sup>1</sup>

"Unter diesem Gesichtspunkt ist Andreev absolut kein Künstler. Er sucht nicht nach jenen "inneren Gesetzen", nach denen sich das Leben gestaltet und der Geist entwickelt."<sup>2</sup>

Als positives Gegenbeispiel einer Kunst der Ausgewogenheit, des Gleichgewichts im Spannungsfeld von Tradition und ursprünglichem Individualismus führt Vološin interessanterweise die Ikonenmalerei an:

"Die russische Ikonenmalerei entwickelte sich als eine dem Kanon unterworfenene Kunst (iskusstvo kanoničeskoe). Aber der Kanon betraf in der Hauptsache Plan und Komposition. Diese kamen aus Byzanz und veränderten sich über ganze Generationen hinweg langsam in ihren Details. Aber neben dieser strengen kanonischen Form floß der breite und ungehemmte Strom der Volkskunst. In der Farbgebung der Ikonen kam das Leben in seiner ganzen Fülle zum Ausdruck, die überschäumende Kraft des jungen Slaventums, wie sie uns von den Farben der Stickereien und handwerklichen Arbeiten her bekannt ist.

Die streng akademische Kunst, gehemmt durch feste Vorlagen, die nur die Kombination schon bestehender Formen zuließen, bahnte einem ausgesucht-wählerischen individuellen Farbenverständnis den Weg. - Ein alter, schwerer, heilig-strenger Becher mit harter Ziselierung, gefüllt mit süßem, leichtem, schäumendem jungen Wein - Welch eine einzigartige und glückliche Verbindung!"<sup>3</sup>

<sup>1</sup> M.Vološin: L.Andreev i F.Sologub. In: Rus' 34, S.4

<sup>2</sup> M.Vološin: L.Andreev i F.Sologub, aaO.

<sup>3</sup> M.Vološin: Čemu učat ikony. In: Apollon 5, 1914, S.28

Und in der für ihn typischen Unbefangenheit, kunsttechnische Begriffe der Malerei auf die Dichtung zu übertragen, fährt Vološin fort:

"Unternimmt nicht der Dichter dasselbe, wenn er eine streng definierte poetische Form, z.B. das Sonett nimmt, und in diese schon vorgegebene, rhythmisch und logisch festgelegte Struktur die lyrische Gestimmtheit seiner Seele legt? - In den tiefen organischen Erscheinungsformen der Kunst erkennt man stets den kanonischen Stamm der Pflanze wie auch das freie Blühen des individuellen Schaffens an den Zweigen."<sup>1</sup>

So ist auch jede Neuerung auf dem Gebiet der Kunst - wenn auch häufig in Form der Negation - fest verwurzelt in der Tradition: "Einen neuen Stil kann man nur im vorausgegangenen entdecken, dann, wenn sich die Physiognomie der Epoche deutlich abzuzeichnen beginnt. Wenn wir ein neues Wort sagen wollen, suchen wir nur nach einer neuen Verbindung der alten Worte."<sup>2</sup>

Formbeschränkung und Traditionsgebundenheit werden also nicht nur als Antithese dem freien schöpferischen Spiel des Individualismus entgegengesetzt, sondern bilden einen grundlegenden Bestandteil des Kunstwerks.

Entscheidend dabei ist, daß die Kunst nicht abzubilden und dadurch das Geschehene (z.B. einen Unglücksfall) zu wiederholen hat, sondern diesen in der Darstellung des Ganzen, der dahinter verborgenen höheren Sinneinheit in ihrer Gestaltung überwinden soll. -

Vološin verdeutlicht diese Forderung an einem Beispiel:

"Ich hörte einmal bei einer Probe im Studio des Künstlertheaters zu . Der Regisseur ging mit dem jungen Schauspieler, der einen Neurastheniker darzustellen hatte, dessen dramatischen Monolog durch, der mit dem nervösen Schrei eines Rasenden endete. Viele Proben vergingen damit, diesen Schlußschrei zu seinem höchsten Paroxysmus zu führen. Und dann, als der Schrei für den Darsteller zu einer Unvermeidlichkeit geworden war, sagte der Re-

<sup>1</sup> M.Vološin: Čemu učat ikony. In: Apollon 5, 1914, S.28 - Vgl. auch Volosins Darstellung der Verwendung der Farbe durch die Impressionisten als Protest gegen die Zwänge der akademischen Schule: "Ihre Farben waren die Reaktion gegen die erdrückende Macht der akademischen Schule." - In: Pis'mo iz Pariza. Itogi impressionizma. Klod Monē. In: Vesny 10, 1904, S. 45

<sup>2</sup> M.Vološin: Sizeran. In: Liki tvorcestva. SPb 1914, S. 327



gisseur zu ihm: ' Und nun, wo Sie das erreicht haben, Überwinden Sie sich und machen Sie eine Pause. Schweigen Sie an der Stelle, wo der Schrei sein sollte.'<sup>1</sup> - Und Vološin fährt fort:

"Dieses konkrete Beispiel macht deutlich, wie das wahre Kunstwerk beschaffen sein sollte."<sup>2</sup>

"... alles, was in der Seele des Künstlers als Schrei laut wird, soll sich im Kunstwerk als Schweigen ausdrücken. Nur dann verwandelt dieser überwundene Schrei, der die Seele des Zuschauers erschüttert, das Entsetzen in Entzücken wie das Schweigen des Verbrechers auf dem Schafott unter der Schlinge. Darin liegt das Geheimnis der tragischen Reinigung<sup>3</sup> des Geistes, darin liegt das Geheimnis der schöpferischen Umgestaltung des realen Lebens."<sup>4</sup>

Vološin beruft sich mit seiner These des beherrschten und überwundenen Schreckens auf Nietzsche, wenn er schreibt:

"Ich erinnere mich der Worte Nietzsches, daß jene Grenze im Kunstwerk nicht fehlen dürfe, die der künstlerische Traum nicht überschreiten darf, wenn man nicht will, daß er auf uns schmerzhaft wirke und die Illusion uns als grobe Wirklichkeit erscheine."<sup>5</sup>

Diese Grenze sieht Vološin dann überschritten, wenn ein Kunstwerk Schrecken und Angst hervorruft; so setzt er das Bild Repins "Ivan der Schreckliche und sein Sohn Ivan", auf das ein Attentat verübt worden war, in seiner negativen Wirkung den Werken L.Andreevs gleich.<sup>6</sup>

Den Schrecken als Thema schließt Vološin keineswegs aus der Kunst aus, wie er überhaupt kein Thema aus der Kunst eliminiert sehen will.<sup>7</sup> Als Meister eben in der Darstellung des Schreckens nennt Vološin E.A.Poe, Rembrandt und Dostoevskij.<sup>8</sup> - Entscheidend ist ihre Einstellung (podchod) zu diesem Thema. Hinterläßt das Kunstwerk in der Seele des Rezipienten den Eindruck einer

<sup>1</sup> M.Vološin: O Repine. M. 1913, S.28

<sup>2</sup> aa0

<sup>3</sup> Zu Vološins Übernahme des Katharsis-Gedankens besonders im Drama vgl. "Mysli o teatre". In: Apollon 5, 1910, S. 32 - 40

<sup>4</sup> O Repine, aa0

<sup>5/6/7</sup> O Repine, S.7

<sup>8</sup> O Repine, S.28

dumpfen Ausweglosigkeit, ist der Künstler nicht "Held seines Werkes ... , sondern nur unfreiwilliger und kläglicher Zeuge".<sup>1</sup> Von eben diesem Gefühl der Ausweglosigkeit sieht Vološin fast alle Werke Andreevs beherrscht. Das Entsetzen darzustellen hat aber nur der das Recht, der es selbst überwunden hat, der wie Mathias Grünewald bei der Darstellung des verwesenden Leichnams Christi ausruft: "Und er wird dennoch auferstehen!"<sup>2</sup>

Im antiken Griechenland wurden diejenigen Künstler, die durch eine übertrieben naturalistische Darstellung Schrecken beim Leser oder Betrachter hervorriefen, bestraft. Vološin fordert das gleiche für Künstler wie Repin oder Andreev, indem er sie eines "schweren Verbechens" bezichtigt. - Repins Bild sei darüberhinaus aus der Nationalgalerie zu entfernen und in ein Panoptikum zu bringen.<sup>3</sup>

So ist die künstlerische Bewältigung des Dargestellten im Werk eine Grundforderung Vološins an den Dichter. Eine derartige Bewältigung aber setzt Distanz voraus, eine leidenschaftslose Gesamtschau. Unter diesem spezifischen Aspekt betrachtet Vološin den Standort des Künstlers in der Moderne:

## 7. Der Dichter und die Gegenwart

Die Aufgabe des Künstlers liegt für Vološin nicht in politischem oder sozialem Engagement; der Künstler hat nicht Stellung zu nehmen zu Streit und Problemen der gegebenen Epoche - sondern sein Platz ist der "Turm", sein Standort "nad schvatkoj"<sup>4</sup> - über dem Geschehen.

"Der Dichter muß sich seinen Himmel erschaffen, um von dort aus die Gegenwart zu beurteilen, seinen Babylonischen Turm, um von dessen Höhe aus auf die zu seinen Füßen liegende Erde zu

<sup>1</sup> O Repine, S.30

<sup>2</sup> Vgl. Vološins Beispiel für den "bewältigten Schrecken": M.Grünewalds Bild "Grablegung": "Für M.Grünewald dienen die ekelerregenden Einzelheiten des faulenden Fleisches als rhetorische Antithese. Er gibt sie, um auszurufen: Und er wird dennoch auferstehen!" - ebenda, S.27

<sup>3</sup> O Repine, aaO

<sup>4</sup> So betitelte Vološin einen 1913 übersetzten Essayband von Romain Rolland.

blicken."<sup>1</sup>

Der Nutzen eines Kunstwerks in sozialer oder staatsbürgerlicher Hinsicht hat keinerlei Bedeutung bezüglich seines künstlerischen Wertes."<sup>2</sup> -

"Der Dichter ist wie jeder andere auch den Strudeln sozialer Passionen, Irrtümern und Schwankungen - kurz, der ganzen Raserei des historischen Rausches ausgesetzt, aber Dichter wird er nur in dem Maße, wie er - im Zeitlichen stehend - seine überzeitliche Arbeit verrichtet."<sup>3</sup>

"Mag den Dichter in Zeiten der Katastrophe eine plötzliche Strömung mit sich reißen, mag er sich in den Reihen irgendeiner Partei schlagen - als Dichter wird er zur Stimme der gesamten Katastrophe."<sup>4</sup> -

"Die Pflicht des Bürgers und diejenige des Dichters fallen nicht nur nicht zusammen, sondern sie widersprechen einander."<sup>5</sup>

Vološin stellt den Bürger in den gegebenen historischen Moment mit den aus ihm erwachsenden Forderungen; der Dichter hingegen erfüllt seine nationale Pflicht allein dadurch, daß er die gesamtmenschliche Perspektive vertritt:

"Wenn es auf der Erde zum Kampf kommt, muß einer in seiner Zelle auf den Knien liegen und für alle in Fehde Liegenden beten, für die Feinde ebenso wie für die Brüder. In Epochen allgemeiner Erbitterung und Feindschaft muß es noch einige geben, die den Gefühlen der Rache und des Hasses widerstehen und mit ihrem Segen die Wirklichkeit in ihrem ganzen Wahnsinn beschwören. Darin liegt die religiöse Pflicht, darin liegt das Dharma<sup>6</sup> des Dichters."<sup>7</sup>

<sup>1</sup> M.Vološin: Vercharn. Sud'ba - tvorčestvo - perevody. M. 1919, S.15f.

<sup>2</sup> M.Vološin: Poëzija i Revoljuclja. In: Kamena.Žurnal poëzii. Char'kov 1919, S.11

<sup>3</sup> aa0

<sup>4</sup> aa0

<sup>5</sup> aa0

<sup>6</sup> Vološin bezieht sich auf eine "Dharma"-Statue der buddhistischen Kunst im Museum Guimet in Paris, die die höchste religiöse Pflicht des Menschen verkörpert. Vgl. "Vercharn". S.7

<sup>7</sup> Vercharn. Sud'ba - tvorčestvo - perevody. S.21ff

"Sich der Gegenwart zu nähern, ist für den Dichter gefährlich und schwierig. Gefährlich darum, weil es eine Lebensentscheidung (stavka na žizn') bedeutet: entweder muß der Dichter die Gegenwart besiegen - oder die Gegenwart wird ihn besiegen, und in diesem Fall wäre er kein Dichter, sondern nur Publizist. Schwierig darum, weil der Dichter für diesen Kampf einen Standpunkt beziehen müßte, von dem aus er imstande wäre, die gesamte Gegenwart von oben, als Ganzes zu überblicken, eingebettet in das allgemeine Wachsen der Geschichte, als einen zusammenhängenden Akt der menschlichen Tragödie. In den Epochen der Geschichte, in denen die Weltanschauung des Menschen per se eine Stütze im Mystischen besaß und alle irdischen Widersprüche in der einigenden Gebärde des göttlichen Opfers zusammenband, hatte es die Dichtung leicht, sich auf jene Stufe des Richtplatzes zu erheben, von dem aus das Jüngste Gericht vollzogen wird und aus deren Perspektive der Plan zur "Göttlichen Komödie" entstand."<sup>1</sup> -

Einer völlig veränderten Situation sieht sich nun der Dichter des Jahrhunderts der "materialistischen Wissenschaft und des Unglaubens"<sup>2</sup> gegenüber

"Die Wissenschaft ist schon von ihrer Spezifik her der Weisheit verlustig gegangen, sie besitzt nicht mehr die nötige Kraft, noch gibt sie den nötigen Impuls (ne daet neobchodimogo razbeġa)."<sup>3</sup> - So bleibt dem Dichter nur der Rückzug in seinen "Babylonischen Turm", der gleichzeitig auch den leidenschaftslosen Überblick ermöglicht. -

Wie ordnet nun aber Vološin in diesem Zusammenhang Werke ein, die sich nicht durch jene leidenschaftslose distanzierte Gesamtschau auszeichnen wie z.B. Bloks Gedicht "Skify", das Vološin eindeutig als "tendenziös" abtut, "voll von jenen Lügen, mit denen die russische Revolution den Frieden von Brest zu rechtfertigen und zu übertünchen versucht".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> M.Vološin: Vercharn. Sud'ba - tvorčestvo - perevody. M.1919, S.15f.

<sup>2</sup> aa0

<sup>3</sup> M.Vološin: Poëzija i Revoljucija. S.19

<sup>4</sup> Poëzija i Revoljucija, aa0

Vološin schließt seine vernichtende Kritik an den "Skify" überraschenderweise mit den Worten: "Und dennoch ist dieses Gedicht herrlich."<sup>1</sup> - Inwiefern, da es doch "die Wahrheit verzerrt"? - Aus eben dem Grund, warum auch A.Bloks Poem "Dvenadcat'" Vološins volle Bewunderung findet:<sup>2</sup> Es entspringt den Quellen des Unbewußten und entzieht sich durch seine Unmittelbarkeit jeder rationalen oder an ethischen Maßstäben orientierten Kritik. Dort "leiht Blok seine Stimme bewußt der taubstummen Seele der zwölf gesichtslosen Männer in der Finsternis der Nacht"<sup>3</sup>, hier wird Blok "unbewußt Träger des Wortes eines großen Teils der russischen Intelligenz."<sup>4</sup> -

Irrationale Schau und Offenbarung unbewußter Prozesse, die einer späteren Analyse oder Wertung nicht zugänglich sind - dies ist der Kern jedes künstlerischen Schaffens, auf den Vološin in diesem Zusammenhang rekurriert. Hier offenbart sich gleichzeitig die Zirkelstruktur seiner Argumentation, die immer wieder in jenen irrationalen Ursprung der Kunst als letzten Erklärungsgrund mündet. Moralische, ethische oder ästhetisch orientierte Wertungen, die streckenweise sehr streng durchgehalten werden, erscheinen damit im Gesamtplan gegenstandslos - unter der Voraussetzung, daß man jenen Gesamtplan als ein in sich schlüssiges Ideengebäude mit einer einheitlichen Linie versteht. Sieht man von einer solchen Forderung ab und versteht Vološins Aussagen zur Kunst einmal koexistent zur Kunst - (so wie es die Bergsonsche Philosophie für sich in Anspruch nimmt, dem Leben koexistent zu sein)<sup>5</sup> - so führen ihre inneren Widersprüchlichkeiten nicht mehr zwangsläufig zu einer negativen Wertung.

<sup>1</sup> M.Vološin: Poëzija i Revoljucija. S.19

<sup>2</sup> Interessant, obwohl angreifbar: Vološins Stellungnahme zum Interpretationsstreit um die "Dvenadcat'" Bloks. - Christus werde von den Zwölfen verfolgt, die rote Fahne sei "das neue Kreuz Christi, das Symbol seiner Kreuzigung in unseren Tagen". - ebenda, S.17

<sup>3</sup> Poëzija i Revoljucija. S.17

<sup>4</sup> aaO

<sup>5</sup> Vgl. Kap. V - "Vološin und Henri Bergson"

## 8. Kunst als "verewigter Augenblick". Das Apollinische Prinzip. (Nietzsche)

"So gewiß von den beiden Hälften des Lebens, der wachen und der träumenden Hälfte, uns die erstere als die ungleich bevorzugtere, wichtigere, würdigere, lebenswertere, ja allein gelebte dünkt: so möchte ich doch, bei allem Anscheine einer Paradoxie, für jenen geheimniavollen Grund unseres Wesens, dessen Erscheinung wir sind, gerade die entgegengesetzte Wertschätzung des Traumes behaupten."<sup>1</sup> -

Dieser Satz Nietzsches aus dessen Schrift "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" von 1872, in der dieser die beiden Kunstprinzipien des Apollinischen (in der Analogie des Trauma) und des Dionysischen (in der Analogie des Rausches)<sup>2</sup> einander gegenüberstellt, wird auch zur grundsätzlichen These Vološin's. Am deutlichsten nimmt er diese Unterscheidung in seinem programmatischen Artikel "Apollon i myš'" auf<sup>3</sup>:

"Erinnern wir uns, daß Nietzsche das Apollinische Element als das Element des Traums (stichija s n o v i d e n i j a)<sup>4</sup> definiert, dem er das Dionysische Element des Rausches (stichija op'janenija) gegenüberstellt.<sup>5</sup>

Und Vološin fährt mit einem fast wörtlichen Nietzschezitat fort:

"V Apollinijskich obrazach ... ne dolžna otsutstvovat' ta nežnaja čerta, za kotoruju ne sleduet perestupat' sonnoj greze, čtoby ne dejstvovat' na nas boleznenno, čtoby illjuzija

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. (1872) Stuttgart (Reclam) 1979, S.32

<sup>2</sup> Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, S.19

<sup>3</sup> M.Vološin: Apollon i myš'. Zuerst als Vortrag gehalten im Petersburger "Salon" am 3.3.1909 - (Vgl. Brief V.Brjusovs an I.M.Brjusova vom 4.3.1909. In: GBL, Fond 386, Karton 69, Nr.6) - Veröffentlicht im Almanach "Severnye cveti", SPb 1911, S.85 - 115  
Zitiert nach M.Vološin: Liki tvorčestva. SPb 1914, S.167-195

<sup>4</sup> Gesperrt im Original, C.W.

<sup>5</sup> Apollon i myš', S.168

ne pokazalas' nam gruboj dejstvitel'nost'ju. Éto son - pust' že on dlitsja! myslit spjaščij." <sup>1</sup> -

Die Bezugnahme auf V. Ivanov, der - an der Antike und ebenfalls an Nietzsche orientiert - seine Kunstphilosophie wesentlich auf den Prinzipien des Dionysischen und des Apollinischen aufbaut, ist offensichtlich.

"Der Gott der Harmonie, der Übereinstimmung und des Einklangs, Apollon, ist die vereinigende und verbindende Macht; als Gott des Aufsteigens führt er die zerteilten Formen zu der sie umfassenden höchsten Form, das fließende Werden zum unbeweglich verharrenden Sein empor." <sup>2</sup>

Dionysos hingegen ist der die Formen sprengende Gott; er verkörpert die Vielfalt und Fülle, die Ekstase - aber auch das Leiden, denn er ist der Gott, welcher "im Niedersteigen seine göttliche Fülle und Ganzheit opfert". <sup>3</sup> -

Explizit erwähnt Vološin im Gegensatz zu Ivanov das Dionysische Prinzip an keiner Stelle; indirekt aber ist es in seinem Denken und Werk in vielfältiger Weise gegenwärtig: so im Begriff des Anerchischen, des "ékstaz uporotva" <sup>4</sup> (Ekstase des Beharrens), des "inneren Widerstreits" und - auf die Dichtung bezogen - in den Bildern des "Chaos" (bazdna), des "Meers" und des Opfertods ("Samenkorn"). -

Für Ivanov bedingen sich die beiden Pole - derjenige, des gesetzmäßigen Aufbaus (formal'nyj stroj) und der des "gebärenden Chaos" (roždajuščij chaos) - gegenseitig; <sup>5</sup> ihnen entspricht der Dualismus von Auf- und Niedersteigen, von Opfertod und Auferste-

<sup>1</sup> Vgl. F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, S.21

"Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde - darf nicht im Bilde des Apollo fehlen. ... Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen." -

<sup>2</sup> V. Ivanov: O suščestve tragedii (1912). In: Sob.soč., Bd. II. Brjussel' 1974, S.191

<sup>3</sup> saO

<sup>4</sup> M.Vološin: Protopop Avvakum. In: Demyony gluchonemye. Berlin 1923, S.51-72

<sup>5</sup> V. Ivanov: Nicāe i Dionis (1904). In: Sob.soč., Bd.I. Brjussel' 1971, S.720

hung sowie - auf einer anderen Ebene - die gegensätzlichen Kulturtypen des Barbaren- und Hellenentums.

Eine letztlich beide Prinzipien umfassende harmonische Ganzheitlichkeit des Denkens, die auch die Gegensätze in Einklang zu bringen vermag - Dionysos als "bog stradajuščij, bog likujuščij.." - der leidende, der triumphierende Gott - )<sup>1</sup> zeichnet Ivanovs Philosophie im Gegensatz zu Vološin aus. Für Vološin bleibt eine derartige innere Harmonie des Weltbilds Wunschbild, das er im Ideal der "apollinischen Weisheit" - im ausschließlichen Herausarbeiten des Apollinischen Prinzips also - zu erreichen sucht. Er geht dabei aus von der "inneren Phantasiewelt"<sup>2</sup>, für die der Lichtgott und "Führer der Zeit" (vožd' vremeni)<sup>3</sup> Apoll stellvertretend steht. Apoll verkörpert für Nietzsche die höhere, eigentliche Wahrheit; in seiner Nachfolge definiert Vološin die Welt Apolls als "den herrlichen Traum des Lebens".<sup>4</sup>

Der "Traum" wird damit zu einer wesentlichen Macht:

"Das Leben ist herrlich nur in dem Maße, wie wir es als unser Traumgesicht auffassen; und gleichzeitig haben wir nicht das Recht zu vergessen, daß es nur Traumgesicht ist in der Furcht, daß der Traum sich in plumpe Wirklichkeit verwandle. So steht die in die Geheimnisse des Apollinischen Traums - (Apolinijskaja greza) eingeweihte Seele auf der Schneide zwischen zwei Abgründen: von der einen Seite droht die Gefahr zu glauben, daß es kein Traum ist, von der anderen die Gefahr, aus dem Traum aufzuwachen. Vom Leben aufwachen bedeutet Tod, an die Realität des Lebens glauben bedeutet, seine Göttlichkeit zu verlieren."<sup>5</sup> -

Diese "Schneide" (ostrie), auf welcher der Mensch in ständiger Bedrohung balanciert, ist für Vološin der Augenblick -

<sup>1</sup> V. Ivanov: Nicše i Dionis (1904). In: Sob. soč., Bd. I, S. 720 - Vgl. ferner: O suscestve tragedii. In: Bd. II, S. 190f.

<sup>2</sup> M. Vološin: Apollon i mys'. In: Liki tvorčestva. SPb 1914, S. 168

<sup>3</sup> "Vožd' vremeni" heißt griechisch "Hermes"; vgl. den so betitelten Aufsatz Vološins in: Zolotoe runo 11/12, S. 55-60

<sup>4</sup> M. Vološin: Apollon i mys'. S. 168

<sup>5</sup> 880



(mgnovenie) - veranschaulicht im Bild der Maus, die in ihrer Schnelligkeit und Behendigkeit sich dem menschlichen Zugriff stets entzieht.

"Die Schneide, die beständig den Füßen entgleitet und die gleichzeitig die einzige Stütze in der realen Welt darstellt, die einzige Verbindung, an der wir uns festklammern, um nicht das Gefühl für das wirkliche Leben zu verlieren und zusammen mit diesem die einzige Möglichkeit, unsere Träume zu kontrollieren - das ist der Augenblick."<sup>1</sup>

Traum bedeutet für Vološin genausowenig wie für Nietzsche passive Hingabe an das Unbewusste, vielmehr steht er für die aktive, schöpferische Phantasie. Darüberhinaus begreift der russische Dichter den Apollinischen Traum in seinem spezifischen Bezug zur Zeit, definiert ihn als Kette von Augenblicken, die in stetem Wechsel den Traum zerstören und aufs neue schaffen.<sup>2</sup>

Die Balance zu halten zwischen völliger Hingabe an den wechselnden Moment und dem inneren Gleichgewicht, dem Bewahren des Blickes für die objektiven Gesetzmäßigkeiten - dazu bedarf es nach Vološin der "apollinischen Weisheit".<sup>3</sup> Nur mit ihrer Hilfe gelingt es dem Menschen auch, alle Augenblicke gleichermaßen, ohne Unterschied zu lieben, gleich welchen Inhalt, Freude oder Schmerz, sie auch bieten.

Dieser grundsätzliche Gedanke Vološins findet sich vielfältig variiert auch in seiner Lyrik:

<sup>1</sup> M.Vološin: Apollon i myš', S.169  
Eine "Kunstphilosophie des Augenblicks" findet sich - mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung - auch bei den Symbolisten Brjusov und Bal'mont. Vgl. V.Brjusov: "... die aufblitzenden Augenblicke im Leben des einzelnen Menschen wiederholen sich nicht. Jede vorübergehende Stimmung entsteht nur einmal für die Ewigkeit. ... Die Aufgabe der Kunst ist es, dieses Vergehende für die Zeit zu bewahren, es zu verwirklichen". (O iskusstve. M.1899, S.7; A.Belyj: "Die Macht des Augenblicks - das ist der natürliche Protest gegen die mechanische Struktur des Lebens... Der Mensch befreit sich in ihm... er ist Fenster in die Ewigkeit". In: Čechov (Arabeski), S.402

<sup>2</sup> M.Vološin: Apollon i myš', S.170

<sup>3</sup> sa0

Ljubit' bez slez, bez sožalen'ja ,  
 Ljubit', ne veruja v vozvrat...  
 Čtob bylo každoe mgnoven'je  
 Poslednim v zizni. Čtob nazad  
 Nas ne vleklo neuderzimo,  
 Čtob zizn' akol'znula v kol'cach dyma,  
 Pręsla, razvejala... I pust'  
 Vecerne-radostnaja gruat'  
 Obnimet nas svoim zapjast'em.  
 Smotret', kak tajut bez sleda  
 Ostatki grez, i nikogda  
 Ne rasstavat'sja s grustnym sčast'em,  
 I, podojdja k koncu puti,  
 Vzdochnut' i radostno ujtj. <sup>1</sup>

Sowie:

Vozljubi prostory mgnoven'ja,  
 Vskolosi ich zvonkuju step',  
 Čtoby migov legkie zven'ja  
 Ne spajalis' v trudnuju cep'. <sup>2</sup>

Der Augenblick, dieser "kaum sichtbare Spalt zwischen Vergangenheit und Zukunft"<sup>3</sup> steht innerhalb der Zeit und führt gleichzeitig aus ihr heraus in die Unendlichkeit.

"Das apollinische Bewußtsein befindet sich außerhalb der von der Zeit zerstörten Sphäre des Seins, seine Wurzeln tauchen ein in das fließende Naß der Augenblicke."<sup>4</sup> -

Ähnlich sieht es Ivanov: "Der Augenblick (mig) ist der Bruder der Ewigkeit. Der Augenblick (mgnovenie) - als Ewigkeit - schaut mit dem Blick der Tiefe."<sup>5</sup>

<sup>1</sup> M.Vološin: "Otryvki iz poslanij" (1904). In: Stichotvorenija. L.1977, S.88f.

"Lieben - ohne Tränen und ohne Bedauern,/ Lieben - ohne an eine Wiederkehr zu glauben.../ Als ob jeder Augenblick/ der letzte im Leben wäre. Als ob es uns nicht/ unhaltbar zurückzöge,/ Als ob das Leben in Rauchringen entschwinde,/ verginge, verwehe... Und möge/ die abendlich-freudvolle Trauer/ uns mit der Hand umfassen./ Schauen, wie ohne eine Spur/ die Reste unserer Träume schmelzen, und niemals/ vom traurigen Glück sich trennen,/ und dann, am Ende des Weges,/ aufseufzen und froh fortgehen." -

<sup>2</sup> M.Vološin: "Vozljubi prostory mgnoven'ja.." (1908), ebenda, S.138 - "Liebe die Räume des Augenblicks,/ Zerteile ihre klingende Steppe,/ damit die leichten Glieder der Augenblicke/ sich nicht zu einer schwierigen Kette zusammenschließen."

<sup>3</sup> M.Vološin: Apollon i mys'', S.175

<sup>4</sup> ebenda, S.190

<sup>5</sup> V.Ivanov: Krizis individualizma (1905). Sob. soč., Bd. I, S.837

Zerstörend ist die Wirkung der linearen, meßbaren Zeit. Der Augenblick hingegen wird zum Begriff einer im Bergson'schen Sinne qualitativ erlebten Zeit.

Im prophetischen Sehen, das Vološin, wie wir gezeigt haben, der Dichtung gegenüber nur durch das Primat des formalen Faktors abgegrenzt hat, sieht er folgerichtig auch hier nur die Intensivierung des "erlebten Augenblicks"<sup>1</sup> - Zukunft, hineingenommen in ein bedeutungsschweres "Jetzt".

Der Augenblick wird so zum Bindeglied zwischen der Welt des Realen und der Welt des Traums; aber er ist mehr noch als das: Als apollinisches Prinzip schlägt er die Brücke zwischen der Welt des Subjektiven, der Phantasie, des Traums und der Welt des Objektiven, des Maßes und Gesetzes.

"Sich ganz und gar dem fließenden Augenblick hingeben und gleichzeitig doch nicht das seelische Gleichgewicht verlieren ... - das fordert von uns die apollinische Weisheit."<sup>2</sup> -

An diesem schwer faßbaren, gleichsam schillernden Schnittpunkt von Traum und Realität, stetem Fluß und Ruhe, entsteht - laut Vološin - das Kunstwerk.<sup>3</sup> Jedoch nicht das Kunstwerk in seiner realen, einmaligen Ausprägung, denn dieses verkörpert nur den "zerbrechlichen Traum" - : die eine Seite jenes geheimnisvollen, Ganzheit und Ambivalenz gleichermaßen umfassenden Prinzips. Für Vološin bedeutet eben dieser Schnittpunkt die Manifestation des künstlerischen Gesetzes. - Das Kunstwerk selbst kann zerstört werden, die göttliche apollinische Kraft hingegen, die es schuf, besitzt Unsterblichkeit:

"Kunstwerke sind der goldene Traum (zolotoj son), der stets zerschlagen oder verloren werden kann. Deswegen fürchtet nicht, ihn zu verlieren! Kunstwerke sind stets n u r Wunder. Aber in der Muse Apolls ist das G e s e t z höher als das Wunder."<sup>4</sup> (Gesperret im Original)

<sup>1</sup> M.Vološin: Apollon i mys', S.175

<sup>2</sup> ebenda, S.170

<sup>3</sup> ebenda, S.189f.

<sup>4</sup> ebenda, S.189

Und Vološin zitiert aus einem eigenen Gedicht:

"Vo istinu mudr liš' tot, kto stroit na peske, / Soznavaja, čto vse tščetno v nelasjakaemych vremenach."<sup>1</sup> -

Kunst ist der erstarrte, der verewigte Augenblick. -

"Kunst", schreibt Vološin in seinem Aufsatz "Horomedon", den er selbst als sein Credo bezeichnet,<sup>2</sup> "ist die diamantene Brücke zwischen dem Sein und dem, was außerhalb des Seins ist, und wenn Apoll dem Augenblick gebietet: Verweile! - so erstarrt dieser in seinem Beben, gerinnt und gefriert in Marmor oder Gold..."<sup>3</sup>

Das Kunstwerk ist also wesentlich von der Spannung zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit gekennzeichnet; als "Wunder" - "erleuchtete" (prosvetlennyj) Materie verletzbar und zerstörbar in seiner Objektivität - als Verkörperung eines "ewigen Gesetzes" unzerstörbar, da einer anderen Welt zugehörig. Dadurch ist das Kunstwerk in seiner konkreten Gestalt stets transparent, es besitzt Zeichencharakter.

<sup>1</sup> M.Vološin: Apollon i myš', S.175 -

"In Wahrheit weise ist nur der, der auf Sand baut, /  
Wissend, daß alles vergeblich ist in den unerschöpflichen  
Zeiten." -

<sup>2</sup> Brief Vološins an S.Makovskij vom 2.8.1909. GBL, Fond 124,  
Nr. 975 -

"Dieser Artikel ist sehr wichtig für mein Bekenntnis. In ihm ist meine gesamte Ästhetik in kristallisierter Form enthalten, er ist meine "profession de foi". Alle Konstruktionen, die in den letzten Jahren in meinem Kopf entstanden sind, sind in ihm - ausgehend von dem apollinischen Gesichtspunkt - zu einer Synthese vereinigt. Das mag ein wenig ungewöhnlich sein, aber ich besitze dazu die philologischen Rechte: ist doch Apoll der Gott der Zeit!"

<sup>3</sup> M.Vološin: Horomedon. In: Zolotoe runo 11/12, 1905,  
S.55-60

## 9. Das Symbol

Am deutlichsten wird die Zugehörigkeit des Kunstwerks zu den erwähnten zwei Ebenen im zentralen Dichtungsbegriff der Epoche: dem des Symbols.

Wie stark das Gedankengut Novalis' sich bei Vološin wieder aufgenommen findet, ist schon bei der Darstellung seiner Dichtungsästhetik gezeigt worden. In verstärktem Maße wird dieser Einfluß - den außer Vološin auch andere Symbolisten erfuhren - in seiner Betrachtungs- und Definitionswelt des Symbols deutlich:

Ist Sprache für Ivanov ein magischer Akt des Benennens,<sup>1</sup> im Rahmen dessen die Welt der Dinge eigentlich erst "freigesetzt" wird, so ist dieser wahre Name der Dinge, welcher deren verborgenes eigentliches Wesen enthüllt, für ihn das Symbol.<sup>2</sup>

Demnach ist das Symbol nicht ein frei erfundenes dichterisches Bild, sondern es gehört der Sprache des Absoluten an.<sup>3</sup>

Für echte Symbole ist die Wirklichkeit, die wahrnehmbare Realität stets der Ausgangspunkt. Eigentlicher Inhalt des Symbols wird das den Gegenständen innewohnende verborgene Leben.

"Jedes Ding ist - eben weil es eine geheime Realität (real'nost' sokrovennaja) ist, schon Symbol", sagt Ivanov, der genauso wenig wie Vološin den Einfluß Novalis' verleugnet.

Jene geheime Tiefe des Gegenstandes selbst identifiziert Vološin mit dem Unbewußten: Das Symbol erwächst aus der Tiefe des Unbewußten, aus dem Material selbst.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Vgl. M. Vološin: "Jedes lebendige Ich erwächst aus seinem Namen wie aus einem Samenkorn". - In: Gorod v poëzii Valerija Brjusova. (Rus' 21, 1908, S.4); entsprechend Novalis in ähnlichem Zusammenhang: "Alles ist Samenkorn". (Fragmente und Studien 1797 - 1798, Fragment 46. (Novalis' Werke. München 1969, S.389)

<sup>2</sup> Novalis: Fragmente und Studien, aaO

<sup>3</sup> Novalis: Die Lehrlinge zu Sais, ebenda, S.95ff

<sup>4</sup> V. Ivanov: Dve stichii v sovremennom simvolizme (1908). In: Sob. soč., Bd. II, S.552

<sup>5</sup> M. Vološin: Tvorčestvo M. Jakunčikovoju. In: Vesny 1, 1905, S.30

Ivanov nennt es ein "organisches Gebilde, einem Kristall gleich, vielgesichtig, vielsinnig und in seiner letzten Tiefe immer dunkel."<sup>1</sup>

Einig ist man sich auch bezüglich des vermittelnden Charakters des Symbols, das "den Übergang vom Persönlichen zum Allgemeinen darstellt"<sup>2</sup>; als "überindividuell" bezeichnet es Ivanov und fügt hinzu: "Die Kunst, die zur Mythenschöpfung hingtendiert, tendiert auch zum Typ der großen, das ganze Volk umfassenden Kunst hin."<sup>3</sup> -

Und: "Symbole enthüllen sich als die in Vergessenheit geratene Sprache eines verlorengegangenen Gottesverständnisses (bogopozitanie). Das Symbol wurde wieder lebendig und hob zu sprechen an über die nicht-persönlichen (ne-ličnyj), über die ursprünglichen Geheimnisse."<sup>4</sup> -

Vološin unterscheidet in seinen Ausführungen zwischen dem literarischen Symbol und dem Symbol in der Malerei: Strenggenommen gibt es in der Malerei keine Symbole im "direkten Sinne", sondern nur die Möglichkeit ihrer unmittelbaren Entstehung in der Seele des Betrachters. Literarische Symbole, von außen künstlich an die Malerei herangebracht, haben sie und ihre ursprüngliche Symbolhaftigkeit verdorben. Vološin geht so weit zu behaupten, daß die vom Künstler beabsichtigte Aussage selten mit dem, was später aus dem Werk herausgelesen wird, übereinstimmt. Und eben allein in diesem "individuellen Erleben in der Seele des Rezipienten" verankert Vološin den Begriff des eigentlich Symbolhaften im Kunstwerk,<sup>5</sup> jener "unbewußten Symbolik, die vom Leben in jedes wahre Kunstwerk einfließt..."<sup>6</sup>

Ähnliche Aussagen zur natürlichen Symbolhaftigkeit jeder wahren Kunst finden sich bei fast allen Dichtern jener Zeit:

<sup>1</sup> V. Ivanov: Poët i čern' (1904). In: Sob.soč., Bd.I, S.713

<sup>2</sup> M.Vološin: Liki tvorčestva. L.Andreev i F.Sologub. In: Rus' 34, 19.12.1907, S.4

<sup>3</sup> V. Ivanov: Predčuvstvijsa i predvestijsa (1906). In: Sob.soč., Bd.II, S.90

<sup>4</sup> V. Ivanov: O veselom remesle i umnom veselii (1907). In: Sob.soč., Bd.III, S. 75

<sup>5</sup> M.Vološin: Tvorčestvo M.Jakunčikovoj, S.31

<sup>6</sup> ebenda, S.34

"Symbolismus ist eine Methode, Erlebnisse in Bildern auszudrücken. In diesem Sinne ist jede Kunst offen oder verdeckt symbolisch."<sup>1</sup> -

Gleichzeitig definiert Vološin jedoch das Symbol über das individuelle Bewußtsein hinausgehend als "Samenkorn versunkener Menschheitsepochen" und rückt es damit - wie V. Ivanov - in die Nähe des Mythos:

"Das Symbol ist nichts anderes als ein Samen, in dem der gesamte Zyklus der Menschheitsgeschichte eingeschlossen ist, eine ganze schon vergangene Epoche, ein ganzer Komplex schon durchlebter Ideen, ein ganzes Erkenntnisssystem, welches schon in das Unterbewußte abgesunken ist. Diese Samen gestorbener Kulturen - zerstreut über die Erde als Zeichen und Symbole - bergen in sich in Vollendung die Spuren der großen Epochen. Daher rührt die Macht, welche Symbole über den menschlichen Geist besitzen. Wirkliches Wissen besteht darin, Symbole lesen zu können."<sup>2</sup>

Mythos und Symbol sind gerade für Ivanov aufs engste miteinander verbunden: "Nur aus dem als Realität begriffenen Symbol kann - wie die Ähre aus dem Samenkorn - der Mythos erwachsen."<sup>3</sup>

"Annäherung an das Ziel der vollständigsten symbolischen Enthüllung der Wirklichkeit ist Mythenschöpfung. Der realistische Symbolismus geht über das Symbol zum Mythos; der Mythos ist bereits im Symbol enthalten, er ist ihm immanent; die Betrachtung des Symbols enthüllt den Mythos im Symbol."<sup>4</sup>

Durch den Mythos erfährt der Symbolismus seine Verbindung mit der Religion.<sup>5</sup> Kunst eben als "Mythenschöpfung" besitzt

<sup>1</sup> A. Belyj: Teatr i sovremennaja drama. In: Arabeski, S.30

<sup>2</sup> M. Vološin: Demyony razrušenijsa i zakona. In: Liki tvorčestva. SPb 1914, S.297

<sup>3</sup> V. Ivanov: Dve stichii v sovremennom simvolizme (1908). In: Sob. soč., Bd. II, S.554

<sup>4</sup> V. Ivanov: Dve stichii v sovremennom simvolizme, aa0

<sup>5</sup> ebenda, S.561

"Überindividuellen" Charakter: "Das Symbol ist uralter Besitz (dostojanie) des Volkes."<sup>1</sup> -

"Der dem Symbol entkeimende Mythos ist kollektiver Natur und lebt immanent in der Volksseele."<sup>2</sup> - Somit ist der Mythos - und mit ihm das Symbol - eine "Sphäre mit eigener Gesetzlichkeit".<sup>3</sup> -

Die Betrachtung des Augenblicks, jenes Bindeglieds zwischen der Welt des Realen und des Imaginären - aus der das Kunstwerk erwächst, und des Symbols gehören bei Vološin eng zusammen; ersteres bildet gleichsam die Vorstufe zu letzterem - Vorstufe deswegen, weil das Erleben der zeitlosen Totalität des Gegenwärtigen im Augenblick, in welchem sich fokussartig Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft brechen, einer distanzierteren Betrachtungsweise weicht, sobald eine Erscheinung als "Symbol" bezeichnet wird. Denn das Symbol fällt aus dem Zeitkontinuum heraus nicht allein kraft dessen, daß es intensiv, ja total erlebt wird, sondern kraft seines absoluten Gehalts.

So, wie Vološin das Symbol - in der Nähe zum Mythos - betrachtet, entspringt es einer Region, wo das Individuum aufhört, Individuum zu sein, wo jedes Ding durch seinen Doppelsinn, d.h. seinen Gegensinn getragen ist, die Ambivalenzen also - im Hegelschen Sinne - "aufgehoben" sind.

Denn die symbolische Beziehung des Gegenwärtigen auf ein Bild sagenhafter Vorgeschichte läßt auch das Neue als vorbestimmt erscheinen und spiegelt so die Essenz des Bestehenden zurück. Um dieses organische Schicksals- und Zyklusdenken, das sein Kunst- und Weltverständnis wesentlich bestimmt, zu veranschaulichen, wählt Vološin bevorzugt das Bild des Samer-

<sup>1</sup> V. Ivanov: *O veselom remesle i umnom veselii* (1907)  
In: *Sob.soc.*, Bd.III, S.76

<sup>2</sup> J. Holthusen: *Studien zur Ästhetik und Poetik des Russischen Symbolismus*. Göttingen 1957, S.50

<sup>3</sup> J. Holthusen: *Studien zur Ästhetik und Poetik des Russischen Symbolismus*, aaO

<sup>4</sup> Vgl. Vološins stark an Nietzsche orientierte Ausführungen in "Apollon i mys'". In: *Liki tvorcestva*. SPb 1914, S.167-195



korn - ein Bild, das in sich die Momente des Sterbens, des Vergehens und der Wiedergeburt, der Erneuerung - (Goethes "Stirb und werde" wie auch Nietzsches "ewige Wiederkehr des Gleichen") - vereinigt.

Das Goethewort "Stirb und werde" steht auch für Ivanov hinter dem Symbol des Samenkorns (semja)<sup>1</sup>, das in seinen Schriften noch häufiger anzutreffen ist als bei Vološin.

"Das Samenkorn, das in den dunklen Erdachollen gestorben ist, muß auferstehen. In Christus sterben wir, im Heiligen Geist werden wir auferstehen."<sup>2</sup> -

Und als persönliches Bekenntnis Ivanovs im Briefwechsel mit Gersenzon: "Ich bin das Samenkorn, das in der Erde gestorben ist; aber der Tod des Samenkorns ist die Bedingung für seine Wiedergeburt."<sup>3</sup> -

Das Samenkorn wird für Ivanov - und in seiner Nachfolge auch für Vološin - zum zentralen Symbol besonders unter dem Aspekt einer kommenden "organischen Epoche" in der Kunst:<sup>4</sup>

"Der Symbolismus fällt in die Erde wie ein Samenkorn, das wachsen und Ähren hervorbringen soll..."<sup>5</sup> -

Auch die Tätigkeit des Künstlers wird in einem organischen Bild dargestellt: "Die künstlerische Tätigkeit ist bereits eine geheime Handlung (tajnodejstvie), indem sie die befreiende Veränderung der Natur und der Weltseele (mirovaja duša) durch die unsichtbare Befruchtung (nezrime osemnenie) mit dem Samen des Geistes darstellt, welche das künstlerische Genie vollzieht, das diese Samen bringt, wie Biene oder Hummel auf die Blumen den sie befruchtenden Blütenstaub bringen."<sup>6</sup>

In vergleichbarer Weise stellt Ivanov das Zusammenwirken der "organischen Kräfte des Altertums" der abendländischen Kultur und der "barbarischen Strömungen" dar:

<sup>1</sup> V. Ivanov: Perepiska iz dvuch uglov (1920). In: Sob.soč., Bd.III, S.387

<sup>2</sup> V. Ivanov: O ruskoj idee (1909). In: Sob.soč., Bd.III, S.334  
Vgl. die entsprechende Evangeliumstelle (Johannes XII,24) als Epigraph zu Dostoevskijs "Brat'ja Karamazovy". -

<sup>3</sup> Perepiska iz dvuch uglov, S.384

<sup>4</sup> Vgl.: Predčuvstvijs i predvestijs. (Sob.soč., Bd.II, S.86-104)

<sup>5</sup> V. Ivanov: Mysli o simbolizme (1912). In: Sob.soč., Bd.II S.612

<sup>6</sup> V. Ivanov: O granicah iskusstva (1913), ebenda, S.646

Im Schoße der lateinischen Kultur (latinstvo) aber scheint alles eine beständige Erneuerung (voztroždenie) des Altertums zu sein, denn das Altertum selbst ist dort als organische Kraft lebendig (organičeski živet tam sama drevnost'), und der ständige Zufluß der barbarischen Einflüsse wird unaufhörlich durch Kräfte ausgeglichen, die dem nie versiegenden Schoß der Erde entspringen. Geniale Kräfte, welche die unermüdliche Erde überall als Frucht hervorbringt. -

Denn der Boden zeugt sie wieder,  
Wie von je er sie gezeugt, -

(Goethe, Faust II)<sup>1</sup>

So wie Vološin das Symbol als die gesamte Menschheits- und Ideengeschichte in sich bergendes Samenkorn - und damit wiederum in der Symbolsprache definiert - hebt er es weit über jede ästhetische Begrifflichkeit hinaus und weist es als absoluten Wert aus, (dann die Symbolsprache ist die einzig wahre Sprache der Kunst). Ähnlich verfahren die Dichter jener Epoche allgemein in ihren Aussagen. Die "organische" Bildersprache Ivanovs und Vološins, die der Kunst nicht nur eine autonome, sondern darüberhinaus eine ausschließlich den inneren Gesetzen des lebendigen Wachstums folgende Existenz zuschreibt, stellt in diesem Rahmen eine besondere Ausdrucksform dar. Ihr mit logischer Argumentation und einer Analyse des Grades an Objektivität zu begegnen, hieße die Aussage in ihrer wesentlichen Intention verkennen. -

#### 10. Symbolismus und Realismus. Die dichterische Selbstdefinition Vološins.

Die in Abhängigkeit vom Symbolbegriff unternommenen Definitionsversuche von "Symbolismus" in jener Zeit gipfeln letztlich darin, daß "jede Kunst von Natur aus symbolisch" sei,<sup>2</sup> und daß als Vorläufer des Symbolismus Dante, Goethe, Puškin

<sup>1</sup> V. Ivanov: O veselom remesle i umnom veselii (1907). In: Sob.soc., Bd.III, S.70

<sup>2</sup> A. Belyj: Simvolizm kak miroponimanie. In: Arabeski, S.225

und Dostoevskij anzusehen seien. - Symbolismus wird in einer derartigen Betrachtungsweise zum Wertbegriff; er wird als höchster zu erreichender Gipfel der Kunst und als ihre einzig wahre Form gepriesen.

"Im Symbolismus hat die Poesie zuallererst ihr Wesen erkannt - der Symbolismus ist das Selbstbewußtsein der Dichtung."<sup>1</sup>

Und Belyj: "Wir erleben nun in der Kunst alle Zeitalter und Wissenschaften."<sup>2</sup>

- Auffallend und kennzeichnend für einen Großteil der Symbolisten ist in der späteren Periode die Tendenz, sich selbst als "Realisten" zu bezeichnen. Worin liegt der Ursprung dieser Selbstklassifizierung?

System- und epocheninterne Periodisierungen dieser Art sind nichts Neues. Schon von großen realistischen Künstlern - beispielsweise von Balzac, Stendhal und Flaubert - ist überliefert, daß sie sich subjektiv als Romantiker empfanden. -

Gehen wir heute bei unseren Betrachtungen davon aus, der Methode des subjektiven Ausdrucks die einer objektiven Abbildung gegenüberzustellen, so war für die Symbolisten eine derartige Dichotomie nicht existent.<sup>3</sup> "Realistisch" war für sie ihre Kunst in dem Sinne, daß sie die "Essenz" der Dinge und damit deren "wahre Realität" erfaßte; mit dem bekannten Satz Ivanovs: "A realibus ad realiora".<sup>4</sup> - Ihrer Definition des "Realismus" geht also ein erkenntnistheoretischer Wertungsakt voraus; das "Wesen der Dinge" zu sehen, bedeutete für die Symbolisten, realistisch im eigentlichen Sinne des Wortes zu sein; Dostoevskijs Selbstdefinition: "Man nennt mich einen Psychologen, aber ich bin ein höherer Realist", an die sich Vj.Ivanova Lehre vom realistischen Symbolismus anlehnt, hatte hier wesentlichen Einfluß:

Ivanov unterscheidet den realistischen Symbolismus vom idea-

<sup>1</sup> V.Brjusov: Pis'ma Brjusova k P.Percovu. 1894-1896, S.24

<sup>2</sup> A.Belyj: Simvolizm kak miroponimanie, S.225

<sup>3</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Ivanov: "Die Romantiker Balzac und Gofman waren Realisten, die Realisten Dickens und Dostoevskij - Romantiker. In: Dve stichii v sovremennom simvolizme (1909). In: Sob.soc., Bd.II, S.546 .

<sup>4</sup> aao, S.553

listischen, dessen Aufgabe darin bestehe, "subjektive Empfindungen auf die Menschen zu übertragen";<sup>1</sup> er ist "subjektivistisch und impressionistisch". -

Der realistische Symbolismus hingegen zielt auf das eigentliche Sein der Dinge, auf das "wahre Sein im relativen Sein".<sup>2</sup>

Eben darin "berührt wahre symbolische Kunst den Bereich der Religion, insofern Religion vor allem als lebendiges Gefühl für den Zusammenhang jedes wahren Seins und als Gefühl für den Sinn jedes wahren Lebens verstanden wird."<sup>3</sup> -

Als "gemeinschaftliche Einigung" (sobornoe edinenie) ist der realistische Symbolismus einem Chor vergleichbar, während der idealistische einen Monolog darstellt.<sup>4</sup> In seiner umfassenden, alle Bereiche des Lebens durchdringenden geistigen Kraft "versöhnt er Dichter und "Banausen" in der großen, das gesamte Volk einschließenden Kunst."<sup>5</sup>

A.Belyj behauptet in dem gleichen Zusammenhang, in welchem er den symbolischen Charakter jeder Kunst unterstreicht: "Das Moment des Realismus ist im Symbolismus stets vorhanden,"<sup>6</sup> und nennt als Vertreter des realistischen Symbolismus Flaubert und Čechov.<sup>7</sup> -

Aus den angeführten Beispielen ist ersichtlich, daß symbolistische Selbstdefinitionen nicht den Charakter wissenschaftlicher Klassifizierungen besitzen; in den Schriften der Symbolisten werden diese Begriffe gemeinhin als subjektiv gefärbte Metaphern gebraucht. -

Für Vološin ist der Realismus als ein dem Symbolismus innewohnendes Prinzip von besonderer Wichtigkeit: "Realizm eto večnyj koren' iskusstva, kotoryj beret svoi soki iz žirnogo černo-

<sup>1</sup> V. Ivanov: Dve stichii v sovremennom simvolizme (1909). In: Sob.soč., 3d.II, S.552

<sup>2</sup> Dve stichii v sovremennom simvolizme, S.549

<sup>3</sup> ebenda, S.538

<sup>4</sup> ebenda, S.553

<sup>5</sup> V. Ivanov: Poët i Čern' (1904). In: Sob.soč., 8d.I. S.714

<sup>6</sup> A.Belyj: Simvolizm kak miropanimanie. In: Arabeski, S.244

<sup>7</sup> aa0

zema žizni." <sup>1</sup> -

Seine Betrachtungsweise des Begriffs "Realismus" legt er in seinem Aufsatz "Anri de Ren'e" dar: <sup>2</sup>

Mit der Prosa (!) Belyjs, Kuzmins, Remizova und Tolstojs beginnt für ihn die Epoche des Neorealismus, der er sich selbst zugehörig fühlt. Dieser ist streng zu unterscheiden vom Realismus, der als Reaktion auf die Romantik entstand. Diese, welche dann von Dichtern wie Balzac, Stendhal und Flaubert überwunden wurde, <sup>3</sup> stand unter dem Zeichen der "strast"- der Leidenschaft.

Jede einseitige künstlerische Bewegung aber führt nach Vološin's These zu einer harmonischen Konzeption des Realismus, der - im Falle des Neorealismus - auf dem Symbol gründet. - Realismus bedeutet für Vološin somit eine Kunst der ausgewogenen Mitte. -

Hierbei ist zu unterstreichen, daß das Symbol in seiner grundlegenden Bedeutung erhalten bleibt; es schimmert, wie Vološin sich ausdrückt, durch die Darstellung wie der feste Grund eines Baches durch das kristallklare Wasser. <sup>4</sup> Am Ende der Übersetzung eines Sonetts von Régnier bemerkt er: "Dies hier ist strenger Realismus, in dem das Auge nur noch die dünne Goldschicht erloschener Symbole unterscheidet." <sup>5</sup> -

Der Neorealismus stellt für Vološin keine Antithese zum vorausgegangenen Symbolismus dar. "Eher ist er eine Synthese als eine Reaktion, die endgültige Schlußfolgerung aus dem gegebenen Prinzip und nicht dessen Negation." <sup>6</sup>

<sup>1</sup> Vgl. die fast wörtliche Übernahme von Edouard Dujardins erstmaliger Definition des "réalisme symbolique". - "Pas d'esprit là où il n'y a pas de corps. Il n'y a pas d'idée, là où il n'y a pas de matière. Le réel est la terre grasse où pousse le symbole." In: D. Dujardin: De Stéphane Mallarmé au prophète Ezéchiel. Paris 1898, S.49

<sup>2</sup> M. Vološin: Anri de Ren'e. In: Apollon 4, 1910, S.18-34

<sup>3</sup> Ebenfalls für V. Ivanov hat Flaubert bereits jene "objektivierende Ebene" erreicht, aus welcher die Realität aus der Sphäre des "Realsten" (sfera real'nejsego) dargestellt wird, "nur so wahre Objektivität erreichend". In: O granicah iskusstva (1913). - Sob.soc., Bd.II, S.638f.

<sup>4</sup> M. Vološin: Anri de Ren'e, S.25

<sup>5</sup> aa0

<sup>6</sup> Anri de Ren'e. S.27

Wir bemerken hier eine ähnliche Definition des "Gipfels" in der Kunst wie bei den oben angeführten Bestimmungen der Kunst des "Symbolismus".

"Der Symbolismus gründet unwiderruflich im Realismus".<sup>1</sup>

Der Symbolismus ist von seiner Natur her "klar und durchsichtig"; wenn er scheinbar dazu neige, sich in "Rätseln und Scharaden" auszudrücken, sich oft der Allegorie nähere und sich damit in Widerspruch zur eigentlichen Idee setze, so sei das die Schuld eines "schlechten Dichters oder unaufmerksamen Lesers".<sup>2</sup> Denn mit Goethes Devise "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" - (in Vološin's Übersetzung: "Vse prechodjaščee tol'ko simvol")<sup>3</sup> - ist, nimmt man sie ernst, ja gerade jede Möglichkeit des Spiels und der Verrätselung ausgeschlossen, denn der Blick wird direkt auf die Dinge der Welt gelenkt. Das Flüchtige gilt es zu lieben, denn es ist Ausdruck des Ewigen.<sup>4</sup> Nichts ist zufällig, nichts unwichtig.-

Im Neorealismus "schimmert durch jedes Bild die Seele des Dichters. Je subjektiver die Darstellung, desto stärker tritt der wahre Urgrund des menschlichen Bewußtseins zutage."<sup>5</sup>

In einer Abgrenzung gegen den Begriff des "Naturalismus" stellt Vološin die Wesenszüge eines realistischen Kunstwerks heraus: Führt der Realismus direkt in die Tiefe der Erkenntnis der Sache, so führt der Naturalismus zu einer größeren äußeren Ähnlichkeit in der Darstellung - d.h. zum "Betrug".<sup>6</sup>

Mit anderen Worten führt der Realismus in seiner Vertiefung zur Erkenntnis der Sache selbst, der Naturalismus hingegen zum optischen Betrug, zum "trompe l'oeuil". Der Realismus vertieft sich in die Sache, der Naturalismus verzettelt sich an der Oberfläche. Der Realismus schafft Dinge, die es vorher nicht gab, denn sein Schaffen orientiert sich an den durch ihn offenbar gemachten Gesetzen von der Entstehung der Dinge. Der Naturalis-

<sup>1</sup> M.Vološin: Liki tvorčestva. L.Andreev i F.Sologub. In: Rus' 34, 19.12.1907, S.4

<sup>2</sup> aa0

<sup>3</sup> M.Vološin: Anri de Ren'e. In: Apollon 4, 1910, S.25

<sup>4</sup> Anri de Ren'e, aa0

<sup>5</sup> Anri de Ren'e, S.28

<sup>6</sup> M.Vološin: O Repine. M.1913, S.19f.

mus wiederholt Dinge, die schon existieren, indem er ausschließlich die äußere Ähnlichkeit sucht.

Der Realismus in der Kunst führt in seiner Vertiefung zum Idealismus im Platonischen Sinne - d.h. in jedem flüchtigen, zufälligen Ding sucht er dessen Wesen, die Idee. Ein in diesem Sinne formulierter Realismus schließt auch den Symbolismus ein, da "alles Vergängliche nur ein Zeichen (znak) ist", wie Vološin in Anlehnung an Goethe formuliert.<sup>1</sup> - "Der Symbolismus ist außerhalb der Ordnung des Realismus unmöglich, denn er operiert mit dem Begriff, der im höchsten Maß einen Begriff des Realismus darstellt: dem der res realissima. Der Naturalismus hingegen stellt eine Anhäufung von Fakten oder charakteristischen Zügen ohne jede Auswahl dar. Das bedeutet einfaches Kopieren der Natur, ohne daß sie ins Allgemeine erhoben würde (bez obobščeni-ja), allein von dem Gedanken bestimmt, die Ähnlichkeit zu verstärken."<sup>2</sup> -

Vološins Realismusbegriff umfaßt den Akt des Beobachtens - und das mögliche Wiedererkennen in der Darstellung. Auf das "Wie" der Darstellung hingegen läßt sich dieser Begriff vom heutigen Standpunkt aus auch im eingeschränkten Sinne nicht verwenden, es sei denn, man hat "jenen Urgrund des Realismus"<sup>3</sup> im Blick, den Vološin definiert: "Einfachheit der Mittel, Ausdruckstärke durch Sparsamkeit, Vermeidung künstlerischer Kompromisse."<sup>4</sup>

"Mein Ziel ist es, die Urgründe des Realismus zu erreichen. Ich meine damit jene Ausdruckskraft, die allen wirklichen Kunstwerken innewohnt, angefangen in den ältesten Zeiten bis hin in unsere Tage. Besser gesagt - jene Zauberkraft, die man in allen Zeiten auf den verschiedensten Wegen erreicht hat."<sup>5</sup> -

Die auf den ersten Blick in Vološins Kunstauffassung bestehende Dichotomie, die zum einen den Ursprung des Schaffens in den unbewußt-irrationalen Bereich verlegt, zum anderen die strenge

<sup>1</sup> M.Vološin: O Repine. M.1913, S.19f.

<sup>2</sup> O Repine, aaO

<sup>3</sup> M.Vološin: M.S.Sar'jan. In: Apollon 9, 1913, S.14

<sup>4</sup> M.S.Sar'jan, aaO

<sup>5</sup> M.S.Sar'jan, aaO

Ausrichtung an der Objektwelt, "Stofflichkeit" (veščnoat')<sup>1</sup> fordert, wird bei näherer Betrachtung gegenstandslos.-  
Denn wo sich die Realität der Dinge nur im subjektivsten Erfassen erschließt, werden Differenzierungen wie Realismus, Symbolismus oder Idealismus zum bedeutungslosen Wort-, bestenfalls Ideenspiel.

### 11. Literaturkritik als "subjektivstes Genre".

Einen ähnlichen Weg wie bisher gezeigt geht Vološin auch in seinen Arbeiten zur Literaturkritik. Theoretische Überlegungen besitzen bei ihm den Charakter persönlicher Erfahrung, und nur existentielle Erfahrung schafft Wertekategorien. Das gilt auch für die Literaturkritik. - Offen schreibt Vološin dazu:

"Die Literaturkritik ist für mich die subjektivste von allen Formen der Lyrik(!). Sie ist die intimste Form der Beichte, wie Remy de Gourmont sagt, und ich stimme voll und ganz mit seinen Worten überein.

In jedem Artikel bemühe ich mich, das Gesamtantlitz (lik) eines Künstlers wiederzugeben."<sup>2</sup>

Dieser Aussage Vološins war ein erboster Brief V.Brjusovs vorausgegangen, in dem er Vološin, der einen Aufsatz zu Brjusovs Dichtung verfaßt hatte, vorwirft, "Persönliches berührt zu haben, das außerhalb der Literatur liegt".<sup>3</sup> - Vološin hätte - so fordert Brjusov verärgert - "mehr über mein Werk und weniger über meinen Gehrock und meine Wohnung schreiben sollen."<sup>4</sup> -- "Die Werke eines Künstlers sind für mich untrennbar von seiner Person", antwortet Vološin. - "Wenn ich als Dichter in seiner Seele lese anhand der Genauigkeit seiner Rhythmen, anhand der Intonation seines Verses, anhand seiner Wahl der Reime, anhand

<sup>1</sup> M.Vološin: M.S.Sar'jan, 880 - Kennzeichnend für Vološins persönliche Haltung ist in diesem Zusammenhang sein mehrfach geäußelter Stolz, als einige seiner Gedichte in einer Winterzeitung der Krim abgedruckt wurden und Geologen seine Aquarelle aufgrund der naturgetreuen Darstellung für ihre Arbeit nützten. In: O samom sebe. - Maksimilian Vološin - chudoznik. M.1976, S.48

<sup>2</sup> M.Vološin: Otvet V.Brjusovu. In: Rus'4, 17.1.1908, S.5

<sup>3</sup> Pis'mo v redakciju V.Brjusova, 880

<sup>4</sup>



der Architektur seines Buches, dann sagen für mich als Maler der Sitz seiner Kleidung, die Art, wie er seinen Gehrock zu- knöpft, mit welcher Geste er die Arme verschränkt und den Kopf hebt, nicht weniger über seine Seele aus... Das Buch von seinem Autor zu trennen, das Wort von der Stimme, die Idee von der Form der Stirn, in der sie entstanden ist - wie kann der Dichter Valerij Brjusov das verlangen?"<sup>1</sup> -

In Gestalt, Auftreten, Gesicht und Bewegung eines Künstlers offenbart sich für Vološin auch sein Werk:

"Den geheimen Schlüssel zu den Werken eines Künstlers muß man in seinen Gesichtszügen suchen; die charakteristische Linie seines Kopfes, eine bevorzugte Geste, der Blick - sie können häufig das Verstehen seines Werkes auf einen genaueren und direkteren Weg lenken."<sup>2</sup>

Vološin verwahrt sich deutlich gegen den Vorwurf, Fakten aus dem persönlichen Bereich in unzulässiger Weise in seine Untersuchungen miteinzubeziehen:

"Fakten und Ereignisse aus dem intimen Leben sind für mich ohne Bedeutung; ich kenne sie nicht und bemühe mich nicht, sie zu erfahren, denn in seinen (des Künstlers, C.W.) Werken, in seinem Gesicht, seiner Stimme, der Einrichtung seines Arbeitszimmers lese ich das, was für mich unzweifelhafter ist als die Tatsachen, realer als die Realitäten."<sup>3</sup>

Einer möglichen Kritik am "Wirklichkeitsgehalt" seiner Darstellungen kommt Vološin zuvor, indem er sich wiederum auf das Primat der imaginären Welt bezieht:

"Die von mir geschaffene Legende von einem Dichter kann sich mit der Wirklichkeit decken - sie kann aber auch eine neue Wirklichkeit schaffen."<sup>4</sup>

Abschließend bittet Vološin die Leser der "Liki tvorčestva", die von ihm verfaßten Charakterzeichnungen zeitgenössischer Dichter als ein "im höchsten Grade subjektives und seinem Wesen nach lyrisches Werk" zu betrachten, wobei er Marcel Schwobs "Viea ima-

<sup>1</sup> M.Vološin: Otvét V.Brjusovu. In: Rus' 4, 17.1.1908, S.5

<sup>2</sup> M.Vološin: A.S.Golubkina. In: Apollon 6, 1911, S.5

<sup>3</sup> M.Vološin: Otvét V.Brjusovu, aaO

<sup>4</sup> M.Vološin: Otvét V.Brjusovu, aaO

ginaires"<sup>1</sup> als sein Vorbild anführt. -

Einmal mehr erhärtet sich hier die grundsätzliche, von Vološin aufgestellte These, daß der inneren Realität das Primat gegenüber der Welt des Tatsächlichen zukommt und daß nur die organische Einheit von Werk und Mensch wirkliches Verstehen des ersteren ermöglicht.

Wo das Leben in der Nachfolge Bergsons als lebendige, unteilbare Einheit aufgefaßt wird, kann die Analyse als Methode nicht zum Ziel führen. Wo nur die subjektivste, die am stärksten von der Individualität des Dichters gefärbte Darstellung dieser äußeren Realität gerecht wird, da muß jener "extreme Individualismus"<sup>2</sup> auch - und gerade - für die Gattung der Literaturkritik gefordert werden, die ein Höchstmaß an Gerechtigkeit gegenüber ihrem Objekt zu erbringen hat.

Mit dieser Ansicht besitzt Vološin in Oscar Wilde einen Vorläufer: "... so vermag in seltsamer Umkehrung der Kritiker nur durch die Vertiefung seiner eigenen Persönlichkeit die Persönlichkeit und das Werk anderer zu interpretieren, und je stärker seine Persönlichkeit in die Interpretation eingeht, desto wirklicher wird die Interpretation, desto überzeugender und wahrer."<sup>3</sup>

## 12. Vološins Bewertung der russischen Literatur. Der Kinematograph

Auch in seiner Bewertung der russischen Literatur und einzelner Dichter bringt Vološin höchste Anerkennung dadurch zum Ausdruck, daß er fordert, einen Dichter als "Ganzheit" - menschlich

<sup>1</sup> M.Vološin: Liki tvorčestva. Gesammelt herausgeg. 1914, SPb: Francija. Vill'e de Lil'Adan. Barbè d'Orevil'i. Pol' Klodel'. Remi de Gurmon. Anri de Ren'e. Apollon i mys'. Sezann. Gogen i Van-Gog. Francuzskij teatr. Demony razrusenija i zakona. Proroki i mstiteli." - Marcel Schwob (1867 - 1905), französischer Schriftsteller, mit Oscar Wilde befreundet, stellte in seinen "Vies imaginaires" auf der Grundlage alter Handschriften und Memoiren werke biographisch-belletristische Charakterskizzen zusammen, in welchen sich Phantastik und Wirklichkeit in bizarrer Weise mischen.

<sup>2</sup> M.Vološin: Barbè d'Orevil'i. In: Liki tvorčestva, S.65

<sup>3</sup> Oscar Wilde: Der Kritiker als Künstler. In: Werke in zwei Bänden. Hrsg. v. R. Gruenter. München 1970, II, S. 90

und künstlerisch - zu betrachten wie beispielsweise Tolstoj und Dostoevskij, an welche man "nicht mit vorgefaßten und schon von vorneherein entschiedenen Kunstkriterien herangehen kann."<sup>1</sup> Man muß sie "ganz erfassen, als Menschen; nur dann erfaßt man auch ihr Werk ganz."<sup>2</sup>

Rein ästhetische Werturteile sind unzureichend, um wirkliche künstlerische Größe zu begreifen. Das rein "Dekorative", das "Spiel mit Formen und deren Kombinationen" lehnt Vološin als Äußerlichkeit und als der russischen Kunst im Innersten fremd ab; moralischen und ethischen Kriterien kommt ein größeres Gewicht zu.<sup>3</sup>

"Weder bei Dostoevskij noch bei Tolstoj finden sich jene Elemente der "Erfindung" (vydumka), denen der Begriff des "Dekorativen" in den plastischen Künsten entspricht. Das russische Genie ist ein Feuer des Gewissens (ogon' sovesti), kein Feuer der Phantasie. Es ist ausschließlich moralisch. Daher rührt jener besondere russische Realismus, der sich vom Realismus anderer Völker unterscheidet. Daher rührt jene Ablehnung von Rhetorik und Pathos, durch welche sich die russische Kunst auszeichnet."<sup>4</sup> -

Jenes "unauslöschliche Brennen des Gewissens" (neugasimoe gorenje sovesti)<sup>5</sup> ist eine ausschließlich russische, zutiefst "nationale" Erscheinung. Sie ist verbunden mit dem Namen Dostoevskijs und Tolstojs.<sup>6</sup>

Ethische und moralische Wertungskategorien spielen für Vološin eine bedeutende Rolle. Seine Bewertung der zeitgenössischen russischen Literatur und besonders des Theaters fällt jedoch nicht in diesem Sinne negativ aus: Mit Ausnahme Gogol's und Dostoevskijs - schreibt Vološin - habe die russische Literatur ein ganzes Jahrhundert lang den Traum zerstört, und zwar durch ihre

<sup>1</sup> M.Vološin: A.S.Golubkina. In: Apollon 6, 1911, S.12

<sup>2</sup> aa0

<sup>3</sup> aa0

<sup>4</sup> aa0

<sup>5</sup> aa0

<sup>6</sup> aa0

"platte Darstellung der Wirklichkeit".<sup>1</sup> Aber dieser Verrat des "Traums" rächt sich, denn nun "erhebt sich eine andere Wirklichkeit, eine ungeheuerliche, nie dagewesene, phantastische, die deswegen keinen Platz im wirklichen Leben hat, weil ihr Platz in der Literatur ist."<sup>2</sup>

Noch aber hat der Zuschauer dies nicht begriffen. Noch liegt die dramatische Kunst, das zeitgenössische Theater im argen. Die Schuld daran trägt allein das Publikum.<sup>3</sup>

"Mit Čechov hat das russische Theater seinen Höhepunkt erlebt - und mit ihm ist es abgebrochen."<sup>4</sup> - "Čechov hat mit seinem vielgesichtigen Ameisenhaufen (mnogolikij muravejnik) die ganze alltägliche Traurigkeit (toska) des russischen Lebens bis auf den Grund ausgeschöpft, und dieses ist zu Ende gegangen."<sup>5</sup> -

Nur in dieser einen Periode hatte das russische Volk ein eigenes Theater besessen: das Theater Čechovs.<sup>6</sup> Vor ihm hatte es stets nur das Theater einer bestimmten Klasse gegeben: das Theater des Adels, der Beamten; das Theater eines Griboedov, eines Turgenjev, eines Gogol'. Ein "allgemein-nationales Theater" hatte erst Čechov geschaffen.<sup>7</sup>

Der Niedergang des zeitgenössischen russischen Theaters liegt nach Vološin's Meinung darin begründet, daß man versucht, den ästhetischen Ansprüchen des Publikums gerecht zu werden. Das russische Publikum aber besitze keinerlei ästhetische Ansprüche, sondern nur "ästhetische Launen und den Skeptizismus einer barbarischen Übersättigung."<sup>8</sup> Darum finde ein wirkliches Drama mit seinem sittlichen Anspruch und seiner "tiefen Läuterungswirkung" keine Resonanz. Die "Unbedarftheit" des heutiger

---

<sup>1</sup> M.Vološin: Magija tvorčestva. In: Vesny 11, 1904, S.5

<sup>2</sup> Magija tvorčestva, aa0

<sup>3</sup> M.Vološin: Mysli o teatre. In: Apollon 5, 1910, S.38

<sup>4</sup> M.Vološin: Russkaja tragedija voznikla iz Dostoevskogo. In: Russkaja molva. Nr.93, 15.3.1913

<sup>5</sup> M.Vološin: Magija tvorčestva, S.5

<sup>6</sup> M.Vološin: Mysli o teatre, S.38

<sup>7</sup> aa0

<sup>8</sup> aa0

Zuschauers mache letztlich Theater unmöglich.<sup>1</sup> Der Erfolg der Stücke L.Andreevs beweise dies; Vološin sieht ihn in folgendem begründet:

"... plumpe Inszenierung moralischer Fragen, deklamatorisches Pathos, eine anspruchslose, allgemein gehaltene Symbolik und eine zusammenhanglose Handlung machen sie eher Alpträumen ähnlich als Träumen."<sup>2</sup> -

Hierin aber begreift Vološin gleichzeitig die - bedingt - positive Wirkung einer Erfindung der Neuzeit, die auf den ersten Blick eher den Niedergang der Theaterkunst zu bedeuten scheint: die Erfindung des Kinematographen.

In den ersten Jahren seines Erscheinens faszinierte der Kinematograph weite Kreise der Bevölkerung; nicht nur das einfache Publikum wurde von ihm in seinen Bann gezogen.<sup>3</sup> In den Werken der Dichter jener Zeit findet er, der sich um ca. 1905 unvermittelt ins Feld der Literatur - insbesondere der Bühne, die seit altersher das Publikum für sich beanspruchte - drängte, ein unterschiedliches Echo. - Einerseits abgestoßen von der Banalität und Geschmacklosigkeit des Dargestellten, der damit verbundenen Kommerzialisität - so und ähnlich äußerten sich L.Tolstoj und K.Čukovskij - übte andererseits das Kino in seinen Anfängen eine unbestreitbare Anziehungskraft auf die Dichter jener Zeit aus. Blok vermerkt in seinen Notizbüchern von 1907/1908 begeistert häufige Besuche,<sup>4</sup> Mandel'stam widmet ihm ein eigenes Gedicht,<sup>5</sup> Belyj einen speziellen, überaus enthusiastischen Aufsatz:

"Kinematograph - wieviel keusche Wehmut, wieviel Hoffnung, wieviel Erinnerungen bei diesem Wort!... Er gibt uns die ein-

<sup>1</sup> M.Vološin: Mysli o teatre. In: Apollon 5, 1910, S.33

<sup>2</sup> Mysli o teatre, S.39

<sup>3</sup> Mysli o teatre, aa0

<sup>4</sup> Aus den "Zapisnye knižki za 1907 - 1908 gody": (26 aprilja) "Kit(ajskij) fonarik" (Name eines Kinematographen auf der Sadgvaža, den Blok häufig besuchte.) - Dnevnik, 6.12.1912: "Vecerom - i ycera i segodnja - uličnye miniatjiry s kinematografom - zivee mnogo teatral'nogo." -

<sup>5</sup> O.Mandel'stam: "Kinematograf" (1913). In: Stichotvorenija Leningrad 1978, S.80

fachen Wahrheiten zurück..., die menschliche Barmherzigkeit und Gutmütigkeit ohne jede Theorie - einfach und lächelnd..."<sup>1</sup>

Und vielen seiner Zeitgenossen mag er aus dem Herzen gesprochen haben mit der Forderung: "Weniger Mysterium, mehr Kinematograph!"<sup>2</sup> -

Vološin beschäftigte diese Erfindung gerade in ihrer Wirkung auf das Publikum stark. Ähnlich wie einige Jahre später Majakovskij<sup>3</sup> sieht er im Kinematographen den Keim zu einer radikalen Umwälzung - zur Kunst der Neuzeit.

"Die Kunst der Zukunft ... kann nur aus einer neuen Barbarei entstehen."<sup>4</sup>

Eben diese stellt in seinen Augen der Kinematograph dar. Er entspricht dem "allgemeinen Trend zur Maschine in Europa", dem "groben Demokratismus des Billigen und Allgemein zugänglichen"<sup>5</sup> und stellt die konsequente Weiterentwicklung der Tatsache dar, daß "das Buch der Zeitung, das Porträt der Photographie weichen muß."<sup>6</sup> -

Dem Kinematographen kommt der gleiche Stellenwert zu wie den brutalen römischen Gladiatorenspielen, die anstelle des

<sup>1</sup> A.Belyj: Na perevale. "Kinematograf" (1907). In: Arabeski, S.349

<sup>2</sup> A.Belyj: Na perevale. "Kinematograf", S.353

<sup>3</sup> V.Majakovskij: Teatr, kinematograf, futurizm. (1913) In: V.Majakovskij: Teatr i Kino. Bd.II, M.1954, S.381. - "Indem die gegenwärtige Schauspielkunst nur eine photographische Nachbildung des Daseins anbietet, ergibt sich der folgende Widerspruch: Die ihrem Wesen nach dynamische Kunst des Schauspielers erstarrt infolge der unbeweglichen szenischen Umrahmung. Dieser krasse Widerspruch wird durch die Kinematographie behoben, die die wirklichen Bewegungen wiedergibt. -

Das Theater hat sich selbst zum Tode verurteilt und muß sein Erbe dem Kino übergeben. Die den Realismus und die Kunstfertigkeit eines Čechov und eines Gor'kij industrialisierende Kinematographie wird dem Theater der Zukunft, der freien Schauspielkunst die Wege ebnen."

<sup>4</sup> M.Vološin: Mysli o teatre. In: Apollon 5, 1910, S.39

<sup>5</sup> Mysli o teatre, S.40

<sup>6</sup> aa0

griechischen Dramas traten. Dennoch wirkt auch er "läuternd" - und erfüllt damit die für Vološin wichtigste Funktion innerhalb des Dramas: die der Katharsis; allerdings stellt der Kinematograph nicht ein "Läuterungsritual" (očistitel'nyj obrjad)<sup>1</sup> im Sinne einer Reinigung von "übermäßiger Leidenschaft oder einem Übermaß des Willens" dar, sondern von einem "Übermaß an Platttheit (pošlost)".<sup>2</sup> -

"Die Kinematographen, um derentwillen in den katholischen Ländern nicht nur die Theater, sondern auch die Kirchen leer werden, zeugen von jenem ungeheueren Bedürfnis nach Reinigung von der Alltäglichkeit, vom Überdruß am Leben, von dem die Städte Überquellen."<sup>3</sup> -

Somit erfüllt der Kinematograph eine wichtige Funktion, die letztlich dem Theater zugute kommt:

"Er befriedigt die Bedürfnisse des Publikums nach Sensation, nach Vergnügen und Farcen; er "befreit das alte Theater von der Last der seichten Reinigungskunst ... der Revue und des Tingeltangels, welche es in den Städten übernehmen mußte."<sup>4</sup>

"Demnach bleibt dem dramatischen Theater sein früherer Bereich der Traumgesichte (snovidenie), des Willens und der Leidenschaft."<sup>5</sup> - Ähnlich optimistisch äußert sich Majakovakij:

"Die Kinematographie zerstört 'das Theater' - dies ist ein Vorzeichen für die Wiedergeburt der Schauspielkunst."<sup>6</sup>

### 13. Die drei Phasen der Kunst. Das Triadenmodell. Die vorrangige Rolle des schöpferischen Verstehens als "Synthese".

Durch Vološins Betrachtungen zur Literatur zieht sich als roter Faden der ständige Hinweis auf eine tief innerlich begründete Gesetzmäßigkeit und organische Entwicklungslinie.

<sup>1</sup> M.Vološin: Mysli o teatre, S.40

<sup>2</sup> aa0

<sup>3</sup> aa0

<sup>4</sup> aa0

<sup>5</sup> aa0

<sup>6</sup> aa0

<sup>6</sup> V.Majakovakij: Teatr, kinematograf, futurizm, S.384

Seine Betrachtungsgrundlage der "Ganzheitlichkeit" läßt ihn keineswegs Epochen des Verfalls, des Niedergangs in der Kunst, genausowenig wie künstlerische Fehlentwicklungen außer acht lassen, im Gegenteil. Vološin ist ein scharfsichtiger Kritiker bestehender und vergangener kultureller Mißstände, wenn seine diesbezügliche Wertung auch oft sehr eigenwillig ausfällt.<sup>1</sup> Die große Linie in der Entwicklung der Kunst glaubt er im Hegelschen Dreischritt der These-Antithese-Synthese fassen zu können.<sup>2</sup>

Vološin sieht die Entwicklung der Kunst in drei Phasen: "Jede Kunst erlebt drei Perioden - nicht chronologisch, weil sie oft gleichzeitig verlaufen, sondern psychologisch gesehen - die stets die strenge Folgerichtigkeit einer dialektischen Triade besitzen."<sup>3</sup>

Als erste Periode nennt Vološins die des "konventionellen zeichenhaften Symbolismus" (uslovnyj simvolizm znaka). Ihn weisen z.B. die ägyptischen Zeichnungen des menschlichen Profils mit ihren en face gezeichneten Augen auf.

"Die zweite Periode ist die Periode des strengen Realismus. Der Künstler sammelt alles Sichtbare, aber er wählt nichts aus. ... Die dritte Periode schließlich ist die Periode der Zusammenfassung (obobščenie) und Stilisierung."<sup>4</sup>

<sup>1</sup> So fordert Vološin ausdrücklich die 'Mittelmäßigkeit' in der Kunst, da sie allein den Nährboden für das Genietum darstelle. - "Das was wir Abgeschmacktheit (pošlost') nennen, ist nur Anzeichen einer tiefen und organischen Kunstentwicklung; nur auf dieser Grundlage kann wahres Raffinement (utoncennost'), die nötige Genauigkeit, was die Nuancen betrifft, entstehen. - Mittelmäßige Literatur stellt das kanonische Fundament dar, auf welchem der Individualismus festen Fuß fassen kann." - In: Lica i maski (Liki tvorcestva) SPb 1914, S.223

<sup>2</sup> Eine gewisse Vorliebe, Entwicklungslinien in dieser Art darzustellen, ist bei allen Symbolisten gegeben, vgl. A. Blok, der in seinem 1910 erschienenen Aufsatz "O sovremenom sostojanii russkogo simvolizma" - (Apollon 8, 1910) - den schöpferischen Prozeß in These und Antithese gliedert; vgl. auch V.Brjusovs Ausführungen zu der Behauptung: "Die Methode der Dichtung ist die Synthese". In: Sintetika poëzii (1924), S.357

<sup>3</sup> M.Vološin: Skelet živopisi. In: Vesny 1, 1904, S.48

<sup>4</sup> Skelet živopisi, S.48ff



Hier wird aus dem "Sichtbaren das Charakteristische" ausgewählt und auf seine einfachsten Formen zurückgeführt.

"Erst hier tritt die Kunst in ihre schöpferische Phase ein."<sup>1</sup>

Daß auf jene letzte synthetische Phase Vološin Hauptaugenmerk gerichtet ist, ist nur natürlich, glaubt er diese Phase doch im jetzigen "Neorealismus" erreicht und sich selbst ihr zugehörig. Erstaunlicher ist hingegen sein ebenfalls am Hegelschen Triadenmodell orientiertes paralleles Entwicklungsmodell, das sich nicht auf die Gesamtheit der Kunstentwicklung, sondern auf die Genese und Wirkung des Kunstwerks selbst bezieht:

Vološin unterscheidet dabei das Moment des Erlebens (These), das Moment der schöpferischen Realisierung (Antithese) und das Moment des Verstehens (Synthese),<sup>2</sup> wobei er den letzten Punkt im Blick auf das Werk als den wichtigsten bezeichnet.

"Das Moment des Verstehens ist seiner objektiven Bedeutung nach im Kunstwerk nicht nur nicht geringer, sondern höher als vielleicht das Werk selbst anzusetzen."<sup>3</sup> -

Indem Vološin der These des "Erlebens" die Antithese des "Schaffenprozesses" (tvorčestvo) - "von ihrer inneren Bedeutung her dem Erleben entgegengesetzt"<sup>4</sup> - gegenüberstellt, betrachtet er das Verstehen (ponimanie) als die Synthese des Vorangegangenen, als seine "Zusammenfassung" (obobščenie).

So berührt sich in der letzten und obersten Stufe der beiden Triaden das Allgemeine mit dem Individuellen: die allgemeine Entwicklungslinie der Kunst fällt mit dem psychologischen Prozeß der Rezeption gleichsam zusammen: beider Endziel ist das synthetische Erfassen der Idee, die sich im Individuellen offenbart.

Die Bedeutung, die Vološin dabei dem schöpferischen Verstehen des Kunstwerks durch den Rezipienten beimißt, übersteigt bei weitem die im Symbolismus allgemein geforderte "Vieldeutigkeit" und "Mitwirkung des Lesers am Schaffensprozeß", von der

<sup>1</sup> Skelet živopisi, S.48ff

<sup>2</sup> M.Vološin: Mysli o teatre. In: Apollon 5, 1910, S.32

<sup>3</sup> Mysli o teatre, aa0

<sup>4</sup> Mysli o teatre, aa0

schon Novalis gesprochen hatte.<sup>1</sup>

Kunst wird jedes zeitlosen objektiven Gehalts entkleidet und erhält einen neuen rein aktuellen Bezug. Kunst wird somit Vollzug des Symbols im Verständnis des Lesers oder Hörers. Dies erklärt rückblickend auch, warum Vološin ausschließlich von Niveau und Talent des Publikums Qualität und Existenz des Theaters abhängig machte.

Hatte Vološin den Schaffensakt in metaphysischer Sicht als "das Absteigen des Geistes in die Materie" (nizchoždenie duha v materiju) bezeichnet, so beginnt im Augenblick der Rezeption des Kunstwerks durch Leser oder Betrachter ein "neuer Schöpfungsakt" - der Aufstieg (vozchoždenie) des Geistes. Damit ist nicht nur die Resonanz, der Abglanz des Werkes gemeint, sondern "die Selbstdefinition des Kunstwerks, welches seiner selbst in der Seele des Betrachters bewußt geworden ist".<sup>2</sup> - "Und dieser Prozeß ist wichtiger als der Schaffensprozeß selbst."<sup>3</sup> -

Damit wird das Kunstwerk zu einem selbständigen lebendigen Organismus, der analog zu den Prozessen des Lebens ständig neu geboren wird. -

Diese metaphysische Deutung der Kunst ist die Kernaussage der Kunstphilosophie Vološins.

---

<sup>1</sup> Vgl. I. Annenskij: O sovremennom lirizme. In: Apollon 1, 1909, S. 17  
ders.: Čto takoe poëzija? - In: Apollon 6, 1911, S. 55  
- Novalis: "Der wahre Leser muß der erweiterte Autor sein."  
In: Fragmente und Studien bis 1797. (Novalis Werke. München 1969, S. 352

<sup>2</sup> M. Vološin: Individualizm v iskusstve, S. 71

<sup>3</sup> aaO

## IV. DAS DICHTERISCHE WERK

### 1. Die Dichtung der ersten Periode

#### a) Das Dichtungsideal der "école parnassienne". Der symbolistische Einfluß.

Im Rahmen seiner Studien der französischen Dichtung beschäftigte sich Vološin in besonderem Maße mit der Schule der Parnassiens. Diese Dichtung zog den jungen Russen durch ihre ausgesuchten Metaphern, den geschliffenen Vers und die Makellosigkeit der Form an; laut Brjusov übernahm er von ihnen die "Prägnanz" (čekannost') des Verses, die strenge Durchdachtheit (obdumannost') der Epitheta und die Präzision und Abgeschlossenheit der Bilder".<sup>1</sup>

Die Thematik der école parnassienne - (unter deren Vertretern Vološin besonders Théophile Gautier und José-Maria Hérédia schätzte)<sup>2</sup> - war an der tastbaren Umwelt orientiert, an wissenschaftlich überprüfbaren Details sowie an Kunstwerken der Vergangenheit. Es war eine leidenschaftslose, klassisch durchgeformte Dichtung, deren Linienführung "monumental und gemeißelt" sein sollte wie bei einer Marmorstatue.<sup>3</sup> - (Vergleiche zur bildenden Kunst wurden häufig gezogen). Dichtung - so sagte man - näherte sich der Kunst der Malerei und Bildhauerei. - Nicht das Zufällige und Wandelbare gelte es zu gestalten, sondern das Bleibende, die ewige Harmonie der Erscheinungen, wie sie sich in

<sup>1</sup> V.Brjusov. Sob.soč. v 7-mi tomach. Bd.6, S.342

<sup>2</sup> M.Vološin: "... meine Wege führten mich in den Westen, nach Paris, um viele Jahre zu studieren,... den Vers bei Gautier und Hérédia..." (Avtobiografija, GBL, Fond 461, Raum 1, Aufbewahrungsnr. 6, Bl.2) -

<sup>3</sup> M.Vološin: Anri de Ren'ie. In: Apollon 4, 1910, S.19

den Umrissen und Farben der Dinge offenbart.<sup>1</sup>

Dabei kam dem Sichtbaren ("palpable") die entscheidende Rolle zu; Ziel war es, eine "poésie pittoresque" zu schaffen. -

Unter diesem Einfluß schwand die sozialkritische Tendenz, die Vološin in seiner Studentenzeit entstandene Dichtung ausgezeichnet hatte, völlig aus seiner Lyrik. Indem er von sich selbst sagt, er schaue - aus Mittelasien zurückgekehrt - "auf die gesamte europäische Kultur retrospektiv, von der Höhe der asiatischen Hochebene herab"<sup>2</sup> - gibt er im eigentlichen Sinne eine Charakterisierung seiner frühen Dichtung: in Form und Gestalt der Natur wie der Kultur stets den vergangenen Zustand sichtbar zu machen. - Entsprechende Motive fand Vološin auf seinen häufigen Reisen im Mittelmeerraum; er reiste, einem "aufsaugenden Schwamm" vergleichbar<sup>3</sup> und - wie er von sich selbst sagte: "... nicht als Schriftsteller, sondern als Künstler ..., die Malerei betrachtete ich als Vorstufe zur Kunstkritik und zur Ausarbeitung der Genauigkeit, was die Epitheta in meinen Gedichten betrifft."<sup>4</sup>

Bezeichnenderweise vermeidet es Vološin in seiner Dichtung, auf den Leser in suggestiver Weise einzuwirken; auch - und gerade - im Rahmen dieser Gattung will er ihm die Freiheit zu eigener Stellungnahme lassen:

"Wenn Mama meine Gedichte liest, sagt sie: "Warum berührt mich das denn nicht? Ich will, daß du mich begeisterst, mich erschütterst! - Aber ich will ja gerade nicht direkt berühren, nicht begeistern. Ich wende mich an das Verstehen, nicht an die Emotion. Ich errichte absichtlich eine Grenze zwischen mir und dem Leser, um ihm die Freiheit zu lassen, nicht mit mir übereinzustimmen; etwas aber von mir soll in ihm bleiben und sich

<sup>1</sup> Vgl. das Manifest "L'Artiste". Zitiert nach P.Martino: Parnasse et Symbolisme. Paris 1967

<sup>2</sup> M.Vološin: Avtobiografija. GBL, Bl.2

<sup>3</sup> Avtobiografija, aaO

<sup>4</sup> Zitiert nach F.Filler: Pervye literaturnye šagi. M.1911, S.166

als sein eigener Keim entwickeln."<sup>1</sup> -

Die Liebe zu Kultur und Kunst, verbunden mit angestrebter äußerster Formstrenge, Ausgewogenheit, Maß und klassischer Vollendung betrachtete Vološin als Dichtungsideal schlechthin. Übernahm er von der "école parnassienne" im wesentlichen die thematische Ausrichtung, so sind es der Symbolismus und seine Kunstprinzipien, die in zunehmendem Maß den Stil seiner frühen Lyrik beeinflussen.

Hervorstechendes Merkmal der Dichtung Vološins ist die dominierende Rolle des Bildhaften, der Verzicht auf alles rein Begriffliche und Rationale. Am zutreffendsten findet sich dies charakterisiert in einem Brief A.Belyjs an Vološin:

"Sie sind vielleicht das erste Aufblinken einer zukünftigen Epoche, die nach uns kommen wird. Sie haben eine ungemein schöne Sprache für sich gefunden. Man spürt die Leinwand, die Malerei, die Farben - die volle optische Illusion. Und all das in solch vollendeter Form! Pour définir votre talent: Sie haben ein Auge, das direkt mit der Zunge gekoppelt ist. Sie sind in gewisser Weise ein sprechendes Auge (govorjaščij glaz)."<sup>2</sup>

Als beispielhaft in diesem Sinne ist Vološins Zyklus "Pariž", entstanden in den Jahren 1902 - 1909, zu nennen, welcher die Stadt zu den verschiedenen Tages- und Jahreszeiten zum Ausgangspunkt der Gestaltung nimmt. Impressionen von Auge und Ohr werden eingefangen und mit genauen Beobachtungen zu Moment- und Stimmungsbildern verbunden. - Darin sind es typische symbolistische Gedichte: der unmittelbare Sinnenreiz ungewöhnlicher Farbwerte - Brechungen, Mischungen und Nuancen mit dem Charakter des Erlesenen (wie z.B. in der Verwendung von Edelsteinmetaphern) der dem dichterischen Bild die Kostbarkeit einer ornamental-künstlerischen Schönheit verleihen soll - in Abstand und Widerspruch zu einer grauen und häßlichen Realität, deren stoffliches Sub-

<sup>1</sup> Brief Vološins an A.Petrova vom 1.6.1915, DMV -  
Vgl. eine ähnlich "organische" Auffassung in den Schriften von Novalis: "Der Künstler hat den Keim des selbstbildenden Lebens in seinen Organen belebt." - (In: Fragmente und Studien 1797-1798. Novalis Werke. München 1969, S.394)

<sup>2</sup> Zitiert nach einem Brief Vološins an A.Petrova aus Genf, 1904, ohne genaueres Datum. CGALI

strat von der ästhetischen Formung ausgeschlossen wird:

Ožen'... ožen'... Ves! Pariž,  
 Ocertan'ja sizych kryš  
 Skrylis' v dymcaťoj vuali,  
 Rasplylis' v zemcužnoj dali.

(...)

Noč'ju grustno. Oť ognej  
 Igly tjanutsja lucami.  
 Oť sadov i ot allej  
 Pachnet mokrymi listami.<sup>1</sup>

(1902)

Bisweilen entsteht in diesen Gedichten durch die Hypertrophie des Visuellen, das Nebeneinander der Sinneseindrücke der Eindruck des Vignettenhaften.

Die symbolistische Klangmalerei der offenen "a"-Laute in Verbindung mit den hellen "i/y"-Lauten in der ersten Strophe ist gleichfalls ein Hinweis darauf, wie stark Vološin zu dieser Zeit in der allgemeinen Dichtungsmode und -tradition steht.

Vološin verläßt auch in der Lyrik nie die ausgewogene Mitte. So allumfassend jedoch sein poetischer Blick, der das 'Jetzt' in seiner geschichtlichen Perspektive als transparent durchschaut, zu sein scheint, so schließt seine frühe Lyrik doch bestimmte Bereiche aus: jene nämlich, die nicht durch die Distanz ästhetischer Wahrnehmung objektivierbar sind. - Bevorzugte Themenkreise sind hingegen die Natur (Landschaft), die Kultur und der Mythos.

Kultur bedeutet hierbei die Sättigung des Gegenwärtigen mit dem Vergangenen; mehr noch aber als in der Historie offenbart sich die Vergangenheit für Vološin im Mythos. Ein wesentlicher Bildbereich seiner frühen Dichtung setzt sich - besonders unter dem Einfluß V. Ivanovs - aus Elementen der antiken, vorwiegend der griechischen Mythologie zusammen. (Die Bilder- und Sym-

<sup>1</sup> M.Vološin: "Pariž". - In: Stichtovorenija. L.1977, S.57f.  
 - "Herbst... Herbst... Ganz Paris,/ die Silhouetten der graublauen Dächer/ haben sich in rauchblauem Schleier verborgen,/ sind zerfließen in perlenhafter Ferne./ (...)

Nachts ist es traurig. Von den Lichtern/ ziehen sich strahlengleich Nadeln./ Aus Gärten und Alleen/ riecht es nach feuchten Blättern."

bolaprache der Bibel findet sich dagegen in der Dichtung der Spätzeit verwendet.) - Da begegnen: Odyaseus - ("Odisej v Kimmerii")<sup>1</sup>; Antigone - ("Vosled")<sup>2</sup>; Eurydike - ("My zabludilis' v étom svete...")<sup>3</sup>; Phoebos und die Gorgonen - ("Delos")<sup>4</sup>; der Olymp und der Styx - ("Mare internum")<sup>5</sup>. -

Dieser Bildbereich bezieht sich ausdrücklich auf die archaisch-mythische Anachauungswelt. Dergleichen traditionelle mythologische Bilder treffen wir in dieser Zeit gesamteuropäisch in der Dichtung an, die nach Inhalt und Form dem Jugendstil angehört, gekennzeichnet durch eine antikisierende Tendenz, welche den indirekten ästhetischen Ausdruck einer Abkehr von der Realität der Gegenwart bedeutet. Denn diese antik-mythologisierenden Motive erscheinen hier unter einem anderen Aspekt als etwa in der klassischen Dichtung, in der sie nicht Abkehr von der Realität bedeuten, sondern selbstverständlicher Bestandteil des Weltbildes waren. Nur in diesem kulturhistorischen Zusammenhang ist die bedeutende Rolle und Funktion der antiken Mythologie in dieser Phase für Vološins Dichtung zu verstehen. -

Außer dem antiken war es der altslavische Mythos, der Vološin beschäftigte und den er - ähnlich wie S.Gorodeckij - mehreren seiner Gedichte zugrunde legte. - So stellen die folgenden Zeilen die lyrische Stilisierung einer Passage des Igorliedes dar, wobei an dem so gestrafften Text besonders das Spiel mit Spondeen auffällt:

... Div kličet pred bedoj  
Arđavde, Korsunju, Pomor'ju, Posurož'ju -  
Zemle neznaemoj raznosit vest' Striboz'ju - 6  
Ptic stonom ubudi i vsta zverinyj voj. (1907)

<sup>1</sup> M.Vološin: Stichotvorenija. L.1977, S.126

<sup>2</sup> Stichotvorenija, S.106f.

<sup>3</sup> Stichotvorenija, S.98

<sup>4</sup> Stichotvorenija, S.157f.

<sup>5</sup> Stichotvorenija, S.121

<sup>6</sup> M.Vološin: "Groza". Ebenda, S.122 - "Div ruft vor dem Unglück/ Arđavda, Korsun', Pomor'e und Posurož'e - / einer unbekanntem Erde bringt er die Botschaft des Stribog:/ die Vögel hat er durch sein Stöhnen geweckt und ein tierisches Geheul hat sich erhoben" -

- Vgl. S.Gorodeckij: "Stribog" - In: Stichotvorenija i poemy. L.1974, S.94ff

Als Vergleich das Original aus dem "Slovo o polku Igoreve":

Тогда вступил Игорь князь въ златъ стремень и  
поѣха по чистому полю Солнце ему тьмою путь засту-  
паше. ношь стонущи ему грозою птичь убуди, свистъ  
звѣриць вѣста збѣся Ливъ, кличетъ врѣху дрѣва,  
велитъ послушати земли незнаемѣ, Влѣзъ и Поморску, и  
Посулю, и Сурожу, и Корсуню, и тебѣ, Тьмуторакань-  
ский - бльвань.

-

Vološin's 1905 entstandenes Gedicht "Roždenie sticha" - (Die Geburt des Verses) - das er kennzeichnenderweise Bal'mont widmete,<sup>2</sup> ist in seiner suggestiven Klangmalerei, dem Spiel mit den Farben wie auch in seiner Aussage - dem Vergleich des künstlerischen Schaffensaktes mit dem organischen Entstehen einer Blume - reinster Symbolismus:

#### Roždenie sticha

V duše moej mrak grozovoj i pachučij...  
Tam v'jutsja zarnicy, kak sinie pticy...  
(...)  
I srazu vse stalo svetlo i veliko...  
Kak noc' lučezarna!  
Tancujut slova, ctoby vspychnut' poparno  
V vljublennom sozvucii. <sup>3</sup>  
Iz nedra soznan'ja, so dnja labirinta

<sup>1</sup> "Slovo o polku Igoreve". (Hrsg. v. L. Dmitriev und D. Lichačev. L. 1967, S. 46) - "Da trat Fürst Igor in den goldenen Steigbügel und ritt über das freie Feld. Die Sonne vertrat ihm mit Dunkel den Weg; die Nacht, stöhnend, weckte ihm durch ein Gewitter die Vögel, Tierpfeiff erhob sich. Div schwang sich empor, schreit vom Baum herab und läßt das unbekannte Land aufhorchen: Wolga und Meeresküste und das Land jenseits der Sula und Suroz und Korsun' und dich, Ölgütze von Tmutorakan'!" -

<sup>2</sup> Vološin selbst gibt als seine Vorbilder Bal'mont und V. Ivanov an. Vgl. M. Gofman: Kniga o russkich poëtach poslednego desjatiletija. SPb 1909, S. 365

<sup>3</sup> "Die Geburt des Verses". (Stichotvorenija. L. 1977, S. 92) - "In meiner Seele herrscht eine gewittrige, duftende Finsternis.../ dort zuckt Wetterleuchten wie blaue Vögel/ -Und mit einem Schlag herrscht eine überwältigende Helle.../ Wie leuchtet die Nacht!/ Es tanzen die Worte, und paarweise erglühen sie/ in verliebtem Einklang./ Aus den Tiefen des Bewußtseins, vom Grund des Labirynths/ drängen sich in ver-



Teanjatsja viden'ja tolpoj orobeloj...  
I stich rascvetaet cvetkom giasinta, <sup>1</sup>  
 Cholodnyj, dusistyj i belyj.

Hierzu findet sich in V.Brjusovs 1895 entstandenem Gedicht  
 "Tvorcestvo" eine Parallele:

Ten' nesozdannych sozdanij  
 Kolychaetsja vo sne,  
 Slovo lopasti latanij  
 Na emalevoj stene.

(...)

I prozračnye kioski,  
 V zvonko-zvucnoj tisine,  
Vyrastajut, slovo blestki, <sup>2</sup>  
 Pri lazorevaj lune.

Nicht selten finden sich Themen der Dichtung Vološins bei Brjusov vorweggenommen wie hier das Motiv der künstlerischen Schöpfung, welche mit flüchtigen, dem Unbewußten entkeimenden Eindrücken beginnt, die in ihrer Verdichtung und selbsttätigen Formung schließlich zur Entstehung des Kunstwerks führen.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang gleichfalls eine Passage aus einem 1905 von A.Belyj verfaßten Prosatext, der die gleiche Bildentwicklung wie in dem oben zitierten Gedicht Vološins aufweist: Wetterleuchten, das einer plötzlichen Helligkeit und einer spontan einsetzenden organischen Wachstumbewegung weicht; dieser Prozeß mündet schließlich in der Entstehung der Symbole - und damit in die eigentliche Entstehung des Kunstwerks. - Die organische Metapher findet sich bei Belyj im hoffnungstragenden Schlußbild des Frühlings noch weitergeführt und auf einer umfassenden allgemeinen Ebene zur Zukunftshoffnung einer "organischen Epoche" erhoben: "Vse načinaetsja s mgnovennyh zarnic. No rastut zarnicy. ... Togda načinaetsja realizacija vspychnuvsich simvolov: ... serdce slysit polet vesny."<sup>3</sup>

<sup>1</sup> "... schüchterter Schar die Visionen.../ und der Vers erblüht wie eine Hyazinthenblüte,/ kalt, duftig und weiß." -

<sup>2</sup> "Schöpfung./ Der Schatten ungeschaffener Schöpfungen/ wiegt sich im Traum/ wie die Blätter der Fächerpalme/ auf der Wand aus Emaille./ .../ Und durchsichtige Kioske/ in klingend-klangvoller Stille/ wachsen wie flimmernder Widerschein,/ beim azurfarbenen Mond." - (In: V.Brjusov. Sob.soc v 7-mi tomach. M.1973, Bd.I, S.35 -

<sup>3</sup> A.Belyj: Apokalipsis v ruskoj poezii. In: Vesny 4, 1905, S.16 - "Alles beginnt mit einem jähen Wetterleuchten. Aber das Wetterleuchten wächst... Dann setzt die Realisierung der aufblühenden Symbole ein: ... das Herz vernimmt den Fluß des Früh-

b) Morphologie der Natur: Erde, Samenkorn, Pflanze. -  
"Istoričeskij pejzaž". -

In zunehmendem Maße verzichtet Vološin in seiner Dichtung auf gesucht-individualisierende Epitheta vom Typ "perlamutrovaja prosin'", "sero-sinevyj", "ten' almaznoj belizni" u.a. An ihre Stelle treten Adjektive, die stärker auf den Gegenstand ausgerichtet sind, eine größere Gegenständlichkeit der Darstellung anstreben: "Beleet moločaj. Plasty razmytoj gliny/ Iskrjatsja grifelem i slancem, i sljudoj..."<sup>1</sup> - "T'ma pryščet molnii v zybučee steklo".<sup>2</sup> - Die Wahrnehmung ist nicht mehr ausschließlich um den optischen Eindruck der momentanen Erscheinungsform der Welt bemüht, sie strebt eine größere "Körperlichkeit" an, eine "sinnliche" Darstellung der Gegenstände.

Schon in einem früheren Artikel hatte Vološin genau diese Forderung in seiner Kritik an der impressionistischen Kunst erhoben: "Die Wirklichkeit", warf er damals den Impressionisten vor, gelange zu ihnen "nur durch das Auge, nicht aber durch den Tastsinn (osjazanie)".<sup>3</sup> -

In ständig variierender Form stellt Vološin nun die Erde mit ihren Schichten, Farbtönen und Spuren der Verwitterung, den verschiedenen Mineralien und Gesteinsschichten dar.

Der karge, meist nur aus Gras bestehende Pflanzenwuchs verliert seinen eigenständigen Charakter und wird zum Bestandteil der "verbrannten Erde":

---

<sup>1</sup> M.Vološin: "Polden'". In: Stichtovorenija. L.1977, S.123 - "Weiß schimmert die Wolfsmilch. Die Schichten des ausgewaschenen Lehms/ glänzen wie Griffel und Schiefer und Glimmer..."

<sup>2</sup> ebenda, S.123 - "Die Finsternis verspritzt Blitze ins flimmernde Glas..."

<sup>3</sup> M.Vološin: Pis'mo iz Pariža. Klod Moné. Itogi impressionizma. In: Vesny 10, 1904, S.45

Šedym i nizkim oblakom dol povit...  
 Černil'no-sini kruci lilovych gor.  
Gorelyj, rzavyj, buryj cvet trav. 1  
Polosy joda i pjatna zelci.

Meeres- und Erdoberfläche erscheinen als Häute und Schuppenpanzer von Tieren:

V morščine gornoj, v sklădkach tisnennyh kož  
 Tuskneet sizyj blesk cesui morskoi.  
 Skripjat derev'ja. Vichr' travu rvet, 2  
 Treplet kusty i raznosit bryzgi.

Es sind die Falten (morščiny, sklădki), die der Erde in Analogie zum menschlichen Antlitz ihr charakteristisches Gepräge verleihen; sie gewähren dem Menschen Schutz und Zuflucht:

V sumerkach v sklădkach  
 Glubokich zalivov  
 Ždal ja prizyva i znaka... 3

Hier ist darüberhinaus der Ort der Begegnung des Menschen mit den überirdischen Mächten, und auch der mit dem "Fluch der Allwissenheit" geschlagene Engel haust zwischen den "Falten der runzlichen Erde" (...mež sklădkami morščinistoj zemli).<sup>4</sup>

Einer ständigen äußeren Veränderung, einem Gestaltenwandel unterworfen, bleibt die Erde doch im Kern die gleiche. Damit wird sie zur Urquelle jeglicher Form organischen Wachstums. Dagegen er-

<sup>1</sup> M.Vološin: "Kimmerijskaja vesna". In: Stichtvorenija. L.1977, S.164f. - "Eine graue tiefhängende Wolke hat sich über das Tal gelegt./ Tintenblau die Abhänge der violetten Berge./ Verbrannt, rostfarben, von brauner Farbe das Gras./ Streifen von Jod und Flecken von Galle." -

<sup>2</sup> "Kimmerijskaja vesna", ebenda, S.165 -  
 - "In der Furche des Berges, in den Falten gemusterter Häute/ wird der bläuliche Schimmer des Schuppenpanzers des Meeres matt./ Die Bäume knarren. Ein Wirbelwind reißt an dem Gras, zaust die Sträucher und verspritzt Wasser." -

<sup>3</sup> M.Vološin: "Otrokom strogim...". In: Stichtvorenija. L.1977, S.193 - "In der Dämmerung in den Falten/ tiefer Buchten/ erwartete ich Ruf und Zeichen..." -

<sup>4</sup> M.Vološin: "Ja šel skvoz' noč'...". In: Stichtvorenija, L.1977, S.81

fahren Felsen und Steine ausschließlich das Wirken äußerer Kräfte und Elemente, die auf ihrer Oberfläche ihre Spuren hinterlassen. Umso mehr werden sie Zeugen der erdgeschichtlichen Vergangenheit:

Duby neroslye pōd-empljut oblak kroņ,  
Tajatsja v tolsce skal tesniny, nisi, grotj.  
I dozď', i vetr, i znoj sledy gluchoj raboty  
Na kamni vrezali...<sup>1</sup>

Die Bitterkeit der Gräser, des Wermuts (polyn') - der in Vološin's Gedichten am häufigsten genannten Pflanze - und der Streifen von "Jod und Galle" wird nicht nur zum Merkmal der Natur, sondern kennzeichnet gleichermaßen den menschlichen Geist, der aus denselben Quellen erwächst:

Naš gor'kij duch... (I pamjat' nas tomit..)  
Nas gor'kij duch proros iz t'my, kak travy...<sup>2</sup>

So wird der Schmerz - als organischer Bestandteil des Lebens wie die Bitterkeit der Kräuter und die ätzende Schärfe des Salzes - in Demut angenommen:

Blagodarju za neotstupnost' boli  
Putevoditel'noj: ja v nej sgorju.  
Za gorec' trav zemnych, za edkost' soli -  
Blagodarju! <sup>3</sup>

Besonders deutlich wird die tief innerlich begründete Einheit des Ursprungs von Natur und menschlichem Geist in folgendem Gedicht:

- 
- <sup>1</sup> M.Vološin: "Duby neroslye...". In: Stichtovorenija. L.1977, S.160 - "Eichen von niedrigem Wuchs heben ihre Kronen wie Wolken empor,/ in der Felsenschicht verbergen sich enge Durchgänge, Nischen und Grotten./ Und Regen, Wind und Hitze haben die Spuren dumpfer Arbeit/ den Steinen eingeprägt." -
- <sup>2</sup> M.Vološin: "Corona astralis", ebenda, S.150 - "Unser bitterer Geist... (Und es quält uns die Erinnerung..)/ Unser bitterer Geist ist der Dunkelheit entsprossen wie die Kräuter."
- <sup>3</sup> M.Vološin: "Sklonjajas' nic...", ebenda, S.180 - "Danke für den unablässigen Schmerz auf meinem Weg: in ihm werde ich verbrennen./ Für die Bitterkeit der irdischen Kräuter, für die ätzende Schärfe des Salzes- / sage ich Dank."

Tak stranno, svobodno i prosto  
 Mne vyjavlen smysl bytija,  
 I skrytoe v semeni "ja",  
 I tajna cveten'ja i rosta.  
 V rasten'je i v kamne - vezde,  
 V gorach, v oblakach, nad gorami  
 I v zvere, i v sinej zvezde,  
 Ja slysu pojuscee plamja.

(1912)

In der Metapher des Samenkorns konzentriert auch hier Vološín seine Auffassung von der der Natur wie dem Geist gleichermaßen innewohnenden Fähigkeit zu organischem Wachstum.<sup>2</sup> -

Somit findet sich hier im Bereich der Dichtung eine deutliche Übernahme und Weiterentwicklung dieser - wie wir gezeigt haben - für die Kunst- und Dichtungsästhetik zentralen Metapher, um nur an folgende Stelle zu erinnern: "In tiefen und organischen Kunstwerken findet man immer den kanonischen Stamm der Pflanze und die freitreibenden Blüten des individuellen Schaffens an den Zweigen."<sup>3</sup> - Auch Ivanov spricht in vergleichbarer Weise von der "Analogie zwischen der Tätigkeit des Künstlers und einem natürlichen (prirodnyj) Organismus."<sup>4</sup> -

Da der Mensch organischer Teil der gesamten Natur ist, findet er nur in deren vorbehaltloser Annahme eigene innere Harmonie:

"Der Mensch versucht stets, die Natur zu besiegen; er wähnt sich ihr entgegengesetzt und fremd - aber das Orakel lautet: Du wirst die Mutter nicht besiegen, solange du dich nicht umwendest, sie in deine Arme nimmst und ihr sagst: Du bist mein,

<sup>1</sup> M.Vološín: "Tak stranno...". In: Stichtovorenija. L.1977, S.197 - "So seltsam, frei und einfach/ wurde mir der Sinn des Seins klar,/ das im Samen verborgene "Ich",/ und das Geheimnis des Blühens und Wachsens./ In Pflanze und Stein, überall/ in den Bergen, den Wolken, über den Bergen/ im Tier wie im bläulichen Stern/ höre ich die singende Flamme."

<sup>2</sup> Auch hier lassen sich deutliche Parallelen zu V. Ivanov ziehen. Vgl. besonders "Kancóna" ("Cor ardens"). In: Sob.soč., Bd.II, S.397 -

<sup>3</sup> M.Vološín: Čemu učat ikony. In: Apollon 5, 1914, S.28

<sup>4</sup> V. Ivanov: O granicach iskusstva. In: Sob.soč., Bd.II, S.634

denn du bist ich selbst."<sup>1</sup>

Vološin's Dichtung ist wesentlich von dieser Zuwendung zur Natur getragen. In dem Maße, wie er den Blick auf die "äußere Welt" richtet, erkennt er das eigene Ich:

"Es gibt für den Menschen", schreibt Vološin 1908, "keine andere Offenbarung als jene, die in jedem Ereignis des Lebens, in jedem Augenblick des Seins verborgen ist. Man muß aufmerksam im Leben lesen und dabei keine seiner Windungen (izviv) auslassen. Das eigene wirkliche Ich findet man nicht in innerer Betrachtung (sozercanie), sondern darin, wie sich in uns die äußere Welt umsetzt (preobražetsja). Jetzt habe ich die tiefe und zärtliche Liebe zum Leben begriffen und gleichzeitig das Fehlen jeglichen Wunsches, diesen freifließenden, breiten Strom einzuengen."<sup>2</sup>

In zunehmendem Maße wird Landschaft - auch wenn sie gleichzeitig "Landschaft der Seele" ist - in Vološin's Gedichten mit genauen Epitheta ausgestattet. Die Objekte werden nach ihrem Sein, nicht länger mehr nach dem Eindruck, den sie im gegebenen Moment hinterlassen, bestimmt. Die Sprache wird dichter, weist bisweilen Tendenzen zum Lakonischen und Sentenzenhaften auf. - Das Sonett "Polden'" von 1907 ist dafür ein besonders charakteristisches Beispiel:

Travoju žestkoju, pachučej i sedoj  
Poros besplođnyj skat izvilistoj doliny.  
Beleet molocaj. Plasty razmytoj gliny  
Iskrjatsja grifelem i slancem, i sljudoj.

Po stenam šifera, istočennym vodoj,  
Pobegi kapersov; issocsij stvol masliny;  
A vyse za cholmom lilovye versiny <sup>3</sup>  
Pod-emlet Karadag zubcatoju stenoj.

<sup>1</sup> V. Ivanov: Sporady (1908). In: Sob.soč., Bd.III, S.126

<sup>2</sup> Brief Vološin's an A.Petrova vom 12.9.1908, DMV

<sup>3</sup> M.Vološin: "Polden'". In: Stichotvorenija. L.1977, S.122 -  
- "Mittag. - Mit hartem Gras, weißlich und duftend/ ist der unfruchtbare Hang bewachsen./ Weiß schimmert die Wolfsmilch. Die Schichten des ausgewaschenen Lehms/ glänzen von Griffel und Schiefer und Glimmer./ Über die Schieferwände, vom Wasser zerfressen/ die Triebe des Kapernstrauchs; der vertrocknete Stamm eines Ölbaums;/ und höher, jenseits des Hügels zeichnen sich die violetten Hügel des Karadag ab, als gezackte Mauer."

I étot tusklyj znoj, i gory v dymke mutnoj,  
I zapach duanych trav, i kamnej otbľesk rtutnyj.  
I zlobnyj krik cikad, i klekot chisnych ptic -

Mutjat soznanie. I znoj drožit ot krika...  
I tam - vo vpadinach zijauscich glaznic <sup>1</sup>  
Ogromnyj vzgljad rastoptannogo Lika.

In der Landschaft findet der Dichter historische und geologische Vergangenheit konzentriert widergespiegelt; durch scheinbar "direkte" Berührung (osjazaemost') gibt er sie wieder. Derart begriffene Landschaft wird in Vološin's Dichtung zum Motiv des "istoričeskij pejzaž" - der "historischen Landschaft". -

"Istoričeskij pejzaž" bedeutet: Antlitz der Erde, auf welchem die Jahrhunderte ihre Spuren hinterlassen haben.

Der Künstler, der ein Porträt malt, kann nur dann das Gesicht des betreffenden Menschen wiedererachaffen, wenn er die Gesamtheit aller äußeren und inneren Zeichen, welche die Jahrhunderte auf ihm hinterlassen haben, aufzeigt. Ein solches Porträt wird historisch ... An einem beliebigen Königsporträt von Velazquez kann man die ganze Geschichte des Hauses Habsburg ablesen... Genauso strebt die "historische Landschaft" danach, historisches Porträt der Erde zu werden ... Das Gesicht der Erde bildet sich geologisch ebenso heraus wie ein menschliches Gesicht anatomisch, und es wird genauso durch Runzeln, Schrammen und Wunden, welche die Elemente und die Menschen auf ihm hinterlassen haben, bestimmt: die Zeichen der Augenblicke. Darin liegt der Sinn der "historischen Landschaft".<sup>2</sup> -

"Na živom každoe perežitoe mgnovenie otmečet svoj znak" - lautet Vološin's Übersetzung des als Epigraph gewählten Bergson-zitats: "Partout où quelque chose vit, il y a quelque part un registre où le temps s'inscrit."<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - "Und diese matte Hitze und die Berge, trüb im Dunst,/ und der den Atem benehmende Geruch der Kräuter und der Quecksilberglanz der Steine./ und der böse Schrei der Zikaden und das Krächzen der Raubvögel - /trüben das Bewußtsein. Und die Schwüle zittert vom Schrei.../ und dort - in den klaffenden Augenhöhlen/ der ungeheuere Blick eines zertretenen Antlitzes."

<sup>2</sup> - M.Vološin: Konstantin Bogaevskij. In: Apollon 6, 1912, S.5

<sup>3</sup> - Konstantin Bogaevskij, aaO

"Wahrhaft große Porträtisten vermitteln keine Ähnlichkeit, sondern das S c h i c k s a l (gesperrt im Original, C.W.) des Menschen. Genauso strebt die historische Landschaft danach, h i s t o r i s c h e s Porträt der Erde zu werden."<sup>1</sup> -

Vološin fordert die "Erfahrung des Herzens" (opyt serdca), die sich mit der Betrachtung verbinden muß.<sup>2</sup> Nur, wenn er sie "erleidet" (perestradat') und "erlebt" (perežit'), kann der Künstler eine Landschaft wirklich darstellen. Historische Darstellung bedeutet nicht: sich anhand eines Studiums der entsprechenden Epoche Kenntnisse anzueignen, diese dann mit allen Details wiederzugeben - sondern historische Wirklichkeit muß als "lebendige Emanation der alten Steine" aufgefaßt werden und durch eine Eingebung (vdochnovenie) - der Inspiration eines Hellsichtigen vergleichbar - erschlossen werden.<sup>3</sup> - In oft unbedeutenden Nebensächlichkeiten offenbart sich das "eigentlich Wertvolle - jene Verbindungen, die allem zum Trotz zwischen den Erscheinungen existieren, jenes geheime Beben des Lebens, das über dem Lauf der Ereignisse liegt und sie auszeichnet."<sup>4</sup>

Historisches muß für den Leser nah, lebendig, packend, "gegenwärtig" werden; Gegenwärtiges gilt es darzustellen mit "jenem Gefühl für Kultur und Vollkommenheit, das es historisch werden läßt."<sup>5</sup>

"Und genauso, wie die Schöpfer der menschlichen Gesichter in jedem menschlichen Antlitz im Prinzip nur ein Gesicht sahen und sich bemühten, es in ihrer Kunst herauszustellen - wie es Leonardo, Botticelli und Rembrandt taten - so waren auch die Schöpfer der "Historischen Landschaft" stets eingeschlossen in den Grenzen eines Landes."<sup>6</sup>

Kimmerien - das Land Bogaevskijs - ist gleichzeitig auch das Land Vološins. Das Typische jener Landschaft, die Vološins Lyrik ihr charakteristisches Gepräge verleiht, wird für ihn zur Ver-

<sup>1</sup> M.Vološin: Konstantin Bogaevskij. In: Apollon 6, 1912, S.5

<sup>2</sup> Konstantin Bogaevskij, S.7

<sup>3</sup> M.Vološin: Surikov. In: Literaturnaja Rossiya. 29.11.1963 (Nr.48), S.16

<sup>4</sup> M.Vološin: Anri de Ren'e. In: Apollon 4, 1910, S.29

<sup>5</sup> Anri de Ren'e, S.32

<sup>6</sup> Konstantin Bogaevskij, S.7



körperung von Landschaft schlechthin - getreu seiner Kunst-  
auffassung, daß die künstlerische Darstellung im Besonderen  
stets das Allgemeine zu offenbaren habe. -

Diese Auffassung der "Historischen Landschaft" schlägt sich  
besonders im Zweiten Kimmerischen Gedichtzyklus "Kimmerijskaja  
vesna" nieder, dessen Gedichte größtenteils nach 1917 entstan-  
den.<sup>1</sup> - So wird im ersten Teil des Gedichts "Karadag" von 1918  
die vulkanische Vergangenheit des Felsens in ihrer ganzen Dynamik  
lebendig:

Pregradoj volnam i vetram  
Stena, razmytogo vulkana,  
(...)  
I nad živymi zerkalami  
Vozniknet temnaja gora  
Kak razmetavseeaja plamja  
Okamenelogo kqatra.  
Iz negr izverzennym poryvom,  
Tragiceskim i gordelivym,  
Vzmetnulis' vichri drevnich sil...<sup>2</sup>

Deutlich davon abgesetzt ist der zweite Teil. Zur direkten  
Apostrophe übergehend, vertieft er das Dargestellte, weitet es  
in metaphysische Dimensionen. Denn hinter dem dem Wasser trotzen-  
den Felsblock vulkanischer Herkunft steht die unberechenbare, ir-  
rationale Kraft der Erde, vor der der Mensch erschauert:

Vojdi pod strel'čatyj namet,  
I pust' duša tvoja pojmet  
Bezvyhodnost' slepych usilij  
Titanov, skovannyh v grobu...<sup>3</sup>  
(...)

Das Handeln der Titanen jedoch war zum Untergang verurteilt;  
ihr Versuch, die irdischen "Fesseln" der Materie zu sprengen,

<sup>1</sup> "Kimmerijskaja vesna". In: Stichtovorenija. L. 1977, S. 164-176

<sup>2</sup> "Karadag", ebenda, S. 171 - "Schranke den Willen und den Win-  
den/ ist die Mauer des ausgewaschenen Vulkans/.../ und über  
den lebendigen Spiegeln/ erscheint der dunkle Berg/ wie die  
ausgestreckte Flamme/ eines versteinerten Feuers./ Aus den  
Tiefen stoßartig herausgeschleudert,/ tragisch und stolz/  
haben sich die uralten Kräfte im Wirbel erhoben." -

<sup>3</sup> ebenda, S. 172 - "Tritt unter den Spitzbogen des Felsenda-  
ches,/ und laß deine Seele die Ausweglosigkeit der blinden  
Anstrengungen der ans Grab gefesselten Titanen begreifen..." -

scheiterte. Damit wird der Fels zum steinernen Denkmal der elementaren aufrührerischen Kräfte, vor denen der Mensch hilflos steht - jener Mächte, denen wir in Vološin's Auffassung der Anarchie noch in verstärktem Umfang begegnen werden. -

Prislušajsja, kak šelestit  
 V nich golos morja - bezyschodnej,  
 čem plač tenej ...  
 (...)  
 Potom plyvi skoreg proč'.  
 Ty zavtra vspomnis' tol'ko noč'.  
Stolpy bazal'tovych gigantov,  
 Odnobraznyj golos vod  
 I radugami brilliantov<sup>1</sup>  
 Perelivajušcijsja svod.

Es bleibt der rein optische Eindruck zurück. Die Tiefe des Erlebnisses selbst, jenes gescheiterten Sich-Aufbäumens, das Ahnen um die "Ausweglosigkeit", das den Betrachter anrührt, bleibt dem Augenblick des direkten Erlebens verhaftet. Die Erinnerung - aus der Distanz des nachfolgenden Tages heraus - kehrt wieder an die Oberfläche der Realität zurück; die Erschütterung weicht dem geordneten Bild aus Wasser und Stein, vom Regenbogen harmonisch überspannt: das Chaos, über welchem sich der Schleier für einen Augenblick hob, wird wieder zum Kosmos.

-

c) Das Motiv des Gartens. Umgrenzung und Geborgenheit.  
 Das Raummotiv des "geschlossen-geschützten Bereichs" ist dem Motiv der "offenen Landschaft" gegenüberzusetzen. Der organische Bezug ist auch hier dominierend; in dem von Vološin bevorzugt verwendeten Bild des Gartens (sad) finden sich beide Komponenten vereinigt:

<sup>1</sup> "Karadag", S.172 - "Horch, wie in ihnen die Stimme des Meeres rauscht - hoffnungsloser/ als das Weinen der Schatten.../  
 - Dann segle rasch fort./ Morgen wirst du dich nur noch an die Nacht erinnern,/ an die Säulen der Basaltgiganten,/ an die eintönige Stimme des Wassers,/ und an das in Regenbogen von Brillanten / schillernde Himmelsgewölbe." -

O kak čutko, o, kak zvonko  
 Zdes' sagi moi zvucat!  
 Legkoj postup'ju rebenka  
 Ja vchozu v znakomyj sad...  
 Slysis', skazki selestjat?  
 Posle dolgich let skitan'ja  
 Niti temnogo poznan'ja <sup>1</sup>  
 Priveli menja nazad...

(1903 oder 1904)

Der Garten wird zum ursprünglichen, vertrauten, Geborgenheit bietenden Raum (znakomyj sad), mit dem zeit seines Lebens, das als ziellose Wanderung (skitan'e) erlebt wird, der Mensch unterbewußt - durch die "dunklen Fäden der Erinnerung" verbunden bleibt. - Der Garten als in sich abgeschlossener, geschützter Bereich birgt gleichzeitig in sich das Geheimnis des organischen Wachsens und Blühens; somit wird er zur Quelle, aus der der Mensch auf seinem Weg neue Kraft schöpft:

... Skaži: gde put' k nevidimomu gradu?  
 - Ostanovis'. Vojdi v moju ogradu  
 I otdochni, I slusaj ne dysa,  
 Kak ključ žurčit, kak selestjat veršiny  
 (...)  
Ucis' vnimat' molčaniju sadov, <sup>2</sup>  
 Dychan'ju trav i zapachu cvetov.

(1910)

Die einzigen Laute im geheimnisvollen "Schweigen" des Gartens - das Murmeln der Quelle (ključ žurčit), das Rauschen der Blätter und Baumwipfel (veršiny šelestjat) sowie das Atmen der Gräser (dychan'e trav) - fügen sich in den allgemeinen Bildrahmen ein.

Die gleichen Laute des Flüsterns, Murmelns und Rauschens (šelestet', žurčat') kennzeichnen allgemein in Vološin's Dichtung

<sup>1</sup> M.Vološin: "O, kak čutko...". In: Stichtvorenija, S.74  
 - "O wie leicht, wie hell/ klingen hier meine Schritte!/  
 Mit dem leichten Gang des Kindes/ betrete ich den vertrauten Garten. / Hörst du, die Märchen rauschen?/ Nach langen Jahren der Wanderschaft/ haben mich die Fäden dunkler Erinnerung/ zurückgeführt..." -

<sup>2</sup> - "Sprich, wo ist der Weg in die unsichtbare Stadt?/ Halt inne. Komm in meinen Garten/ und ruhe aus. Und horch, ohne zu atmen,/ wie die Quelle murmelt, die Wipfel rauschen./ (...) Lern, dem Schweigen der Gärten zu lauschen/ dem Atmen der Gräser und dem Duft der Blumen." - (Stichtvorenija, S.161)

den Bereich der Rückwendung und Erinnerung; sie werden zur leisen Sprache, derer sich das Geheimnis bedient:" Die Seele hat sich dem lebendigen Rauschen angeschmiegt (duša prinikla k živym šopotam), selbstvergessen ihm lauschend und begreifend - was Erde und Wald prophezeien und die tosende Quelle spricht." (Čto Zemlja i les proročit, ključ rokočet, lepeča, - ("Eros").<sup>1</sup>

In jener Sprache vermögen auch Gegenstände zu reden, wenn sie - wie in folgendem Beispiel die Briefe - lebendige Erinnerung sind; Gegenständliches fließt hier mit Organischem in einer einheitlichen Empfindung zusammen, das papierene Rascheln wird zum "Raacheln trockener Gräser":

Ja ljublju ustalyj šelest  
 Starych pisem, dal'nych slov...  
 V nich est' zapach, v nich est' prelest'  
 Umirajuscich cvetov.

Ja ljublju yzornyj počerk -  
 V nem est' soroch trav suchich...  
 (...)

Mne tak blizko obajan'e  
 Ich ustal'oj kraasoty...  
 Èto dereva Poznan'ja 2  
 Obletevaie cvety.

(1904)

In seiner Weiterentwicklung wird der Bereich der Innenwelt und der Erinnerung zum Raum des Unwirklich-Halluzinatorischen überhaupt: dazu gehören die Wüste, der Schlaf, das Märchen, der Fiebertraum (večnyj bred) sowie die Hitze und die Müdigkeit, die mit den oben genannten Begriffen korrespondieren. (Pustyn'ja spit i mysl' rastet...")<sup>3</sup>

Erinnerung - gleichermaßen wie das Bild des Gartens - bedeutet somit einen Raum der Zuflucht und Geborgenheit, der jedoch überschattet ist von der Ahnung um Verfall und Sterben. Eine resignative Müdigkeit, die aus der Abkehr von der Außen-

<sup>1</sup> V. Ivanov: O veselom remesle i umnom veselii. In: Sob.soč., Bd. III, S.75

<sup>2</sup> - "Ich liebe das müde Rascheln/ alter Briefe, entfernter Worte.../ in ihnen ist der Duft, in ihnen ist der Zauber/ sterbender Blumen./ Ich liebe die verschnörkelte Handschrift - / in ihr ist das Rascheln trockener Gräser.../ (...)Der Zauber ihrer müden Schönheit/ ist mir so vertraut.../ Es sind die abgefallenen Blüten/ vom Baum der Erkenntnis." (Stichotvorenija S.85)

<sup>3</sup> "Pustynja". In: Stichotvorenija, S.49

welt resultiert, wird zum beherrschenden Grundton (ustalyj šest..., zapach.. umirajuščich cvetov, ... èto dereva Poznan'ja obletevsie cvety).

Die Erkenntnis (Poznan'e), die zwar den Zugang zum Garten (sad) ermöglicht - (Vgl. "... niti temnogo poznan'ja/ priveli menja nazad", S.142) - bedeutet gleichermaßen das Wissen um die Vergänglichkeit des Seins - auch in jener geschützten Sphäre des Innenraums. Der Garten wird nicht mehr mit der Unschuld des Kindes betrachtet, sondern aus der Perspektive des Menschen, der vom "Baum der Erkenntnis" ab. Dennoch bietet er als einziger Raum dem Menschen Geborgenheit - sogar dann, wenn der Himmel seine Hilfe versagt:

...Obnimaet serdce pokornost'. Ticho ...  
 Mysli zamirajut. V sadu maslina  
 Prostiraet vetvi k slepomu nebu 1  
 Žestom rabyny..."

(1910)

In Vološins Dichtung sind es - in Anlehnung an das exemplarische Motiv des Gartens - allgemein Bilder des Kreisförmigen, des Sich-Einschließens, die für den Bereich der Rückwendung stehen, der allein Schutz, Geborgenheit und Befreiung von äußeren Zwängen bedeutet:

Ne prestuplju i ne narušu,  
 Ne razomknu uslovnyj krug ... 2

... No mne ne dano radosti  
Zamknut'sja v ljubvi k odnomu:  
 Ja pokidaju vsech i nikogo ne zabyvaju. 3  
 Ja nikogda ne narusil togo, cto rastet...

1 - "Demut erfaßt das Herz. Leise/ ersterben die Gedanken. Im Garten/ streckt der Ölbaum seine Zweige zum blinden Himmel empor/ mit der Geste der Sklavin..." - (Stichotvorenija, S.163)

2 - "Ich übertrete nicht, ich verletze nicht,/ noch löse ich den vereinbarten Kreis" - (Stichotvorenija, S.186)

3 - "Aber mir ist die Freude nicht gegeben/ mich in der Liebe zu einem einzigen einzuschließen:/ Ich verlasse alle und vergesse keinen./ Und niemals habe ich etwas, was wächst, verletzt. (Stichotvorenija, S.194)

Auf einer allgemeineren Ebene begegnet man dem Motiv des geschlossenen und umgrenzten Raumes in Vološins Dichtung und dem ihm gegenüberstehenden offenen Raum in der Durchdringung und Spiegelung von Mikro- und Makrokosmos, Innen- und Außenwelt. Die spiegelbildlich zueinander geführten Bewegungslinien finden sich bisweilen ins Ornamentale stilisiert. Besonders deutlich werden diese Entsprechungen in folgendem, "Koktebel'" betitelten Landschaftsgedicht von 1918:

### Koktebel'

Kak v rakovine maloŭ - Okeana  
Velikoe dychanie gudit,  
Kak plot' ee mercaet i gorit  
Otlivami i serebrom tumana,  
A vygibi ee povtoreny  
V dvizenii i zavitke volny, -  
Tak vsja duša maja v tvoich zalivach,  
O Kimmerii temnaja strana,  
Zaključena i preobrazena.

(...)

Očnušsja ja - duša moja raz-jałas',  
I myal' rosła, lepilas' i vajalas'  
Po sklādkaŭ gor, po vygibam cholmov.  
Ogn' drevnich nedr i dozdevaja vlaga  
Dvojnym rezcom vajali oblik tvoŭ, -  
I sich cholmov odnoobraznyj stroj,  
I naprjazennyj pafos Karadaga,  
Sosredotočennost' i tesnota  
Zubčatych skal, a rjadom sirota  
Stepnych ravnin i mrejuščie dali  
Stichu - razbeg, a mysli - meru dali.  
Moej mectoj s teč por napoeny  
Predgorij geroičeskie sny  
I Koktebelja kamennaja griva; <sup>1</sup>

1

- "Koktebel'". - So wie in einer kleinen Muschel/ des Ozeans erhabener Atem dröhnt,/ so wie ihr Fleisch flimmert und brennt/ in Schimmern, im Silber des Nebels,/ und ihre Windungen sich in der Bewegung, im Schnörkel der Welle wiederholen - / so ist meine ganze Seele in deinen Buchten,/ o dunkles Land Kimmeriens/ eingeschlossen und verwandelt. -  
- Ich erwachte - meine Seele öffnete sich,/ und der Gedanke wuchs, formte sich und wurde in den Falten der Berge, den Windungen der Hügel herausgemeißelt./ Das Feuer der uralten Tiefen und die Feuchtigkeit des Regens haben mit doppeltem Meißel dein Antlitz geschaffen- / und die eintönige Linie dieser Hügel,/ das erregte Pathos des Karadag,/ die Konzentration und Enge/ der gezackten Felsen, und daneben die Weite/ der Steppen und die schimmernden Fernen/ gaben dem Vers seinen Schwung, dem Gedanken sein Maß." (in: Stachotvorenija, S.172f.

Ego polyn' chmel'na moej toskoj,  
Moj stich poet v volnach ego priliva,  
I na skale, zamknuvšej zyb' zaliva,  
 Sud'boj i vetrami izvajan profil' moj.<sup>1</sup>

(1918)

Das diesem Gedicht zugrundeliegende Lebens- und Kunstverständnis stellt den Menschen - als Ideal - in völliger Harmonie mit dem Kosmos dar und zeigt Kunst und Natur in ihrer höchsten, vollendeten Form als identisch. Die dichterisch erlebte Landschaft wird zum Resonanzraum der Seele, der Geist selbst zum beseelenden Element der Natur. Außen- und Innenwelt verschmelzen ineinander.

Die erste Strophe wird durch den Vergleich "kak - tak" gegliedert: So wie der Ozean in einer Muschel - optisch und akustisch - eingefangen ist, so erfährt sich das Ich in der Landschaft Kimmeriens "eingeschlossen und verändert" (... tak vsja duša moja v tvoich zalivach/ ... zaključena i preobražena.)

Der Bewegung des "Umschließens" wird nun in der zweiten Strophe der Prozeß des "Sich-Öffnens" entgegengesetzt. Denn in der Landschaft Kimmeriens erlebt das Ich sein geistiges Erwachen: es öffnet sich seine Seele - der Gedanke wächst (...duša moja raz-jalas',/ i mysl' rosla...). -

Kimmerien - als primär geographischer Ort - umfaßt und umschließt das menschliche Sein - (die dargestellte Bewegung wirkt konzentrierend in den Innenraum hinein) - und verhilft gleichzeitig dem menschlichen Geist zu seiner Entfaltung. (die Bewegung wirkt lösend, ist als Wachstum nach außen hin gerichtet). Somit wird Kimmerien - weit über die Bedeutung als geographischer Ort hinaus - zur bändigenden, konzentrierenden und gleichzeitig entfaltenden Urkraft des Geistes überhaupt.

Primär und sekundär modellierende Systeme werden hierbei nicht mehr voneinander geschieden; künstlerisches Schaffen

<sup>1</sup> "...Seit jener Zeit sind die heroischen Träume der Vor-  
 gebirge/und die steinerne Mähne Kimmeriens/gesättigt mit  
 meinem Traum;/ sein Wermut ist trunken von meiner Trauer,/  
mein Vers singt in den Wellen seiner Brandung,/ und auf  
 dem Felsen, umschlossen vom Wassergekräusel der Bucht,/  
 haben Schicksal und Winde mein Profil herausgemeißelt."  
 (Stichotvorenija, S.173)

wird mit dem Wirken der Naturkräfte gleichgesetzt: "I mysl' ros-la, lepilas' i vajalas'/ po skladkam gor, po vygibam chclmov" - (Und der Gedanke wuchs, formte sich und wurde aus den Falten der Berge, den Windungen der Hügel herausgemeißelt) - sowie: "naprjažennyj gafos Karadaqa" - (das erregte Pathos des Karadaq).-

Die verdichtende Bewegung in den Innenraum hinein wird zur gegenläufigen Bewegung in die Weite nicht in Opposition gesetzt, sondern als deren harmonische Entsprechung und Ergänzung dargestellt. So wird in der Naturschilderung der zweiten Strophe die Entsprechung von Konzentration (Ozean in der Muschel) und Entfaltung (menschliche Seele in der Landschaft) zu Anfang des Gedichts genau wiederholt. - Konzentration und Enge (sosredotočennost' i tesnota) Kimmeriens auf der einen, die Weite der Step-  
lenlandschaft (širota... stepnych ravnin) auf der anderen Seite werden schließlich formgebende Kräfte des dichterischen Ver-  
ses.-

In der Schlußstrophe findet sich diese gegenseitige Durchdrin-  
gung von Mikro- und Makrokosmos zu ihrem Höhepunkt geführt: im Medium des Traumes - der bei Vološin stets die freie schöpferische Phantasie verkörpert - verschmelzen Innen- und Außenwelt miteinander; im Zustand des Rausches wird die Natur eins mit dem Menschen, der seinerseits im Rauschen des Meeres den von ihm selbst geschaffenen Vers vernimmt.

Im abschließenden Bild wird diese Entsprechung auf der dar-  
stellenden Ebene noch einmal thematisiert: der Dichter findet das eigene Profil - von den Kräften der Natur - in Fels gemeißelt vor. -

Die beiden einander wechselseitig durchdringenden Bildberei-  
che sind an der sematischen Zugehörigkeit der Wortfelder deut-  
lich abzulesen: der offenen Landschaft (Natur - Meer) mit den entsprechenden Attributen wird der Bereich der Innenwelt (Seele-  
Geist) gegenübergestellt. Die Vermittlung leisten - wenn diese beiden Bereiche nicht direkt miteinander verknüpft werden ("egc  
polyn' chmel'na moej toskoj, / Moj stich poet v volnach ego pri-  
livach")- bezeichnenderweise Verben, die dem künstlerischen  
Schaffensbereich entstammen (lepiti', vajati') - Somit ist es  
indirekt in diesem Gedicht die Kunst, welche den menschlichen



Geist und die ihn umgebende Natur gleichermaßen auf einer höheren Ebene vereinigt. In der in einem derartigen Sinne absolut verstandenen Kunst fließen das unbewußte irrationale Wirken der Natur mit dem schöpferischen Tun des Menschen unterschiedslos ineinander.

d) Die Rückwendung: Mutter- und Höhlensymbolik. Terra Mater

Die eigentliche, geheimnisvolle Tiefe, die sich nur im direkten Erleben erschließt, steht hinter allen Schlüsselmotiven bei Vološin. Archaische Bildwelt findet sich mit der Sehnsucht verknüpft, zum Ursprung zurückzukehren: dem inneren Zwang zur Rückwendung. - "Der Traum vom Archaischen", schrieb Vološin 1909, "ist der letzte und sehnlichste Traum der Kunst in unserer Zeit."<sup>1</sup> -

Auch dies leisten - verschlüsselt in Bildern - Historie und Mythos. Das hymnische Feiern des intensiv gelebten Augenblicks, der Aufruf "am Ende freudig fortzugehen"<sup>2</sup>, die vielfach variierte Aufforderung "Ne zovi togo, kto uchodit/ Ne žalej o tom, čto prošlo:/ Darit smert', a žizn' liš' uvodit.../ Pozabud' i znak i čislo"<sup>3</sup> zeugen ja gerade vom Gegenteil: das lyrische Ich vermag eben nicht ausschließlich im Jetzt, ohne Wunsch, Sehnsucht und Erinnerung, losgelöst von der Vergangenheit zu leben.

Unter diesem Gesichtspunkt der Loslösung, der inneren Befreiung von Sehnsucht und Vergangenheit, erhält Vološins intensive Zuwendung zur Vergangenheit einen zusätzlichen Stellenwert: sie ist der Versuch, - sei es im Mythos, sei es im geschichtlichen Motiv - das Erlebte dichterisch zu bewältigen. - Gerade der Mythos ist ja letztlich nichts anderes als eine Form der Bewältigung der Welt durch zeitliche und räumlich Gliederung, Abgren-

<sup>1</sup> M.Vološin. In: Apollon 10, 1909, S.43

<sup>2</sup> M.Vološin:"Otryvki iz poslanij". In: Stichotvorenija. S.89

<sup>3</sup> - "Ruf nicht den, der fortgeht,/ beklage nicht das, was vorbei ist:/ nur der Tod schenkt; das Leben nimmt .../ Vergiß Zeichen und Zahl!" (In: Stichotvorenija, S.138)

zung und Definition ihrer zunächst bedrohlich erscheinenden Kräfte und ihre Übertragung in eine vergegenständlichende symbolische Bilderwelt. Nur ein Medium existiert in der Dichtung Vološins, das in dieser Form weder Übergeordneten Mächten noch einer zeitlichen Bindung unterliegt: das Medium des Traums, innerhalb dessen der Mensch frei ist, und das - im Gegensatz zu allem anderen - "sich auflöst, ohne eine Spur zu hinterlassen":

Ljubit' bez slez, bez sožalen'ja,  
 Ljubit', ne veruja v vozvrat.  
 Čtob bylo kazdoe mgnoven'e  
 Poslednim v zizni. Čtob nazad  
Naa ne vleklo neuderzimo,  
 Čtob zizn' skol'znula v kol'cach dyma,  
 Prosla, razvejalas'... I pust'  
 Vecerne-radostnaja grust'  
Obnimet nas svoim zapjast'em.  
 Smotret', kak tajut bez sleda  
 Ostatki grez, i nikogda  
 Ne rasstavat'sja s grustnym sčast'em,  
 I podojdja k koncu puti,  
 Vzdochnut' i radostno ujtí. <sup>1</sup>

Es ist die Sehnsucht nach einem Leben, das völlig im Augenblick aufgeht und in dessen intensiver Erfahrung Erfüllung findet, die aus diesem schon an anderer Stelle zitierten Gedicht spricht. Das Leben wird zum flüchtigen "Rauchring", der verfliegt, zum Traum, der wie Schnee vergeht. Die Verben der flüchtigen Bewegung, des Gleitens und Vergehens, dominieren. Trotz der heiteren Ruhe als Grundstimmung bildet ein unüberhörbarer Ton der Tragik den Hintergrund, was im Oxymoron "večerne-radostnaja grust'" (abendlich-freudvolle Trauer) zum Ausdruck kommt. Doch kommt dieser Widerspruch im harmonisch gedämpften Augenblick des Gegenwärtigen nicht zum Tragen - er ist aufgehoben in einer höheren Einheit, die sich wiederum im semantischen Bildfeld

<sup>1</sup> - "Lieben - ohne Tränen und ohne Bedauern,/ Lieben - ohne an eine Wiederkehr zu glauben.../ Als ob jeder Augenblick/ der letzte im Leben wäre. Als ob es uns nicht/ unhaltbar zurückzöge,/ Als ob das Leben in Rauchringen entschwände,/ verginge, verwehe... Und möge/ die abendlich-freudvolle Trauer / uns mit der Hand umfassen./ Schauen, wie ohne eine Spur/ die Reste unserer Träume schmelzen, und niemals/ vom traurigen Glück sich trennen,/ und dann, am Ende des Weges,/ aufseufzen und froh fortgehen." - (Stichotvorenija, S.88f.)

der kreisförmigen und der umarmend-umfassenden Bewegung niederschlägt - (v kol'cach dyma ... I pust' večerne-radostnaja grust' obnimet nas...) - Denn die Traurigkeit bricht nicht als lebensfeindliche Macht von außen ein, sondern sie "umfängt das Leben mit der Hand", damit die natürlich-harmonische Einheit alles Lebendigen zeigend.

Diese harmonische Ganzheitlichkeit bleibt freilich Illusion - ein Traum des lyrischen Ichs, das eben nicht "ohne Tränen, ohne Bedauern" zu lieben vermag. Das tragische Gegengewicht zum Traum bildet hier - stellvertretend für viele Gedichte - der innere Zwang zur Rückwendung - sei es in Form quälender Erinnerungen, sei es als Wunsch, Erlebtes zu wiederholen. -

Eine besondere und für Vološin's Dichtung charakteristische Ausprägung dieses Moments der Rückwendung stellt der Bildbereich der Mutterschaft und Geburt dar - sowohl im direkten Sinne als auch in der für die russische Literatur typischen Übertragung auf Rußland ("mat'-rodina"). Die Grundbedeutung der hinter der Mutterschaftssymbolik stehenden vielschichtigen und ambivalenten Bindung kommt am deutlichsten in dem 1917 entstandenen, aber bereits erheblich früher konzipierten Gedicht "Materinstvo" (Mutterschaft)<sup>1</sup> sowie in dem Gedicht "Peščera" (Die Höhle)<sup>2</sup> zum Ausdruck:

#### Materinstvo

Mrak... Mater'... Smert'... sozvučnoe edinstvo...  
Zdes' rokot vnutrennich pescer,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Das Gedicht "Materinstvo" wurde laut "Tvorčeskaja tetrad' Nr.2" schon 1912 konzipiert. In einem Brief vom 27.6.1915 hatte dann Vološin's Mutter dem Sohn einen Traum mitgeteilt, in welchem sie ihn inständig bat, ja anflehte, ihr seinen Namen zu sagen. Der Sohn jedoch schwieg beharrlich. Vološin teilte diesen Traum, der ihn gerade in Zusammenhang mit dem besagten Gedicht sehr bewegt zu haben scheint, brieflich am 16.8.1915 A.Petrova mit und fügt hinzu: "Dieser Traum ist nicht symbolisch, sondern völlig real. Dies ist die allgemeine Formel des ganzen Lebens und aller unserer Beziehungen." - (DMV)

<sup>2</sup> M.Vološin: "Peščera". In: Iverni. M.1918, S.95

<sup>3</sup> "Materinstvo". In: Stichotvorenija, S.238 - "Mutterschaft. - Finsternis - Mutter - Tod.... Einklang und Einheit./ Hier das dumpfe Grollen im Innern von Höhlen."

Tam svišťa asrpa v razryvach materinstva:  
 Iz mraka - smerč, guden'g dremnych sfer.  
 Iz vseh uzlov i vjazej zizni - uzel  
Synoveati i materinstva - on  
 Tesnee veech i tuze naprjazan:  
Dver' k bytiju voditel' zizni suzil.  
 Ja uzami tvoich krovej tomim,  
 A ty, o mat' - najdu l'dlja čuvstva slovo?<sup>1</sup>

### Peščera

Spërva my spim v purpurovoj peščere,  
 Naa prezniij lik gluboko zataja:  
 Dlja duhov v tesnotu zemnogo bytija  
 Inyja ne razkryty dveri.

Potom živem ... Minuja rajskij sad,  
 Spesim poznat' vsju bezyschodnost' ploti;  
 V zamok vlagaja kljuc, slepye, v smertnom pote,  
 S toskoj stucimsja my nazad...

(...)

Nam put' zakryt k predutrennej Peščere:  
 Skvoz' plot' net vychoda - est' tol'ko vchod...<sup>2</sup>

(...)

Die alliterierende Gleichsetzung "Mrak - Mater'" - Smert'" - (Finsternis - Mutter - Tod) ist signifikant für den weiten semantischen Bereich, der bei Vološin den Ur- und Muttermythos abdeckt. Zu diesem Komplex zählen weiterhin die Höhle (peščera) - jene "dämmrigen ... vormorgendlichen Sphären" ("... guden'g dremnych sfer" - "Nam put' zakryt k predutrennej Peščere"), denen der Mensch vor seinem Eintritt ins Leben angehört.

<sup>1</sup> - "Dort das Pfeifen der Sichel im Zerreißen der Mutterschaft:/ aus der Finsternis - ein Sturm, ein Summen aus dämmrigen Sphären./ Von allen Banden und Verschlingungen des Lebens/ sind die Bande zwischen Sohn und Mutter/ enger als alle und straffer gespannt:/ schmal hat der Führer des Lebens die Pforte zum Leben gemacht./ Durch die Bande deines Blutes bin ich gequält,/ und du, o Mutter - finde ich Worte für das Gefühl?" - (In: Stichtovorenija, S.238)

<sup>2</sup> - "Die Höhle./ Zuerst schlafen wir in einer purpurnen Höhle,/ unser früheres Antlitz tief verborgen:/ für Geister sind in das enge irdische Dasein/ keine anderen Türen geöffnet./ - / Dann leben wir... vorbei am Garten des Paradieses/ eilen wir, die ganze Ausweglosigkeit des Fleisches zu erfahren;/ wir stecken den Schlüssel ins Schloß, wir Blinde, im Todesweiß,/ und in unserer Herzensangst wollen wir zurück../ Der Weg in die vormorgendliche Höhle ist uns versperrt/ aus dem Fleisch gibt es keinen Ausgang - nur einen Eingang." (In: Ivernij. M.1918. S.95)

Die Mutter verkörpert als Lebensspenderin das Urelement, die Urgeborgenheit (= Höhle), aus und von der der Mensch vertrieben worden ist. Diesen Urbereich kennzeichnet der Symbolfarbwert des Unbewußten: das Schwarz der Finsternis (mrak) und das geheimnisvolle Purpur (purpurovaja peščera).

Eine wesentliche Funktion besitzen in diesem Zusammenhang die Metaphern der Verbindung, der Fesselung wie "uzel" und "vjaz'": der Mensch erfährt zeitlebens, wie stark er dem Bereich des Ursprungs verbunden ist und in welchem Maß die Gestalt der Mutter sein Leben prägt und beeinflusst.

Im Vollzug der Verstoßung aus jenem schützenden Bereich (= Geburt) erhalten die Schwellenmetaphern sowie die Bilder des Übergangs wesentliche Bedeutung; sie stehen für den Übertritt von einer Seinsweise zur anderen, bewirken eine ontologische Veränderung, ja einen Bruch. Primär sind dazu zu rechnen das Bild der Pforte, der Tür (dver'), Ein- und Ausgang (vchod, vychod) und die direkten Geburtsbildmetaphern des Schlundes und der Mündung. - Ebenfalls zum Komplex des Übergangs sind die Verben des Öffnens und Schließens zu rechnen, der Schlüssel (ključ) und das Schloß (zamok). Dabei bestimmt die Nichtumkehrbarkeit, die Unmöglichkeit einer Rückkehr - (Schloß und Schlüssel - der Mensch aber als "Blinder") - und das unstillbare Verlangen danach die Tragik des nun sich selbst überlassenen Geschöpfes, das seiner natürlichen Heimat beraubt ist. Denn es bleibt die schmerzhafteste Verbindung (uzel), die jeder Liebe von nun an eignet: "... net ljubvi, ne nalagavšej uz..."<sup>1</sup> (... es gibt keine Liebe, die nicht Fesseln angelegt hat).

Die Verbindung ist zerrissen - keine Liebe ist ohne Bindung zu vollziehen - keine Bindung, der nicht das gleiche, nämlich die Zerstörung, die Trennung widerfährt - das ist das tragische Résumé, welches das Weltverhältnis des Menschen von seiner Geburt an bestimmt. - Schmerz - als Geburtsschmerz, als Schmerz der Loslösung (razryv), ausgedrückt auch in entsprechenden Verben des Gequältseins (tomimy, raspjatyj) wird zur grundsätzlichen, mit jeglicher Form des Lebens verbundener Erfahrung.

<sup>1</sup> "Materinstvo". In: Stichtovorenija, S.238  
 Claudia Wallrafen - 9783954792719  
 Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:15:36AM  
 via free access

Getrieben, schutzlos, haltlos findet sich der Mensch ins Leben geworfen - (gonimy... kak vichri)<sup>1</sup>. Aus der zerrissenen, aber in seinem Innern noch weiterbestehenden Bindung trägt der Mensch seine Urwunde davon: das Leiden am Leben: "Kak ty vo mne, tak ja v tebe raspjat".<sup>2</sup> - Der zwanghafte Wunsch zur Rückkehr und Rückwendung, der aber unerfüllt, da unmöglich bleibt - ("skvoz' plot' net vychoda... - aus dem Fleisch gibt es keinen Ausgang) - prägt das Leben des Menschen, der sich in der Gegenwart nicht heimisch weiß, seinen Körper als Gefängnis empfindet - und gerade darum sich umso stärker dem Augenblick zuwendet. -

Die Frau, die Mutter, ist auf mystische Weise mit der Erde verbunden; das Gebären ist auf der menschlichen Stufe eine Variante der tellurischen Fruchtbarkeit. Die Sakralität der Frau kommt ja gerade von der Heiligkeit der Erde - (so wie es in den Mittelmeerreligionen die Terra Mater ist, die allen Wesen das Leben schenkt, menschliche und tellurische Mutter in sich vereinigend, in deren Rahmen alle religiösen Erlebnisse in Verbindung mit Fruchtbarkeit und Geburt kosmische Dimensionen erhalten.)

Erst wenn man den vielschichtigen Komplex des Matriarchalischen in seiner vollen Bedeutung und Tragweite für Vološin erkennt, wird man seinem Verständnis und seiner Darstellung Rußlands im weiteren in seiner Dichtung gerecht, denn es liegt hierbei eine tiefgehende analoge Übertragung von Merkmalen vor.

Mutter bedeutet Urguell des Lebens, tiefste Bindung des Menschen - aber auch (und das macht die wesentliche Ambivalenz aus) gleichzeitig ewiger Quell des Schmerzes - "So wie du in mir, so bin ich in dir gekreuzigt" - Kampf zwischen Loslösung einerseits und dem rückwärtsgerichteten Drang des Blutes andererseits.

"Mutter" steht darüberhinaus bei Vološin für den gesamten Komplex des Unbewußten; die Nacht ist "die Stunde des Schlafs,

<sup>1</sup> " .. gejagt... wie Wirbelstürme". - "Materinstvo", S.239

<sup>2</sup> " ..So wie du in mir, so bin ich in dir gekreuzigt", aa0

jene Stunde, da der Mensch seiner Mutter teilhaftig wird (pričaščaetsja) "1 - die Zeit also, in welcher der Mensch mit dem Kosmos kommuniziert. - "Die Erdmutter und das Teilhaftigwerden des Menschen an ihr während des Schlafes" gibt Vološin als das Hauptthema der Dichtung Claudels an.<sup>2</sup> -

Gebären und Niederkunft finden ihre Entsprechung im Bereich des Makrokosmos; die menschliche Mutter wiederholt nur den uranfänglichen Akt der Geburt des Lebens aus dem Schoß der Erde. So kommt es zur Vorstellung einer Substanzidentität zwischen Volk, Boden und Mutter als "Terra Mater" - als Allgebälerin.

Sklonjajas' ŋic, ovejan noči sin'ju,  
Dovercivo iscu gubami ja  
Soscy tvoi, natertye polyn'ju, 3  
O mat' zemlja!

Sowie: Zemli otveržennoj zastyvšie usil'ja.  
Usta Pramateri, kotorym slova net!

(...)

O mat'-nevol'nica! Na grud' tyoej pustyni 4  
 Sklonjajus' ja v polnocnoj tisine...

Eine vergleichbare Ambivalenz spricht aus der Apostrophe V.Ivanovs an die "Terra Mater":

Gor'ko, Mat'-Zemlja, i sladko 5  
Mne na grud' tvoju prilec'!

<sup>1</sup> M.Vološin: Klodel' v Kitae. In: Apollon 7, 1911, S.59

<sup>2</sup> Klodel' v Kitae, aa0: "... Mat'-Zemlja i pričaščenje k nej cloveka snom". -

<sup>3</sup> - "Zur Erde gewandt, mit der Stirn den Boden berührend, von nächtlicher Bläue umweht,/ suche ich vertrauensvoll mit den Lippen/ deine Brustwarzen, wundgerieben vom Wermut,/ o Erdmutter!" - (M.Volosin: Stichotvorenija, S.179)

<sup>4</sup> - "Versteinerte Anstrengungen der verstoßenen Erde./ Lippen der Urmutter, welche sprachlos sind/(...)/ O Mutter-Sklavin! An die Brust deiner Wüste/ neige ich mich in der mitternächtlichen Stille..." - (Stichotvorenija, S.116)

<sup>5</sup> V. Ivanov: "Na sklone". - "Bitter, Erdmutter, und süß/ ist es mir, mich an deine Brust zu werfen". In: Sob.soč., Bd.I, ("Kormčie zvezdy"), S.596

Durch die oben erwähnte Substanzidentität kommt es zu fließenden Übergängen; so nehmen in dem nachfolgend zitierten Gedicht die Erde, besonders in der Bedeutung als Acker -der schöpferisch tätige Mensch, (grammatikalisch abgesetzt durch die finite Verbform im Unterschied zu den sonst fast in reinen Infinitivformen komponierten Gedicht: "I dolgo ždat', čto vot/ V menja sojdet, vo mne raspnetsja Slovo ...") , und das matriarchalische Symbol - (byt' Mater'ju-Zemlej) gleichermaßen kosmische Dimensionen an: "I videt' nad soboj almaznych run čertež:/ Po nebu černomu plyvuščija sozvezd'ja." -

Auch die im Komplex der Geburtsbilder dominierenden Schmerzmetaphern finden sich hier im Bild des Pflügens, des Aufreißen des Erdreiches, wiederaufgenommen und - überhöht - auf der mystisch-sakralen Ebene in das Bild der Kreuzigung überführt:

"... I dolgo ždat', čto vot/ v menja sojdet, vo mne raspnet-sja Slovo..." - -

Byt' černoju zemlej. Raskryv pokorno grud',  
Oslepnut' v plameni sverkajuščago Oka  
I čuvstvovat' kak plug, vozživsisja gluboko  
V živuju plot', vedet svjascennyj put'.

Pod serym bremenem nebesnago pokrova  
Pit' vsemi ranami potoki temnych vod,  
Byt' vspachannoju zemlej... I dolgo ždat', čto vot  
V menja sojdet, vo mne raspnetsja Slovo.

Byt' Mater'ju-Zemlej. Vnimat' kak noč'ju rož  
Šursit pro tainstva vozvrata i vozmezd'ja,  
I videt' nad soboj almaznych run čertež:<sup>1</sup>  
Po nebu černomu plyvuščija sozvezd'ja.

<sup>1</sup> M.Vološin: In: Kniga o russkich poetach poslednego desjati-letija (Hrsg. von M.Gofman). SPb/M. 1907, S.375  
- "Schwarze Erde sein. Die Brust gehorsam geöffnet./ In der Flamme des funkelnden Auges erblinden/ und fühlen, wie der Pflug, tief eingedrungen ins lebendige Fleisch/ die heilige Furche zieht./ - / Unter der grauen Last des himmlischen Schutzes/ mit allen Wunden die Ströme dunkler Wasser trinken,/ gepflügte Erde sein... Und lange warten, daß sich/ das Wort in mich senkt, in mir gekreuzigt wird./ - / Erdmutter sein. Horchen, wie des Nachts der Roggen/ rauscht von den Geheimnissen der Wiederkehr und Vergeltung,/ und über sich die Zeichnung diamantener Runen sehen:/ über dem schwarzen Himmel schwimmende Sterne." -



Auch der Schmerz nimmt kosmische Dimensionen an:

.. I byl naš den' - odna bol'šaja rana, 1  
I večer stal - zapeksajasja krv'.

Die sapphische Strophe verwendet Vološin in folgendem Gedicht, in welchem er die Naturmotivik der Romantik mit der an Blok orientierten Metaphorik des Windes verknüpft. Auch hier wird die Natur zum Resonanzraum der alles umfassenden Empfindung des Schmerzes:

Veščij křik osennego vetra v pole.  
Zavernuvsis' v skladki odezdy temnoj,  
Stonet burnyj večer v toske bezdomnoj,  
Stonet ot boli.

(...)

Obnazaet Večer v poryve muki  
Rdjanye rany.

Plač'te, plač'te, plač'te, bezumcy vetry,  
(...) 2

2) Die Dichtung der zweiten Periode  
a) Entzweiung und Widerstreit

Die Mutter ("Pramater") wie auch die Erde als Urgrund und Quelle jeglicher Existenz haben in Vološins Dichtung zentrale Bedeutung. Aus dieser Einheit des Ursprungs folgt in gewissem Sinne das Einssein von allem, was nach Gottes Ratschluß auf Erden gedeiht - der philosophische Hintergrund in der für Volo-

<sup>1</sup> - " Und unser Tag war eine einzige große Wunde, / und der Abend wurde zu geronnenem Blut..." (Stichotvorenija, S.125)

<sup>2</sup> - "Prophetischer Schrei des Herbstwinds auf dem Felde./ Eingehüllt in die Falten warmer Kleidung, / stöhnt der stürmische Abend in seinem Leid, unbehaust, / Stöhnt er vor Schmerz. / (...) In einem Ausbruch von Qual entblößt der Abend/ seine purpurroten Wunden. / Weint, weint, weint, wahnsinnige Winde..." - (Stichotvorenija, S.141)

šins Dichtung typischen Entsprechung von Mikro- und Makro-  
kosmos.

Der Glaube an die Kraft der Erde als konkretes, wirksames Symbol geht aber noch weiter: Wenn die Erde "Mutter" ist, d.h. lebendige Gestalten aus ihrer eigenen Substanz gebiert - (Erde als "Mutterschoß") - so ist sie lebendig und ist alles, was aus ihr hervorgeht, dem Leben geweiht. Auch wenn der Mensch tot in sie zurückkehrt, soll und kann er aufs neue leben, weil er aus der Terra Mater geboren ist. Wie die Geburt zum Leben ein Loslösen aus dem Innern der Erde, so ist der Tod eine Rückkehr zu ihr, sobald das angemessene Maß des Lebens erschöpft ist. Daher die Todeszugewandtheit ("Togo, kto v laskach tel ne vedal utolen'i/ osvoboždaet tol'ko smert'"<sup>1</sup>), die bei Vološin keine dichterische Pose, keinen Lebensüberdruß bedeutet; daher auch die häufig thematisierte Überzeugung einer Wiedergeburt<sup>2</sup>. -

Am tellurischen Bildkomplex (Erde - Mutter - Saat) läßt sich die Wandlung in Vološins Dichtung vom Frühstil bis zur Kriegs- und Alterslyrik verfolgen:

Das Bild des Sämanns und der keimenden Saat in seiner pervertierten Bedeutung treffen wir in verschiedenen Varianten in den zur Zeit des Krieges entstandenen Gedichten an. Die Saat, die in ihrer Grundbedeutung bei Vološin hoffnungstragendes Sinnbild organischer Ordnung und steter Lebenserneuerung ist - wie wir schon mehrfach gesehen haben - birgt hier Chaos, Kampf und Krieg:

... i v zemlju sejuščij drakon'i zuby - vskore.  
Uvidit v borozdach ne ozimi, a vschod<sup>3</sup>  
Gigantov borjuscichsja ... Gore!  
(1915)

<sup>1</sup> M.Vološin: "Peščera". In: Iverni. Moskva 1918, S.95

<sup>2</sup> M.Vološin: Liki tvorčestva. SPb 1914, S.93f. -  
Vgl. "... Vse my uz umerli gde-to davno.../ Vse my ešče ne rodilis'" - (In: Kogda vremja ostanavlivaetsja.., (Stichotvorenija, S.76) -

<sup>3</sup> - "... und indem er in die Erde Drachenzähne sät,/ erblickt er bald in den Furchen nicht Wintersaat, sondern das Aufgehen/ kämpfender Giganten... Wehe!" - (Stichotvorenija, S.213). - Das Gedicht spielt auf den Argonautenmythos an; der Anführer der Argonauten, Jason, säte Drachenzähne aus, aus welchen Krieger erwachsen, die sich auf die Argonauten stürzten und - nach Jasons Abwehr - sich untereinander zerfleischten.

Die Parallele zu Ivanova 1904 entstandenem Gedicht "Ozim"<sup>1</sup> ist offensichtlich:

Ozim'

Kak osen'ju nenastnoj tleet  
Svjaťaja ozim', - tajno duch  
Nad cernoju mogiljoj reet,  
I tol'ko dus legcajsich sluch

Nezadrožavaj trepet lovit  
Mez kosnych glyb, - tak Rus' moja  
Nemotnoj smerti prekoslovit <sup>2</sup>  
Gluchim zacam bytija...

In ähnlicher Weise lehnt sich Vološin ganz auf der Nega-  
tion aufgebaute Gedicht "Posev"<sup>3</sup> an Ivanovs in den Jahren  
1904 - 1905 entstandenen Zyklus "Godina gneva" an:

V osegnij dym po stynuščim poljanam  
Dymjasčijasja vodjat borozdy  
Ne pachari;  
Ne raduetsja ranam  
Svoim zemlja;  
Ne plug vskopal sledy;  
Ne semena psenicnago poseva,  
Ne tok doždej v raz-javsujusja nov' -  
No stal' i med'! Živuju plot' i krov'  
Nedobryj Sejatel' v godinu Lzi i Gneva  
Rukoju scedroju posejal... Bed  
I nenavisti kolos, zmei plevel

<sup>1</sup> V.Ivanov: "Ozim" ("Godina gneva"). In: Sob.soč., Bd.II, S.251

<sup>2</sup> - "Die Wintersaat. - Wie im regnerischen Herbst/ die heilige Wintersaat verwest - geheimnisvoll der Geist/ über dem schwarzen Grabhügel schwebt,/ und nur das Gehör der Seelen, leicht wie ein Hauch, / - / das Beben wahrnimmt, das ohne zu zittern, über den trägen Erdschollen liegt, - so widerspricht mein Rußland/ dem stummen Tod/ durch die dumpfe Empfänger<sup>nis</sup> des Seins..." -

<sup>3</sup> M.Vološin: "Posev". - In: Anno mundi ardentis, S.16  
- "Im herbstlichen Rauch über die erkaltenden Wiesen/ führen die rauchenden Furchen/ nicht die Pflüger;/ es freut sich nicht ihrer Wunden/ die Erde;/ Nicht der Pflug zog die Furchen;/ nicht die Körner der Weizensaat,/ nicht der Strom des Regens in das aufklaffende Neuland - / sondern Stahl und Kupfer, lebendiges Fleisch und Blut/ säte der Böse Sämann im Jahr der Lüge und des Zorns/ mit freigebiger Hand... der Not/ und des Haases Ähren, Schlangenkraut/..."

Vzoidut v poljach bezradostnych pobed,<sup>1</sup>  
Gde Zemlju-mat' zestokij syn progneval.

Weitere Parallelen auf dieser Bildebene bieten sich an: "pole" (Feld) wird gleichzeitig Acker und Schlachtfeld, der Sämann zum "Bösen Feind" der Bibel, zum Teufel. - Es entsteht so ein sich an die Bibel anlehrender Metaphernkomplex ("zemlja" - "posev" - "sejatel'"), der in seiner dichterischen Verwendung den Stellenwert offenbart, den der Krieg für Vološin besitzt: ähnlich wie das Böse schlechthin bei Dostoevskij ist er stets geistigen Ursprungs; er erwächst schicksalhaft aus dem Innern der als lebendiger Organismus empfundenen Erde, die den Mächten des Bösen ausgeliefert ist. Das Dröhnen der Geschütze, von dem die Erde erzittert, wird in den Gedichten zum Rumoren aus der Tiefe des Erdinnern selbst - im folgenden Beispiel durch den dominierenden dumpfen "l"-Laut klanglich hervorgehoben. - das vulkanischen Ausbrüchen vorausgeht; und gleichzeitig steht dieses Dröhnen für die Bewegungen im Innersten der menschlichen Seele, wo "Galle und Blut der Erde brodeln":

Nad poljami Al'zasa  
Sred' zemnych bezljudij  
Tisina gudit  
Grochotom orudij,  
Tootom kopyt.  
  
Preklonjaja ucho  
V glub' dusi, vnemli,  
Kak vskipaet glucho<sup>2</sup>  
Zelc' i krov' zemli.

(Dornach, 1914)

Nicht äußere Faktoren wirken als Mächte des Bösen auf den Menschen, sondern eine teuflisch angelegte Spaltung seines ei-

<sup>1</sup> "... werden aufgehen auf den Feldern der freudlosen Siege,/ wo der grausame Sohn die Erdmutter erzürnte." - (Anno mundi ardentis, S.16)

<sup>2</sup> - "Über den Feldern des Elsaß. - Inmitten einer menschenleeren Erde/ dröhnt die Stille/ vom Grollen der Geschütze,/ vom Schlagen der Hufe./ - / Horch, das Ohr an das Innerste der Seele gelegt,/ wie dumpf/ Galle und Blut der Erde brodeln." - (In: Anno mundi ardentis, S.14)

genen Ich - und damit ist in ihrer Folge das äußere Chaos bedingt. Menschliche Seele und Erde sind im tiefsten identisch - Verkörperung des einen Seins:

V éti dni ne spazmoj trudnych rodov  
Schwaçen duch: vnytri razodran on  
Jarost'ju sgrudivsichsja narodov,  
Uzasom raz-javsichsja vremen.

... odnoj  
I odna - toskoju plot' gb'jata <sup>1</sup>  
I gorit sama k sebe vrazdoj,

Auf das von Vološin in diesem Zusammenhang häufig verwendete Verb "raz-jat'sja" - in obigem Gedicht findet sich die Korrespondenz der "r"- und "ja"-Laute - sei zusätzlich hingewiesen. Zum früher erwähnten semantischen Feld des organischen Wachstums, der fließenden, harmonischen, oft kreisförmigen Bewegung - einem wesentlichen Moment der Dichtung Vološins - bildet dieses Verb den Gegenpol. Das in konzentrischen Kreisen sich vollziehende Wachsen des Raumes nach außen und die spiegelbildlich dazu verlaufende Zentrierung in den Innenraum hinein<sup>2</sup> erfahren eine Unterbrechung: Grenzen, Raine, explosive Bewegungen treten an die Stelle. Der fließende Rhythmus wird stockend, bisweilen hart skandierend. Die Transitivität der Räume, die fließenden Übergänge zwischen Wasser, Erde, Mensch und Kosmos sind aufgehoben. Verben des Trennens, Zerstückelns, Zerreißen, der abrupten zerstörerischen Bewegung dominieren. In besonderem Maße signalisiert das oben erwähnte Verb "raz-jat'sja" (aufklaffen, sich explosiv auftun) den Einbruch einer dunklen Macht in das Dasein:

.... duch (...) razodran  
Jarost'ju sgrudivsichsja narodov <sup>3</sup>  
Uzasom raz-javsichsja vremen.

<sup>1</sup> - "In diesen Tagen ist der Geist/ vom Krampf einer schwierigen Geburt ergriffen: im Innern ist er zerrissen/ von der Wildheit der sich zusammenrottenden Völker,/ dem Schrecken der sich aftuenden Zeiten./ .../ Und nur von einer Trauer ist das Fleisch umfangen/ und zu sich selbst in Feindschaft entbrannt." ("V éti dni...". In: Anno mundi ardentis, S.15)

<sup>2</sup> Vgl. "Koktebel", S.146

<sup>3</sup> - "... der Geist (...) ist zerrissen/ von der Heftigkeit der sich zusammenballenden Völker,/ dem Schrecken der sich aftuenden Zeiten." - ("V éti dni..."., S.15)

Tak byl mne vněšnij mir pokazan,  
 I kladež' vnutrennij raz-jat...<sup>1</sup>

Sowie ... razdrobivšisja v otryžen'jach, 2  
Poterjavšisja v zerkalach...

... čtoby večno sgorat' i byt' - 3  
 Nado rvat' bez pečali zven'ja...

... duch - razodran<sup>4</sup>  
 strasti... izvergšej semja 5  
 Vnemirnych vschodov!

Die anbrechenden finsternen Zeiten kennzeichnen die Bilder des Abgrunds, des Schlundes und der Nacht.

Der Übermächtige Schmerz wird als Verhärtung, Versteinerung und Erkaltung empfunden.

Ne znat', ne slyšat', i ne videt'...<sup>6</sup>  
Zastyt' kak sol'... uĵi v snega...

V osennij den' po stynuščim poljanam...<sup>7</sup>

Ja plenen v prostŕanstvach bezvozvratnych 8  
ogolteloj, stynuscej zemli.

<sup>1</sup> - "So wurde mir die äußere Welt gezeigt, / und der innere Schatz aufgetan..." - ("Ty derziš' mir v prostertoj dlani.." In: Stichtovorenija. L.1977, S.226)

<sup>2</sup> - "... aufgesplittert in Widerspiegelungen, / verloren in Spiegeln..." (In: Stichtovorenija, S.216)

<sup>3</sup> - "... um ewig zu brennen und zu sein - / gilt es, ohne Trauer die Ketten zu sprengen..." - (In: Stichtovorenija, S.216)

<sup>4</sup> - "der Geist... ist zerrissen" - ("V èti dni..." In: Anno mundi ardentis, S.15)

<sup>5</sup> - "... einer Leidenschaft, welche den Samen/ unirdischer Saaten ausgestoßen hat..." - ("Ne ty li..." In: Stichtovorenija, S.229)

<sup>6</sup> - "Nichts wissen, nichts hören und nichts sehen.../ erstarren wie Salz ... fortgehen in den Schnee". - (In: Anno mundi ardentis, S.19)

<sup>7</sup> - "An einem Herbsttag über die erkaltenden Wiesen ..." - (In: Stichtovorenija, S.214)

<sup>8</sup> - "Gefangen bin ich in Räumen ohne Wiederkehr/ einer rasenden, erkaltenden Erde." - ("V èti dni...", aa0)

Die harmonisch ausgeglichene Form der Bewegung verkörpert nur noch begrenzt das positive semantische Gegenfeld:

Molitva steletsja, kak dym...<sup>1</sup>

Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit in der Aussage finden sich nur noch im vorurteilsfreien Bekenntnis zu Liebe und Menschlichkeit:

V éti dni net ni vruga, ni brata:<sup>2</sup>  
Vse vo mne, i ja vo vsech...

-

b) Finsternis, Meer, Abgrund. Magische Kräfte und Urgewalten.

Dominierendes räumliches Motiv in der Dichtung Vološins ist die offene Landschaft. Mensch und Natur fließen in ihr untrennbar zusammen; das Meer ("Mare internum") - semantischer Gegenpol in der Dichtung zum Zuflucht bedeutenden, abgeschiedenen Garten - verheißt als grenzenloses, unbezähmbares Urelement Leben und schöpferische Kraft, im Menschen jenen Wagemut (derznovenie) weckend, der ihn seinen umgrenzten Bereich verlassen heißt:

Ljubi moj dolgij gul i zybkih vzvodnej zmei,  
I v chorach voln moich napevy Odissei.  
Vdochnu v skital'nyj duch ja vlast' derzat' i moč',

I obojmut tebja v gluchom moem prostore  
I tysjacamí glaz vzirajuscaja Noc',<sup>3</sup>  
I tysjacamí ust glagoljascee More.

(1907)

<sup>1</sup> - "Ein Gebet breitet sich aus wie Rauch..." ("V éti dni...". In: Anno mundi ardentis, S.15)

<sup>2</sup> - "In diesen Tagen gibt es weder Feind noch Bruder:/ alle sind in mir, und ich bin in allem..." ("V éti dni...", aa0).

<sup>3</sup> - "Liebe mein gedehntes Grollen und die Schlangen der beweglichen Wellen,/ und in den Chören meiner Wasser die Gesänge der Odyssee./ Dem rastlosen Geist hauche ich die Macht zu Kühnheit und Kraft ein,/ und umfassen werden dich in meinem stillen Raum/ die mit Tausenden Augen blickende Nacht,/ und das mit Tausenden Mündern sprechende Meer." - ("Mare internum". In: Stichotvorenija, S.121)

Das lyrische Ich sieht seine menschlichen Sinne hineingetragen in die Natur und dort in kosmische Dimensionen geweitet; es weiß sich innerhalb der Elemente geborgen - ("... I obojmut tebja..") - und erfährt sie als inspirierende Macht. In gleicher Weise wird aber auch die Klage und das Weinen des Menschen zur Klage der Natur und umgekehrt:

Stonet burnyj večer v toske bezdomnoj,  
Stonet ot boli. <sup>1</sup>

Abgründe - in der romantischen Tradition Tjutčevs - tun sich gleichermaßen in der Natur wie in der menschlichen Seele auf:

Noč' temna, i bezzvezdna.  
Kto-to plačet vo sne.  
Oprokinuta bezdna <sup>2</sup>  
Na vodach i vo mne.

Die Natur bedeutet nur vordergründig Harmonie - die Ruhe, welche sie zu gewähren scheint, täuschte schon in Vološins früher Lyrik nicht darüber hinweg, daß hinter ihr der Abgrund des "drevnij chaos" - des uralten Chaos lauert.

Svoj lik, bessmertnoju pylatuščij toskoju,  
Syn starsij Chaos, neses' ty v slave dnja!  
Pustyni vremeni lyčatsja pod stezeju  
Vsezrjascego ognja.

(...)

...I vetry - storoža pokinutoj zemli -  
Kričat v smjatenii, i morja vopl' napevnyj <sup>3</sup>  
Teper' rastet vdali.

<sup>1</sup> - "Es stöhnt der stürmische Abend in seinem Leid, unbehaust,/ Stöhnt er vor Schmerz".-(In: Stichtovorenija, S.141)

<sup>2</sup> - "Die Nacht ist dunkel und sternenlos./ Jemand weint im Schlaf./ Ein umgestürzter Abgrund/ auf den Wassern und in mir."-( In: Stichtovorenija, S.102)

<sup>3</sup> - "Dein Antlitz, flammend in unsterblichem Leid/ trägst du, ältester Sohn des Chaos, im Ruhm des Tages!/ Die Wüsten der Zeiten erstrahlen unter dem Pfad/ der allsichtigen Flamme./.. Und die Winde - Wächter der verlassenen Erde/- schreien in Verwirrung, und das melodische Klagelied des Meeres/ schwillt nun an in der Ferne." (In: Stichtovorenija, S.135)



Das Urelement des Meeres - jene Substanz, aus der alle Formen entspringen und in die sie bei ihrer Auflösung zurückkehren - Anfang und Ende jedes kosmischen Kreislaufs also - findet sich in ähnlicher Weise bei Ivanov dargestellt:

Vzrădujsja, Mošč-Okean,  
 Vossumi, vzygraj,  
 Surovookij,  
 Starec glubinnyj,  
Okean!

Die Erde wird in Vološins Gedicht "Polyn'" aus dem Zyklus "Kimmerijskie sumerki" als "gorestnaja" (traurig), "otveržen-naja" (ausgestoßen) charakterisiert, sie ist "stimmlos", ohne Augen. Von ihrer sprachlosen Qual zeugen auch hier die Winde, das "Heulen des Meeres"; das lyrische Ich - "ditja ognja i gliny" (Kind des Feuers und des Lehms) - ist an die Erde gefesselt: Erde und Mensch treten nicht nur in Analogie zueinander, sondern werden in schicksalhafterm Leid der Kreatur zur Einheit:

Ditja nočej prizyvnyh i pytlivych,  
 Ja sam - tvoji glaza, raskrytye v noči  
 K sijañ'ju drevnich zvezd, takich ze sirotlivych...  
 (...)  
 Ja sam - usta tvoji, bezglasnye kak kamen'!  
 Ja toze iznemog v okovach nemoty.  
 Ja - svet potuchšich solnc, ja - slov zastyv-  
 sij plamen',  
Nezrjačij i nemoj - beskrylyj, kak i ty. <sup>2</sup>

In den Epitheta "stumm - taub - blind" findet sich hier bereits das Bild des verkörperten Bösen in Vološins später Lyrik, des Dämons - mit seiner völligen Unfähigkeit zur Kontaktaufnahme - angelegt. Damit werden die Sinne - oft auch in hypertrophierter Form - ("I tvjačami glaz vzirajuščaja Noč! / I

<sup>1</sup> V.Ivanov: "Freue dich, machtvoller Ozean, / Lärme, rausche, / strengäugiger, / tiefgründiger Greis, / Ozean!" - (In: Sob. soc, Bd.I, Brjussel' 1971, S.686)

<sup>2</sup> - "Kind der aufrührerischen und qualvollen Nächte, / bin ich selbst deine Augen, / aufgerissen in die Nacht / zum Schein der uralten Sterne hin, / die verwaist sind wie ich... / (..) Ich selbst bin dein Mund, stimmlos wie Stein! / Auch ich bin erschöpft in den Fesseln der Stummheit. / Ich bin das Licht erloschener Sonnen, ich bin die erstarrte Flamme der Worte, / blicklos und stumm -flügellos wie auch du." - (M.Volosin: "Polyn'". In: Stichtovorenija. L.1977, S.116)

tysjačami ust glagoljaščee More", s.o.) - zur Metapher des Lebendigen; ihr Verlust hingegen ist gleichzusetzen mit Tod.

In den an die romantische Tradition Tjutčevs anknüpfenden Motiven des Meeres, des Abgrunds und der Nacht findet sich der Mensch mit jenen Mächten konfrontiert, welche das dionysische Element verkörpern:

I mir - kak more pred zareju, <sup>1</sup>  
I ja idu po lonu vod. -

-  
V bezdnač skryvaetsja novoe dno.  
Formy i mysli smesilis'.  
Vse my uže umerli gde-to davno... <sup>2</sup>  
Vse my esce ne rodilis'..

-  
Ja šel skvoz' noč'. I blednoj smerti plamja,<sup>3</sup>  
Liznulo mne lico i skrylos' bez sleda...

Der Abgrund - gleichermaßen Lebensbedrohung und die Grundlage für ein neues Werden in sich bergend - ("V bezdnach skryvaetsja novoe dno...", s.o.), vermittelt dem Menschen das Ahnen um eine anonyme Schicksalsmacht, die sich in einem ewigen "Stirb und werde" - für den Menschen unbegreiflich - manifestiert ("Vse my uže umerli gde-to davno.../ Vse my esče ne rodilis'...").

I dyšit nad nimi  
Živaja bezdna...  
Gluchaja bezdna - <sup>4</sup>  
Ropscet pod nim...

<sup>1</sup> - "Und die Welt ist wie das Meer vor dem Erscheinen des Morgenrots, / und ich gehe im tiefen Schoß der Wasser..." - (M.Volosin: Stichtovorenija, S.54)

<sup>2</sup> - "In den Abgründen verbirgt sich ein neuer Grund. / Formen und Gedanken haben sich vermengt. / Wir alle sind irgendwann schon gestorben... / wir alle sind nicht nicht geboren." (M.Volosin: Stichtovorenija, S.76)

<sup>3</sup> - "Ich ging durch die Nacht. Und die Flamme des bleichen Todes / leckte mir das Gesicht und verschwand ohne Spur..." (M.Volosin: Stichtovorenija, S.81)

<sup>4</sup> - "Und es atmet über ihnen / der lebendige Abgrund... / der dumpfe Abgrund / rumort unter ihm..." - (V.Ivanov. - Kormcie zvezdy. In: Sob.soc., Bd.I, 1971, S.518)

Nicht ohne Grund gehört das Sonett zu den von Vološin bevorzugten dichterischen Formen; sechsundsechzig Sonette - ca. ein Viertel seiner Dichtung - sowie acht Sonettübersetzungen aus der französischen Literatur weist sein Werk auf.<sup>1</sup>

Das Sonett, eine bevorzugte Form des Symbolismus überhaupt, laut Schlegel seinem Charakter nach auf dem Übergang vom Lyrischen zum Didaktischen stehend - strebt von der lyrischen Empfindung zum ausformulierten Gedanken, womit es Vološins Dichtungsauffassung wesentlich entspricht. Denn das Sonett dringt seinem inneren Gesetz nach auf Klarheit und Anschaulichkeit, verfolgt das Ziel einer überblicksartigen Schau. Das verleiht ihm - als einer Gattungsform der Lyrik - eine besondere Spannung. Diese Grundhaltung läßt sich am deutlichsten mit dem Begriff des "Pathos"- umreißen - in der ganzen Bedeutungsfülle des Wortes mit allen Nuancen zwischen "Leid" und "Leidenskampf" der ähnlichen Quellen entspringt wie der schöpferische Urtrieb.

Hierzu findet sich eine interessante morphologische Entsprechung in Vološins Dichtung: in seinem Spiel mit der Doppelbedeutung von "strastnyj - strastnoj" - (leidenschaftlich - Leidens-, Kar-, d.h. auf die letzte Woche vor Ostern bezogen, also "leidend"). Es beruht darauf, daß die deklinierten Formen der beiden Adjektive sich im Russischen allein durch die Betonung unterscheiden. - Im Deutschen kommt der Begriff der "Passion" am ehesten dieser Doppelpedeutung nahe:

... uvlekaem plavnoj vodover't'ju,  
V svoem strastnom i zvezdom tele,  
Ja oblakom vijus' i razvivajus'  
V mercajuscich prostranstvach,  
Ne ozarenych solncem,  
Otdannyj vo vlast'  
Protivovesam vsech dnevných javlenij.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vgl. besonders Vološins Sonettenkranz "Corona astralis". In: Stichotvorenija. L.1977, S.147 - 156 -  
- V.Brjusov hielt sich und Vološin für die einzigen Dichter der Epoche, welche die Sonettform beherrschten. - Vgl. N.Asukin: Valerij Brjusov. M.1929, S.347

<sup>2</sup> - "Mitgerissen vom fließenden Wasserstrudel/ kreise ich in meinem leidenschaftlichen/leidenden Körper, dem Sternkörper,/ als Wolke und entfalte mich/ in den flimmernden Räumen,/ welche die Sonne nicht erhellt,/ den Gegenmächten aller Erscheinungen des Tages ausgeliefert." - ("Son". In: Stichotvorenija, S. S.268)

So fordert der Versfuß die zweite Bedeutung, während der Sinnzusammenhang auf die erste hindeutet, was den entsprechenden Zeilen den doppelten semantischen Wert - die Spannung und Ambivalenz im Begriff "Leid" wie auch im Wort "Leidenschaft" verleiht.

Gleiches gilt für das Gedicht "Iz bezdny" von 1918:

Ja vižu v bol'som i malom  
Vodovoroty komet...  
 Iz bezdny - so dnja paden'ja  
 Blagoslovljaju cveten'e <sup>1</sup>  
 Tvoe - vsestrastnoj cvet!

Und: Duša tvoja projdet skvoz' pytku i kreščenie  
Strastnoju vlaguju,  
 Skvoz' zybkie obmany  
 Nebesnych oblikov v zercalach zemnych vod.<sup>2</sup>

-

Es handelt sich dabei um Gedichte, die von ihrer ganzen Anlage her eine starke innere Spannung aufweisen oder die schillernde Wesenhaftigkeit des Mediums "Traum" zum Thema haben. -

Natur und Landschaft werden in diesem Zusammenhang in Volosins dichterischer Präsentation - trotz der oft minutiösen Darstellung - in zunehmendem Maße weniger ästhetisches Objekt, als Mittel - (auch wo sie scheinbar genau die Züge Kimmeriens abbilden), Ausdruck einer seelischen Grundbefindlichkeit. Die Landschaft wird zum Resonanzraum der menschlichen Seele: ihrer Trauer - ("Ja idu dorogoj skorbnoj v moj bezradostnyj Koktebel'...")<sup>3</sup>, - ihrer Ängste, ihrer inneren Widersprüche und ihrer Schicksalsbetroffenheit.

<sup>1</sup> - "Ich sehe im Großen und Kleinen/ die Wasserstrudel der Kometen,../ aus dem Abgrund, - aus der Tiefe des Fallens/ segne ich dein Blühen/ - mächtiges, leidenschaftliches/ leidendes Licht." - ("Iz bezdny". - In: Stichtovorenija, S.250)

<sup>2</sup> - "Deine Seele geht hindurch durch Qual und Taufe/ mit leidenschaftlichem/leidenden Maß,/ hindurch durch die schwankenden Täuschungen/ der himmlischen Gesichte in den Spiegeln irdischer Wasser." - (. "Podmaster'e". In: Stichtovorenija, S.236)

<sup>3</sup> - "Ich gehe den traurigen Weg in mein freudloses Koktebel'.." ("Kimmerijskie sumerki". In: Stichtovorenija, S.117)

c) Sonne als Sinnbild der Lebensbejahung

Bewußte Weltflucht, Einsamkeit und selbstgewählte Isolation einerseits, andererseits der Wunsch, jeden erlebten Augenblick in voller Teilhabe am Leben auszuschöpfen - das ist der Inhalt einer Polarität, welche sich in der Literatur jener Epoche generell niederschlägt,<sup>1</sup> und die im besonderen Vološins an Ambivalenzen reiche Dichtung auszeichnet.

Ja byt' ustal sredi ljudej,  
Mne slysat' stalo nesterpimo  
Prochozich smečh i svist detej,  
I ja idu smuscajas' mimo, 2  
Ne podymaja golovu.

Resignative Weltflucht wechselt mit rauschhaftem Aufbegehren:

Ja ustal ot lunnoj skazki,  
Ja ustaj ne videt' dnja.  
Mne nuzny zemnye laski.  
Plamja alogo ognja.

Ja idu k razgul  
K sumam bujnych ploščadej,  
K jarkim polymjam poludnej, 3  
K pestrote zivych ljudej - (1905)

Dabei tritt stellvertretend für den gesamten semantischen Komplex der Lebensbejahung, des euphorisch-feiernden Gesangs der Silbereich der Sonne, des Mittags, des Lichtes und der Hitze immer akzentuierter hervor.

- <sup>1</sup> Vgl. in Deutschland beispielsweise den jungen Hofmannsthal
- <sup>2</sup> - "Müde bin ich inmitten der Menschen geworden,/ das Lachen der Vorübergehenden und das Pfeifen der Kinder/ ist mir unerträglich geworden;/ und verwirrt gehe ich vorbei/ ohne den Kopf zu heben". - ("Ustalost". In: Apollon 4/5, 1915, S.53)
- <sup>3</sup> - "Ich bin der Mondmärchen müde,/ ich bin es müde, den Tag nicht zu sehen./ Irdische Zärtlichkeiten brauche ich./ Die Flamme des purpurroten Feuers./ - / Ich suche den Lebensrausch des Alltags,/ den Lärm der belebten Plätze,/ die grel- len Flammen des Mittags,/ die bunte Masse lebendiger Menschen-" ("Taiach". - In: Stichotvorenija, S.96) -
- <sup>4</sup> - Vgl. in ebensolcher Funktion Ivanovs Zyklus "Solnce-serdce" (Cor Ardens). In: Sob.soc., Bd.II, 1974, S.229 - 237  
- sowie A.Belyj bezüglich Ibsen: "Die Sonnenstadt (solnečnyj grad) des neuen Lebens - civitas solis ist ein ungeheueres, ein lebendiges Symbol." - (In: Arabeski. Teatr i sovremennaja drama. S.33)

Ein Großteil von Vološins Landschaftsgedichten entstammt diesem semantischen Feld; nie wird die Erde im Zustand der Anabiose - als Winterlandschaft - selten nur im Frühjahr dargestellt:

Solnce! Tvoj rodnik...<sup>1</sup>

Ja poludnem ob-jatyj...<sup>2</sup>

Deti solnečno-ryžego meda...<sup>3</sup>

Nimby sveta, vency - i sijanij tjažkich girljandy  
V znoc plyvut nad zemlej...<sup>4</sup>

Solnce! Svjatoe oko dnja, toskujuščij gigant...<sup>5</sup>

Stanet solnce v ognennom pritine,  
Strujki temnoj potekut zary.

- und in der Apostrophe an Apoll, den Lichtgott:

Ty, Likej! Ty, Fojbos... Zdes' ty, blizko!  
Znojnyj gnev, Eojos, tvoj velik!  
Otrok-bog! Iz solnečnega diska <sup>7</sup>  
Mne javi sverkajuscij tvoj lik.

Im Zeichen der Sonne vollzieht sich bei Ivanov die Eini-  
gung aller Menschen; im Zeichen der Sonne erfährt sich der  
Mensch als gottgleich:

<sup>1</sup> - "Sonne! Deine Quelle...." - (Stichotvorenija. L. 1977, S.166)

<sup>2</sup> - "Ich bin vom Mittag umfassen ...." - (ebenda, S.178)

<sup>3</sup> - "Kinder des sonnenroten Honigs..." - (ebenda, S.184)

<sup>4</sup> - "Nimben von Licht, Kränze - und schwere Strahlengirlan-  
den/ schweben in der Hitze über der Erde... - ("Polden'").  
In: Stichotvorenija, S.130 )

<sup>5</sup> - "Sonne! Heiliges Fenster des Tages, trauernder Gigant..."  
(Polden'", ebenda, S.129)

<sup>6</sup> - "Die Sonne erreicht ihren feurigen Zenit,/ Ströme dunk-  
ler Glut werden sich ergießen". (In: Stichotvorenija, S.159)

<sup>7</sup> - "Du Strahlender! Du Reiner ... Hier bist du, nahe!/ De.n  
glühender Zorn, Du Morgendlicher, ist groß!/ Jünglingsgott!  
Aus der Sonnenscheibe/ leuchtet mir dein strahlendes Antlitz."  
- (In: Stichotvorenija, S.159)

My - brat'ja, my - solnca;  
 My - solnce, my - bogi; 1  
 My - bogi, my - glaasy!

( "Plamenniki" )

Aber auch hier läßt Vološin im Zyklus "Corona astralis" hinter dem das Leben preisenden Hymnus an die Sonne die Doppelbödigkeit des Seins spüren:

... My pravim put' svoj k solncu, kak Ikar,  
 Plascom vetrov i plameni odety.

No, strannye - ego kosnuvšis', proč'  
 Stremim svoj beg: ot solnca snova v noč'  
 Vdal', po putjam parabol bezvozvratnych...  
Slepoj mjatez nas derzkij duch stremit  
 V bagrovoj t'me zakatov nezakatnych, 2  
 Zakryt nam put' proverennyh orbit.

Es liegt nahe, für das Motiv der Sonne direkte Einflüsse aus Nietzsches "Zarathustra",<sup>3</sup> der Vološin schon früh beeindruckt hatte,<sup>4</sup> und seines "großen Erden- und Menschenmittags" anzunehmen.

Die Sonne wurde bei Nietzsche zum Sinnbild der "neuen Werte", der "Liebe zur Erde" - zum Symbol für die Utopie einer neuen Menschheit, einer neuen Zeit, in welcher der "Sinn der Erde" sich

<sup>1</sup> - "Wir sind Brüder, wir sind Sonnen; / Wir sind Sonnen, wir sind Götter; / Wir sind Götter, wir sind Stimmen!" - (V. Ivanov: "Plamenniki". In: Sob.soc., Bd.I, S.548)

<sup>2</sup> - "... Wir bahnen uns den Weg zur Sonne wie Ikarus, / gehüllt in einen Mantel aus Wind und Flammen. / - / Aber, Seltsame wir - kaum haben wir sie berührt, / eilen wir fort: von der Sonne weg erneut in die Nacht - / in die Ferne, auf Parabelwegen ohne Wiederkehr... / Blinder Aufruhr lenkt unseren verwegenen Geist / in der purpurfarbenen Finsternis nichtuntergehender Sonnenuntergänge, / der Weg der erprobten Bahnen ist uns verschlossen." - (In: "Corona astralis". Stichotvorenija, S.147)

<sup>3</sup> F.Nietzsche: Also sprach Zarathustra. (1883 - 1885). Leipzig 1930. - Darin besonders: "Mittag" - "Vor Sonnen-Aufgang" - "Die neuen Tafeln", S.132, 135, 146, 174f., 333, 155

<sup>4</sup> M.Vološin: Avtobiografija. GBL, Fond 461, Raum 1, Aufbewahrungsnr.6, Bl.2

erfüllen sollte. Die Metaphorik des "Großen Mittags", in dem die antiken Götter gegenwärtig sind, macht als Motiv einen bedeutenden Teil von Vološin's Naturgedichten - besonders der Gedichte "Kimmeriens" - aus.<sup>1</sup> -

Mit Nietzsche teilt Vološin den Protest gegen die Entstehung und Bedrohung des Menschen durch die Mächte und Tendenzen der modernen Massengesellschaft. Während jedoch Nietzsche diesen begegnet, indem er sie zum Gegenstand einer philosophischen Kritik macht, die ihre geschichtlichen Bedingungen und Ursprünge aufdeckt, tritt bei Vološin das Pathos der Innerlichkeit an deren Stelle. Diese "Innerlichkeit" sucht der Erstarrung und Verödung des Lebens in der profanen Welt Widerstand zu leisten durch die Utopie eines freien, erfüllten Lebens im geheiligten Bereich der Kunst, ja, im optimistischen Vertrauen, daß die Kunst von sich aus die Kraft habe, das reale Leben umzuformen.

Das Bild der Sonne, das im "Zarathustra" parabolisch für den gesamten positiven Inhalt der Utopie einer von ihrer Vergangenheit erlösten Menschheit steht, wurde in der Dichtung jener Epoche, der Vološin angehörte, generell zu einem Idol, unter dessen Zeichen die Kunst die "neuen Werte" pries.<sup>2</sup>

Trotz der Apostrophe an Apoll repräsentiert das Licht aber bei Vološin keineswegs das apollinische Prinzip der Klarheit und Ruhe, jenes "harmonische Behagen" aus einer Übereinstimmung von menschlicher und kosmischer Natur, von dem Goethe beispielsweise im Winckelmann-Aufsatz spricht,<sup>3</sup> sondern eher das Dionysische des Rausches, wie auch schon aus dem oben gegebenen, dem

<sup>1</sup> Vgl. besonders die Gedichte "Delos" (S.157); "Sechmet" (S.124); "Polden'" (S.130); "Oblaka" (S.123); "Solnce" (S.123) sowie den gesamten Zyklus "Polyn'" (S.116-121) (In: Stichotvorenija. L.1977)

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch A.Belyj in seiner Darstellung der Dramenkunst Ibsens in "Teatr i sovremennaja drama". In: Arabeski, S.33 -  
- Zur Sonnen- und Lichtsymbolik des Jugendstils vgl. Dolf Sternberger: Über den Jugendstil. Hamburg 1956, S.44f. -  
- Zur Wirkung Nietzsches auf den Jugendstil vgl. F.Ahlers-Hestermann: Stilwende. Berlin 1941, S.25,87,120; sowie D. Sternberger, S.42ff., 117 und 133

<sup>3</sup> J.W.Goethe: Winckelmann. In: Werke in vierzehn Bänden. Hamburg 1953, Bd.XII, S.98



Zyklus "Corona astralis" entnommenen Zitat deutlich wurde. - So weist auch dieses für Vološins Naturdichtung typische Bild der Sonne jene Ambivalenz auf, die in zunehmendem Maße seine gesamte Bilder- und Symbolwelt auszeichnen wird.

d) Zyklische Zeit und Wiederkehr in der Geschichte. Rußland

Die Geschichte spielt ganz allgemein im Werk der russischen Dichter der Jahrhundertwende und des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle. Man war erfüllt von dem Bewußtsein, im Zeitalter einer großen zivilisatorischen und kulturellen Ermüdung zu leben, sich an einem geschichtlichen Wendepunkt, ja vor der hereinbrechenden Endzeit zu befinden.<sup>1</sup>

Die aktuellen Tagesereignisse faßten die Künstler dabei selten ins Auge. Auch nationaler Patriotismus war - von der ersten Kriegszeit abgesehen - kaum charakteristisch für die Dichter jener Zeit; vielmehr neigten sie dem Kosmopolitismus zu und empfanden sich mit der historischen Menschheit zusammen als eine Einheit. -

In der Dichtung führte diese Auffassung teilweise zu Projektionen der Vergangenheit in die Gegenwart wie z.B. in Bloks bekanntem Zyklus "Na pole Kulikovom" von 1908. Dieser panchrone Aspekt der Zeit ist besonders kennzeichnend für Vološins Gedichte: Wählt er ein historisches Thema, so wird hier meist ein Moment herausgegriffen, in dem konzentriert Vergangenheit - in reflektierendem Rückblick - wie auch Zukunft - in prophetischer Vorausdeutung anwesend sind.

Okkulte und magische Vorstellungen prägen weiterhin das Geschichtsbild in der Literatur der Zeit. Die verwendeten dichterischen Bilder sind Ausdruck jener "universellen kosmischen Einheit",<sup>2</sup> in der die Symbolisten die zwingende Beziehung zwischen individuellem menschlichen Bewußtsein und Außenwelt sahen; das weltpolitische Chaos wurzelt letztlich ebenfalls in dem Chaos,

<sup>1</sup> M.Vološin: Proroki i mstiteli. In: Pereval 2, 1906, S.13ff - Vgl. auch A.Belyj: Apokalipsis v ruskoj poézii. In: Vesny 4, 1905, S.11-28

<sup>2</sup> A.Belyj: Apokalipsis v ruskoj poézii, S.24

das in der Seele des Einzelmenschen herrscht - eine Grenzziehung ist nicht mehr möglich. -

Bei Vološin besitzt diese Entsprechung zwischen individuellem Bewußtsein und Kosmos eindeutig christlich-religiöses Gepräge. - Angesichts der durch die Revolution herrschenden Verwüstung sucht er die Schuld in der zerstörerischen Kraft im eigenen Innern: "No ot ognja ne otrekus', / Ja sam ogon'. Mjatež v moej prirode."<sup>1</sup> -

Und: "...toskoju plot' ob-jata, / I ğcrit sama k sebe vraždoj".<sup>2</sup> -

In der späteren Weiterentwicklung dieser Auffassung hat der einzelne die Sünde aller - der Menschheit - zu sühnen, und nur mit "kosmischer Liebe" ist das allumfassende Böse zu überwinden. -

In Vološins erstem Gedichtband von 1910 hatte noch die klassische, nicht die christliche Mythologie dominiert. Als Ort seiner "geistigen Geburt" bezeichnete Vološin selbst die "Kimmerische Krim", die "mit dem Hellenismus und den Ruinen genuesischer und venezianischer Türme gesättigte Erde".<sup>3</sup> - Die Spuren der Geschichte, welche die "Kimmerische Landschaft" auszeichnen, finden sich in Vološins Dichtung wiederholt thematisiert und zu mythologischen Bezügen genützt.

Darüberhinaus sind es die revolutionären Epochen und Gestalten der Geschichte, die den Dichter zur Gestaltung anregen. Dabei bevorzugt er Themen aus der französischen Geschichte - im besonderen der französischen Revolution.<sup>4</sup> -

<sup>1</sup> - "Aber vom Feuer werde ich mich nicht lossagen, / Ich selbst bin Feuer. Der Aufruhr ist in meiner Natur." - ("Kitez". In: Russkoe obozrenie 1921, S.79)

<sup>2</sup> - "Von Trauer ist das Fleisch umfängen/ und zu sich selbst in Feindschaft entbrannt." - ("V eti dni". Anno mundi ardentis, S.15)

<sup>3</sup> M.Vološin: Avtobiografija. CGALI, Fond 461, Aufbewahrungsnr. 13, Bl.1

<sup>4</sup> M.Vološin: "Diana de Puat'e". - (In: Stichtovorenija. L.1977, S.62); "Golova Madame de Lamvalle" - (ebenda, S.62f.); "Vzjatie Bastilii" - (ebenda, S.247); "Bonapart" - (Demony glucho-nemye. Berlin 1923, S.28); "Termidor" - (Demony glucho-nemye, S.30-34); "Robesp'er" (1917), unveröffentlicht. (Vgl. Anmerkung in: M.Volosin. Stichtovorenija. L.1977, S.427)

Vološin projiziert den spontanen gefühlsbestimmten Protest in die revolutionären Epochen und ihre Gestalten hinein; den Widerspruch zwischen dem einzelnen, dem lebendigen Subjekt und der erstarrten gesellschaftlichen Realität läßt er deutlich werden in Metaphern heroischer Einsamkeit, des heroisch einsamen Scheiterns. Das Privileg eines ästhetischen Traumes selbstgewählter Isolation enthüllt sich in dessen Abwandlung zum Angsttraum. - So werden Parallelen zwischen der Russischen und der Französischen Revolution gezogen:

Razgar Terrora. Znoj palit i žžet,  
 Derev'ja sochnut. Besjatsja ot zžzdy  
 Životnye. Konvent v smjatenij. Kazdyj  
 Nevol'no myslit: Zavtra moj cered.

(...)

Gotovja reč' o pol'ze strogich mer,  
 Verchovnij zrec - Messija - Robesp'ier -  
 Šlifuet stil' i tusklyj losk navodit.

(...)

Už furii tancujut karman'olu  
 Pred gil'otinoju pod'emlja voj.  
 V poslednij raz podobnaja prestolu  
 Ona carit nad bujnoju tolpoj.

(...)

I sredi nich na klagbišče chimer  
 Poslednij put' sversaet Robesp'ier.  
 K poslednej messe blagovestjat v chrame.

I gil'otine molitsja narod...

Blagogovejno, kak koyceg s qarami,  
 On golovu neset na esafot.

(7.12.1917)

<sup>1</sup> M.Vološin: "Termidor". - In: Demony gluchonemye. <sup>2</sup>Berlin 1923, S.31f. - "Höhepunkt des Terrors. Die Hitze sengt und brennt. / Die Bäume welken. Vor Durst/ geraten die Tiere in Raserei. Im Konvent herrscht Verwirrung. Jeder/ denkt unwillkürlich: Morgen ist die Reihe an mir./ - Der Hohe Priester - der Messias - Robespierre/ bereitet eine Rede über den Nutzen strenger Maßnahmen vor,/ er schleift den Stil, verleiht ihm einen trüben Glanz./ - Schon tanzen die Furien die Carmagnole/ und erheben vor der Guillotine ein Geheul./ Zum letzten Male herrscht sie wie ein Thron/ über dem tobenden Haufen./ - Und in dessen Mitte vollendet Robespierre seinen letzten Weg/ auf den Friedhof der Chimären./ Zur letzten Messe läutet man im Tempel./ - Und das Volk betet die Guillotine an... / Andächtig wie einen Schrein mit Gaben/ legt er den Kopf auf das Schafott." -

Die in der Natur herrschende sengende, tödliche Hitze legt sich als lebensbedrohende Macht - im geistigen Sinne - gleichermaßen auch über die Menschen: als blutiger Terror - in Gestalt einer allgemeinen Auflösung und Entfesselung der negativen Kräfte. - Nur zwei Gestalten heben sich deutlich von der tobenden, amorphen Masse ab, ihnen kommt eine ans Blasphemische reichende, sakrale Bedeutung zu: es sind Robespierre, Initiator des Blutgerichts - aber als "Hoher Priester", als "Messias" apostrophiert - und das über dem Volk "thronende" Blutgerüst, die Guillotine. -

Gebet ("I gil'otine molitsja narod), Messe und sakrale Handlung ("K poslednej messe blagovestjat v chrame") werden in ihrer pervertierten Bedeutung mit dem Vollzug der Hinrichtung gleichgesetzt. Die Guillotine nimmt den Platz Gottes ein; das Schafott wird zum Altar. - So hat der Terror nicht nur Mensch und Tier in Bestien verwandelt ("Razgar Terrora. (...)/ .. Besjatsja ot žaždy/ životnye."), er läßt auch - in völliger Umkehrung aller Werte - die todbringende Maschinerie gottgleich über den Menschen triumphieren. Der einzelne, der sein Leben einer religiösen Opfergabe gleich darbringt ("Blagogovejno, kak kovčeg s darami, / On golovu neset na šafot"), ist gleichzeitig der Initiator des blutigen Terrors, in dessen Maschinerie er schließlich gerät; die durch die Revolutionswirren hervorgerufene völlige Orientierungslosigkeit der Zeit findet in der Gleichsetzung von sakraler Handlung und sinnlosem Morden ihren dichterischen Ausdruck. -

In Vološins Lyrik wird die Vergangenheit spürbar umgeformt und mythologisiert. - Denn die Vorstellung eines in der Natur waltenden Schicksals ist ja der Inbegriff des Mythischen selbst: Gegenwart und Historie spiegeln sich ineinander und stellen ein Verhältnis dar, innerhalb dessen alle greifbaren räumlichen Relationen aufgehoben sind. - Die Dichtung schafft sich in der Verschränkung und Angleichung von Traum und Realität, Archaischem und Modernem einen autonomen Bereich. -

Darüberhinaus begegnet uns in einigen Gedichten Vološins ein prophetischer Ton, vermischt mit Rachedurst und kompromißloser Strenge:

O kamni mostovych, kotorych liš' odnaždy  
 Kosnulas' krov'! Ja vedaju vas gčet...  
 Ja kamni zakljanu zakljatjem večnoj zaždy, 1  
 I krov' za krov' bez mery potecet...

-

In der Zeit zwischen 1914 und 1916 findet sich wiederholt in Vološin's Dichtung die Überzeugung thematisiert, der Erste Weltkrieg sei die Erfüllung der Prophezeiung in der Apokalypse.<sup>2</sup> -

Die Geschichte entwickelt sich für den Dichter in konzentrischen Kreisen, vergleichbar einem ins Wasser geworfenen Stein. Das, was sich vor hundert Jahren ereignete, wiederholt sich - nur in größerem Maßstab. Diese Grundthese läßt das Heute zur Unausweichlichkeit werden; die historisch-zeitliche Bestimmbarkeit weicht der Auffassung einer zyklischen Zeit:

Čto menjalos'? Znaki i vozglav'ja?  
 Tot ze ugaran na vsech putjach:  
 V komissarach - duch samoderzav'ja, 3  
 Vzryvy revoljucii - v carjach...

Besonders aus dem Zyklus "Puti Rossii" wird deutlich, daß für Vološin die russische Revolution ein Ausbruch dämonischen Wahnsinns (bešenstvo) ist. - Eine große Zahl dieser Gedichte zeugt vom Gedanken der geschichtlichen Wiederkehr. So werden in "Dmitrij-Imperator"<sup>4</sup> die Wiederverkörperungen des ermordeten Usurpators dargestellt: Erde und Wasser nehmen sei-

<sup>1</sup> M.Vološin: "Angel mščenija". - In: Iverni. M.1918, S.99  
 - "Ihr Pflastersteine - einst hat euch/ das Blut nur berührt! Ich weiß, wieviel noch fließen wird.../ Euch Steine belege ich mit dem Fluch ewigen Durstes,/ und Blut auf Blut wird fließen ohne Maß..."

<sup>2</sup> Vgl. die Gedichte Vološin's "Apollion"-(In: Stichtovorenija. L. 1977, S.219); "Iz bezdny" - (ebenda, S.249f.)

<sup>3</sup> M.Vološin: "Severovostok". - In: Puti Rossii. M.1946, S.10  
 - "Was hat sich geändert? Zeichen und Häupter?/ Der gleiche giftige Abbrand auf allen Wegen:/ in den Kommissaren - der Geist der Selbstherrschaft,/ die Ausbrüche der Revolution - in den Zaren..."

<sup>4</sup> M.Vološin: "Dmitrij-Imperator". - In: Demony gluchonemye.  
<sup>2</sup>Berlin 1923, S.42ff.

nen toten Körper nicht an, er wird verbrannt, die Asche in den Wind gestreut - und doch fällt schließlich seine mystische Wiedergeburt in die Epoche der bolschewistischen Revolution, im Rahmen derer er eine neue "Zeit der Wirren" verkündet.

"Kitež" nimmt die legendäre Zerstörung der Märchenstadt der Kiever Rus' durch die Tataren zum Ausgangspunkt:<sup>1</sup> die Stadt, welche das Joch abgelehnt hatte, versank auf den Grund eines Sees. Ebenso geht nun auch der "Heilige Rußland" seinem Untergang entgegen. Dieser Untergang ist als Sühne dem russischen Volk auferlegt - da es Gott verleugnet hat, ist es dem Wahnsinn verfallen:

S Rossiej končeno - Na posledjach  
Ee my progaldeli, proboltali,  
Proluzgali, propili, propļęvali,  
Zamyzgali na grjaznych ploščadjach...

(...)

O Gospodi ...  
Otdaj nas v rabstvo űnov' i navsegda,  
Čtob' iskupit' smirenno i gluboko 2  
Iudin grech do strasnogo Suda!

(23.11.1917)

Der Sinn des Christentums liegt in der Bereitschaft, sich um der Rettung der Menschheit willen zu opfern. Eben dazu ist Rußland auserwählt:

Īak ty v molitvach grinjala  
Čuzich stręstej, cuzogo zla, 3  
Krovotocasie stigmaty...

Je größer die Leiden Rußlands, desto wunderbarer wird auch seine zu erwartende Wiedergeburt sein:

<sup>1</sup> M.Vološin: "Kitež" - In: Russkoe obozrenie 1921, S.79ff

<sup>2</sup> M.Vološin: "Mir" - In: Puti Rossii, S.29  
- "Mit Rußland ist es aus... Jetzt/ haben wir es endgültig verlärmt, verschwätzt,/ mit den Kernen geknackt und gefressen, versoffen, ausgespuckt,/ es verdreht auf den schmutzigen Plätzen.../ O Herr.../ gib uns aufs neue, auf immer in die Sklaverei,/ um demütig und tief/ Judas' Sünde zu sühnen bis zum Jüngsten Gericht..."

<sup>3</sup> M.Vološin: "Russkaja revoljucija" - Zitiert nach: Novyj žurnal 39 (1954). N'ju-Jork, S.136f. -  
- "So hast du in Gebeten auf dich genommen/ fremde Leiden-schaften, fremdes Böse,/ blutende Stigmata..."

Iz krvi, proliťtoj v bojach,  
 Iz pracha obrascennyh v prach,  
 Iz muk kaznennyh pokolenij,  
 Iz duš, krestivšichsja v krvi,  
 Iz nenavidjascej ljubvi,  
 Iz prestuplenij, isstuplenij - 1  
 Vozniknet pravednaja Rus'!

An anderer Stelle wird die Parallele zum Römischen Imperium gezogen, das untergehen mußte, um als das große Rom des christlichen Papstes neu aufzuerstehen. 2

Es ist die Mission des Slaventums, die Rettung der Welt zu leisten; mehr noch, Vološin ist in der Nachfolge Dostoevskijs von der historischen Mission Rußlands überzeugt, Träger der kosmischen Liebe in Sünde und Erniedrigung zu sein. Gerade die Leiden Rußlands kennzeichnen es als auserwählt.

In dem Poem "Svjatoj Serafim" findet sich dieser Grundgedanke in der Gestalt des Hl. Seraphims verkörpert, welcher - darin Rußland vergleichbar - geläutert wird durch Leiden und Askese, um schließlich das Söse mit seiner alles umfassenden Liebe zu sühnen:

Vsę, s čem žil,  
 K čemu on prikasalsja:  
 Vešci, knigi, kel'ja i odeždy,  
 I zemlja, gde on stučal,  
 I vody iz zemli tekuschie,  
 I vozduch -  
 Bylo pronizano ljubov'ju  
 Serafimovoj  
 Do samich nedr.  
 ... Zastupnikom ostalsja  
 Za svjätuju Rus'  
 Za gresnuju Rossiju. 3

<sup>1</sup> M.Vološin: "Puti Rossii", S.56  
 - "Aus dem in Kämofen vergossenen Blut, / aus dem Staub der zu Staub Gewordenen, / aus den Qualen der hingerichteten Geschlechter, / aus den Seelen der im Blut Getauften, / aus der hassenden Liebe, / aus dem Verbrechen, aus der Ekstase - / wird das gerechte Rußland erstehen!"

<sup>2</sup> M.Vološin: "Preosuščestvlenie". - In: Puti Rossii, S.43ff

<sup>3</sup> M.Vološin: "Svjatoj Serafim". - Zitiert nach: Novyj žurnal 72 (1963), S.13 - 50 - "Alles, womit er lebte, / was er berührte: / die Dinge, die Bücher, seine Zelle und Kleider, / und die Erde, auf die er trat, / und die aus der Erde fließenden Wasser, / und die Luft - / alles war von der Liebe Seraphims durchdrungen / bis auf den Grund... / Er blieb der Fürsprecher / der Heiligen Rus', / des sündigen Rußlands."

Vološin war von der Vorherbestimmung in der Geschichte überzeugt. So betrachtete er auch die Oktoberrevolution nur als ein Glied in der Kette; die Bolschewiken als ausführende Organe, die in historischen Dimensionen beliebig ersetz- und austauschbar sind. Die Leiden, die über die Menschheit hereinbrachen, sah er als Sühne für die Sünden in der Geschichte der Vergangenheit.

Doch erschöpft sich Vološins Geschichtsbild nicht in diesem christlichen Aspekt. Eine wesentliche Rolle spielt für ihn ein anderer Wesenszug des russischen Volkes: sein ursprünglicher Anarchismus, der in der Tiefe - von den herrschenden Regimen unterdrückt - schlummert, um stets aufs neue auszubrechen. - Damit fällt ein bezeichnendes Licht auf Vološins Herrschaftsverständnis: die staatliche Macht ist eine fremde, dem Volk entgegengesetzte Kraft; der Staat versklavt den Menschen und zwingt ihm seinen - den fremden - Willen auf, ob es sich nun um die Konsolidierung des Moskauer Reiches, die Bolschewikenherrschaft oder die Willkür Peter des Großen handelt:

V tiši nočej zvezdjannyh i moroznyh,  
 Kak ljutyj krestovik-pauk,  
 Moskva prjala pri Temnyh i pri Groznyh  
 Svoj tesnyj, bezyschodnyj krug;  
 Zdes' pravil vsem izvetcim i naušnik,  
 I byl svirep i strog - 1  
 Moskovskij "Knjaz'" -

Im unheimlichen Bild einer ihr Netz webenden Kreuzspinne wird das herrschende Regime - hier das alte Moskau - als eine drohende, den Menschen belauernde Gefahr dargestellt, die ausschließlich auf dessen Vernichtung bedacht ist. Der Mensch ist als Opfer der Staatsmacht hilflos ausgeliefert. - Kälte und Finsternis ("... V tiši nočej zvezdjannyh i moroznyh) bilden den Hintergrund zu einer Herrschaftsdarstellung, deren Wesenszüge Grausamkeit und Denunziantentum sind.

<sup>1</sup> M.Vološin: "Kitež". - In: Russkoe obozrenie 1921, S.79  
 - "In der Stille eisiger, sternklarer Nächte/ spann wie eine grausame Kreuzspinne/ Moskau unter den Dunklen und unter den Grausamen/ sein enges auswegloses Netz;/ Hier herrschte der allen bekannte Denunziant/ und war grimmig und streng - / der Moskauer 'Fürst'."



Stets verkörpert das Regime in Vološin's Gedichten Gewalt, Willkür und eine von außen aufgezwungene Ordnung. - So kommt es zu der Schlußfolgerung: "I stala Rus' čužoj i činnoj, merzkoj."<sup>1</sup>

-

) Die Welt in der Gewalt der Dämonen

Alle Gedichte des Zyklus "Puti Rossii" kreisen um Rußland; Rußland, das zum Tummelplatz entfesselter Dämonen geworden ist:

Raspljasalis', razguljalis' besy 2  
Po Rossii vdol' i poperek...

Die Dämonen spielen - mit starkem Bezug auf Dostoevskij - nicht nur eine wichtige Rolle in Vološin's apokalyptischen Untergangsvisionen sondern in seiner gesamten der zweiten Periode zuzurechnenden Dichtung. Charakteristisches Merkmal der Dämonen ist ihre Verstümmelung, die völlige Amputation der Sinne - was mit "Blindheit" und "Taubstummheit"<sup>3</sup> veranschaulicht wird:

Oni prochodjat po zemle,  
Slepye i gluchonemye,  
(...) Soboju bezgny ozareja, 4  
Oni ne vidjat nicego...

Für Vološin verbirgt sich der Dämon - dessen innere Tiefe das gleichzeitig Schöpferische und Zerstörerische ausmacht - hinter den Ereignissen und Entwicklungen der modernen Zeit.

In einem Brief aus dem Jahre 1917 legt er seine Auffassung des Dämons folgendermaßen dar:

- 
- <sup>1</sup> - " Rußland wurde fremd und wohlgesittet, widerwärtig". - In: "Kitez" - In: Russkoe obozrenie 1921, S.79
- <sup>2</sup> - " Es tanzten und tobten die entfesselten Dämonen/ kreuz und quer durch Rußland". - In: "Puti Rossii", S.9
- <sup>3</sup> Vgl. den Titel des Gedichtbandes Vološin's: "Demony gluchonemye".<sup>2</sup> Berlin 1923
- <sup>4</sup> - "Sie ziehen über die Erde,/ blind und taub,/ (...) mit sich selbst die Abgründe erhellend,/ sehen sie nichts..." - In: Demony gluchonemye, S.9

"Ist doch der Dämon, wie Sie wissen, nicht unbedingt ein Teufel; er ist ein Mittelding zwischen Gott und Mensch - in diesem Sinn sind auch die Engel Dämonen und die olympischen Götter dergleichen. In ihrer irdischen Manifestation können die Dämonen sowohl als Mensch wie auch als Erscheinung auftreten. Sowohl in der ersten wie auch der zweiten Form ist die Taubstummheit unausweichliches Kennzeichen ihrer Gesandtschaft (poslannicestvo), wie Sie aus dem Epigraph des Jesaias ersehen. Sind sie doch <sup>1</sup> nur der Mund, durch den sich ein heiliger Geist kundtut."

So sieht Vološin in dem oben erwähnten Gedicht "Dmitrij-Imperator" den "einen russischen Dämon" - die "Verkörperung des historischen Dämonentums".<sup>2</sup> - Er spricht von den "Dämonen im Stahl- und Eisenkörper", welche die moderne Welt in ihrem Griff haben: "Rußland als Volk schließe ich aus meinen Schlußfolgerungen aus! Aber Europa ist hoffnungslos. Es befindet sich in der Gewalt der Dämonen der Maschine, der Dämonen der Begierde."<sup>3</sup> -

Vološins Pazifismus verband sich mit der schroffen Ablehnung des technischen Fortschritts, der seiner Meinung nach nur zur Erfindung und Vervollkommnung möglicher Mittel der Unterdrückung des Menschen dient - ähnlich wie auch in der Meinung V. Solov'evs,<sup>4</sup> mit dem Vološin überhaupt die Projizierung dunkler Ahnungen und Befürchtungen für das Schicksal der Welt in die Ebene einer apokalyptischen Mythologie teilt. -

Angesichts des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs schreibt Vološin: "Es gibt für mich wichtigere Feinde als die Deutschen. Das sind die modernen Vernichtungswaffen, die Dämonen der Explosion, und die Dämonen der Organisation."<sup>5</sup> -

Bei aufmerksamer Betrachtung der Dichtung Vološins findet sich das Dämonenbild schon früh im Keim angelegt: in seinem hervorstechenden Merkmal, der Unfähigkeit zum Kontakt, der Isolation von der Umwelt durch Blindheit und Taubheit.

<sup>1</sup> Brief Vološins an A.Petrova vom 30.12.1917, DMV

<sup>2</sup> Brief Vološins an A.Petrova vom 15.1.1918, DMV; (Vgl. S.177)

<sup>3</sup> Brief Vološins an die Mutter vom 22.1.1915, DMV

<sup>4</sup> - "Ich glaube, daß der Fortschritt, d.h. der bemerkbare, beschleunigte Fortschritt, immer ein Symptom des Endes ist". - (V.Solov'ev: Tri razgavora (1899). N'ju Jork 1954)

<sup>5</sup> Brief Vološins an A.Petrova vom 16.8.1915, DMV

Dies bezieht sich nicht nur auf Lebewesen, sondern umfaßt auch die Erde und die Materie:

"Das Geheimnis der künstlerischen Technik besteht darin, daß der Künstler an die taubstumme und blinde Materie herantritt und sie mit liebevoller Gewalt zwingt, prophetisch (veščij) und sehend (zrjačij) zu werden."<sup>1</sup>

In dem bereits erwähnten Gedicht "Polyn"<sup>2</sup> ist es die in Erstarrung versunkene Erde, die - personifiziert - blicklos, stumm und "stimmlos wie ein Stein" die Qual des Menschen teilt, während die dazu in Opposition gesetzte, positiv-schöpferische Natur in "Mare internum"<sup>3</sup> eben die menschlichen Sinne in tausendfacher Verstärkung verkörpert, den Menschen mit ihnen umfängt und ihn mit seiner Kraft schöpferisch beflügelt:

I obojmyt tebja v gluchom moem prostore  
I tysjacami glaz vzirajuscaja Noc',<sup>4</sup>  
I tysjacami ust glagoljascee More.

Auch die Sonne, Lebens- und Kraftspenderin - nicht zufällig häufig mit "oko" (Auge) apostrophiert<sup>5</sup> - verkörpert diese Vielzahl der Augen und teilt ihr "Sehen" in überströmender Kraft dem Menschen mit:

Ja sam v svoej grudi nosil tvoj plamen' plennyj.  
Pronizan zreniem, kak belyj brilliant...  
 (...)

<sup>1</sup> M.Vološin: Individualizm v iskusstve. In: Zolotoe runo 10, 1906, S.70

<sup>2</sup> M.Vološin: "Polyn". - In: Stichotvorenija. L.1977, S.116

<sup>3</sup> M.Vološin: "Mare internum", ebenda, S.121

<sup>4</sup> - "Und es umfängen dich in meinem stillen Raum/ die mit Tausenden von Augen blickende Nacht/ und das mit Tausenden von Lippen sprechende Meer". - (In: "Mare internum", aaU)

<sup>5</sup> In der ägyptischen Religion wird der Sonnengott bevorzugt als Auge dargestellt; vgl. auch J.W.Goethe:  
 - "Wär nicht das Auge sonnenhaft,/ Die Sonne könnt es nie erblicken". - (Zahme Xenien. In: Goethes Werke in vierzehn Bänden. Hamburg 1953, Bd.I, S.367)

No ty, vsezrjaščee, pokinulo menja,  
I ja vnutri oslep, vernuvsis' v čresla noči.<sup>1</sup>

Mit wachsenden Sinnen also wächst auch das Leben; taub und blind werden Mensch wie Natur nur im äußersten Schmerz - blind und zugleich taub ist nur die von ihrem Ursprung her unbelebte und darum unerlöste Natur. Dichtung, schöpferisches Wirken aber bedeutet: die Sinne - und damit im eigentlichen Sinne das Leben - zu wecken. - So definiert Vološin die Aufgabe des Dichters:

"Der Dichter hat eine Pflicht: Stimme der von ihrer Natur her taubstummen Dinge und Erscheinungen zu werden."<sup>2</sup> -

So verkörpern die als "taubstumm" ausgewiesenen Dämonen in Ihrem blinden, isolierten Tun die dem Menschlichen entgegengesetzte, lebensfeindliche Macht. Im "blinden Aufruhr" (slepoj mjatež) wendet sich der Mensch von der Sonne ab.<sup>3</sup> Rußland, dem vom Bösen Geist in der Bibel Besessenen vergleichbar, ist "taubstumm", bis der Dämon aus ihm vertrieben ist.<sup>4</sup> Auch die Menschen untereinander sind in Haß und Isolation verfallen; der Engel, der sie zur Umkehr ruft, trifft auf taube Ohren:

I budet on rydat', i v gože rvat' odeždy,<sup>5</sup>  
I zvat' drugich ... No kazdyj budet gluch.

So wird hier Blindheit wie auch Taubstummheit zur Signatur des Bösen, der Besessenheit, der Vereinzelung und totalen Isolation. -

Zwischen welchen Extremen das Wesen des Dämons sich bei Vološin entfaltet, verdeutlichen die beiden folgenden 1911 und 1915 entstandenen Sonette:

<sup>1</sup> - "Ich selbst trug in meiner Brust deine gefangene Flamme./ Durchdrungen von der Fähigkeit zu sehen, wie ein weißer Brillant.../Du aber, Allsichtige, hast mich verlassen,/ und ich bin innerlich erblindet, zurückgekehrt zu den Lenden der Nacht." - (M.Volosin: "Solnce". In: Stichtovorenija, S.129)

<sup>2</sup> M.Vološin: Poëzija i revoljucija. In: Kamena. Žurnal poëzii. Char'kov 1919, S.11

<sup>3</sup> M.Vološin: "Corona astralis". - In: Stichtovorenija, S.147

<sup>4</sup> M.Vološin: "Rus' gluchonemaja". - In: Puti Rossii, S.23

<sup>5</sup> - "Und er wird schluchzen und in seinem Kummer die Kleider zerreißen,/ und andere herbeirufen - aber jeder wird taub sein". - (In: "Angeľ mščenija". - Puti Rossii, S.23)

## Dva demona

Ja duch mechaniki. Ja veščestva  
 Vo t'me bljudu slepye ravnoves'ja,  
 Ja poljus\_sfer - nebes\_i podnebes'ja,  
Ja genij cisl. Ja scetcik. Ja glava.

Mne važny formuly, a ne slova.  
 Ja vsjudu i nigde. No klikni - zdes' ja!  
 V serdcach masin klokocet zloba bes'ja.  
 Ja knjaz' zemli! Mne znaki i prava!

Ja drug svobod. Sozdatel' pedagogik.  
 Ja inzener, teolog, fizik, logik.  
 Ja prizrak istin splavil v strojnyj bred.

Ja v soke konopli. Ja v zernach maka.  
 Ja tot, kto kinul sariki planet  
 V ogromnuju ruletku Zodiaka.

(1911)

Na dnq mirov plovcom spustijsja ja -  
 Mjateznyj duch, oslušnik vysenj voli.  
 Luc radosti na semicvetnost' boli  
 Vo mne razlozen vlagoj bytija.

Vo mne zvučit vsech duchov ljtija,  
 No sem' cvetov raz-jaty v kazdoj dole  
 Odnoj simfonii. Ne ottogo li  
 Otlivami gorju ja, kak zmeja?

<sup>1</sup> M.Vološin: "Dva demona" - In: Stichotvorenija. L.1977, S.195f.

- "Zwei Dämonen. - Ich bin der Geist der Mechanik. Ich hü-  
 te/ das blinde Gleichgewicht der Materie im Finstern,/ ich  
 bin der Pol der Sphären - des Himmels und der Lüfte,/ ich  
bin der Genius der Zahlen. Der Zähler. Das Haupt./ - For-  
meln sind mir wichtig, nicht Worte./ Ich bin überall und  
 nirgends. Aber ruf - und ich erscheine!/ In den Herzen der  
 Maschinen brodet der dämonische Zorn./ Ich bin der Fürst  
 der Erde! Mein sind Zeichen und Rechte! - Ich bin der Freund  
 der Freiheiten. Schöpfer der Pädagogiken./ Ingenieur, Theo-  
 loge, Physiker, Logiker./ Ich habe das Gespenst der Wahrhei-  
 ten in einem regelmäßigen Fiebertraum verschmolzen./ - Ich  
 bin im Saft des Hanfes. In den Körnern des Mohnes./ Ich bin  
 der, welcher die Planetenkugeln in das riesige Roulette des  
 Zodiakus geworfen hat. -  
 Als Schwimmer bin ich auf den Grund der Welten hinabgetaucht,/  
 aufrührerischer Geist, ungehorsam dem göttlichen Willen./ Den  
 Strahl der Freude hat die Feuchtigkeit des Seins in mir zu ei-  
 nem siebenfarbigen Schmerz zerlegt./ - In mir klingt die Li-  
 tanei aller Geister,/ aber in jedem Teil der einen Sympho-  
 nie sind die sieben Farben zerlegt./ Brenne ich nicht daher/  
 schillernd, einer Schlange gleich?"

Ja svjat grechom. Ja smert'ju živ. V temnice  
 Svobodn ja. Bessillem - moguć.  
 Lisennyj kryl, v paren'e raven ptice.  
 Kljuj, koršun, pečen'i Bej, krovavyj ključ!  
 Ves' chor svetil - edin v moej cevnice, 1  
Kak v raduge - edin raspjatyj luc.

Im Vergleich zu Vološins frühen Sonetten, in denen die innere Form und Gedankenentwicklung stets vollkommen der äußeren entsprach, ist hier die Form nur noch äußeres Gehäuse. - Das erste Gedicht ist fast durchgehend von der apodiktisch lakonischen Selbstdefinition "Ja..." bestimmt. So entwickelt sich das Bild des auf mathematisch-physikalische Sachverhalte fixierten "Zählers", der das "Herz der Maschinen" ist. Er verkörpert das Zählbare, das Meßbare, schafft Systeme, Wissenschaften, Disziplinen. Doch ist das Wesen dieses Dämons trotz seines absolut rationalen Charakters ambivalent: "Ja prizrak istin splavil v strojnyj bred..."<sup>2</sup> - das Paradoxon "strojnyj bred" macht deutlich, wie nah diese Welt des Harmonisch-Gegliederten, Naturwissenschaftlich-Faßbaren dem Bereich des Dämonischen, Irrationalen und Chaotischen ist. Und in diesem Sinne ist auch das Schlußterzett aufzufassen: Im Rauscherlebnis (Hanf, Mohn) ist derselbe Dämon anwesend wie in der Zahl und im physikalischen Gesetz. - Es ist ein grausamer Dämon, dem das Leben und seine Gesetze Spiel sind: die Planeten werden zu Kugeln, das Planetensystem zum Roulette - Spiel des Zufalls. Damit werden Gesetzmäßigkeit - Zufall; Wissenschaft - Irrationalität - die Pole, welche das Wesen des Dämons bestimmen - zur beherrschenden Antinomie des Gedichts.

In verstärktem Maße noch führt das zweite Sonett diese Tendenz weiter:

Der zweite Dämon tritt aus der kalten, unpersönlichen Sphäre des Absoluten hervor. Er sieht sich dem göttlichen Willen gegenüber, dem er den Gehorsam verweigert: er ist der Aufrührerische, der Rebell. Doch gleichzeitig ist er auch der von den

<sup>1</sup> - "Heilig bin ich durch die Sünde. Lebendig durch den Tod. Im Gefängnis/ frei. Als Machtloser - mächtig./ Flügellos - schwebe ich wie ein Vogel./ - Hacke, Geier, die Leber! Schlag zu, blutiger Schnabel!/ Der ganze Chor der Himmelskörper ist eins in meiner Schalmei,/ so wie im Regebogen - der gekreuzigte Strahl - eins ist." ("Dva demona").

<sup>2</sup> - "Ich habe das Gespenst der Wahrheiten in einen regelmä-

Extremen der Gefühle, vom Schmerz Zerrissene: "Luč radosti na semicvetnost' boli..." -

Klang- und Lichtbilder vermischen sich zu synästhetischen Metaphern der Totalität: der Chor der Geister ("vsech duchov litija"), die Symphonie rufen Assoziationen an himmlische Sphärenmusik hervor. Ihr wird das lyrische Ich - der Dämon - in seiner Zerrissenheit gegenübergestellt. Seine Existenz kennt in der Aufeinanderfolge der "zersetzenden" Schmerzen keine Kontinuität, keinen Zustand der Dauer, sondern nur ein ewiges "Brennen" des Aufruhrs, den steten Wandel der Gestalt: im "Strahl der Freude" der in einen "siebenfarbigen Schmerz" - dem Spektrum der Spektralfarben vergleichbar - zerlegt wird.

Die Antagonie steigert sich in der massiven Häufung von Oxymora im ersten Terzett: "Ja svjat grechom. Ja smert'ju živ..."<sup>1</sup> - Aus der Spannung der Paradoxie bezieht der Dämon seine Kraft. Wie Prometheus, der sich den Göttern widersetzte, daraufhin an einen Felsen geschmiedet und von einem Adler, der ihm die Leber herauspickte, gequält wurde, stellt er sich als Rebell gegen die Götter. Zerrissen zwischen der Sehnsucht nach Ganzheit - veranschaulicht in Metaphern des Klanges (simfonija, litija) und des Lichtes (luč, raduga) - und der eigenen quälend-paradoxen Existenz verlangt der Dämon geradezu nach der Qual: "Ključ, koršun, pečen'! Bej, krovavyj ključ!"<sup>2</sup> -

Licht und Klang verbinden sich zu höchster Steigerung im kosmischen Schlußbild: "Ves' chor svetil - edin v moej cevni-ce."<sup>3</sup> - Somit umfaßt das Wesen des als Dämon sprechenden lyrischen Ichs in sich auch das Universum. Beide - kosmische Totalität wie auch qualvolle Zerrissenheit bilden das Paradoxon seiner Existenz.

Das Schlußbild - ("kak v raduge ... edin raspjatyj luč")<sup>4</sup> ver-

<sup>1</sup> - "...Heilig bin ich durch die Sünde. Lebendig durch den Tod...", s.o.

<sup>2</sup> - "Hacke, Geier, die Leber! Schlag zu, blutiger Schnabel!"

<sup>3</sup> - "Der ganze Chor der Himmelskörper ist eins in meiner Schalmel"

<sup>4</sup> - "... so wie im Regenbogen - der gekreuzigte Strahl - eins ist"

bindet in der Darstellung des gebrochenen Lichtstrahls den Aspekt des Lichtes mit dem der Zerspaltung, des Leidens und des Todes - der Kreuzigung. -

Die Metapher des "gekreuzigten Lichtes" als Ausdruck höchster innerer Spannung findet sich in ähnlicher Weise auch in folgendem Gedicht Ivanovs:

Solnce l' ty bogatoe,  
Serdce l', serdce bednoe,  
Radostno-raspjatoe, 1  
Gorestno-pobednoe!

Totalität und universale Harmonie auf der einen, Zersplitterung Qual und Rebellion auf der anderen Seite stellen damit die Extreme dar, die das Wesen des zweiten Dämons umfaßt.

Beide dämonischen Geschöpfe - sowohl im ersten wie auch im zweiten Gedicht - kennzeichnen die Spannung und Irrationalität des auf die Spitze getriebenen Antagonismus, der nur in Oxymora und Paradoxa faßbar ist.

So findet sich in der widerspruchsvollen Gestalt des Dämons die von Anfang an Vološins Dichtung eigene Tendenz zur Ambivalenz am klarsten ausgeprägt.

-

Eine ähnliche Funktion erfüllen die Trichinen,<sup>2</sup> deren Kommen schon Dostoevskij prophezeit hatte:<sup>3</sup> Sie nisten sich in Körper und Geist der Menschen ein, heißen sie ihre Arbeit verlassen und treiben sie schließlich in den Krieg und zur Zerfleischung untereinander. - Willenloses Werkzeug wird so der Mensch, von dem der Dämon Besitz ergriffen hat.

<sup>1</sup> V.Ivanov: "Du reiche Sonne,/ Herz, armes Herz,/ freudvoll-gekreuzigt,/ leidvoll-sieghaft". - ("Assai Palpitasti". In: Sob.soc., Bd.II, S.234f.)

<sup>2</sup> M.Vološin: "Trichiny". In: Puti Rossii, S.28 - Der entsprechende Traum Raskol'nikovs in "Prestuplenie i nakananie" wird von Volosin wörtlich zitiert, vgl. M.Volosin: Proroki i mstiteli. In: Pereval 2, 1906, S.12f.

<sup>3</sup> Über Dostoevskij schrieb in diesem Zusammenhang V.Ermilov: "Mit dem Bild des widerlichen Insekts verband sich im Bewußtsein des Schriftstellers all das Gierige, Grausam-Egoistische, was die Wirklichkeit in der Seele des Menschen hervorbringen kann und was allem Menschlichen feind ist." - In: V.Ermilov. F.M.Dostoevskij. S.88

Vgl. den Traum Raskol'nikovs in "Prestuplenie i nakananie".



Das unmenschliche Blutvergießen, das in solcher Weise auf der Erde entstanden ist, beschwört Vološin in seiner einfachen Sprache, die an Kraft, Direktheit und Eindringlichkeit in nichts mehr an seine frühere Lyrik erinnert. - Das folgende reimlose Gedicht, das - ohne festen Rhythmus - lakonische Härte der Sprache mit einem Höchstmaß an Realitätsnähe in der Darstellung verbindet, schöpft auch stofflich weder aus Historie noch Mythos:

### Terror

Sibiralia' na rabotu nočju. Čitali  
 Donesenija, spravki, delo.  
 Toropivo podpisovali prigovory.  
 Zevali. Pili vino.  
 S ytra rezdevali soldatam vodku.  
 Vecerom pri svece  
 Vyzyveli po episkam mužčin, ženčin.  
 Sganjeli na temnyj dvor,  
 Snimali s nich obuv', bel'e, plat'e,  
 Svjazyvali v tjuki.  
 Gruzili na podvogu, uvozili.  
 Dalili kol'ca, cesy.  
 Noc'ju gnali razutych, golodnych,  
 Po oladenelej zeme,  
 Pod severo-vostocnym vetrom  
 Za gorod, v pustyri.  
 Zagogjali prikkladami na kraj obryva,  
 Daveščali rucnym fonšarem.  
 Polminuty rabotali pulemetry,  
 Prikancivali štykom.  
 Esce ne dobitych valili v jamu. 1  
 Toropivo zasypali zemlej.

M.Vološin: "Terror" - In: Puti Rossii, S.13f.

- "Terror. - Man sammelte sich zur nächtlichen Arbeit. Man las/ Meldungen, Bescheinigungen, Akten. - / Eilig unterschrieb man die Urteile./ Man gähnte. Man trank Wein./ Seit dem Morgen hatte man an die Soldaten Wodka ausgegeben./ Am Abend auf der Versammlung/ rief man anhand von Listen die Männer und Frauen zusammen./ Man trieb sie auf dem dunklen Hof zusammen,/ nahm ihnen Schuhe, Wäsche und Kleider ab,/ band sie zu Bündeln zusammen./ Verlad sie auf Geepanne, brachte sie fort./ Man teilte die Ringe und Uhren./ In der Nacht trieb man sie, barfußig und hungrig/ über die vereiste Erde,/ im Nordostwind/ vor die Stadt, ins Freie./ Mit den Gewehrkolben trieb man sie an den Rand der Schlucht,/ beleuchtete sie mit der Taschenlampe,/ im Abstand von dreißig Sekunden arbeiteten die Maschinengewehre,/ mit dem Bajonett macht man ihnen den Garaus./ Die noch nicht Erreichten warf man in eine Grube/ und echüttete eilig Erde darauf."

A potom s širokoj zvonkoj pesnej .  
 Vozvracalia' v gorod - domoj.  
 A k rassvetu probiralis' k tem že ovragam  
 Ženy, materi, psy.  
 Razryvali zemlju, gryzlis' za kosti, <sup>1</sup>  
 Celovali miluju plot'.

Hier wie in vergleichbaren Gedichten des Zyklus "Puti Rossii" drückt sich die bewußte Abkehr von einem wählerisch nuancierenden Sprachstil in dem fast völligen Verzicht auf schmückende Adjektive aus, in der betonten Wiederholung von Worten,<sup>2</sup> in Worthäufungen, asyndetischen syntaktischen Fügungen sowie einer an altrussischen Quellen ausgerichteten Stilisierung.<sup>3</sup>

Dennoch ist der Stilcharakter des oben zitierten Gedichtes nicht naturalistisch zu nennen. Verisimen und Alltagsapraache dienen hier nicht nur einer naturgetreuen, sachlichen Deskription des realen Vorgangs, sondern sind affektbesetzt, besitzen das Gepräge des negativen Pathos.

Vološin bricht in dieser neuen Phase seiner Dichtung radikal mit der Sphäre des schönen Scheins, in welchem der Symbolist den herrschenden Widerspruch zwischen Innen und Außen, Realität und Traum zu versöhnen suchte. Das Cissonante wird jetzt als abstoßendes stoffliches Element in die Gestaltung hereingenommen, ja es dominiert stellenweise sogar. -

<sup>1</sup> - "Und danach, mit breitem, schallendem Gesang / kehrte man zurück, in die Stadt - nach Hause./ Aber beim Morgengrauen kamen heimlich zu eben dieser Schlucht/die Frauen, Mütter und Hunde./ Sie rissen die Erde auf, zankten sich um die Knochen/ und küßten das geliebte Fleisch." - ("Terror")

<sup>2</sup> Vgl. "Čtoby my ego, Carstvo Russkoe  
 V gul'be ne razguljali,  
 V pljaske ne raspljasali,  
 V torgach ne rastorgovali,  
 V slovach ne razgovorili,  
 V chvastian'e ne raschvastali". - (In: "Zaklinanie o russkoj zemli." Puti Rossii, S.19 -  
 - "Daß wir es, das Russische Reich/ im Zechen nicht verzechen,/ im Tanzen nicht vertanzen,/ im Handeln nicht verschleudern,/ im Reden nicht zerreden,/ im Prahlen nicht maßlos herausstreichen." -

<sup>3</sup> Vgl. z.B. den negativen Vergleich, aaO: "Ne plamja gudit,/ Ne Veter sursit,/ Ne roz' selestit - Kostj sursat,/ Plot' selestit,/ Žizn' razgoraetsja..." - (Nicht die Flamme tönt,/ nicht der Wind raunt, / nicht der Roggen raucht / - die Knochen raunen, / das Fleisch raucht, / das Leben lodert auf." -

Nicht nur Unmenschlichkeit und Terror prangert Vološin an. Er attackiert ebenso heftig Ignoranz und Lüge, Dummheit und Verrohung - die geistigen Wurzeln der Brutalität:

...I švyrnut' vpered čerez stolet'ja  
 Vopreki zakonam estestva -  
 Tot že chmel' i ta že tryn trava,  
 Nyne-!', daveč' - vse odgo i to že:  
 Vol'ci mordy, maski i rozi,     1  
 Spertyj duch i odicalyj mozg...

Im Gedicht "Terminologija" zeigt er die Verwahrlosung in Sitten und Sprache auf - so den unmenschlichen Befehlsjargon des Militärs, mit dem der Angeredete zu einem Stück Vieh erniedrigt und in bewußter Unwahrheit und Unterdrückung gehalten wird.<sup>2</sup> - Denn allein auf die Lüge kann sich die allgemeine Verrohung, das herrschende Chaos stützen. Dadurch daß sie die Basis bildet, aus der alles erwächst, wird jedes Handeln, jede Unternehmung zur gespenstisch verzerrten Farce.

Auf ein Gebiet allerdings erstreckt sich diese Nivellierung nicht: Rußland liegt für Vološin auf einer Ebene, die nur peripher von den oben dargestellten Auflösungsprozessen berührt wird. Das Vološins Dichtung entscheidend prägende Rußlandbild ist zwar auch in seinem Innersten ambivalent - im Unterschied aber zum Dämon mit positiver Grundtendenz. Der Dichter verbindet in ihm christliche Leidens- und Opferbereitschaft mit Elementen des heidnisch-dämonischen, rauschhaft-ekstatischen Mutter-Kults, der die gesamte Erd- und Fruchtbarkeitssymbolik umfaßt. Elementar-Anarchisches, dargestellt im Bild des tobenden Sturmes oder - auf der geistigen

<sup>1</sup> - "Und immer denselben Rausch, dasselbe alte Lied/ vor sich durch die Jahrhunderte schleudern,/ den Naturgesetzen zum Trotz - / Ob heute, ob früher - es ist alles ein und dasselbe./ Wolfsfratzen, Masken und Larven,/ dumpfer Geist und verwildertes Hirn..." - (M.Volosin: "Severovostok". In: Puti Rossii, S.10)

<sup>2</sup> M.Vološin: "Terminologija".-In: Puti Rossii, S.12

Ebene - des Wahnsinns wird mit dem demütigen Sklaventum des Christentums in ein dichterisches Paradoxon gezwungen. -  
So in folgender Scheinetymologie:

Pust' SKLAVUS rab, no Slavija est' SLAVA: 1  
Pobednyj nimb nad golovoj raba!

Vološin's Rußlandbild erhält so in seiner Dichtung das spezifisch Schillernde und Explosive:

Der Dichter selbst umreißt es so:

Mučitel'no-besformenoje čuvstvo, 2  
Bezmernoe i smutnoe - Rossija.

So ist in folgender Apostrophe Rußland das demütige und erniedrigte Geschöpf:

Prebud' smirenoj i bednoj -  
Vernoj svoej sud'be.  
Ljublju tebjja pobezdennoj,  
Porugannoj i v pyli,  
Tainstvenno osvescennoj 3  
Vsej krasotoj zemli.

Tak semja , daby prorasti,  
Dolžno istlet'...  
Istlej, Rossija, 4  
I carstvom duča rascveti!

Aber das anarchische Element ist stets vorhanden:

- 
- 1 - "Möge SKLAVUS Sklave bedeuten - aber Slavija bedeutet Ruhm (SLAVA):/ sieghafter Schein über dem Haupte des Sklaven." - (M.Volosin: "Angel vremeni". In: Puti Rossii, S.42)
- 2 - "Qualvoll-formloses Gefühl,/ maßlos und dunkel - Rußland". - (M.Volosin. In: Nedra 6, M.1925, S.71)
- 3 - "Sei demütig und arm,/ getreu deinem Schicksal./ Ich liebe dich besiegt,/ geschmäht und im Staub darniederliegend,/ geheimnisvoll erleuchtet/ von der Erde ganzer Schönheit." - (M.Volosin: "Rossija". In: Puti Rossii, S.24)
- 4 - "So muß das Samenkorn, auf daß es wachse,/ verwesen./ Verwese, Rußland,/ und erblühe als Reich des Geistes!" - (M.Volosin: "Preosuscestvlenie". In: Puti Rossii, S.45)

Ty - bezdomnaja, guljaščaja, chmel' naja 1  
Vo Christe jurodivaja Rus'!

Vejte, vejte, snežnye stichii,  
Zametaja drevnie groba,  
V étom vetre - vsja sud'ba Rossii - 2  
Strasnaja, bezumnaja sud'ba.

f) Der Bezug zu Dostoevskij. Das Element des Anarchischen

Die schon mehrfach aufgezeigte Nähe Vološins zu Dostoevskij erschöpft sich nicht nur in entsprechenden Zitaten und direkten Bezugnahmen auf dessen Werk.<sup>3</sup> Wir finden sowohl Dostoevskijs Auffassung der christlichen Erlösermission Rußlands und den Gedanken der ihm aufgetragenen Sühne als Leitmotive der Dichtung Vološins, wie auch Dostoevskijs Konzeption des Frauencharakters - der Sanften, Demütigen in der Gegenüberstellung zur leidenschaftlich-dämonischen Verführerin - jenes Doppelbild der Frau also, das sich in Vološins ambivalentem Rußlandbild widergespiegelt findet. Darüberhinaus stellen gerade Antinomie und Ambivalenz in Dostoevskijs dichterischer Komposition und Erzähltechnik die tragenden Elemente dar. -

Die unveröffentlichten Aufzeichnungen zu Dostoevskijs geplantem großem Lebenswerk "Das Leben eines großen

<sup>1</sup> - "Du - unbehauste, zechende, trunkene/ Rus' - Narr in Christ!" - (M.Volosin: "Svjataja Rus'". In: Puti Rossii, S.39)

<sup>2</sup> - "Weht, weht, weht, ihr Urkräfte des Schnees,/ weht die alten Gräber zu,/ in diesem Wind ist Rußlands ganzes Schicksal - / ein schreckliches, ein wahnsinniges Schicksal." - ("Severovostok", ebenda, S.9)

<sup>3</sup> - Vgl. z.B. die wörtliche Wiederaufnahme des Traumes von Raskol'nikov in "Proroki i mstiteli". (Pereval 2, 1906, S.12f.); das Gedicht Vološins "Trichiny", eine fast wörtliche Zitat-Komposition (In: Puti Rossii, S.28); die Bezugnahme auf Dostoevskijs Figur des Großinquisitors in: Apofoez mecty i smerti (Apollon 3/4, 1912, S.72f.) sowie Villiers de l'Isle-Adams Figur des Axel, die - nach Meinung Vološins - die Weiterentwicklung des Dostoevskijschen Kirillov darstellt (ebenda). -

Sünder" zielen inhaltlich in eine ähnliche Richtung: der Held, ein stürmischer, chaotischer Charakter wird zwischen den äußersten Extremen hin- und hergerissen; er vereinigt in sich gleichermaßen den großen Sünder wie auch den großen Heiligen. -

Dostoevskijs These, daß der Mensch im Zustand der tiefsten Sünde und Erniedrigung der Erlösung am nächsten ist, findet sich bei Vološin nicht nur in bezug auf sein Menschen- und Rußlandbild übernommen, sondern in mystischer Interpretation auch in seine Kunstphilosophie hineingetragen: der künstlerische Traum muß zu seiner Verwirklichung hindurchgehen durch "Materie und Sündenfall".<sup>1</sup>

Die geistige Krise, aus der die russische Revolution erwachsen war, sah Vološin ebenfalls im Sinne Dostoevskijs als die zutiefst ethische und religiöse Krise des Menschen, der die Verbindung mit einem übergeordneten, transzendentalen Prinzip, mit Gott verloren hat.

Darüberhinaus ist die Revolution für Vološin das "Schlagen des karmischen Herzens", die "Krisis der Idee der Gerechtigkeit".<sup>2</sup>

"Der Wahnsinn der Revolution besteht darin, daß sie stets der Paroxysmus der Gerechtigkeitsidee ist... denn nur der Paroxysmus der Liebe kann Inquisition, Religionskriege und Terror schaffen."<sup>3</sup> - Und Vološin fährt fort:

"Liebe ist auf diesem Gebiet schrecklicher und zerstörerischer als Haß, weil Haß nur der Schatten der Liebe ist, weil Haß nur die feurige Blüte ist, welche auf dem brennenden Dornbusch erblüht. Der Wahnsinn der Gerechtigkeit liegt nicht in der Idee der Gerechtigkeit selbst, sondern darin, daß diese Idee von außen gesetzt und herangetragen wird - als ein allgemeingültiges und äußeres Gesetz. Und jedes Gesetz, das außerhalb unserer selbst entsteht und nicht in uns, ist von seinem

<sup>1</sup> M.Vološin: Individualizm v iskusstve. - In: Zolotoe runo 10, 1906, S.76

<sup>2</sup> M.Vološin: Proroki i mstiteli. - In: Pereval 2, 1906, S.16

<sup>3</sup> Proroki i mstiteli, S.17

Wesen her Feind unserer Individualität.<sup>1</sup>

Die tiefe Krisis im Bewußtsein seiner Zeit, aus welcher die Revolution erwuchs und die auch das Klima der Anarchie schuf, ist für Vološin kein soziales oder politisches Phänomen, sondern - wie bei Dostoevskij - ein metaphysisches. -

Und in dem Maße wie Vološin in den von außen aufgezwungenen Gesetzen, seien sie ethischer (Gerechtigkeit), ästhetischer (Ideal) oder institutioneller Art (Staat)<sup>2</sup>, die große Bedrohung für den Menschen erkennt, wendet er sich den elementar und spontan im Menschen selbst wirksamen Kräften zu. - Jene Mächte, die sich gleichermaßen in der Psyche des einzelnen wie auch im gesamten Kosmos offenbaren, sind eins mit der Kraft des Lebens überhaupt, denn: "Leben ist Brennen".<sup>3</sup>

"Die Ewigkeit des Feuers ist in dem einen Augenblick der Explosion (vzryv) enthalten. Leben ist Brennen. Genauer gesagt: Leben ist die rhythmische Aufeinanderfolge von Verbrennungen (sgaranie), d.h. von Explosionen. Das Schlagen des Herzens - das sind Explosionen, das ist kein Brennen. Die Ungeheuer von Dämonen, von denen Maeterlinck spricht, sind die einzelnen Schläge einer ungeheueren kosmischen Kraft, die wir nur an ihrem schwachen Abglanz, dem Feuer erkennen."<sup>4</sup> -

Wenn Vološin in seinem Artikel "Čemu učat ikony"<sup>5</sup> im Hinblick auf die Erhaltung von Kunstwerken die provozierende Behauptung aufstellt: "Die Liebe zur Kunst ist zerstörender als das Vergessen"<sup>6</sup> sowie: "Der Tod bewahrt. Das Leben vernichtet... Der beste Schutz für Kunstwerke war zu allen Zeiten das Grab und die Barbarei" - so steht hinter diesen Aussagen mehr als eine originell-provozierende Pose. - Es bedeutet -

<sup>1</sup> M.Vološin: Proroki i mstiteli, S.17

<sup>2</sup> Vgl. Vološins Gedicht "Leviatan". - In: Anno mundi ardentis. M.1916, S.54ff

<sup>3</sup> M.Vološin: Demony razrušenija i zakona. - In: Liki tvorcestva. SPB 1914, S.318

<sup>4</sup> Demony razrušenija i zakona, aa0

<sup>5</sup> M.Vološin: Čemu učat ikony. - In: Apollon 5, 1914, S.26

<sup>6</sup> Čemu učat ikony, aa0

was das Kunstwerk betrifft - die Hereinnahme des anarchisch-zerstörerischen Elements; die Weiterführung des Gedankens, daß die Kräfte des Lebens und der Zeit - auch die zerstörerischen - an der Schaffung des Kunstwerks stets beteiligt sind.<sup>1</sup>

Wenn Leben gleich Feuer, gleich Brennen ist, so beinhaltet es auch die Vernichtung - denn Feuer kann zweierlei bedeuten: die Geborgenheit des Herdfeuers und die Waffe der Zerstörung:<sup>2</sup>

"... die Dynamitbomben sind nur die grauenhaften chaotischen Vorboten einer zukünftigen Feuerstelle, um die sich eine neue Familie herausbilden wird, eine neue Staatsform der Menschheit (novaja gosudarstvennost' čelovečestva), die nach uns kommen wird."<sup>3</sup> -

Das Feuer, in stärkerem Maß noch die Explosion (vzryv) werden bei Vološin zu Bildern des elementaren Aufruhrs, des in der Tiefe der Natur verborgenen anarchischen Elements.

Der Aufruhr (mjatež) ist dabei nicht inhaltsbezogen, er richtet sich ohne Unterschied gegen jede von außen errichtete Autorität:

"Wer als Rebell geboren ist, rebelliert immer gegen die herrschende Kraft, welche es auch sein möge. - Wenn der Name dieser Kraft "König" lautet, rebelliert er gegen den König, und in Epochen der Volksherrschaft rebelliert er gegen das Volk."<sup>4</sup> -

Aufruhr ist Quelle allen Seins. - Dies ist die Grundaussage des in den Jahren 1922-1929 entstandenen Zyklus Vološins "Putjami Kaina"<sup>5</sup>, von ihm selbst als "philosophisches Werk" gesehen,

<sup>1</sup> Vgl. M.Vološin: Gorod v poézii Valerija Brjusova. In: Rus' 21, 1908, S.3

<sup>2</sup> Vgl. das Gedicht Vološins "Ogon'". (Putjami Kaina). In: Stichtovorenija. L.1977, S.267ff

<sup>3</sup> M.Vološin: Demony razrušenija i zakona, S.319

<sup>4</sup> M.Vološin: Barbë d'Orevil'i. In: Liki tvorčestva. SPb 1914, S.64

<sup>5</sup> Der Zyklus "Putjami Kaina. Tragedija material'noj kul'tury" befindet sich als maschinengeschriebenes Original im IRLI, Fond 562. - Das Kain-Motiv - der zum Untergang verurteilte, aber auch der rebellierende Mensch - findet man in der Literatur dieser Zeit mehrfach; vgl. A.Belvj: "Wir sind Kinder Kains, unsere Wege führen in den Untergang." (In: Duchovnaja biografija, 1922); V.Ivanov: "Steny Kainovy" (Godina gneva). In: Sob.soc., Bd.II, S.256f.



das eine "Umwertung der materiellen und sozialen Kultur" darstelle.<sup>1</sup> Zum Inhalt hat der Zyklus die Erscheinungsformen des anarchischen Prinzips, die völlige Abkehr von der Zivilisation, vom technischen und kulturellen Fortschritt und jeglicher Staatsvorstellung.

In analoger Gestaltung zum biblischen Schöpfungsbericht setzt der Dichter den Aufruhr als den Anfang aller Dinge:

V načale byl mjatež.  
 Mjatež byl protiv Boga,  
 I Bog byl mjatežom.  
 I Vse, cto est', načalos' čerez mjatež.<sup>2</sup>

Stufenweise werden Entstehung und Entwicklungsgang der Erde und des Menschen dargestellt. Der Mensch, das "Ich" - eingedrungen in die Materie als eine neue geistige Kraft, als "Feuer" war in seiner Existenz von Anfang an auf den Kampf angewiesen. - Zwei Wege stehen ihm offen: der Weg der Anpassung (put' prisposoblen'ja) oder der Weg des Aufruhrs (put' mjateža):

Mjatež - bezum'e, ibo vse zakony  
 Prirody - neizmenny. No v bor'be  
Za pravdu nevozmožnogo - bezumec  
Presuscestvľjaet samogo sebja.  
 A prisposobivšisja, zamiraet 3  
 Na proždennoj stupeni...

Wenn sein Kampf auch von vornherein zum Scheitern verurteilt ist - es ist die einzige Möglichkeit für den Menschen, zu leben!  
 "... putem ognja on šel čerez prirodu./ Krov' - pervyj znak

<sup>1</sup> Brief Vološin an A.M.Peškovskij vom 23.12.1923. IMLI, Fond 79, Nr.26, Blatt 4

<sup>2</sup> M.Vološin: "Putjami Kaina", S.1 -  
 - "Im Anfang war der Aufruhr./ Der Aufruhr war gegen Gott,/ und Gott war der Aufruhr./ Und alles, was ist, begann durch den Aufruhr."

<sup>3</sup> - "Aufruhr ist Wahnsinn, denn alle Gesetze/ in der Natur sind unveränderlich. Aber im Kampf/ um die Wahrheit des Unmöglichen verwirklicht/ der Wahnsinnige sich selbst./ Und der Angepaßte stirbt auf der erreichten Stufe..." (aa0)

zemnogo mjateža,/ a znak vtoroj - razduťj vetrom fakel..."<sup>1</sup>

Im technischen Fortschritt hat der Mensch die Welt erobert. Aber er selbst ist der alte geblieben, und die Kräfte, die er freigesetzt hat, haben ihn zum Sklaven gemacht:

Preobrazil ves' mir, no ne sebja,  
On zabludilsja v sobgtvennych peščerach <sup>2</sup>  
I stal rabom svoich-ze gnusnych slug.

Aufruhr ist dem Geist eigen. - Erst im Aufruhr, in der Rebellion erkennt der Mensch sich selbst, wird er zum Menschen. -

Man würde Vološins Anarchieverständnis nicht gerecht werden, bezöge man nicht das von ihm selbst als selbstverständlich antizipierte Moment des Scheiterns mit ein ("Mjatež - bezum'e - ibo vse zakony/ Prirody - neizmenny..!"; "... v bor'be/ Za pravdu nevozmožnogo..."),<sup>3</sup> den - wie Ivanov es nennt - "Eros des Unmöglichen":

"Das Pathos des mystischen Anarchismus ist das Pathos der Nichtannahme der Welt - der Eros des Unmöglichen. Diese Liebe zum Unmöglichen ist das Prinzip des ganzen religiösen Durstes, der ganzen schöpferischen Phantasie, jeder spontanen Aufwallung (poryv), jeder Form von Wagemut (derznovenie)."<sup>4</sup> -

Für Ivanov ist der so verstandene Anarchismus eine logische Folge in der allgemeinen Kunstentwicklung:

"Die Verbindung des mystischen Anarchismus mit dem Symbolismus ist keine zufällige. Die Strömung des Symbolismus schmückt sich natürlicherweise mit den Farben des mystischen Anarchia-

<sup>1</sup> M.Vološin: "Ogon'". (Putjami Kaina). In: Stichotvorenija. L.1977, S.276

- "Den Weg des Feuers schritt er durch die Natur./Blut ist das erste Zeichen des irdischen Aufruhrs,/ und das zweite Zeichen - die im Wind lodernde Fackel..."

<sup>2</sup> - "Die ganze Welt gestaltete er um, aber nicht sich selbst -/ Er verirrte sich in den eigenen Höhlen/ und wurde zum Sklaven seiner eigenen schändlichen Diener..." - ( Putjami Kaina. - IRLI, S.1)

<sup>3</sup> - "Aufruhr ist Wahnsinn, denn alle Gesetze/ in der Natur sind unveränderlich; ...im Kampf/ um die Wahrheit des Unmöglichen...", s.o.

<sup>4</sup> V.Ivanov: Ideja neprijatija mira (1906). - In: Sob.soč., Bd.III Brjussel' 1979, S.90

mus, da sie vom Strahl des Gemeinschaftlichen (sobornost') durchdrungen ist. Der "Über-Individualismus" (sverch-individualizm) stellt im Schoße des Symbolismus die Überwindung der "intimen Kunst" dar."<sup>1</sup> -

Durch das miteinbezogene Moment des Scheiterns wird der Anarchismus bei Vološin in die Nähe der christlichen Selbstopferung und Leidensmystik gerückt. - Für ihn gelten so im gleichen Maße die Aussagen Belyjs, der schrieb:

"Das anarchische System ist entweder eine contradictio in adjecto oder - ein religiöses System... Der Anarchismus ist ... die religiöse Kuppel des sozialen Systems der Zukunft. ... Der Anarchismus ist der Punkt, an dem sich zwei Prinzipien der gesellschaftlichen Entwicklung kreuzen: das mechanische (=staatliche) und das organische (= religiöse). Staat und Kirche stoßen zusammen. Die freie Persönlichkeit ist der Punkt dieses Zusammenstoßes. ... Die anarchische Empörung ist das Morgenrot einer neuen religiösen Wiedergeburt."<sup>2</sup>

Ivanov geht in seiner Definition des Anarchismus als "bogoborstvo" (Aufstand gegen Gott) noch weiter, indem er nicht nur Prometheus, sondern sogar Christus selbst zu seinem Träger erklärt; dieser "öffnete die Idee der Nichtannahme der Welt in der ganzen antinomischen Fülle ihres tiefsten Gehaltes."<sup>3</sup>

Diese "Nichtannahme der Welt" - das anarchische Element im Gegensatz zu einer auf Bewahrung und Erhaltung gerichteten allgemeineuropäischen Kultur - sieht Vološin in Rußland verkörpert:

V anarchii - vse tvorčestvo Rossii:  
Evropa sla kul'turoju ognja,  
A my v sebe nesem kul'turu vzryva.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> V.Ivanov: Ideja neprijatija mira (1906). - In: Sob.soč., Bd.III, S.90

<sup>2</sup> A.Belyj: Na perevale. - In: Arabeski, S.278f.

<sup>3</sup> V.Ivanov: Ideja neprijatija mira, ebenda, S.8

<sup>4</sup> - "Im Anarchismus liegt Rußlands ganze Schöpferkraft:/ Europa entwickelte die Kultur des Feuers,/ wir aber tragen in uns die Kultur der Explosion." - (M.Volosin: Ros-sija. - Maschinengeschriebenes Exemplar. IRLI, Fond 562; Fragmente in "Nedra"6, 1925, S.71-78)

Die anarchische Kraft der Vernichtung in ihrer direkten zerstörerischen Urform besitzt für Vološin unzweifelhaft eine starke Anziehungskraft: so der Kampf mit den Fäusten, die Verwendung des Säbels und Degens, bei welchen man dem Gegner noch persönlich - von Angesicht zu Angesicht - gegenübersteht.<sup>1</sup> Mit diesen Waffen der früheren Zeiten ist der Tod noch "plastisch", noch direkt und anschaulich erfahrbar.

Denn sein eigentlicher Schrecken liegt für Vološin in der Entwicklung zum Unpersönlich-Organisierten in der Moderne - nicht im Wesen des Zerstörerischen selbst, das ja Teil des Lebens ist - in der Todesmaschinerie der modernen Vernichtungstechnik, deren Ausmaß Vološin in prophetischer Intuition schon 1920 erkannte.<sup>2</sup> - "Die Evolution des gewaltsamen Todes führt dazu, daß der Tod in zunehmendem Maße unsichtbarer wird - und in zunehmendem Maße schrecklicher. - Der Tod, den der Mensch dem Menschen zufügt, hat einen gigantischen Entwicklungsweg der Evolution zurückgelegt: von der guten brüderlichen Faust bis hin zum korrekten und kulturvollen Lyddit."<sup>3</sup> -

Gestalten wie Stenka Razin oder der Protopop Avvakum verkörpern für Vološin jene "Ekstase des Widerstrebens" (ekstaz uporstva), die die zutiefst russischen Züge des christlichen Anarchismus ausmacht.<sup>4</sup> - Avvakum, "Feuer, in die Asche des Fleisches gehüllt"<sup>5</sup>, ist auf die Erde gesandt, um den Menschen ein Beispiel des unermüdlischen Leidens um Christi willen zu geben. Sein irdischer Leidensweg verläuft von der Geburt - "nach dem Ebenbild des himmlischen Feuers" über sein Wirken als "brennender Prophet" bis hin zu seiner Wiederaufnahme in den Himmel durch das Feuer des Scheiterhaufens. -

---

<sup>1</sup> M.Vološin: Demony razrušenija i zakona, S.293-319  
Vgl. ebenfalls die Gedichte "Meč", "Poroch" und "Par".  
In: Stichtovorenija. L.1977, S.283-292

<sup>2</sup> Demony razrušenija i zakona, S.309

<sup>3</sup> aa0

<sup>4</sup> M.Vološin: "Protopop Avvakum". In: Demony gluchonemye.  
<sup>2</sup> Berlin 1923, S.51-72

<sup>5</sup> "Protopop Avvakum", S.51

Es bleibt in Vološin's Dichtung die Spannung zwischen den zwei Polen: einerseits dem Aufruf zu christlicher Demut, bedingungsloser Nächstenliebe und Friedfertigkeit - und dem Bekenntnis zum anarchischen Urtrieb, zum Kampfinstinkt der Kreatur andererseits, welcher sich in Metaphern wie "ogon'" (Feuer), "goren'e" (Brennen), "bezum'e" (Wahnsinn), "chaos" (Chaos), "never'e" (Unglaube) und "otrican'e" (Verneinung) dargestellt findet.

Auch in der versuchten Synthese, diese Extreme - wie oben gezeigt - in einer Gestalt zu verbinden, wird diese Spannung nicht gelöst.

-

#### g) Die Dichtung der letzten Jahre. Ausblick

Der Zyklus "Putjami Kaina" wie auch das unveröffentlichte Poem "Četvert' veka"<sup>1</sup> sind beispielhaft für den Stil der Dichtung, die Vološin in seinen letzten Lebensjahren schuf (er schrieb bis 1929): es handelt sich um breit angelegte philosophische Poeme mit biblischer Färbung, die sich der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Menschheit in ihren großen Dimensionen und Linien zuwenden. Der Ursprung der Welt, ihr Entwicklungsgang über Jahrtausende hinweg in der ständigen Spannung zwischen den Polen "Geist" und "Materie" - Werden und Zerfall - Phantasmagorien des technischen Zeitalters sowie eschatologische Visionen sind die bevorzugten Themen.

"Putjami Kaina" hat den tragischen Widerspruch zwischen dem gigantischen Wachsen der materiellen Kultur und der Macht des Menschen über die Natur einerseits - dem moralischen Niedergang des Menschen andererseits zum Inhalt. - Als dessen Folge-

<sup>1</sup> "Četvert' veka" in Auszügen - teils handschriftliche, teils maschinenschriftliche Charaktere - aufbewahrt im IRLI. - Die Dichtung Vološin's aus den letzten Jahren ist - wenn überhaupt - nur unvollständig und bruchstückhaft zugänglich, was eine eingehende Analyse und Interpretation unmöglich macht.

erscheinung gerät die Menschheit immer mehr unter die Knute der von ihr selbst geschaffenen "materiellen Kultur". - Im Brudermord Kains - daher der Titel - ist diese tragische Weltentwicklung bereits im Keim angelegt; mit zunehmender Weiterentwicklung der Welt vertiefen sich ihre inneren Widersprüche. -

In seiner dichterischen Ausdrucksweise nähert sich Vološín mehr und mehr der rhythmischen Prosa an; die von ihm verwendete Sprache ist stark rhetorisch geprägt.<sup>1</sup> Er selbst behauptete, "keine Grenze zwischen Prosa und Vers zu kennen"<sup>2</sup> und - ausgehend von der Prosa - an der Sprache so lange zu arbeiten und sie zu komprimieren, bis Gedichte entstünden.<sup>3</sup>

Die fast durchgehende Stilisierung in Vološíns Dichtung der letzten Jahre orientiert sich am Altrussischen<sup>4</sup> ebenso wie am sprachlichen Duktus der Bibel. Dabei ist die biblische Sprache nicht allein stilisierendes Mittel, sondern wird zu einem selbstverständlichen Ausdrucksmittel der Gedanken. - Der bereits erwähnte Franzose Edouard Dujardin, der Vološín mit Sicherheit bekannt war,<sup>5</sup> hatte bereits 1886 die Bibel als das glänzendste Beispiel des "réalisme Symbolique" bezeichnet; in ihr sei alles "konkretes, reelles Bild und Symbol zugleich."<sup>6</sup>

"La Bible est le supreme exemple qui enseigne aux poètes comment on peut aller au Symbole par le chemin du Réel. (...) Il n'est pas douteux que la Bible, qui est le plus réaliste des livres, soit en même temps le plus symbolique."<sup>7</sup> -

Was die Aussage betrifft, so ist es keineswegs eine nach-

<sup>1</sup> Vgl. "Putjami Kaina", "Rossija" (IRLI)

<sup>2</sup> Brief Vološíns an A.Petrova vom 17.7.1917, CMV

<sup>3</sup> aaO

<sup>4</sup> Vgl. "Napisanie o carjach moskovskich". - In: Stichotvorenija. L.1977, S.250 - 264

<sup>5</sup> Vgl. Kap.III, S.113

<sup>6</sup> E.Dujardin: De Stéphane Mallarmé au prophète Ezéchiel. Paris 1898, S.74

<sup>7</sup> E.Dujardin: De Stéphane Mallarmé au prophète Ezéchiel, S.65

trägliche theologische Reflexion, die Vološin bestimmte Vorgänge oder Gestalten zu biblischen Geschehnissen und Personen in Beziehung setzen läßt, sondern umgekehrt: Das biblische Urbild ist Ausgangspunkt seiner Betrachtung und bestimmt so bereits die Deutung der Ereignisse. - Wenn der Anfang des Zyklus "Putjami Kaina" mit seiner Rückführung der Welt auf das Prinzip des Aufruhrs (mjatež) völlig analog zum biblischen Schöpfungsbericht verfaßt ist<sup>1</sup>, so besagt das nicht nur ein Bekenntnis zum Aufruhr als wirkender Kraft, sondern impliziert gleichermaßen das Bekenntnis zum biblischen Schöpfergott. - Somit ist der Biblizismus, der die späte Dichtung Vološins auszeichnet, im Grunde nicht Stil- sondern Wesenszug seines Weltmodells. -

In den wenigen persönlich gehaltenen "lyrischen" Gedichten dieser Jahre finden sich in überblickshafter Schau noch einmal die Grundaussagen seiner Dichtung zusammengefaßt. - So stellt Vološin in seinem letzten großen Gedicht "Dom poëta" (Das Haus des Dichters)<sup>2</sup> die Geschichte in ihrer Vergänglichkeit dem "Bleibenden" - Himmel und Erde - gegenüber.

Das Gedicht schließt mit einem Bekenntnis zum intensiv gelebten Augenblick und zur Einfachheit des Lebens - und mit einem Bekenntnis zum Menschen, der alles ist, weil alles in ihm ist.

<sup>1</sup> Vgl. S. 197

<sup>2</sup> M. Vološin: "Dom poëta" - In: Stichotvorenija. L. 1977, S. 328-333

...Pojmi prostoj urok moej zemli:  
 Kak Grecija i Genua prosli,  
 Tak minet vse - Evropa i Rossija.  
 Graždanskich smut gorjucaja stichija  
 Razveetsja...Rasstavit novyj vek  
 V žitejskich zavodjach inye mrezi...  
 Vetsajut dni, prochodit celovek,  
 No nebo i zemlja - izvečno te ze.  
 Počtomu živi tekuscim dnem.  
 Blagoslovi svoj sinij okoem...  
 Bud' prost, kak vjetr, neistošcim, kak more,  
 I pamjat'ju nasycen, kak zemlja.  
 Ljubi dalekij parus kgrablja  
 I pesnju voln, sumjascich na prostore.  
 Ves' trepet žizni vsech vekov i ras  
 Živet v tebe. Vsegda. Teper'. Sejčas.

25.12.1926

-

---

<sup>1</sup> - "Begreife die schlichte Lehre meiner Erde:/ So wie Griechen-  
 land und Genua vergingen,/ so wird alles vergehen -  
 Europa und Rußland./ Die brennende Elementarkraft in den  
 staatlichen Wirren/ wird verwehen... ein neues Jahrhundert/  
 breitet in den Buchten des Alltags andere Netze aus.../ Die  
 Tage verfallen, der Mensch vergeht./ Himmel und Erde aber  
 sind von Ewigkeit her dieselben./ Darum lebe mit dem flie-  
 Benden Tag./ Segne seine blaue Umräumung./ Sei einfach wie  
 der Wind, unerschöpflich wie das Meer,/ und erinnerungsge-  
 sättigt wie die Erde./ Liebe das ferne Segel des Schiffes/  
 und das Lied der freien, rauschenden Wellen./ Das volle Be-  
 ben des Lebens aller Zeiten und Rassen/ ist in dir lebendig./  
 Immer - jetzt und heute." - (Stichotvorenija. L.1977, S.333)

-



## V. VOLOŠIN UND HENRI BERGSON

### 1. Bergson und die Wissenschaftstradition des frühen zwanzigsten Jahrhunderts.

"Aus Mittelasien führten mich meine Wege in den Westen - nach Paris, um dort viele Jahre zu studieren: die künstlerische Form: durch Frankreich, das Gefühl für Farben: durch Paris, die Logik: durch die gothischen Kathedralen, ... die Struktur der Gedanken: bei Bergson."<sup>1</sup>

Weder Vološins Kunstauffassung noch dem seiner Dichtung zugrundeliegenden Weltbild wird man ohne Bezugnahme auf jene Philosophie, zu der er sich bekannte, gerecht.

Im folgenden sollen die Parallelen aufgezeigt werden, die Vološins Werk mit der Bergsonschen Philosophie verbinden.<sup>2</sup> - Trägt man der starken Parallelität der Gedankenentwicklung Rechnung, so wird gleichzeitig die Problematik deutlich, an einzelnen isolierten Punkten der Ästhetik und Kunstphilosophie Vološins von einem logisch-rationalen Standpunkt ausgehend, Kritik zu üben. Damit würde der organische Zusammenhang des Ganzen nicht erkannt und das einzelne Moment entstellt erscheinen. Denn in kaum einem anderen philosophischen System hat der Systemzusammenhang eine solche Bedeutung wie bei Bergson.

Bergsons psychologischer Phänomenalismus ist eine geistesgeschichtliche Konsequenz des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts. Zur gleichen Zeit waren an verschiedenen Orten analoge Bestrebungen erwacht, die aus dem Zusammentreffen eines starken

<sup>1</sup> M.Vološin: Avtobiografija. In: GBL, Fond 461, Raum 1, Aufbewahrungsnr.6, Bl.2 - Vološin hörte in Paris Bergsons Vorlesungen, vgl. I.Kuprianov: Sud'ba poëta. Kiev 1978, S.79

<sup>2</sup> Eine umfassende Darstellung des philosophischen Systems Bergsons kann hier nicht gegeben werden; es werden im folgenden diejenigen seiner Gedanken herausgestellt, die einen besonderen Einfluß auf Vološin ausübten.

Realitätsbedürfnisses mit dem dumpfen Drang des wiedererwachten metaphysischen Strebens entstanden und sich gegen das mechanisierte und positivistische Denken der Zeit wandten.

Selten findet man jedoch die mit der Jahrhundertwende sich abzeichnende grundlegende Verknüpfung zwischen diesen philosophischen Ansätzen und ihrer Problematik einerseits und der revolutionären Entwicklung der exakten Naturwissenschaften andererseits erwähnt.

Vološin stand in der Wissenschaftstradition der Jahrhundertwende und des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Es war jene Zeit - 1899 war Bergsons erstes grundlegendes Werk "Essai sur les données immédiates de la conscience" erschienen - in der sich mit der elektromagnetischen Theorie von Maxwell ein revolutionärer Umbruch in den Grundlagen der exakten Wissenschaften anbahnte.

Die Theorie der elektromagnetischen Kraftfelder mit deren Verselbständigung gegenüber einem substantiellen Träger (Magnetfeld ohne Magnet und elektrische Felder ohne Elektron) war nur der Anfang einer weitreichenden Entwicklung innerhalb der Elektrodynamik. In ihrer Folge kam es zu einer völligen Auflösung der für die traditionelle Mechanik grundlegenden Begriffe: des Begriffes einer raumerfüllenden Masse und desjenigen einer materiellen Substanz.

Masse wurde gleich Energie; damit schwanden schließlich die Grenzen zwischen korpuskularem Zustand, Kraftfeld und Welle völlig. Raum und Zeit verloren ihren formalen Charakter und wurden dynamisiert. Bewegung bedurfte nicht länger eines substantiellen Trägers; damit war das Ende der Raum/Zeit-Beschreibung der Newtonschen Mechanik erreicht. Es gab keine Zeit-Punkte mehr, sondern nur Zeit-Minima, die eine unteilbare dynamische Spannweite besaßen.

Es war eine der folgenreichsten Entwicklungen innerhalb der Naturwissenschaften, die Bergson in ihren philosophischen Konsequenzen gleichsam schon vorweggenommen hatte, indem er einen statischen Substanzbegriff als "Träger von Bewegung" verwarf und stattdessen sich zu einem ausschließlich dynamischen Denken bekannte.

Das räumlich-quantitativ bestimmte Geschehen der mechanisierten Materie wurde nun plötzlich durch individuell angeregte, ganzheitliche Prozesse einer vitalen Evolution aufgebrochen. Eine spontane schöpferische Bewegung brach in die Wirklichkeit ein. In ihrer Folge wurde jede Isolierung starrer Elemente unmöglich, weil sich alle Momente in enger Organisation durchdringen und eine einzige Entwicklungsbewegung darstellen.

Jedes Messen und Zählen hört hiermit auf. Vor allem aber verliert Zeit ihren bloß formalen Charakter und wird zu einem konstitutiven und schöpferischen Prinzip der Wirklichkeit. Es geht nicht mehr um eine mechanische Festlegung von Zeitpunkten, sondern um eine Zeit, die nie den Zusammenhang mit sich selbst verliert und sich in der Vergangenheit in kontinuierlicher Durchdringung mit der Gegenwart erhält. In Abhängigkeit von der Spannweite des Bewußtseins, das ja nie auf einen bestimmten Zeitpunkt fixiert werden kann, birgt die Zukunft stets einen Teil der Vergangenheit in sich. -

In Vološin's 1923 entstandenen Poem "Kosmos" findet sich der direkte Niederschlag dieser umwälzenden Entwicklungen in den Naturwissenschaften. Nachdem Vološin das Newtonsche Zeitalter beschworen hat - "Materija javilas' beskonečnoj, / Edinosuščnoj v raznych estestvach / Stal Promysel' / Vsemirnym tjagoten'em, / Stal večnym atom..."<sup>1</sup> setzt er sich mit dem Zusammenbruch innerhalb des traditionellen naturwissenschaftlichen Weltbilds und seinen existentiellen Folgen auseinander:

Vse otnositel'no:  
I breg, i znan'e.  
Srok zizni istin:  
Dvadcat' - tridcat' let -  
Predel'nyj vozrast vodovoznoj kljači.  
My iscem lis' udobstva vyčislenij,  
A v suscnosti ne znaem nicego:

<sup>1</sup> M.Vološin: "Kosmos". - In: Stichtovorenija. L.1977, S.299 - Von ihm selbst als "Évolution der Kosmogonie von der Kabbala bis zur 'Relativitätstheorie' (genauer gesagt, „bis zur neuen Physik hin)" bezeichnet. (Brief an A.M.Peskovskij vom 23.12.1923). - "Die Materie schien endlos/ von ihrem Wesen her eine in verschiedenen Naturen, / die Vorsehung wurde/ zu einer sich auf die ganze Welt erstreckenden Schwerkraft, / das Atom wurde ewig..." -

Ni emkosti,  
 Ni amysla t'jagoten'ja,  
 Ni maaa planet,  
 Ni formy ich orbit,  
 Na vyžvezdivšem nebe my ne možem  
 Razlicit' glazom "zavtra" ot "vcera".  
  
 Net veščestva -  
 Est' krugoverti sily;  
 Net tverdogti -  
 Est' natjazen'e struj;  
 Net atoma -  
 Est' pole naprjazen'ja  
 (Vichr' malych "net" vokrug bol'sogo "DA")  
 Net plotnosti,  
 Net vesa,  
 Net razmera -  
 Est' fyngkcii različnych skorostej.  
 Vse suscestvuet raznicej davlenij,  
 Temperatur,  
 Potencialov,  
 Mass;  
 Strui vremen tekut neravnomerno;  
 Proetranstvo - lis' mnogoobraz'e form.<sup>1</sup>

Einen neuen vertieften Sinn gewinnt in diesem Zusammenhang auch der Begriff der Substanz: je weniger sich der Mensch in einem ausschließlich praktischen Reagieren an ein peripheres Dasein verliert, je größer damit die Spannweite und Tiefe eben

---

<sup>1</sup> M.Vološin: "Kosmos". - In: Stichtovorenija, S.308f.  
 - "Alles ist relativ:/ die Fieberphantasie und das Wissen./ Die Lebensdauer der Wahrheiten:/ zwanzig, dreißig Jahre -/ die maximale Lebensdauer eines Transportgauls./ Wir suchen nur die Annehmlichkeiten der Berechnungen,/ aber im Prinzip wissen wir nichts:/ nicht den Rauminhalt,/ nicht die Bedeutung der Schwerkraft,/ nicht die Masse der Planeten,/ nicht die Form ihrer Umlaufbahnen,/ auf dem sternbedeckten Himmel können wir/ mit dem Auge das "Heute" vom "Gestern" nicht unterscheiden./ - / Es gibt keine Materie -/ Es gibt Kräfte unaufhörlicher Bewegung;/ es gibt keine Festigkeit -/ es gibt die Spannung der Ströme;/ es gibt kein Atom -/ es gibt das Spannungsfeld/ (ein Wirbel kleiner "Neins" um ein großes "Ja"./ Es gibt keine Dichte,/ kein Gewicht,/ kein Maß/ Es gibt die Funktionen verschiedener Geschwindigkeiten./ Alles existiert durch den Druckunterschied,/ den Temperaturunterschied,/ den Unterschied der Potentiale,/ der Massen;/ die Ströme der Zeit fließen ungleichmäßig;/ der Raum ist nur eine Mannigfaltigkeit von Formen." -

seines eigenen Bewußtseins wird, umso mehr "Substanz" hat sein Wesen: eine Substanz, die sich in dauerndem Machatum, in steter Entwicklung begriffen versteht und in einer geistigen Tiefe gründet, die qualitative Unendlichkeit besitzt.

Nur diese Fähigkeit, auf sich selbst in vertiefendem Schauen zurückzukommen - unabhängig von einer mechanischen, verstreichenden Zeit - macht Erkennen möglich. Somit wird Erkenntnis, Bewußtsein gleichbedeutend mit dem Maß an echter Freiheit dem mechanisierten äußeren Geschehen gegenüber.

Mit dem von Bergson eingeführten Begriff der "durée", der wahren Dauer - der individuell erlebten, schöpferischen Zeit - gewinnt der Gedanke der Selbstbestimmung im Willensakt und damit letztlich der Gedanke der Freiheit des Individuums zentrale Bedeutung.

Bergson stellt den Künstler dem Philosophen gleich:<sup>1</sup>

Die Kunst stellt im Individuellen dar, was die Philosophie für die Gesamtheit des Lebens bedeutet; sie zeigt die fundamentale Irrationalität des lebendigen Geistes. Weder die Kunst noch die Theorie der Erkenntnis können für Bergson von der Theorie des Lebens getrennt werden; ebenso wie das "als eine schöpferische Entwicklung geschaute Leben" offenbart auch das Kunstwerk eine vollkommene Ordnung, ohne sich in begrifflichen Formen anders als nachträglich oder annäherungsweise ausdrücken zu lassen.<sup>2</sup>

Die innere Dynamik des Bergsonschen Denkens ist als Kampf gegen die Mechanisierung des Verstandesdenkens, gegen den Druck der naturwissenschaftlich-deterministischen Auffassung seiner Epoche gerichtet. Leben, Wirklichkeit ist für ihn "reine Bewegung" (mobilité); es gibt nichts Fertiges, nichts Bleibendes, Starres, keine "Zustände" - alles ist "Werden".<sup>3</sup> -

<sup>1</sup> Besonders in den Frühschriften Bergsons begegnet man einer besonderen Hochschätzung der Musik, der Dichtung und der Malerei.

<sup>2</sup> Henri Bergson: "L'évolution créatrice" (1907). In: Oeuvres 1970, S.672f.

<sup>3</sup> H. Bergson: "Introduction à la métaphysique" (1903), ebenda, S.1420

Das Leben wird gleichsam "naiv" hingenommen und nach Analogie eines sich entwickelnden Bewußtseins dargestellt.<sup>1</sup> - Entwicklungsgeschichte ist für Bergson die Geschichte des "élan vital", des Lebensdranges, der aus einer Quelle stammenden Urkraft, die sich im Leben in die verschiedensten Kanäle verteilt. Diesem ist die "tote" Materie entgegengesetzt. Im Bewußtsein sind es die starrten Verstandesbegriffe - aus der Anpassung an die materielle Welt entstanden - die als Hindernis dem Lebensdrang entgegenstehen. Materie bedeutet so die gegen die absolute Spontaneität gerichtete Gegenströmung. Damit wird die organisierte Materie die eigentlich negative Macht.<sup>2</sup>

Bergson will Leben nicht als Abstraktion betrachten, sondern sucht als Gegenstand seiner Philosophie das konkrete Leben. Dabei nimmt er - und das macht seine Besonderheit aus - die wissenschaftliche Entwicklungslehre im Tatsächlichen uneingeschränkt an, zeigt dann aber, wie gerade hier der physiko-chemische Mechanismus versagt, ja wie nur ein höchster Spiritualismus eine Deutung der neu errungenen Gesamtschau des Lebens zu leisten imstande ist.

Bergson will nicht ein neues philosophisches Lehrgebäude errichten; die Eigenart seiner Philosophie besteht eben darin, daß er die Überzeugung des "naiven Denkens", des "sens commun" zu rechtfertigen sucht, ohne sie in begrifflichen Konstruktionen verfälschen zu wollen. Dadurch daß er das begrifflich nicht faßbare fließende Leben bildlich verständlich zu machen sucht, macht seine Darstellung auf den ersten Blick den Eindruck einer bisweilen chaotischen Begriffsverwirrung. Aber Bergson will ja gerade nicht im traditionellen Sinne ein philosophisch abgeschlossenes System schaffen; seine Philosophie kennt keinen Abschluß und keine Grenze, da das Leben unendlich ist und also auch seine Erfassung.

<sup>1</sup> "Introduction à la métaphysique" (1903). In: Oeuvres, S.1420

<sup>2</sup> "Matière et Mémoire" (1896), ebenda, S.219f.

<sup>3</sup> "L'évolution créatrice" (1907), ebenda, S.575

## 2. Das Bergsonsche Denken:

"Durée" - die wahre Dauer; Intuition als Einfühlung in den Lebensstrom; Bewußtsein als "fließende Kontinuität".

Welches ist nun der Inhalt der Bergsonschen Lehre?

Es ist eine Philosophie, welche im Lebensstrom das einzig Reale sieht, und deshalb alle Gebiete des Seins mit dem strömenden Leben in Zusammenhang sehen und erleben will. Der Zentralpunkt dieser Lehre ist der Begriff der konkreten - oder wahren - Dauer, die nur im Bewußtsein existiert.<sup>1</sup> Es folgt daraus, daß alles Dauernde bewußtseinsähnlich ist (d'ordre psychologique); da nur das Reale dauert, muß die Entwicklung des Lebens überhaupt als Entwicklung von Bewußtsein gedacht werden.<sup>2</sup> Bergson setzt diese "konkrete Dauer" deutlich ab von der sogenannten "meßbaren", der äußeren Zeit.<sup>3</sup>

"Durée réelle" bedeutet Kontinuität der Veränderung, Fortschritt, Unwiederholbarkeit, schöpferische Neuartigkeit jedes Bewußtseinsmoments.<sup>4</sup> Die einzelnen Momente in dieser wahren Dauer sind heterogen und haben innerlichen Charakter.<sup>5</sup>

Indem er so den Zentralpunkt ins menschliche Bewußtsein verlegt, beginnt Bergson mit einer "Innenschau", die zum Erlebnis der absoluten Unteilbarkeit und des stetigen Flusses des realen Bewußtseins führt. Innerhalb dieses einheitlichen Stroms des Bewußtseins ist jeder Augenblick absolut einzigartig und neu. Und in jedem Augenblick drängt sich sowohl die eigene wie auch die Artvergangenheit zusammen; in eben diesem Augenblick ist

<sup>1</sup> Diese "durée réelle" ist sowohl durch fortwährenden Wandel als auch durch Kontinuität, durch das Ineinandergreifen des zeitlichen Ablaufs gekennzeichnet - ("Essai sur les données immédiates de la conscience", ebenda, S.51ff.) - Somit ist sie die Bewahrung des Vergangenen in der Gegenwart, antizipiert aber gleichzeitig auch die Zukunft. - Hier ist eine Parallele zu Nietzsches "ewiger Wiederkehr des Gleichen" - auch der versuchten Synthese von Sein und Werden - zu sehen. "Wer sich im Werden niederläßt, dem erscheint die Dauer als das eigentliche Leben der Dinge, als die Grundrealität." - (In: "Évolution créatrice", ebenda, S.496)

<sup>2</sup> "Essai sur les données...", ebenda, S.80

<sup>3</sup> "Essai sur les données...", ebenda, S.149

<sup>4</sup> "Essai sur les données...", ebenda, S.148

<sup>5</sup> "Essai sur les données...", S.148, 153

aber auch schon die Zukunft enthalten.<sup>1</sup>

Das begriffliche Denken nun ist unfähig, das Lebendige zu erfassen; ihm ist die "tote Materie" zuzuordnen. Das Lebendige kann nur erfaßt werden durch einen Akt der Sympathie, des Mitschwingens, der den Menschen zurückträgt zum Uranfang, zur Einheit des Lebensstroms an dessen Quelle.<sup>2</sup> Die Harmonie liegt bei Bergson also nicht am Endpunkt einer Entwicklung, sondern eher am Ursprung, und je weiter man zu den Ursprüngen zurückgeht, desto deutlicher tritt hervor, daß die verschiedenen Tendenzen sich gespalten haben - ("L'harmonie en arrière").<sup>3</sup>

Die Bergsonsche Intuition bedeutet also seelische Einfühlung in den Lebensstrom, in die Dauer. Nur mit Hilfe der Intuition kann der Mensch überhaupt in die "wahre Dauer" eindringen.<sup>4</sup> Die Intuition bedeutet keineswegs die Verwerfung des wissenschaftlichen Denkens. Nur wird dieses Denken allein die Erfassung des gesamten Lebens nie leisten. "Wissenschaft und Metaphysik aber vereinigen sich in der Intuition."<sup>5</sup> - Und:

"Ein Absolutes ist nur in einer I n t u i t i o n (gesperrt im Original, C.W.) gegeben, während alles übrige zum Bereich der Analyse gehört."<sup>6</sup>

Metaphysisch interpretiert Bergson die Entwicklungsgeschichte, und besonders an dieser Stelle wird sein starker Bezug zur idealistischen Philosophie Schellings deutlich:

Die göttliche Seinsquelle ist das Werden, das sich in Materie und Bewußtsein spaltet, wobei das Bewußtsein als ein Vorwärtsdrängen, die Materie als ein Zurückströmen, als rückläufige Bewegung gedeutet wird. Beide Seiten des einen Seinsstroms sind in ewigem Kampf begriffen. Die Entwicklung führt

<sup>1</sup> "Introduction à la métaphysique". In: Oeuvres, S.1424

<sup>2</sup> ebenda, S.1395f.

<sup>3</sup> "L'évolution créatrice", ebenda, S.696ff

<sup>4</sup> "Introduction à la métaphysique", ebenda, S.1402f.

<sup>5</sup> "Introduction à la métaphysique", S.1424

<sup>6</sup> "Nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable." ("Introduction à la métaphysique", S.1395)



bis zu ihrem höchsten Punkt: dem menschlichen Bewußtsein, dem freien Geist.<sup>1</sup>

Wie Schelling geht Bergson also aus von einem a priori gesetzten Urprinzip, welches das Universum erschafft und ihm die "ewige Formel des Lebens" gibt. In jeder geprägten Form begegnet man der Macht einer geistigen Einheit über die Vielfalt der sinnlichen Gebilde hinaus. - Wie Schelling sieht auch Bergson seine philosophische Aufgabe darin, das Universum als sich tausendfältig offenbarende Manifestation des "Einen Urprinzips" darzustellen; wie Schelling zieht auch er das philosophische und naturwissenschaftliche Material seiner Zeit heran und setzt sich mit ihm auseinander. Das Schellingsche Absolute findet dabei seine Entsprechung in der Bergsonschen "durée".

In Bergsons Entwicklungsgeschichte gibt es kein Chaos, keine Unordnung, die durch eine aufgezwungene Ordnung nachträglich geregelt würde - es gibt nur zwei Arten von Ordnung: die des Lebenden und Gewollten - und ihr entgegengesetzt die des Toten und Automatischen. Das eigentlich Vitale aber liegt in der Richtung des Freiwilligen - ("le vital est dans la direction du volontaire..."<sup>2</sup>). -

In einer solchen entwicklungsgeschichtlichen Beleuchtung wird der alte Gegensatz "Idealismus - Realismus" gegenstandslos, erscheint als falsche Fragestellung.<sup>3</sup> Bergsons Philosophie erinnert an einen auf einer Seite offenen Kreis: aus dem Zentrum des menschlichen Geistes durch das Erlebnis des fließenden Bewußtseins (Intuition) zu den Quellen des Lebens überhaupt; von dort durch das ganze "Stromgebiet" des Lebens zurück zum Bewußtsein bis zu dessen höchster Form, die nicht mehr mit dem mit statischen Begriffen arbeitenden Verstand zu erkennen ist, sondern in der schöpferischen Freiheit besteht. Geist und Materie fallen nicht auseinander; die Philosophie beruht auf der Einheit des Bewußtseins, die Geist und Materie zusammen-

<sup>1</sup> Vgl. "L'idée de Desordre". In: "L'évolution créatrice", ebenda, S.681ff

<sup>2</sup> ebenda, S.698

<sup>3</sup> "Matière et Mémoire", ebenda, S.216ff

hält. Die Grenze zwischen Materie und Bewußtsein verläuft im Bewußtsein selbst, dabei ragt die Materie ins Bewußtsein hinein.

Es gibt zwei Reiche - das der Dinge und das des Geistes. Der Zusammenhang zwischen beiden wird im Augenblick geschaffen, in ihm sind sie identisch. Dieser Zusammenhang ist nicht stabil, statisch, sondern bewegt, dynamisch und intuitiv herzustellen.

Das innere Erlebnis des in unaufhörlichem Kampf gegen die Starrheit der Begriffe befindlichen Bewußtseins, das allen Beharrungs-, Erstarrungs- und Fixierungsmomenten zum Trotz immer von neuem spontan durchbricht - dieses fundamentale Spannungsverhältnis macht den Erfahrungskern der "Lebensphilosophie" aus.

Dabei ist die Beschaffenheit des Bewußtseins gleichzusetzen mit der Beschaffenheit der Welt<sup>1</sup> - oder umgekehrt: Ich kann nur das verstehen, was in mir ist.

In diesem metaphysischen Anthropomorphismus wird das Sein somit bewußtseinsartig gedeutet, wobei das Bewußtsein nicht als strukturhaftes zeitloses Bewußtsein überhaupt, sondern als Individualbewußtsein zu verstehen ist.<sup>2</sup>

Dieses Individualbewußtsein steht in der Dauer; d.h. es ist nicht zeitlos; es ist das Gedächtnis, das das "Aufbewahrte" nicht nur passiv präsentiert, sondern - als "reines Gedächtnis" die Erinnerung "zu Wirksamkeit aktualisiert, womit sie aufhört, Erinnerung zu sein und wieder Wahrnehmung wird." Gedächtnis ist also die Synthese von Vergangenheit und Gegenwart in Hinblick auf die Zukunft.<sup>3</sup>

Das Individualbewußtsein ist nicht nur als Modell für das Bewußtsein schlechthin anzunehmen, sondern es ist gleichzeitig auch das Bewußtsein des Lebens in seiner ganzen Vielfalt. Die Geschichte jedes Individualbewußtseins liefert das Schema der Evolution des Lebens.

Das Leben ist Bewegtheit, ist unaufhörlich fließende Kontinuität. Seine Wesenszüge sind nicht Zustände, sondern Tendenzen,

<sup>1</sup> "L'évolution créatrice". In: Oeuvres, S.492

<sup>2</sup> "L'évolution créatrice", aaO

<sup>3</sup> - "... mémoire, c'est-à-dire synthèse du passé et du présent en vue de l'avenir." - (In: "Matière et Mémoire", S.354

die gegeneinander spielen, sich durchdringen, vermischen und sich trennen und sich so im ewigen Gestaltenwandel der organischen Materie manifestieren. Die unendlich vielen Gebilde schließen sich doch zu einer großen Harmonie zusammen, einer Harmonie, die in der Identität des Impulses begründet ist.

"In der Flut aber, im Absoluten, sind wir - und jede der Erkenntnisarten ist Erkenntnis des einen Absoluten."<sup>1</sup> -

In jedem Zustand, sei es im rudimentären, im latenten oder virtuellen sind die Wesenseigenschaften aller übrigen Zustände eingeschlossen. So gibt es auch keinen seelischen Zustand, in dem nicht alle vorangegangenen Zustände zu einer Synthese verschmolzen sind, die wiederum zur prägenden Kraft der Zukunft wird.

-

### 3. Der Niederschlag der Bergsonschen Philosophie im Werk Vološins.

Vološins Weltbild und Seinsauffassung weisen an entscheidenden Stellen auf Bergson hin. Dieser Bezug äußert sich weniger in direkten Zitaten aus Bergsons Werken<sup>2</sup> - ihre Zahl ist gering - als in einer tiefgreifenden Beeinflussung des geistigen Hintergrundes und in der die Basis für Vološins Ästhetik bildenden metaphysischen Deutung des Lebens.

Es soll im folgenden keineswegs der Eindruck erweckt werden, allein Bergsons Philosophie wäre für Vološin in den genannten Punkten von Bedeutung gewesen; die Auffassung des Lebens als organische Einheit, als sich ständig wandelnder "Strom", die maßgebliche Bedeutung des Unbewußten - um dies nur als Beispiel zu nennen - gehören zum Gedankengut jener Epoche, das sich in hunderterlei Nuancen und Variationen in Geistes- wie auch Naturwissenschaften und der Kunst manifestiert. Die Fäden und Querverbindungen aufzuzeigen, die hier

<sup>1</sup> "Introduction à la métaphysique". In: Oeuvres, S.1418

<sup>2</sup> Vgl. das Bergsonzitat als Epigraph zu: M.Vološin. Konstantin Bogaevskij. - "Partout où quelque chose vit, il y a quelque part un registre où le temps s'inscrit". In: Apollon 6, 1912, S.5

bestehen und die auch die Tradition miteinschließen - um nur an den Einfluß der Romantik und Goethes organischer Kunstauffassung zu denken - ist an dieser Stelle nicht möglich.

Vološin teilt mit Bergson die fundamentale Auffassung der Welt und des Lebens als einer organischen lebendigen Einheit, die - in stetem Wachstum, ständiger Entwicklung begriffen - von einer Tendenz ( nicht von einem Zustand) in die andere übergeht. Diese organische Einheit umfaßt Gegensätzliches und ist doch auf einen Ursprung, eine wirkende Kraft zurückzuführen. Auch für Vološin ist die "tote" Materie, das Organisierte, Unpersönliche und Mechanische die dem Leben entgegengesetzte negative Macht; daher rührt seine Ablehnung jeglicher Staatsordnung, der Intellektualisierung, Quantifizierung, Abstrahlerung und Bürokratisierung - kurz, der Kennzeichen der modernen Industriegesellschaft, die nicht mehr den Menschen, sondern die Sache in den Mittelpunkt stellt. Vološins Ablehnung erstreckt sich aber auch auf jedes künstlich vereinheitlichende Prinzip, das der Vielfalt entgegensteht: auf das Ideal und das von außen an den Menschen herangebrachte Gesetz.

Vološin bekennt sich zur Annahme des Lebens in seiner lebendigen Vielfalt - ohne Behinderung, Reglementierung, ohne jede von außen vorgenommene Organisation.

Dabei sieht er - wie auch Bergson - im Ursprung die eigentliche Weltharmonie verwirklicht - ("l'harmonie en arrièrè) - zu der der Mensch zurückdrängt, sei es im Bild der Mutter, sei es in Höhlen- und Geburtsvorstellungen, sei es im Mythos schlechthin.

Die Ablehnung des Verstandesdenkens und das Bekenntnis zur fundamentalen Irrationalität des schöpferischen Geistes und dessen Wirken - ob in Philosophie oder Kunst - sind Grundlagen des Vološinschen Denkens. Das Unbewußte - realisiert im Prinzip des "Willens" und im Medium des "Traums" - ist für ihn alleinige Basis der Kunst. Geschichte gilt es nicht in ihren objektiven Ge-

gebenheiten zu erfassen, sondern als "direkte und lebendige Emanation der alten Steine".<sup>1</sup> Dem entspricht auch der Zugang zur Umwelt - insbesondere zum Kunstwerk: nur im intuitiven Erfassen eröffnet sich das Wesen der Dinge; je stärker dabei sogar die eigene Persönlichkeit in die Wahrnehmung oder Interpretation eingeht, desto größer ist der Grad an objektiver Wahrheit:<sup>2</sup>

"In jedem Menschen bemerken und verstehen wir nur das, was uns in ihm vertraut ist, nur das, was in uns selbst, wenn auch nur potentiell, existiert."<sup>3</sup>

Von Annenskij sagte Vološin: "In jedem Werk ... verstand er nur sich selbst. Deshalb war er der ideale Leser..."<sup>4</sup>

Denn die Welt entwickelt sich analog zu dem menschlichen Individualbewußtsein - und für beide gelten dieselben Gesetze. -

Ähnlich wie im metaphysischen Anthropomorphismus des Bergsonschen Denkens allein das Subjektiv-Individuelle den Zugang zum Absoluten ermöglicht, ist für Vološin das Individualbewußtsein gleichzeitig absoluter Wert und einzige wertsetzende Instanz. Diese Verabsolutierung des individuellen Bewußtseins bedeutet jedoch für Vološin keineswegs ein Bekenntnis zu Ich-Kult oder Selbstherrlichkeit - im Gegenteil: Der Mensch trägt die Verantwortung für die Welt. - Tjutčevs Wort: "Vse vo mne, i ja vo vsem" (Alles ist in mir, und ich bin in allem) aus dem Gedicht "Sumerki" wurde von den Symbolisten neu aufgegriffen und zu ihrem Leitsatz gemacht.<sup>5</sup>

In diesem Zusammenhang findet sich bei Vološin wiederholt die Überzeugung thematisiert, jeder Zustand der Welt beinhalte

<sup>1</sup> M.Vološin: Surikov. In: Literaturnaja Rossija 46, 29.11. 1963, S.16

<sup>2</sup> Vgl. das Kapitel zur Literaturkritik in: Kunst- und Schaffensästhetik, S. 116

<sup>3</sup> M.Vološin: A.S.Golubkina. In: Apollon 6, 1911, S.6

<sup>4</sup> M.Vološin: Liki tvorčestva. Annenskij-lirik. In: Apollon 4, 1910, S.12

<sup>5</sup> Vgl. J.Holthusen: Fedor Sologubs Roman-Trilogie. (Tvorimaja legenda). S-Gravenhage 1960, S.22

gleichzeitig alle anderen - die vorausgegangenen und die zukünftigen - und das Individualbewußtsein stelle in seiner Entwicklung gleichzeitig die Evolution des gesamten Lebens dar:

"Die gesamte Geschichte aller menschlichen Taten ist in den Falten meines Gehirns aufgezeichnet; die gesamte Geschichte des wilden Tiers lebt in den unbewußten Kontraktionen meiner Muskeln, das Zentrum meines Herzens unterhält in meinem Körper die Temperatur des Ozeans, aus welchem alles, was auf Erden lebt, hervorgegangen ist; der Bau meiner Knochen lehrt mich, wie die Berge gebaut sind, wie die Minerale gebildet worden sind und wie sich der fruchtbare Schlemmboden im Fluß angesammelt hat..."<sup>1</sup> -

Wiederholt vergleicht Vološin den Menschen - und mit ihm alles, was lebt - mit einem Schriftstück, auf dem die Daten der Vergangenheit aufgezeichnet sind:

Plot! človeka - svitok, na ktorom 2  
Otmeceny vse daty bytija...

Im Menschen ist die Natur in ihrer Urform nach wie vor gegenwärtig und lebendig:

Naš praščur, čto iz ochlaždennyh vod  
Svoj rybij ostov vyvolok na zemlju,  
V sebe unes ves' drevnij Okean  
S dychanijem prilivov i otlivov,  
S pervičnoj teplotoj i sol'ju vod -  
Živuju krov', strujasčujusja v žilach.<sup>3</sup>

Um die Konzentration des Makrokosmos im Mikrokosmos darzustellen, verwendet Vološin bevorzugt das Bild der Muschel (rako-

<sup>1</sup> M.Vološin: Horomedon. In: Zolotoe runo 11/12, 1909, S.57

<sup>2</sup> - "Das Fleisch des Menschen ist eine Schriftrolle, / auf welcher alle Daten des Seins vermerkt sind..." - ("Ogon'". In: Stichtovorenija. L.1977, S.276). - Vgl. auch das Bergson-epigraph zu "K.Bogaevskij", S.215

<sup>3</sup> - "Unser Urvater, der aus den erkalteten Wassern/ sein Fischskelett an Land zog, / nahm in sich den ganzen uralten Ozean mit, / mit dem Atem von Ebbe und Flut, / der Urwärme und dem Salz der Wasser - / lebendiges Blut, das in den Adern strömt." - ("Ogon'", ebenda, S.277)

vina) - wie in seiner nachfolgend gegebenen Darlegung des "organischen Charakters der Stadt":

"Die Muschel, in der die Molluske lebt, ist ein genauer Abdruck ihres Körpers und ihres Bewußtseins. So kann die Stadt, die viele Jahrtausende hindurch als Wohnstätte des Menschen dient, welcher Sonne und grünende Erde vergessen hat, nichts anderes sein als die M u s c h e l (gesperrt im Original, C.W.) des Menschen. Jedes sie belebende Auto, jede Biegung ihrer Übergänge soll organisch mit dem Menschen verbunden sein... (..) Die Steine sollen Fleisch und die Autos Instinkt werden..."<sup>1</sup> -

Ähnlich das Bild zum Vergleich der Dichter:

"... sie wissen selbst nicht, was sie prophezeien, weil ihre Seelen den Muscheln gleichen, deren Labyrinth von Klängen erdröhnen, die uns aus weit zurückliegenden unbekanntem Zeiten erreichen..."<sup>2</sup> -

Das Gedicht "Koktebel'" von 1918 ist ein Musterbeispiel für jene organische Durchdringung von Innen- und Außenwelt:

#### Koktebel'

Kak v rakovinoj maloju - Okeana  
Velikoe dychanie gudit,  
Kak plot' ee mercaet i gorit  
Otlivami i serebrom tumana,  
A vygiby ee povtoreny  
V dvizenii i zavitke volny, -  
Tak vsja duša moja v tvoich zalivach,  
O, Kimmerii temnaja strana,<sup>3</sup>  
Zaključena i preobrazena.

<sup>1</sup> M.Vološin: Gorod v poézii Valerija Brjusova. In: Rus', 21  
22.1. (4.2.) 1908, S.3

<sup>2</sup> M.Vološin: Vercharn. Sud'ba - tvorčestvo - perevody. M.1919,  
S.17f.

<sup>3</sup> - "So wie in einer kleinen Muschel/ des Ozeans erhabener  
Atem dröhnt,/ so wie ihr Fleisch flimmert und brennt/ in  
Schimmern, im Silber des Nebels,/ und ihre Windungen in  
der Bewegung, im Schnörkel der Welle sich wiederholen - /  
so ist meine ganze Seele in deinen Buchten,/ o dunkles Land  
Kimmeriens/ eingeschlossen und verwandelt!" - (In: Sticho-  
tvorenija, S.172f.)

Ähnlich in:

Čem glybže v rakoviny noči  
 Uchodis' vnutrennej tropoj,  
 Tem strože svetit glaz slepoj,<sup>1</sup>  
 A serdce b'etsja odinoce...

(1915)

-

Alles Lebendige - somit auch und gerade der Geist und die Kunst - unterliegt der Evolution, der ständigen Entwicklung.<sup>2</sup>

Fortwährende Änderung und Wachstum sind die Kennzeichen jeder durch den Geist geprägten Form.

Davon ausgehend entwickelt Vološin seine spezifische Auffassung von Kultur; sein Aufruf, Kunstwerke der Zeit - und damit den (objektiv betrachtet) zerstörerischen Einflüssen des Lebens als mitschöpferischer Kraft auszusetzen, hat denselben Grundgedanken zur Basis wie seine Forderung, daß mit erreichtem Endziel in der Kunstentwicklung jeder Mensch schöpferisch, d.h. seine "Umwelt umgestaltend" tätig sein solle<sup>3</sup>: Es ist der Gedanke der untrennbaren organischen Einheit von Kunst und Leben.

Dasselbe gilt für den Künstler - als Menschen - und sein Werk. Auch hier darf keine Trennung vorgenommen werden. Gerade weil der Künstler der Moderne den Bezug zum Leben, zur Gemeinschaft verloren hat, weil er als Isolierter schafft, ist seine Arbeit zum Scheitern verurteilt.<sup>4</sup> - Und weil die Wissenschaft sich nur mehr der sachlichen Analyse zuwendet und jede metaphysische Bindung ablehnt, wird sie in zunehmendem Maß zu einer Wis-

<sup>1</sup> - "Je tiefer du in die Muscheln der Nacht/fortgehst auf innerem Pfad,/ desto strenger leuchtet das blinde Auge,/ und desto einsamer schlägt das Herz..." - (In: Stichtvorenija, S.232)

<sup>2</sup> M.Vološin: Individualizm v iskusstve. In: Zolotoe runo 10, 1906, S.67

<sup>3</sup> M.Vološin: "Konečnaja cel' iskusstva v tom, čtoby k a ž d y j stal pereozdatelem okružajušej prirody, bud' on tvorcom, pomracivšimsja i ogranivšimsja v svoem chudožestvennom proizvedenii, ili stupen'ju samosoznanija chudožestvennogo proizvedenija". (In: Individualizm v iskusstve, S.71)

<sup>4</sup> Individualizm v iskusstve, S.69



senschaft der Vernichtung." <sup>1</sup> -

In diesem Zusammenhang ist auch Vološin's scharfe Kritik an V.Brjusovs Stadtlirik zu sehen: Brjusov "verhalte sich zur Architektur wie zu einer toten mathematischen Formel" <sup>2</sup>, während doch "wie verzweigte Gewächse, einem Korallengeflecht gleich, die alten Kathedralen wuchsen, versanken, die Grundgedanken ihres Erbauers verändernd... Neue Jahrhunderte trugen neue Stile hinein, die Proportionen wurden zerstört, die Türme nicht fertiggebaut. Und auch in diesem Chaos lag eine Harmonie, in der Verletzung der Struktur offenbarte sich der Genius der Städte..." <sup>3</sup> -

"Die Architektur ist keine menschliche Kunst. Mag der Mensch den Plan entwerfen; mögen die Menschen die Steine aufeinander-schichten - tot sind die von ihnen errichteten Mauern. Sie haben nur den Samen zum Tempel gelegt. Erst wenn die Zeit sie mit den Flügeln der Jahrhunderte umweht, erst dann werden die toten Steine lebendig. Dazu muß Menschenblut tropfen, Gebete müssen brennen, der Atem der Städte muß diese Mauern durchdringen. - Architektur wird nicht von Menschen, sondern von der Zeit gemacht. Zerstörend kann die Zeit nur in den Augen der Hausbesitzer und Restauratoren erscheinen - für den Künstler aber ist die Zeit der große Schöpfer." <sup>4</sup>

Auch das feindliche Eindringen der Straßen - und mit ihnen der Moderne - in die Städte stellt Vološin durch ein organisches Bild dar:

"Die Straße wurde außerhalb der Stadt geboren. Sie kam von

<sup>1</sup> M.Vološin: Poézija i revoljucija. In: Kamena. Žurnal poézii. Char'kov 1919, S.19

<sup>2</sup> M.Vološin: Gorod v poézii Valerija Brjusova. In: Rus', 1908 S.3

<sup>3</sup> Gorod v poézii Valerija Brjusova, aa0

<sup>4</sup> aa0 - Was die Hinwendung zum lebendig Gewachsenen gerade in der Architektur betrifft, so ist auch hier eine deutliche Parallele zu William Morris festzustellen. - Was der Mensch künstlerisch schafft, ist "beautiful, if it is in accord with Nature, and helps her; ugly if it is discordant with Nature". - Zitiert nach P.Thompson: The work of William Morris. - London 1967. Vgl. auch "The Letters of W.Morris to his Family and Friends". London 1950 (Hrsg. v.P.Henderson), S.158

außen als feindliche, herrische, heuchlerische Macht"<sup>1</sup> und brachte die "Sklaverei der Geschwindigkeit"<sup>2</sup> mit sich:

"Einem Nervensystem gleich, das sich mit seinen feinen Fäden in das Rückgrat eines Lebewesens eingegraben hat und die Entwicklung der Welt in eine andere Richtung gelenkt hat, sind die schnellen und angespannten (naprjažennye) Straßen des 19. Jahrhunderts wie ein ungeheuerlicher Parasit in den uralten Organismus der Städte eingedrungen und haben ihn sich unterworfen."<sup>3</sup>

"Alles was vordem faßbar war, was man mit Auge und Hand umgreifen konnte, verwandelte sich in Abstraktion... Was ehemals Farbe, Form und Stimme war, wurde Ziffer, Zeichen, Buchstabe und Symbol."<sup>4</sup> -

Es ist jene Tendenz zur Entpersönlichung, zur Abstraktion, zur Abkehr vom direkt Erfahrbaren, die für Vološin die große Bedrohung der Neuzeit darstellt - gleichgültig, ob sie sich nun in der Entwicklung der Kunst oder der Technik des Tötens<sup>5</sup> manifestiert.

In seiner Auffassung vom organischen Charakter der Kunst geht Vološin so weit, daß Kunstwerk als ein im Moment des Verstehens ständig aufs neue zu schaffendes zu betrachten. Denn nichts ist vollendet, abgeschlossen: alles, was lebt, jede Form, in welcher der Geist sich manifestiert, wird ständig neu geboren - was Vološin bevorzugt im organischen Bild des Samenkorns darstellt.

Vološins grundsätzliches Bekenntnis zum schöpferischen Verstehen als der im eigentlichen Sinne kunstschaftenden Kraft hat in eben der Auffassung eines allumfassenden organischen Werdens, einer ständigen Erneuerung, seinen Ursprung. Das Kunstwerk ist -

---

<sup>1</sup> M.Vološin: Gorod v poézii Valerija Brjusova. In: Rus'1908, S.3

<sup>2</sup> aa0

<sup>3</sup> aa0

<sup>4</sup> aa0

<sup>5</sup> - "Der Tod, den der Mensch dem Menschen zufügt, hat einen gigantischen Evolutionsweg durchlaufen: von der guten brüderlichen Faust Kains bis zum kulturvollen und korrekten Lyddit..." - (In: Liki tvorcestva. Demyony razrusenija i zakon. SPb 1914, S.309)

als Produkt des lebendigen Geistes - selbst ein eigenständiger Organismus.

Dieser "Organismus" entsteht an der Grenze zwischen Zeit und Außer-Zeitlichkeit - als "erstarrender Augenblick".<sup>1</sup>

Der Augenblick entspricht der Bergsonschen "konkreten Dauer" (durée), der als einzigen ontologisch relevanten Zeit.

Die Ablehnung der linearen, äußerlichen und meßbaren Zeit, die Verlegung des Historischen in die direkte Erfahrbarkeit des Hier und Jetzt, die angestrebte Konzentration des Lebens in den "Augenblick" - in diesen bestimmenden Zügen der Vološinschen Welterfahrung und Seinsdeutung findet sich die Bergsonsche Zeitauffassung widergespiegelt:

"... das Gegenwärtige hat keine Grenzen: es hat noch nicht aufgehört, Zukunft zu sein und wird schon Vergangenheit, es ist schon in das Lager der überwundenen Augenblicke abgelegt (ono uže složeno v kladovuju izžitych mgnovenij)." <sup>2</sup>

Der Augenblick - die "diamantene Brücke" zwischen Zeitlichkeit und Überzeitlichkeit <sup>3</sup> - existiert wie Bergsons "durée" nur im Bewußtsein; er ist die Synthese von Sein und Werden. Der Augenblick ist Inbegriff eben jener im Bergsonschen Sinne qualitativ erlebten Zeit.

Der grundlegende Dualismus in Vološins Denken von Innen- und Außenwelt, Welt des Traums und des Real-Tatsächlichen ist in gleichem Maß Wesensmerkmal und Prinzip der Bergsonschen Philosophie. Aus den im folgenden einander gegenübergestellten Zitaten wird deutlich, daß - ungeachtet einer unterschiedlichen Terminologie - beide von den gleichen Gegebenheiten ausgehen:

"Il y aurait donc enfin deux moi différents, ... nous atteignons le premier par une réflexion approfondie, qui nous fait saisir nos états internes comme des êtres vivants, sans cesse en voie de formation, comme des états réfractaires à la mesure, qui se pénètrent les uns les autres, et dont la succession dans la durée n'a rien de commun avec une juxtaposition dans l'espace homogène. Mais les moments où nous nous ressaisissons ainsi nous-mêmes sont rares, et c'est pourquoi nous sommes rarement libres. La plupart du temps, nous vivons extérieurement à nous-mêmes, nous n'apercevons de notre moi que son fantôme décoloré, ombre que la pure durée projette dans l'es-

<sup>1</sup> Vgl. das Kapitel "Kunst- und Schaffensästhetik", S.30

<sup>2</sup> M.Vološin: Horomedon. In: Zolotoe runo 11/12, 1909, S.56

<sup>3</sup> Vgl. S.30..

pace homogène. ... Nous vivons pour le monde extérieur plutôt que pour nous; ... nous 'sommes agis' plutôt que nous n'agissons nous-mêmes. Agir librement, c'est reprendre possession de soi, c'est se replacer dans la pure durée." -

"Kosmische Bilder der ältesten Dichtungen und psychologische Selbstbeobachtung sprechen zu uns davon, daß unser Tagesbewußtsein (dnevnoe soznanie) allmählich sich aus dem uralten instinkthaften Traumbewußtsein (sonnoe soznanie) entwickelt hat...

Wenn wir nun selbst anfangen, unser eigenes Bewußtsein zu analysieren, dann werden wir bemerken, daß wir es nur in den Minuten besitzen, in denen wir beobachten, betrachten oder analysieren. Wenn wir zu handeln beginnen, verengen sich seine Grenzen, und alles, was sich nicht auf den Wegen zu unseren Zielen befindet, gelangt zu uns durch die Schicht des Traumes. Das Tagesbewußtsein erlischt völlig in uns, wenn wir unter dem Einfluß von Emotionen oder Leidenschaft handeln. Im Handeln schließen wir uns unausweichlich in den Kreis des uralten Traumbewußtseins ein, und die Realitäten der Außenwelt nehmen die Formen unserer Traumgesichte an." <sup>2</sup> -

Das Ich der Innenwelt bei Bergson, das sich in der "reinen Dauer" befindet, ist frei, handelt frei - allein aus sich selbst heraus und unbeeinflußt von der Außenwelt.

Mit dem Zustand des Traumes - jenem Moment, in dem das auf die Außenwelt (Betrachtung und Analyse) gerichtete Bewußtsein (dnevnoe soznanie) erlischt - ist bei Vološin eben das nämliche gemeint: Der Mensch löst sich, indem er sich vom "Tagesbewußtsein" löst, gleichzeitig auch von seiner zwanghaften Bindung an die Außenwelt, an die lineare, meßbare Zeit, an die Ratio. Im Moment des Handelns lebt er allein aus sich selbst heraus und erlangt im Traum - in der völligen Unabhängigkeit von der äußeren Welt - die Freiheit.

Mit der Hinwendung zur Innenwelt, aus der der menschliche Wille und das freie Handeln erwachsen, wird so der geistige Gegenpol zur Welt des Materiellen, der äußeren Zwänge und des Rational-Berechenbaren geschaffen.

Somit ist es die natürliche Fortsetzung dieses Gedankens, wenn in Vološins Auffassung aus jenem Bereich - nämlich aus dem Willen und dem Traum - die Kunst erwächst.

-

<sup>1</sup> H. Bergson: "Essai sur les données...". In: Oeuvres, S. 151

<sup>2</sup> M. Vološin: Mysli o teatre. In: Apollon 5, 1910, S. 36

## VI. TRAUM UND WILLE ALS KUNSTPRINZIPIEN

### 1. Kunst als "Traumgesicht". Das Primat der inneren Welt.

In seiner ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Drama "Axel" des Franzosen Villiers de l'Isle-Adam<sup>1</sup> führt Vološin diese Tragödie auf die "Idee des Traums (mečta), der Realitäten schafft und bestätigt", zurück.<sup>2</sup>

"Du bist nur das, was du denkst; denke dich also ewig"<sup>3</sup> - mit dieser Lehre des weisen Meister Janus, die Vološin aufgreift - ("Tak bud' že sam vselennoj i tvorcom! Soznaj sebja božestvennym i večnym...")<sup>4</sup> - wird die Realität im eigentlichen Sinne durch jene Sphäre repräsentiert, die sich aus Vorstellung, Idee und Phantasie zusammensetzt.

Denn alle drei Begriffe gleichermaßen umfaßt für Vološin das Medium des Traumes. Der Traum - von ihm vorwiegend mit "mečta", aber auch mit "son" und "greza" bezeichnet<sup>5</sup> - bildet zusammen mit dem Willen (volja) das Kernstück der Vološinschen Kunstphilosophie. Dabei macht schon die unterschiedslose Verwendung der drei Termini im Russischen deutlich, daß es Vološin weniger um ein in seinen Bedeutungsnuancen genau abzugrenzendes Prinzip als um eine Art stellvertretender Namensgebung für den gesamten oben genannten Komplex des Imaginativen geht, der auch - und gerade - die Phantasie miteinschließt. "Traum" bedeutet Frei-

<sup>1</sup> M.Vološin: Apofeoz mečty i smerti. In: Apollon 3/4, 1912, S.68-90

<sup>2</sup> ebenda, S.71

<sup>3</sup> ebenda, S.74

<sup>4</sup> - "Set also selbst das All und der Schöpfer! Begreife dich als göttlich und ewig...". ("Kosmos". In: Stichotvorenija. L.1977, S.303)

<sup>5</sup> Vgl. in ähnlicher Weise die unterschiedslose Verwendung der drei russischen Bezeichnungen in der Dichtung V.Ivanovs. - (C.Tschöpl: V.Ivanov. München 1968, S.138f.)

heit des ungebundenen Denkens, schöpferische Phantasie und antizipierende Hoffnung - keineswegs passive Unterwerfung unter fremde Kräfte, ob sie von außen kommen oder aus dem eigenen Innern erwachsen. Der Traum erfährt bei Vološin eine bewußte Entwicklung in seiner Veranschaulichung durch das Kunstwerk. Somit bedarf er der Formung - eine Forderung, die ihn über das rein Unbewußte, das keiner Einwirkung von außen unterliegt, hinausführt:

"Für den künstlerischen Traum ist eine konsequente Entwicklung der äußeren Form ebenso unverzichtbar, wie es für die Realisierung des Geistes die schrittweise evolutionäre Aufeinanderfolge von den Mineralien über die Pflanzen bis hin zu den verschiedenen Lebewesen ist."<sup>1</sup> -

In einem seiner aufschlußreichsten Artikel bezeichnet Vološin das Theater als das "komplizierte und vollendete Instrument des Traumes."<sup>2</sup> - Für ihn ist die Entwicklung des Theaters eng verbunden mit der Entwicklung des menschlichen Bewußtseins. Unter dem sogenannten "Tagesbewußtsein" (dnevnoe soznanie) des Menschen liegt das "uralte instinkthafte Traumbewußtsein" (drevnoe sonnoe soznanie), das auch die Gestalten der Mythologie hervorgebracht hat. Lebendig wird das Tagesbewußtsein im Augenblick der Beobachtung, Betrachtung und Analyse.<sup>3</sup> Sobald der Mensch eine Handlung vollzieht, erlischt es, und das menschliche Handeln wird Ausdruck des "uralten Traumbewußtseins" - jener "prophetischen Urkraft" - mit den Worten V.Ivanovs - die "im Lärm der aufklärerischen Epochen erstickt wurde."<sup>4</sup> -

"Im Besitz des Bewußtseins sind wir nur dann, wenn wir beobachten, betrachten oder analysieren. Wenn wir zu handeln beginnen, verengen sich seine Grenzen, und alles, was sich nicht auf den Wegen zu unseren Zielen befindet, dringt zu uns durch die Schicht (tolšča) des Traumes. Das Tagesbewußtsein erlischt

---

<sup>1</sup> M.Vološin: Individualizm v iskusstve. In: Zolotoe runo 10, 1906, S.67

<sup>2</sup> M.Vološin: Mysli o teatre. In: Apollon 5, 1910, S.36

<sup>3</sup> Mysli o teatre, aa0

<sup>4</sup> V.Ivanov: O veselom remesle i umnom veselii (1907). In: Sob.soc., Bd.III, Brjussel' 1979, S.75

völlig in uns, wenn wir unter dem Einfluß von Emotionen oder Leidenschaft handeln. Im Handeln schließen wir uns unausweichlich in den Kreis des uralten Traumbewußtseins ein, und die Realitäten der Außenwelt nehmen die Formen unserer Traumgesichte (snovidenie) an. Die Basis jedes Theaters ist die dramatische Handlung. Handlung und Traum - das ist ein und dasselbe."<sup>1</sup>

Im Rahmen seiner Arbeit über K. Bogaevskij spricht Vološin davon, daß diesem in seinem Spätwerk die "Verwandlung der Erde in Traumgesichte" (preobraženie zemli... v svoich snovidenijach)<sup>2</sup> gelang und fügt hinzu:

"Vor ihm ziehen mit der ganzen Fülle der Realität die Reihen der Visionen und Bilder vorbei, die die Verwandlungen der Realität sind. Hier haben wir jene realste Realität (real'nejšaja real'nost'), welche die Grundlage jedes seiner Bilder darstellt."<sup>3</sup> -

Die innere, imaginative Welt ist also nicht nur autonom, sondern sie besitzt das Primat gegenüber der Welt der empirischen Realität. Wiederholt bezieht sich Vološin in diesem Zusammenhang auf die Kunstästhetik Oscar Wildes:

"'Es gibt zwei Wirklichkeiten', sagt Oscar Wilde, 'eine, die alle kennen und über die nichts zu sagen ist, und eine andere, die erst dann zu existieren beginnt, wenn man über sie spricht.'"<sup>4</sup>

Wilde, auf den sich die Symbolisten generell häufig beziehen<sup>5</sup>, formuliert diesen Gedanken an anderer Stelle noch kras-

<sup>1</sup> M.Vološin: Mysli o teatre. In: Apollon 5, 1910, S.36

<sup>2</sup> M.Vološin: Konstantin Bogaevskij. In: Apollon 6, 1912, S.20

<sup>3</sup> "...kogda on ležit bez sna s zakrytymi glazami, pered nim vo vsej polnoť real'nosti prōchodjat rjady videnij i obrazov, javljajuščichsja preobraženijami dejstvitel'nosti. Voť ta real'nejšaja real'nost', kotoraja ležit v osnove kazdoj ego kartiny." - (In: Konstantin Bogaevskij. - Apollon 6, 1912, S.20

<sup>4</sup> M.Vološin: Magija tvorčestva. In: Vesny 11, 1904, S.2  
- Vgl. ebenfalls: Lica i maski. In: Liki tvorčestva. SPb 1914, S.239

<sup>5</sup> K.Bal'mont: Poëzija Oskara Uǰjl'da. In: Vesny 1, 1904, S.22-40;  
A.Belyj: Nastojasčee i buduščee ruskoj literatury. In: Vesny 3, 1909, S.75  
- ders.: Krizis soznaniya i Genrik Ibsen. In: Arabeski, S.165

ser: " Das Leben ahmt die Kunst weit mehr nach als die Kunst das Leben".<sup>1</sup> -

"Der Mensch ist, wenn er handelt, eine Marionette. Wenn er etwas schildert, ein Dichter."<sup>2</sup> .... - "Sind diese Gestalten ... Phantome? Schatten in einer Dichtung? - Nein, sie sind Wirklichkeit... Die Welt wird durch den Sänger für den Träumer geschaffen."<sup>3</sup> -

Traum und Mythos stellen somit eine Welt dar, an der primär der handelnde und schöpferisch tätige Mensch Anteil hat; in "bewußtem Zustand", bei tätigem Verstand, gehört der Mensch der "Gegenwelt", der Welt des "Tagesbewußtseins" an. -

Die Handlung speist sich also in Vološin's Auffassung - ebenso wie der Traum - aus dem Unbewußten. So wie der "Traum" ein ganzes Bedeutungsfeld repräsentiert, so stellt sich auch das gesamte Feld der Handlung (dejstvie) in einem Konzentrat dar: im Willen (volja) , der gespeicherten, gleichsam potentiellen Handlung.

So kommt es zu der auf den ersten Blick seltsam anmutenden Gleichsetzung in Vološin's Schriften von Traum, Handlung und Willen.

## 2. "Wille" als Essenz des Kunstwerks

"Kunst besitzt immer einen willentlichen, aber nicht vorsätzlichen Charakter - (charakter volevoj, no ne prednamerennyj). Das Willentliche ist niemals vorsätzlich - es ist unterbewußt."<sup>4</sup> -

Der Wille stellt für Vološin somit die geheime Essenz des Kunstwerks dar:

<sup>1</sup> Oscar Wilde: Der Verfall der Lüge. Ein Dialog. In: Jerke in zwei Bänden. - (Hrsg. von R.Gruenter). - München 1970, Bd. II, S.427

<sup>2</sup> Oscar Wilde: Der Kritiker als Künstler, ebenda, S.476 -  
- "... it is the function of Literature to create, from the rough material of actual existence, a new world that will be more marvellous, more enduring, and more true than the world that common eyes look upon..." -

<sup>3</sup> Oscar Wilde, ebenda, S.477

<sup>4</sup> M.Vološin: Pis'ma iz Pariža. Klod Moné. Itogi impressionizma. In: Vesny 10, 1904, S.46



"In den uralten Gang des Geschehens in der Vergangenheit ist das Zukünftige ungestüm eingebrochen, gesättigt mit dem ganzen Geben von Wünschen und allen unerschöpflichen Schätzen des Möglichen... Über diese Urkraft, welche die reine Essenz des Willens (čistaja éssenciija voli) darstellt, über diese Kraft der Realisierung, in welcher der Mensch sich in seiner Blindheit grenzenlos frei bewegt, über diese Kraft herrsche ich mit meinem Wort. Denn alles war einmal Wort, bevor es als Wille, Form oder Antlitz zu existieren begann."<sup>1</sup> -

Die dichterische Schöpferkraft wird so in magischer Weise mit dem Willen in Verbindung gebracht; sie transzendiert ihn in eine höhere Ebene.

Deutlich hervor tritt diese Kraft des Willens im letzten Stadium des Schaffensprozesses: im Augenblick des schöpferischen Verstehens.<sup>2</sup> - Dieses Moment ist in Vološin's Kunstauffassung das wesentlichste und stellt somit zurecht seine "Essenz" - eben das willentliche Moment - dar. Der Wille im Kunstwerk bedeutet den Niederschlag des vom Künstler selbst Erlebten - oder von Erlebnissen, an denen der Künstler indirekt intuitiven Anteil hat.<sup>3</sup>

Mit diesem Moment des Verstehens setzt sich das Kunstwerk für Vološin also aus insgesamt drei Teilen zusammen: dem lebendigen Erleben, der schöpferischen Verwirklichung und dem Verstehen. Das Moment des Erlebens - das Erlebnis selbst - ist jedem Menschen vertraut. Erst dem Künstler gelingt es - manchmal nach Jahren - dieses Moment in sein Werk umzusetzen. Damit konzentriert sich im Kunstwerk der "Wille des Erlebten, der sich als Bodensatz niedergeschlagen hat" (otstojavšajasja volja perežitogo).<sup>4</sup> Lebendig und wirksam zu werden beginnt der so potentiell im Werk verborgene Wille erst im Augenblick des Verstehens. Darum - so Vološin - ist das Moment des Verstehens objektiv hö-

<sup>1</sup> M.Vološin: Horomedon. In: Zolotoe runo 11/12, 1909, S.57

<sup>2</sup> M.Vološin: Mysli o teatre. In: Apollon 5, 1910, S.33

<sup>3</sup> Mysli o teatre, aa0

<sup>4</sup> Mysli o teatre, S.32

her einzuschätzen als das Werk selbst.<sup>1</sup> -

"Das Kunstwerk beginnt als lebendiger und wirkender Wille (kak živaja i dejstvujuščaja volja) nicht in dem Moment zu leben, in dem es geschaffen worden ist, sondern erst dann, wenn es verstanden und aufgenommen worden ist."<sup>2</sup>

Die Annahme des Willensprinzips als im Kunstwerk wirkender Urkraft ist nicht nur bei Vološin anzutreffen.

In spezifisch christlicher Interpretation betrachtet V.Ivanov den Willen als eine Art "mystischen Energetismus" (princip mističeskogo energetizma)<sup>3</sup> - eben jener Quelle, aus der später in seiner Weiterentwicklung der christliche Anarchismus (bogoborstvo) erwächst.

In Ivanovs Auffassung vollzieht sich im künstlerischen Schaffensprozeß das Christuswort: Nicht mein, sondern Dein Wille geschehe.

"Der wahrhaft Seiende will auch wahrhaftig; derjenige, welcher wahrhaftig will - schafft wahrhaftig. (Istinno suščij istinno volit; voljaščij voistinu - voistinu tvorit.) - Und der Schaffende weiß, daß er auf sich allein gestellt nichts zu schaffen vermag. Daher: "Nicht mein, sondern Dein Wille geschehe. - Wirklicher Wille - schöpferischer, überindividueller - strahlt nur durch die transparente Sphäre einer persönlichen Willenlosigkeit aus."<sup>4</sup> -

Ivanov geht dabei von der Gestalt Christi aus, welcher "wahrhaft will, und gerade deshalb erkennt, daß in ihm der Vater selbst will."<sup>5</sup> -

In völlig anderer Weise sieht A.Belyj die Realisierung des Willensprinzips im schöpferischen Akt. Belyj setzt sich aus-

<sup>1</sup> Ein ähnlicher, wenn auch nicht mit einer derartigen rigorosen Ausschließlichkeit durchgeführter Ansatz findet sich bei V.Ivanov. - "Demnach gibt es uns Symbolisten nicht, wenn es keine Symbolisten als Zuhörer gibt. Denn der Symbolismus ist nicht allein schöpferisches Wirken, sondern auch schöpferisches Aufeinanderwirken..." - In: Borozdy i Mezi. M.1916, S.156

<sup>2</sup> M.Vološin: Mysli o teatre. In: Apollon 5, 1910, S.32

<sup>3</sup> V.Ivanov: Ideja neprijatija mira. In: Sob.soč., Bd.III, Brjussel' 1979, S.83

<sup>4</sup> aa0

<sup>5</sup> aa0

führlich mit Wilhelm Wundts Voluntarismus wie auch mit Schopenhauer auseinander. - Letzteren kritisierend, betrachtet er gerade in der Kunst den Willen nicht als aufgehoben, sondern nur an einem anderen Ansatzpunkt wirksam: von der empirischen Wirklichkeit wird der Wille in den Bereich der Kunst als "Wiedererschaffung der Wirklichkeit" übertragen. Dort findet sich der Wille in zweierlei Ausprägungen: zum einen als "Wille zur Tat" (volja k dejstvu)<sup>1</sup>, der die "offene oder geheime Folge jedes tiefen Werkes - bewußt oder unbewußt - ist", zum anderen als "Wille zur Kontemplation (volja k sozercaniju), der die Ausgangsbasis für jedes Kunstwerk darstellt."<sup>2</sup> -

Für Vološin stellt sich das Phänomen des Willens weder unter einer spezifisch christlichen Seinsdeutung dar, noch betrachtet er es - wie Belyj - unter dem Aspekt seines möglichen Ansatzpunktes (ebenso wie er auch das Moment des "Aufruhrs" (mjatež), das ja der gleichen Wurzel entspringt, nie objekt- oder inhaltsbezogen versteht). Vološin setzt das Prinzip des Willens vielmehr absolut.

Dies mag bei oberflächlicher Betrachtung den Blick auf die Philosophie Schopenhauers als direkte Einflußquelle lenken. Aber das ist ein Irrtum.

Denn auf keinen Fall ist Schopenhauers "Wille zum Leben" - in einem philosophischen System rational entwickelt - mit dem Willen als mythischer Elementarkraft bei Vološin gleichzusetzen. Denn weniger noch als bei Ivanov, der sich gegen den "Virus des Buddhismus" und die "mystische Moral des Pessimismus", die auf dem "Verlöschen des Willens" gründet, explizit wendet,<sup>3</sup> findet sich in Vološins Aussagen eine resignierende Abkehr vom "Willen zum Leben"; an deren Stelle ist vielmehr als grundsätzlicher Unterschied die deutliche Bejahung des Willens als eines lebendigen irrationalen Urprinzips getreten. - Bei Schopenhauer kann

<sup>1</sup> A.Belyj: Krizis soznanija i Genrik Ibsen. In: Arabeski, S.167

<sup>2</sup> A.Belyj: Krizis soznanija i Genrik Ibsen, aa0

<sup>3</sup> V.Ivanov: Ideja neprijatija mira. In: Sob.soč., Bd.III, Brjussel' 1979, S.84f.

sich auf der höchsten Stufe der Objektivierung des Willens die menschliche Erkenntnis in einem Akt subjektiver Freiheit verneinend gegen den Willen selbst wenden und sich von ihm - und damit vom Leben - befreien.<sup>1</sup> Bei Vološin dagegen führt das Erfassen des Lebens in seinem ambivalenten mythischen Charakter vielmehr zu einer Art euphorischer Bejahung des wirkenden schöpferischen Willens.

### 3. Das Willensprinzip in der Philosophie

Anders verhält es sich, was den Einfluß des deutschen Philosophen Eduard von Hartmann (1842 - 1906) betrifft, der - von Schelling, Schopenhauer und Hegel ausgehend - als einer der ersten versuchte, die Welt allein aus dem "Unbewußten" - einer Art ungeschiedenen Geistwillen, der sich im Weltprozeß realisiert - zu erklären.<sup>2</sup>

Sowenig Hartmanns in späterer Zeit Erwähnung getan wurde, so bedeutend war sein Einfluß auf die Epoche und besonders auf die Dichter des Symbolismus.<sup>3</sup>

Lange bevor Freud im Jahre 1900 das Unbewußte mit seiner "Traumdeutung" ins Zentrum des allgemeinen Interesses rückt, spürt Hartmann in seinem Werk das Wirken des Unbewußten - des "All-Einen" - in der Materie, dem Pflanzen- und Tierreich, dem menschlichen Organismus wie dem menschlichen Geist, in Sprache und Kultur auf.

<sup>1</sup> Vgl. A.Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. In: A.Schopenhauer. Sämtliche Werke. Hrsg. von A.Hübscher. Wiesbaden 1946 - 1950. Bd.VI, §60, S.390 und §54, S.324f.

<sup>2</sup> Die erste Auflage von Hartmanns "Philosophie des Unbewußten" erschien 1868; 1904 wurde das Werk, das inzwischen auf drei Bände angewachsen war - zum elften Mal aufgelegt.

<sup>3</sup> Freud bezieht sich in seinem Vorwort zur "Traumdeutung" ausdrücklich auf Hartmann; Nietzsche hatte sich vor der Niederschrift seiner "Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" mit ihm beschäftigt - (vgl. das Nachwort H. Glockners in der entsprechenden Reclamausgabe, Stuttgart 1979) -

A.Željvi nennt Hartmann in einem Atemzug mit Schopenhauer, vgl. "Prorok bezličija". In: Arabeski, S.9 -

Vološin las das schon 1887 ins Französische übersetzte Werk in seiner Pariser Zeit, vgl. Notiz Vološins zu seinem Brief an A.Petrova, undatiert, DMV

"Alle Tätigkeit, ihre Wesenheit und ihr Subject muß nicht viele, sondern Eine sein, und dieses eine tätige Wesen ist das Unbewußte."<sup>1</sup> -

Die künstlerische Inspiration faßt Hartmann als eine besondere Form des Hellsehens auf. Hierzu findet sich eine deutliche Parallele bei Vološin,<sup>2</sup> wenn auch Hartmann von der Psychologie, Vološin von der Metaphysik her zu dem gleichen Schluß kommen. Das Hellsehen richtet sich dabei nicht auf die Konstatierung tatsächlicher gegenwärtiger oder zukünftiger Momente, sondern es kehrt sich in die eigene Tiefe des unbewußten Geistes und konstatiert dort im Traumgesicht ein Bild von idealistischer Wahrheit. So nimmt das Kunstwerk in seinem idealen Gehalt die künftige Entwicklung des Geistes voraus. Die Inspiration schöpft zwar aus der Tiefe des eigenen Geistes, fördert aber zutage, was nicht mehr dem individuellen Geist, sondern einem universellen Urquell angehört - (Hartmann gebraucht das Bild eines Brunnens und dessen eigentlicher Wasserquelle); der Weg führt also durch das Individuelle zum Absoluten - eine These, die Vološin auf die Kunst bezogen wiederholt aufstellt. Objektive Wahrheit erschließt sich für ihn nur im subjektivsten Erfassen; und wie der Brunnen von unterirdischen Wasserquellen gespeist wird, so schöpft das Einzelbewußtsein des Menschen gerade als individuelles aus dem Absoluten.<sup>3</sup>

Die Basis des Unbewußten ist für Hartmann der Wille. - Leben bedeutet stets Überwindung von Hindernissen und insofern Wollen, Willensäußerung. Im Unbewußten sind der Wille und seine Darstellung zu einer substantiellen Einheit verschmolzen; denn nichts wird gewollt, was ohne Darstellung wäre, und nichts kann dargestellt werden, ohne gewollt worden zu sein.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> E.v.Hartmann: Philosophie des Unbewußten.<sup>10</sup> Leipzig 1890. Bd.III, Kap.XII, S.298

<sup>2</sup> - "Die Prophezeiung ist nur ein Hinweis auf ein mögliches Geschehen; wenn nun aber das Wort an Stärke dem, was es verkündet, gleich ist, haben wir es nicht länger mehr mit einer Prophezeiung zu tun, sondern mit einem Werk der Dichtkunst." - (M.Volosin: Horomedon. In: Zolotoe runo 11/12, S.59)

<sup>3</sup> Vgl. Kap. "Kunst- und Schaffensästhetik", Teil 5 und 11

<sup>4</sup> Vgl. Dennis N.K.Darnoi: The Unconscious and E.von Hartmann. The Hague 1967, S.16

Der Voluntarismus, der Vološin's Kunstphilosophie in solch starkem Maß prägt - was, wir wir gezeigt haben, kein Einzelfall in jener Zeit war - reicht philosophisch weit zurück bis hin zur Willensmetaphysik eines Jakob Böhme<sup>1</sup>, der besonders dank der Vermittlung V.Solov'evs in Rußland zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts neue Verbeitung gefunden hatte. (1914 erschien eine russische Übersetzung der "Morgenröte im Aufgang".)

Von Böhmes "ewigem Willen des Urgrunds"<sup>2</sup> verläuft eine ununterbrochene Ideenentwicklung, in deren Fortführung auch Schellings Lehre und der ethisch-metaphysisch ausgerichtete Voluntarismus des Fichteschen "Ur-Ich" mit seinen "Tathandlungen",<sup>3</sup> die überrational begründet sind, liegt. Weiterhin schließt diese Entwicklungslinie - wenn auch mit unterschiedlichen Vorzeichen - den "Weltwillen" Schopenhauers wie auch Nietzsches "Willen zur Macht" ein.

Die Vielzahl der philosophischen Systeme und Denkansätze, die auf dem Willen als wirkender Urkraft gründen, macht deutlich, wie dieses Prinzip, das gleichermaßen mit dem individuellen Unbewußten des Einzelnen wie auch dem Absoluten schlechthin identifiziert wurde, immer wieder Dichter und Philosophen fesselte und inspirierte.

Das Interesse der russischen Symbolisten richtete sich in diesem Zusammenhang besonders auf das Werk des Psychologen Wil-

<sup>1</sup> - "Der freie Wille ist aus keinem Anfange, auch aus keinem Grunde, in nichts gefaßt oder durch etwas geformt. Er ist sein selbstgenügender Urstand aus dem Worte göttlicher Kraft." - Jakob Böhme: "Morgenröte im Aufgang". In: Gesamtausgabe. Stuttgart 1961, II, Kap.18, S.201 sowie V, S.164 "Mysterium magnum". -

<sup>2</sup> Jakob Böhme: Mysterium magnum. - In: Gesamtausgabe 1961, V, S.703

<sup>3</sup> - Das Ich setzt sein eigenes Sein. Am Anfang steht also die Tat (=Wille) - die "Tathandlung", wie Fichte sagt. Vološin übernimmt nicht nur die Gleichsetzung von Wille und Tat, sondern in gewisser Weise auch das Sich-selbst-Setzen des Ich: "Du bist nur das, was du denkst. Denke dich also ewig" zitiert er frei Villiers de l'Isle-Adam. (In: Apofeož mečty i smerti. - Apollon 1912, S.74). Vgl. auch: "Tak bud' že sam vselennoj i tvorcom! / Soznaj sebja božestvennym i vecnym". (In: Stichotvorenija. L.1977, S.303)

helm Wundt,<sup>1</sup> der die einzelwissenschaftlichen Ergebnisse seiner Zeit zu einer Metaphysik auf der Grundlage des Willensprinzips zusammenfaßte.<sup>2</sup>

Für Wundt offenbart sich das Wesen der Wirklichkeit in willensartigen Zusammenhängen. Die Spannungen und Gegensätze innerhalb der Welt der Gefühle lösen sich für ihn in der "Ganzheit zielbewußten Wollens". Dabei geht Wundt von der Idee "Überindividueller zusammengeordneter Willeneinheiten" aus, hinter denen ein allgemein menschlicher Gesamtwille steht, der die "gesamte Menschheit in der bewußten Vollbringung bestimmter Willenszwecke vereinigt."<sup>3</sup>

Von eben derselben Vorstellung eines überindividuellen, geschichtlichen Willens, der tiefgreifende geistige Umwälzungsprozesse auslöst, scheint Vološin ausgegangen zu sein, als er beispielsweise in seinem Aufsatz über Villiers de l'Isle-Adam schrieb:

"Villiers wurde am 7. November 1838... in der tiefsten Bretagne geboren, in der Abgeschlossenheit einer nicht übermäßig reichen Familie (v zatis'i nebogatoj sem'i), die hier schon mehrere Geschlechter hindurch jenen historischen Willen verteidigt hatte, der als Gedanke wiedergeboren werden sollte."<sup>4</sup>

Wille bedeutet auch hier nicht "Individualwille", sondern historischer Universalwille, eine geistige Potenz, die sich, wie V. Ivanov es formuliert, als Idee im Prozeß der Geschichte manifestiert:

"Wirklicher Wille ist das plötzliche Verstehen der Notwendigkeit (prozrenie neobchodimosti); die Idee ist der Wille des Seins zur Realisierung im Prozeß des historischen Werdens."<sup>5</sup>

Weder bei Wundt noch bei den Symbolisten wird das Wollen ge-

<sup>1</sup> A. Belyj setzt sich ausführlich mit Wundt auseinander. Vgl. "O celesoobraznosti". In: Arabeski, S. 101-114; in Ivanovs "Perepiska iz dvuch uglov" zitiert ihn Gersenzon (Sob. soc. III, S. 409), und es ist als sicher anzunehmen, daß auch Vološin Wundt kannte.

<sup>2</sup> Vgl. L. Friederich-Bausch: Wundts psychologische Grundlegung der Geisteswissenschaften. (Diss.) Freiburg 1913

<sup>3</sup> W. Wundt: Philosophische Studien, Bd. X. Leipzig 1894

<sup>4</sup> M. Vološin: Vil'e de Lil' Adam. In: Liki tvorčestva. SPb 1914, S. 30

<sup>5</sup> V. Ivanov: O ruskoj idee (1909). In: Sob. soc., Bd. III Brjussel' 1979, S. 326

gen das Gefühl hin abgegrenzt oder gar ausgespielt, im Gegenteil: Das Spezifische des Willensaktes, das diesen vor jeder bloßen Folge von Gefühlsentscheidungen auszeichnet, ist ja dies: die metaphysische Bezogenheit aller seiner Teile, Eigenschaften und Phasen auf ein beherrschendes Ziel hin - und die dadurch bewirkte einzigartige und unmittelbar erlebte Ganzheit.

"Das Individuum wird ... zum Träger des Universalwillens", gibt Belyj Wundt wieder, indem er als Symbolist besonders herausstellt, daß auch hier in der Philosophie sich das Allgemeine ausschließlich im Individuellen offenbart.<sup>1</sup>

Das freie Wollen, das schon für Schelling das "bewußte Ich in seiner Identität mit dem Absoluten"<sup>2</sup> war und das "die ideale Welt der Kunst wie auch die wirkliche Welt gleichermaßen hervorbringt"<sup>3</sup>, findet sich als grundlegendes Prinzip schließlich auch bei Bergson:

Das Bewußtsein als Höchchststufe der Entwicklung ist für Bergson bewußtes Wollen, und je mehr im Wollen das gesamte Ich spontan wird, desto stärker ist der Grad der Anteilnahme an der "lebendigen Dauer". Aber nicht nur das geniale Werk - auch schon die einfachste freie Entscheidung zeugen von eben dem höchsten erreichten Grad menschlicher Aktivität:

" Quand nous replaçons notre être dans notre vouloir, et notre vouloir lui-même dans l'impulsion qu'il prolonge, nous comprenons, nous sentons que la réalité est une croissance perpétuelle, une création qui se poursuit sans fin. Notre volonté fait déjà ce miracle. Toute oeuvre humaine qui renferme une part de liberté, tout mouvement d'un organisme qui manifeste de la spontanéité, apporte quelque chose de nouveau dans le monde..."<sup>4</sup>

#### 4. Die Einheit von Traum und Wille im Kunstwerk

In jeder vom Willen geprägten Form, die sich lebendig ent-

<sup>1</sup> A.Belyj: O celesoobraznosti. In: Arabeski, S.109

<sup>2</sup> Schellings Werke. (Hrsg. v. M.Schnöter). München 1927, Bd. Bd.I, S.257

<sup>3</sup> aa0

<sup>4</sup> H.Bergson: "L'évolution créatrice". In: Oeuvres, Paris 1970 S.698



wickelt - und hierin treffen sich sämtliche philosophischen Ansätze - tritt uns die Macht einer geistigen Einheit jenseits der Vielfalt entgegen. Jene verbindende geistige Einheit ist in Vološin's Auffassung die Orientierung auf die Zukunft. - "Im Willen liegt die Kraft, auf die Zukunft einzuwirken. Diese Kraft ist der Traum. Sein Schwert ist die Kunst." <sup>1</sup>

Vološin macht deutlich, daß die Vorstellung, durch den Willen die Wirklichkeit beeinflussen zu können, Illusion ist - aber eine Illusion, die lebensnotwendig ist, die "realer für uns ist als die Realitäten." <sup>2</sup>

Daraus resultiert für Vološin die enge Verbindung von Wille und Traum: nur im Traum kann sich der Wille verwirklichen - aber weil die Sphäre des Traumes ihrem Gehalt nach höher einzuschätzen ist als die der empirischen Wirklichkeit, liegt gerade darin des Willens eigentliche Größe:

"Die zukünftige Wirklichkeit lebt im potentiellen Zustand. Sie kann durch den Traum zur Darstellung gelangen, und dann vollzieht sie sich nicht in dem Bereich, den man die Realität des Lebens nennt... Der Traum ist eine große und schreckliche Kraft..."

Die Kunst gibt dem Traum den Biß der Schlange und die Ewigkeit des Steins." <sup>3</sup>

Die Kunst ist darum in Vološin's Auffassung - wie der Wille - per definitionem auf die Zukunft gerichtet:

"Das Element des Wortes (stichija slova) ist die Zukunft. Wenn ich im Wort das verkörpern will, was ich in seiner ganzen Fülle erlebt habe, dann wird es nur eine schwache Erinnerung des Vergangenen werden. Aber wenn ich im Wort das verkörpere, was in mir lebt, als Vorahnung, als Möglichkeit - dann wird das Wort selbst zu einer bebenden, einer blendenden Wirklichkeit. - Die Beschreibung der Todesstrafe bei Dostojewskij ist dürftig und knapp, die Bilder des Wahnsinns dagegen sind weitreichend und hervorragend." <sup>4</sup>

<sup>1</sup> M.Vološin: Magija tvorčestva. In: Vesny 11, 1904, S.4

<sup>2</sup> M.Vološin: Magija tvorčestva, ebenda, S.3

<sup>3</sup> Magija tvorčestva, S.4

<sup>4</sup> aaO

"Der Traum ist reine Essenz des Willens"<sup>1</sup>, faßt Vološin zusammen. Er meint damit dasselbe wie E. von Hartmann, der von der "substantiellen Einheit des Willens und seiner Darstellung im Unbewußten" spricht, oder - wie es Belyj in bezug auf Hartmann formuliert: "... im Unbewußten haben wir die Verschmelzung des metaphysischen Willens mit der Welt der Erscheinungen."<sup>2</sup> -

Auch für Vološin bilden Wille und Traum eine untrennbare Einheit: ersterer als Impuls, als wirkende unbewußte Kraft - der Traum als deren eigentlicher Gehalt, als die sich in der Symbol- und Mythensprache der Kunst realisierende Darstellung.

-

---

<sup>1</sup> M. Vološin: Magija tvorčestva. In: Vesny 11, 1904, S. 2

<sup>2</sup> A. Belyj: Simvolizm kak miroponimanie. In: Arabeski, S. 222

## VII. DIE KUNST DES ÜBERSETZENS

Schon Vološin's erster Artikel, mit dem er als Zweiundzwanzigjähriger an die Öffentlichkeit trat - eine Rezension von Bal'monts Hauptmannübersetzung<sup>1</sup> - ist den Fragen und Problemen der künstlerischen Übersetzung gewidmet. Vološin bedauert in ihm die verstümmelte Form, in der wichtige Werke der westlichen Literatur den russischen Lesern präsentiert werden: " ... der Leichnam des Werks wird analysiert",<sup>2</sup> nicht aber sein Geist in der Übersetzung erfaßt. - Vološin kritisiert in schäffer Form die zeitgenössischen Übersetzungen in Rußland als "überaus grobe und unkünstlerische Fabrikationen", welche das Vordringen wirklich guter Übersetzungen unmöglich machen.<sup>3</sup>

Sich auf A. Tolstoj berufend, geht Vološin von der Forderung aus, eine künstlerische Übersetzung müsse den "Eindruck des Originals" (vpetčatlenie originala) wiedergeben, wozu vor allem "künstlerisches Gespür" (chudožestvennoe čut'e) nötig sei.<sup>4</sup> - Um eben diesen Eindruck in adäquater Form dem Leser in einer anderen Sprache zu vermitteln, müßten einzelne Ausdrücke verändert werden; eine knappe und ausgewogene Sprache ist dabei eine wesentliche Forderung, die Vološin aufstellt.<sup>5</sup>

Anhand von Beispielen und Textvergleichen weist er im folgenden die Unzulänglichkeiten der Bal'montschen Übersetzung nach und stellt den bemängelten Stellen eigene Übersetzungen gegenüber, in denen er eine erstaunliche Kenntnis des Deutschen,

<sup>1</sup> M. Vološin: V zaščitu Gaupmana. In: Russkaja mysl' 21, 1900, S. 193 - 200

<sup>2</sup> V zaščitu Gaupmana, S. 193

<sup>3</sup> - "I tak, snova odin skvežnyj perevod i snova na dolgoe vremja paralizovana vozmožnoat' pojavlenija drugich perevodov." - (ebenda, S. 200)

<sup>4</sup> ebenda, S. 194

<sup>5</sup> ebenda, S. 195

des Schlesischen Dialekts und besonders der Bibel- und Märchensprache, die in "Hanneles Himmelfahrt" und "Die ertrunkene Glocke" häufig verwendet wird, zeigt. -

Dieser Artikel bildete den Auftakt zu einer lebenslangen Beschäftigung Vološin's mit Fragen der Übersetzungstechnik sowie einer praktischen Tätigkeit als Übersetzer aus der deutschen, besonders aber aus der französischen Literatur.<sup>1</sup> -

An dem belgischen Lyriker Emile Verhaeren, den sowohl V.Brjusov wie auch Vološin übersetzten - der eine von dessen dichterischen Urbanismus,<sup>2</sup> der andere von den diesem eigenen prophetischen Zügen angezogen - entzündete sich ein grundsätzlicher Streit zwischen den beiden Dichtern über die Prinzipien der künstlerischen Übersetzung.<sup>3</sup>

Brjusovs Forderung nach äußerster Genauigkeit in der Übersetzung stellt Vološin diejenige nach schöpferischer Freiheit

<sup>1</sup> Vgl. die Bibliographie der von Vološin übersetzten Literatur im Literaturverzeichnis

<sup>2</sup> Vgl. die Darstellung der Stadt in Verhaerens Gedicht "Les forces tumultueuses" und den Einfluß auf Brjusovs Gedichte "Pariz", "Kon'bled", "Slava tolpe", "Duchi ognja", "Golos goroda" und "Vecernij priliv".

<sup>3</sup> - Vološin, der 1903 mit einem Empfehlungsschreiben Bal'monts an Brjusov aus Paris gekommen war - (Schreiben vom 7.1.1903 GBL, Kartei 76 - V.Brjusov, Aufbewahrungsnr.1) - und in der Folgezeit mit ihm im Rahmen der redaktionellen Tätigkeit bei der Zeitschrift "Vesy" zusammenarbeitete, veröffentlichte 1905 sein Gedicht "Predvestija" zusammen mit den Verhaeren-Übersetzungen "Kazn'" und "Čelovecestvo" (Rus', 14.8.1905, S.3).

Eine 1905 angekündigte gemeinsame Verhaeren-Übersetzung von Vološin und Brjusov (Vesy 3, 1905, S.7) kam nicht zustande. Dafür erschien ein anonymer Verriß Brjusovs, der die Vološinsche Übersetzung betraf ("O Makse Volosine i drevnem zmee". In: Vesy 8, 1905, S.69f.) - Brjusov übersetzte ebenfalls das Gedicht Verhaerens "La tête" - (in der Übersetzung Vološin's "Kazn'") - unter dem Titel "Golova" (In: Ezemesjacyj zurnal dlja vsech 11, 1905, S.605) - und gab im folgenden Jahr sein Buch: "Verhaeren. Stichj o sovremennosti" heraus. Auf seine Bitte hin verfaßte Vološin hierzu die Rezension - (Brief Brjusovs an Vološin vom 8.11.1906. - Rezension Vološin's "Emil' Vercharn i Valerij Brjusov". In: Vesy 2, 1907, S.74-82). Vološin übersandte Brjusov besagte Rezension vor der Veröffentlichung, es diesem anheimstellend, ob und wo er sie publizieren wollte. - Brjusov - "... der Artikel gefällt mir sehr, obwohl ich nicht in allem mit ihm einverstanden bin, sogar überwiegend nicht einverstanden bin.." - (zit.nach I. Kuprianov: Istorija odnoj družby. In: Raduga 6, 1977, S.149-157) - fügte dem Artikel eine Erwiderung bei und publizierte ihn in "Vesy" (2, 1907, S.82).

entgegen, welche allein die Schaffung eines künstlerischen Äquivalents ermöglicht:

"Vom Übersetzer einer Dichtung verlange ich vor allem eine organische Fähigkeit zum Wunder (organičeskaja sposobnost' k čudu)." <sup>1</sup>

"Eine Gedichtübersetzung ist keine exakte Beschreibung und Übertragung eines Kunstwerks in eine andere Sprache, sondern Teilhabe am schöpferischen Akt selbst, der dieses Werk geschaffen hat (priobščenie samomu tvorčeskomu aktu). Wenn es zu dieser Teilhabe kommt, dann vollzieht sich das Wunder. - Kein Gedicht kann man übersetzen, aber vieles kann man noch einmal in der eigenen Sprache schaffen. Die Teilhabe am schöpferischen Akt gibt unbezweifelbare und große Rechte (bezuslovnye i velikie prava) über das zu übersetzende Gedicht, weil nur der Dichter, der als Mitschöpfer eines anderen Dichters tätig ist (poët, sotvorjaščij drugomu poëtu), über die Schätze der anderen Sprache verfügt, in ihnen bei weitem nicht identische, aber an Stärke gleiche und gleichwertige Bilder und Worte findet. Dergestalt sind die Übersetzungen des Goetheschen "Über allen Wipfeln ist Ruh..." und Heines "Es stand ein Fichtenbaum..." durch Lermontov. Hier wird eine unbeschränkte Eigenmächtigkeit (proizvol) möglich, welche ihre nötige Rechtfertigung allein in der Teilhabe am Werk (sopričastie tvorčestva) findet." <sup>2</sup> -

Unter diesem Gesichtspunkt Brjusovs Verhaerenübersetzung betrachtend, kommt Vološin zu folgender Wertung:

"Darum sympathisiere ich im Prinzip mit jener Gruppe von Gedichten, die Brjusov "Nachahmungen" nennt, und lehne jenen Zyklus absolut ab, in welchem 'alles um der genauen Wiedergabe des Originals willen geopfert worden ist.' - Zu diesem Zweck gibt es Prosaübersetzungen, geheiligt durch die Tradition der französischen Dichter, welche niemals ausländische Dichter in Verse übersetzten." <sup>3</sup>

<sup>1</sup> M. Vološin: Emil' Vercharn i Valerij Brjusov. In: Vesny 2, 1907, S.77

<sup>2</sup> 000

<sup>3</sup> 000

In seiner Nachschrift zu der Rezension Vološin's beharrt Brjusov allerdings auf seinem Standpunkt, eine künstlerische Übersetzung bedeute nicht "noch einmal schaffen" (sozdat' ešče raz), sondern schlicht "übersetzen" und setzt dem "schöpferischen Prinzip" Vološin's das "akademische" gegenüber: <sup>1</sup>

Brjusov verlangt bei einer dichterischen Übersetzung als erstes die Zerlegung der Form des lyrischen Werks in seine verschiedenen Grundelemente: Sprachstil, poetische Bilder, Versmaß und Reim, Dynamik des Verses, Spiel mit Silben und Klängen.

"Bei der Übersetzung eines Gedichts alle diese Elemente vollständig und genau wiederzugeben ist undenkbar. Der Übersetzer bemüht sich im allgemeinen, nur eine davon (meist Bilder und Versmaß) zu übertragen, indem er die anderen (Stil, Dynamik des Verses, Reim und Wortklang) verändert." <sup>2</sup>

Die Methode der Übersetzung besteht in der Auswahl jenes Elements, das man für das wichtigste hält und das am besten den Gehalt der betreffenden Dichtung kennzeichnet.

Ähnliche Aussagen finden sich - zumindest was die Grundtendenz betrifft - auch bei Vološin:

"Eine Versübersetzung kann nicht exakt sein: dafür gibt es außer der Subjektivität des Verstehens auch noch äußere Ursachen: man kann den Sinn übersetzen, man kann den Stil übersetzen, man kann die Syntax und den Rhythmus übersetzen, aber was man nicht übersetzen kann, das ist der Reim, der in jeder Sprache irrational ist, und seine logischen Folgen (logičeskie sledstvijs) können in verschiedenen Sprachen nicht analog sein. Deswegen muß man in einer Versübersetzung das weniger Wichtige um des Wesentlichen willen opfern; wenn das Gedicht auf dem Spiel mit Lauten aufbaut, so wird der Übersetzer gezwungenermaßen von dem genauen Sinn abweichen und im wesentli-

---

<sup>1</sup> Anmerkung Brjusov's zur Rezension Vološin's. In: Vesny 2, 1907, S.81f.

<sup>2</sup> V.Brjusov: Fialki v tigele. In: Vesny 7, 1905, S.188

lichen auch von der Syntax - in dem Bemühen, einen gleichgewichtigen Lauteffekt zu finden. Wenn die Hauptsache im Inhalt liegt, im Bild, in der syntaktischen Entfaltung des Satzes, so muß der Übersetzer ehrlicherweise (čestno) den Reim opfern."<sup>1</sup>

Unter diesem Gesichtspunkt unterteilt Vološin selbst seine nachfolgend gegebenen Verhaeren-Übersetzungen in diejenigen, bei welchen er das Hauptaugenmerk auf die Wiedergabe der "instrumentovka" richtete ("Nojabr'" - "Osennij večer" - "Na sever")<sup>2</sup> und jene, bei denen ihm wie im Falle des Gedichts "Gorod"<sup>3</sup> die Metaphorik als das Wichtigste erschien, und er infolgedessen auf die Wiedergabe des Reims verzichtete, stattdessen den "vers libre" wählend.<sup>4</sup>

Vološin setzt allerdings die sich als folgenschwer erweisenden Sätze hinzu:

"Meine Übersetzungen sind beileibe kein Dokument; es handelt sich um meinen Verhaeren, in meine Sprache übersetzt. Ich habe nur jenen Verhaeren wiedergegeben, den ich liebe und das ausgelassen, was mir fremd ist und feindlich (vraždebno)."<sup>5</sup>

Die von Brjusov aufgestellte Forderung, die Vološin - wie wir gezeigt haben - bis zu einem gewissen Grade teilt - lautet also: Auflösung der Gesamtform in ihre verschiedenen Elemente und - im Idealfall - Beachtung all dieser Elemente bei der Übertragung in die andere Sprache.

"Ich bin immer noch der Meinung, daß man bei der Übersetzung von Versen durch Verse bestrebt sein sollte, das Original absolut genau wiederzugeben, es eben zu "übersetzen" und nicht, es "noch einmal zu schaffen". - In der Literatur ist die Übersetzung das, was in der Malerei die Kopie ist,"<sup>6</sup> fährt nun Brjusov fort, Vološins These der "Mitschöpfung" in der Übersetzung angreifend.

<sup>1</sup> M.Vološin: Vercharn. Sud'ba - tvorčestvo - perevody. M.1919 S.29

<sup>2</sup> Vgl. "Nojabr'" - "Na sever" in: M.Vološin. Stichtvorenija. L.1977, S.347f.

<sup>3</sup> "Gorod". - In: Stichtvorenija, S.355

<sup>4</sup> M.Vološin: Vercharn. Sud'ba - tvorčestvo - perevody, S.30

<sup>5</sup> aa0

<sup>6</sup> Anmerkung Brjusovs zur Rezension Vološins. In: Vesv 2, 1907, S. 81f.

- "Wenn eine Übersetzung dokumentarischen Charakter haben soll, wenn sie einem Gipsabdruck entsprechen soll, dann empfiehlt sich eine Prosaübersetzung auch von einem Gedicht. Aber eine Übersetzung hat das Recht, auch subjektiv zu sein," stellt dem Vološin entgegen. - "Solcherart sind alle Übersetzungen von Dichtern durch Dichter. Um die gleiche Ausdruckstärke in der eigenen Sprache zu finden, fertigt man eine Übersetzung an, von der man "objektive Genauigkeit" nicht verlangen kann. In ihrem individuellen Charakter liegt ihr Wert und ihre Schärfe (v ego individual'nosti ego cennost' i ostrota). - Schiller wird in der Übersetzung Žukovskijs Žukovskij, ohne daß er aufhört, Schiller zu sein."<sup>1</sup> -

Brjusov entgegnet darauf:

"Die Beispiele für Neuschöpfungen, welche Vološin anführt - die Lermontovsche Übersetzung von Goethes "Über allen Wipfeln ist Ruh..." und eines "Ein Fichtenbaum..." überzeugen mich wenig. Ähnlich wie Herr Vološin könnte ich ausrufen: 'Wie sehr ist das Lermontov, und wie wenig erinnert es an Goethe oder Heine.'<sup>2</sup>

"Stattdessen ist es bedeutend besser, ehrlicher und nützlicher", meint Brjusov weiter, "eine genaue Übersetzung in Prosa zu geben. In einer solchen wären wenigstens alle Gedanken, alle Bilder des Originals enthalten."<sup>3</sup> -

Brjusov verlangt bei der Übersetzung ein systematisches Vorgehen, das dem Zufall und der Eigenmächtigkeit des Übersetzers keinen Raum läßt; ein Gedicht eines großen Dichters zu übersetzen, hieße nicht, "den Inhalt des Poems in Versen nachzuerzählen, indem man einige Bilder des Originals beibehält, andere wegen des Metrums oder des Reims wegläßt, wieder andere durch eigene ersetzt und noch andere hinzuerfindet, wieder um des Reimes willen."<sup>4</sup>

Die angestrebte Genauigkeit liegt also für Brjusov in der

<sup>1</sup> M.Vološin: Predvarenie o perevodach. (In: Vercharn. Sud'ba - tvorcestvo - perevody. M.1919), S.29

<sup>2</sup> Anmerkung Brjusovs zur Rezension Vološins, S.82

<sup>3/4</sup> V.Brjusov Vercharn na Prokrustovom lože. In: Pečat' i revoljucija III. 1923, S.34-44



Auswahl des tragenden Elements einer Versdichtung für die Übersetzung, ungeachtet der eigenen dichterischen Einstellung oder möglichen Ambitionen des Übersetzers. - Eben an diesem Punkt wird der grundsätzlich andere Ansatz Vološin's deutlich: mit seiner Ansicht, der "echte Verhaeren" trete am besten in den Gedichten Brjusovs zutage, die nur von Verhaeren inspiriert seien,<sup>1</sup> legt er gerade das Hauptgewicht auf jenes irrationale Moment der "eigenen dichterischen Einstellung", das Brjusov nach Möglichkeit ausgeschaltet wissen möchte; für Vološin macht die persönliche Affinität zwischen Dichter und Übersetzer erst die nötige "Inspiration" durch das Original möglich. -

Vološin's Rezension der Brjusovschen Verhaeren-Übersetzung ist in Gestaltung und Inhalt in höchstem Grade charakteristisch für eben diese seine Vorstellung von einer gelungenen Übersetzung und stellt darüberhinaus die konsequente Weiterentwicklung von Vološin's organischer Kunstauffassung dar:

Vološin beginnt seine Rezension, indem er die Gestalt(!) Verhaerens in der für ihn typischen assoziativen Weise beschwört:

"Verhaeren... Wenn man ihn das erstemal sieht, fällt vor allem die tiefe Falte auf, die seine Stirn durchschneidet, den beiden weit ausgebreiteten Flügeln eines fliegenden Vogels gleich. - Diese Falte ist er selbst. In ihr ist sein Leid, in ihr sein Flug."<sup>2</sup>

In dieser Art fortfahrend, entwickelt Vološin seine Idee der Übersetzung als einer kongenialen Nachschöpfung, die - in diesem speziellen Fall - nur dann gelingt, wenn "die Individualität Brjusovs in glücklicher Fügung mit der Individualität Verhaerens zusammenfällt."<sup>3</sup> Brjusovs Stirn aber - fährt Vološin fort - weist keine derartige Falte auf - "die Stirn V.Brjusovs ist glatt, steil aufsteigend (stremitel'nyj), die raubtierhafte Stirn einer ägyptischen Katze."<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> M.Vološin: Émil' Vercharn i Valerij Brjusov, S.75

<sup>2</sup> ebenda, S.74

<sup>3</sup> ebenda, S.81

<sup>4</sup> ebenda, S.74

Vološin sieht den Hauptunterschied zwischen den beiden Dichtern in ihrem "absoluten Alter": "Verhaeren ist ein ehrwürdiger Greis (starec) - und manchmal ein Kind. Brjusov dagegen ist ein reifer Mann - ein Kind ist er nie gewesen."<sup>1</sup> -

Brjusov ist in den Augen Vološins ein überaus "bewußter" (soznatel'nyj) Dichter - "vielleicht der bewußteste aller russischen Dichter."<sup>2</sup> Bei ihm mag es "schlecht ausgedachte Gedichte" geben, und "diese werden dann auch schlecht sein; aber ihre Zahl ist gering. In einem gut ausgedachten Gedicht jedoch werden alle seine Teile gut und ebenmäßig sein."<sup>3</sup> Im Gegensatz dazu bestehe Verhaeren aus "schlechten Gedichten und Längen"<sup>4</sup>, sein Werk weise Wiederholungen, Ungleichmäßigkeiten und Niveaueinbrüche auf, seine Gedichte seien nie "in sich geschlossen" (cel'nyj). Aber in diesem Mittelmaß überraschten auf einmal "überwältigende Genieblitze" (vsepo-beždajuščie vspyški genial'nosti)<sup>5</sup>, die alles Vorhergegangene vergessen machten. -

Indem Vološin so die einander diametral entgegengesetzten Charaktere Verhaerens und Brjusovs herausarbeitet, antizipiert er gleichsam schon die Unvereinbarkeit in ihrem Werk und Schaffen und damit zugleich die Unmöglichkeit einer adäquaten Übersetzung.

Die unbestreitbar zwischen ihnen bestehende Verbindung ("denn sie werden von denselben Erscheinungen halluziniert")<sup>6</sup> kann sich nicht in einer Übersetzungstätigkeit äußern, denn Brjusovs diesbezüglich Beschäftigung mit Verhaeren ist - laut Vološin - nichts als eine "Ehrenbezeugung" dem belgischen Lyriker gegenüber, der Brjusov als "Dichter der Stadt" den Weg gewiesen hatte.

Somit kommt Vološin - im Rahmen seines Gedankenganges absolut folgerichtig - zu der Behauptung, der "wahre Verhaeren" kom-

<sup>1</sup> M.Vološin: Émil' Vercharn i Valerij Brjueov, S.74

<sup>2</sup> Émil' Vercharn i Valerij Brjusov, S.75

3/4/5/6/ aa0

me am besten in jenen Gedichten Brjusovs zum Ausdruck, die dieser von Verhaeren "empfangen" habe (začal), so beispielsweise in "Kon' bled" und "Slava tolpe". - "Das ist wirklicher Verhaeren und gleichzeitig wirklicher Brjusov."<sup>1</sup>

Charakteristisch ist auch hier wiederum das organische Bild einer Empfängnis (začatie), in das Vološin seine Vorstellung von der Voraussetzung für eine gelungene Übersetzung kleidet. Vološins Theorie über den Ursprung des Kunstwerks - nämlich als irrationale Teilhabe an unbewußten Prozessen - findet sich hier vollständig wiederaufgenommen. - Wo keine innere Affinität besteht - sei es, bei Dichter und Leser, sei es mehr noch, was das Verhältnis Dichter zu Übersetzer betrifft - dort ist jeder Versuch zu verstehen - umso mehr noch zu übersetzen - zum Scheitern verurteilt. Der Übersetzer ist also in gewissem Sinne autonom wie der Dichter selbst und ausschließlich seinem eigenen subjektiven Kunstempfinden gegenüber verpflichtet. -

Wo das künstlerische Schaffen als "organischer Akt" an keinerlei objektiven Maßstäben außerhalb seiner selbst orientiert ist, wo also auch das Verstehen sich rein irrational vollzieht, da wird auch die Übersetzung zu einem ebensolchen "organischen Akt" - sei es, als geistige "Empfängnis" oder als "Geburt":

"Nachdem man das Kunstwerk in seiner Seele empfangen hat, es erneut zu gebären - etwas anderes kann eine schöpferische Übersetzung nicht sein."<sup>2</sup> -

Dort, wo es zu einem "glücklichen Zusammentreffen" der beiden Individualitäten kommt, sieht Vološin Brjusovs Übersetzung von Verhaeren als gelungen an. Im ganzen jedoch - und obwohl Brjusov bissig bemerkt - "sieben Wunder in einem einzigen Buch

<sup>1</sup> M.Vološin: Émil' Vercharn i Valerij Brjusov,  
- Vološin zielt mit seiner Vorstellung von der dichterischen Übersetzung in eine ähnliche Richtung wie Novalis mit seinem Begriff der "verändernden Übersetzung": "Zu den verändernden Übersetzungen gehört, wenn sie echt sein sollen, der höchste, poetische Geist. ... Der wahre Übersetzer dieser Art muß in der Tat der Künstler selbst sein und die Idee des Ganzen beliebig so oder so geben können - er muß der Dichter des Dichters sein und ihn also nach seiner und des Dichters eigener Idee zugleich reden lassen können." - (In: Novalis. Werke. Vermischte Bemerkungen ('Blütenataub') 1797-1798. München 1969, S.337)

<sup>2</sup> M.Vološin: Vercharn. Sud'ba - tvorčestvo i perevody. S.30

zu vollbringen, das ist wahrhaftig nicht wenig"<sup>1</sup> - fällt Vološín über Brjusovs Übersetzungen ein vernichtendes Urteil:  
 "Fast überall, wo bei Verhaeren Schwung, Weite und Wohlklang sind, verhält es sich bei Brjusov umgekehrt: Strenge, Trockenheit und Exaktheit."

So stellt Vološín den Verhaerenschen Zeilen "Le vent sauvage de Novembre,/Le vent,/ L'avez-vous rencontré le vent/ Au carrefour des trois cents routes,/ Criant de froid, soufflant d'ahan" die Brjusovsche Übersetzung gegenüber mit den Worten:

"Und bei Brjusov ist dieses erschütternde musikalische Gemälde mit drei nichtssagenden Zeilen wiedergegeben: 'Dik i strog,/ Nojabr'skij veter trubit v rog,/ Na perekrestke sta dorog.' - Der Wind - wild und streng - wie sehr ist das Brjusov, aber wie wenig ähnelt es Verhaeren", klagt Vološín.<sup>2</sup> -

Kaum weniger vernichtend fällt allerdings umgekehrt eine Kritik Brjusovs an der Vološínschen Übersetzung des Verhaeren-Gedichts "La tête" aus:

Sur un échafaud noir, tu porteras la tête;  
 Et sonneront les tours et luirant les couteaux  
 Et tes muscles criront et ce sera la fête,  
 La fête et la splendeur du sang et des métaux.

Et les pourpres soleils et les soirs sulfuriques,  
 Les soirs et les soleils, escarbouclés de feux,  
 Verront le châtement de tes crimes lyriques  
 Et s'ils savent mourir ton front et tes grands yeux.

La foule, en qui le mal grandiose serpente,  
 Taira son océan autour de ton orgueil,  
 La foule! - et te sera comme une mère ardente,  
 Qui, rouge et froid, te bercera dans ton cercueil.

Et vicieuse, ainsi qu'une floraison noire,  
 OÙ mûrissent de beaux poisons, couleur d'éclair,  
 Et despotique et fière et grande, ta mémoire,  
 Et fixe et roide, ainsi qu'un poignard dans la chair.

Sur un échafaud noir, tu porteras la tête  
 Et sonneront les tours et luiront les couteaux  
 Et tes muscles criront et ce sera la fête,  
 La fête et la splendeur du sang et des métaux.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Anmerkung Brjusovs zur Rezension Vološíns, S.82

<sup>2</sup> M.Vološín: Emil' Vercham i Valerij Brjusov, S.80

<sup>3</sup> E.Verhaeren. In: Poèmes. Les débâcles. Paris 1911, S.129f.

## Golova

Na černyj éšafot ty golovu vžneseš',  
 Pod zvon kolokolov, i gljanes' s p'edestala,  
 I kriknut muskuly, i prosverkaet noz -  
 I éto budet pir i krovi i metala!

I solnce rdjanoe i večera požar,  
 Gaaja karbunkuly v gholodnoj vlage noči,  
 Uznajut, uvidav opuscegnyj udaž,  
 Sumeli l'umeret' tvoe celo i oci!

Zlodejstvo gromkoe vpolzet v narod zmeej,  
 Svoej okean smiriv vokrug pomosta slavy,  
 Tolpa potom, kak mat', prinjav tvoj grob prostoj,  
 Bajukat' budet trup, krovavyj i bezglavyj.

I jadovitoe, kak sumračnyj cvetok,  
 Gde zřeet krasnyj jad, kak molnii sverkan'e,  
 Nedviznoe, kak v grud' vonzivsijsja klinok,  
 Prebudet o tebe v tolpe vospominan'e!

Pod zvon kolokolov ty golovu vžneseš'  
 Na černyj éšafot, i gljanes' s p'edestala,  
 I kriknut muskuly, i prosverkaet noz -  
 I éto budet pir i krovi i metala! 1

-

## Kazn'. Vospominanija iz Vercharna

Ty složiš' golovu na traurnom pomoste  
 Pod gulkiy plesk tolpy, sred bujnych ploščadej.  
 I jarko vspychnet krov' i slabo vskriknut kosti...  
 I budet orgija i blagovest' cerkvej.

I solnca mutnyja, kak krasnyja viden'ja,  
 Skvoz' dymy sęrnye peredvecernych dejstv  
 Uvidjat tvorcestvo i tajnu iskuplen'ja  
 Toboju sozdannych épiceskich zlodejstv.

Tolpa vokrug tebja, kak drevnij gbraz zmeja,  
 Na mig svoj okean zastavit zamolcat'  
 I budet točno mat', jarjas' i glameneja,  
 Tvoj cernyj grob bajukat' i kacat'...

I pamjat' o tebe raspustitsja, kak travy,  
 Vop'eťsja ostraja kak jad' osinych zal,  
 Zablescet kraskami nastoennoj otravy,  
 Ostanetsja v mozgu prjamaja, kak kinzal...

Ty složiš' golovu na traurnom pomoste,  
 Pod gulkiy plesk tolpy, sred bujnych ploščadej...  
 I jarko vspychnet krov' i slabo vskriknut kosti...  
 I budet orgija i blagovest' cerkvej... 2

<sup>1</sup> V.Brjusov: Iz Émila Vercharna. Golova. - In: Ežemesjačnyj zurnal dlja vsech. 1905, 2, S.665

<sup>2</sup> M.Vološin: Kazn'. Vospominanija iz Vercharna. - In: Rus' 14.8.1905, S.3

Am Beispiel dieses Gedichts, das beide - Brjusov wie auch Vološín übersetzten - soll im Anschluß an die theoretischen Darlegungen die Auffassungen Brjusovs und insbesondere Vološins von der praktischen Ausführung einer gelungenen Übersetzung demonstriert werden. Denn eine Übersetzung verlangt stets auch eine Stellungnahme des Übersetzers dem Kunstwerk gegenüber, in gewissem Sinne sogar eine Interpretation:

Sowohl Brjusov wie auch Vološín übernehmen das Metrum - den sechshebigen Jambus - und den Kreuzreim, wobei Vološín die Verhaerensche Alternation zwischen weiblichen und männlichen Endungen im Gegensatz zu Brjusov voll beachtet. Die entscheidende Rolle jedoch fällt der Bild- und Metapherebene bei der Übersetzung zu, und eben hier setzt Brjusovs Kritik an Vološins Übersetzung an.<sup>1</sup>

Denn während Brjusov sich bemüht, nahe am Original zu bleiben, verfährt Vološín bei der Übersetzung sehr frei. Dabei zeigt er die Tendenz, die Bedeutungstiefe der Verhaerenachen Bilder durch eine bewußt von ihm hereingetragene Vieldeutigkeit eigenmächtig zu verstärken und das Gedicht dadurch in seinem - Vološinschen - Sinne zu mystifizieren.

Statt des französischen "échafaud", dem ein russisches "ěsafot" entspricht - wählt Vološín das schwächere, weniger direkte "traurnyj pomost". Die zweite Zeile in seiner Übersetzung (Pod gulkiy plesk tolpy, sred bujnych ploščadej") ist frei erfunden, ebenso "orgija" in der vierten Zeile. Die Korrespondenz der Metallbegriffe, auf der diese Strophe aufbaut (Et sonneront les tours... les couteaux... la splendeur (...) des métaux) übernimmt Vološín im Gegensatz zu Brjusov nicht; er seinerseits baut den Vers auf dem künstlich-mystifizierenden Spannungsverhältnis von "orgija" auf der einen, "blagovest' cerkvej" auf der anderen Seite auf.

Verhaeren hingegen spricht - wie auch Brjusov anmerkt - da-

---

<sup>1</sup> V.Brjusov: O Makse Vološine i drevnem zmee. In: Vesny 8, 1905, S.69f.

von, daß während der Hinrichtung die Glocken läuten werden, und nennt den tödlichen Schlag des Fallbeils "ein Fest und Glanz von Blut und Metall".<sup>1</sup> -

Diese Willkür in der Metaphorik seitens Vološin läßt sich durch das ganze Gedicht hindurch verfolgen. Dabei wählt er häufig Bilder und Epitheta, die die Wirkung des Ganzen eher abschwächen und der eigentümlichen, eindringlichen Bildersprache eines Verhaeren in keiner Weise gerecht werden.

Auch Brjusov glättet und unterschlägt jene Bilder Verhaerens, die ihm allzu sehr aus dem Gedichtganzen herauszufallen scheinen: "... les soirs sulfuriques" sowie "... le châ-timent de tes crimes lyriques"; Brjusov zieht vor, letzteres mit dem direkten und anschaulicheren "opuščennyj udar" wiederzugeben. - Insofern ist Vološin's Vorwurf an ihn, er ver-fahre bei der Übersetzung "bewußt", "exakt" und "trocken" durchaus berechtigt. - Allerdings erreicht Brjusov, der vor-sichtiger ist mit dem Hinzufügen eigener Bilder, eine poeti-sche Dichte in seiner Gedichtübertragung, die Vološin, der un-bekümmert der eigenen Phantasie freien Lauf läßt, Bilder hin-zufügt oder die Verhaerenschen durch eigene ersetzt, vermisse-n läßt. Nur in Strophe drei kompensieren sich die Auslassungen sowohl bei Brjusov als auch bei Vološin. -

Aus "crimes lyriques" (Strophe zwei) werden bei Vološin "épičeskie zlodejstvija"; aus der Edelsteinmetapher (welche in Verbindung mit dem Adjektiv "sulfurique" im Bild der "gif-tigen Blüte" in der vierten Strophe implizit wieder auflebt) wird bei ihm das verschleiende "dymy". - Ohne Not fügt Volo-šin Begriffe wie "tvorčestvo", "tajna iskuplen'ja", "pered-večernoje dejstvo" sowie das Verb "sozdat'" hinzu und schafft so - zusammen mit dem Adjektiv "épičeskij" eine zweite Bedeu-tungsebene - die der schöpferisch-künstlerischen Tätigkeit. -

Eine ähnliche Absicht scheint auch hinter Vološin's eigen-mächtiger Übersetzung "tolpa... kak drevnij obraz zmeja" zu

<sup>1</sup> V. Brjusov: O Makse Vološine i drevnem zmee. In: Vesny 8, 1905, S. 69f.

stehen und nicht, wie Brjusov annimmt, ein Übersetzungsfehler.<sup>1</sup> Das wegen seiner Bedeutungstiefe und -vielfalt bei den Symbolisten so beliebte Bild der Schlange, das der Apokalypse entstammt,<sup>2</sup> verleiht der Strophe einen mystifizierenden Unterton, der von dem Bewegungsverb "serpenter" im Französischen her keineswegs gegeben ist.

So bevorzugt Vološin statt der direkten Anschaulichkeit Verhaerens eine eher weitschweifige Metaphorik, in deren Folge die eigentliche dichterische Aussage Verhaerens entstellt wird. Hinzu tritt eine Abschwächung in der Wirkung durch Vološins indirekt-umschreibenden Stil (so gebraucht er im Gedicht fünf Vergleiche gegenüber zwei im Original), noch verstärkt durch die Tendenz zum "Erzählerischen": die bei Verhaeren fast vollständig auf Adjektiven aufgebaute vierte Strophe wird in Vološins Übersetzung zu einer Aneinanderreihung von Vergleichen mittels verbaler Verknüpfung. - Eine Überladung mit Epitheta gegenüber dem Original ist auch, was die zweite Strophe betrifft, anzumerken: den beiden Adjektiven "sulfurique" und "pourpre" steht die doppelte Anzahl bei Vološin gegenüber.

Mit Recht bemängelt auch Brjusov den eigenmächtigen Vergleich "I pamjat' o tebe raspustitsja kak travy" sowie die freie Hinzufügung "jad' osinych žal".<sup>3</sup> Bei ersterem wird das bei Verhaeren in der Tradition der Baudelaireschen "Fleurs du Mal" stehende magische Bild der "Giftblume" dem harmonisch-organischen Moment in der Interpretation Vološins geopfert: "Et vicieuse, ainsi qu'une floraison noire,/ Qui murissent de beaux poisons, couleurs d'éclair" - "I pamjat' o tebe raspustitsja kak travy..."

In diesen organischen Bildzusammenhang, den Vološin schafft, fügt sich auch die Hinzusetzung "jad' osinych žal" ein, obwohl Verhaeren auf eine weitere Entfaltung dieser Metapher bewußt verzichtet hat. Umso weniger noch ist eine "organische" Darstellung,

<sup>1</sup> V.Brjusov: O Makse Vološine i drevnem zmee, S.69

<sup>2</sup> Zum apokalyptischen Bild der Schlange vgl. J.Holthusen: Fedor Sologubs Roman-Trilogie. (Tvorimaja legenda). 's-Gravenhage 1960, S.19, 65,67 .

<sup>3</sup> V.Brjusov: O Makse Vološine i drevnem zmee, S.69



in deren Rahmen das "Gift" - durch die Vermittlung von Kräutern und Insekten - Teil eines harmonischen Naturbildes ist, in seinem Sinne. -

Brjusov ändert in der letzten Strophe ohne ersichtlichen Grund die Reihenfolge der ersten und zweiten Zeile und zerstört damit die Ringkomposition des französischen Originals. Dies jedoch sowie die erwähnten Auslassungen stellen die einzigen Freiheiten dar, die er sich im Gegensatz zu Vološin gestattet. -

Vološin wehrt auch an dieser Stelle - ähnlich wie in seinen Arbeiten zur Literaturkritik<sup>1</sup> - Kritik von vorneherein ab, indem er seine Übersetzung "Erinnerungen" - ("Vospominanija iz Vercharna") betitelt und sich so gewisse 'Rechte subjektiver Freiheit sichert, was Brjusov zu der bissigen Bemerkung veranlaßt:

"... dann muß man sagen, daß bei Herrn Vološin eine reichlich unklare Erinnerung an Verhaeren zurückgeblieben ist. Verse im Russischen wiederzugeben, sollte einen nicht daran hindern, den Text etwas besser im Gedächtnis zu haben ... oder die Bedeutung der französischen Worte."<sup>2</sup>

Vološins Übersetzungsmethode gibt verständlicherweise Anlaß zu Kritik, wenn auch das ausgewählte Beispiel und seine Übersetzung eines der negativen Beispiele der von ihm praktizierten freien "Mitschöpfung" darstellt. Aber auch ohne dieses Beispiel findet sich der Grundgedanke, von dem Vološin sich bei der Übersetzung leiten ließ, schon in seinen oben dargelegten theoretischen Ausführungen angelegt: die Entstehung einer guten Übersetzung verlangt die "Teilhabe an einem Wunder" - oder, nüchterner ausgedrückt: sie ist ein Glückszufall. Übersetzerischer Willkür ist damit auf jeden Fall Tür und Tor geöffnet. -

Die Philosophie, die hinter dieser Übersetzungsauffassung Vološins steht, wird deutlich, wenn wir ein von ihm gegebenes ausführliches Maeterlinck-Zitat betrachten, das eben der Proble-

<sup>1</sup> Vgl. das entsprechende Kapitel zur Literaturkritik III, 11

<sup>2</sup> V.Brjusov: O Mksse Vološine i drevnem zmee, S.69

matik des Übersetzens gewidmet ist.<sup>1</sup>

Maeterlinck vergleicht eine literarische Übersetzung mit der Situation von Malern, die ein und dasselbe Motiv vor Augen haben. - "Jeder von ihnen wird ein anderes Bild malen. Fast ebenso wie eine Landschaft ist eine Übersetzung ein Gemütszustand (sostojanje duši)."<sup>2</sup> -

Vergleiche zwischen Dichtung und bildender Kunst waren unter den Symbolisten sehr beliebt. - Erinnern wir uns an dieser Stelle an den ersten in diesem Zusammenhang zitierten Vergleich Brjusovs, der die literarische Übersetzung einer Kopie in der Malerei gleichsetzte, so wird die unüberbrückbare Kluft zwischen diesen beiden extremen Anschauungen deutlich: Ist für den einen das dichterische Original - unter Ausschaltung des subjektiven Faktors und ohne selbständiges schöpferisches Tun seitens des Übersetzers - genau zu übersetzen, so stellt es im zweiten Fall nur die Anregung - wie ein landschaftliches Motiv - zu einer selbständigen schöpferischen Arbeit dar. -

Vološin fährt fort, Maeterlinck zu zitieren: zwischen den Zeilen, jenseits des exakten Sinnes der Sätze gelte es, ihr "geheimes Leben" zu erfassen, das sich "nicht greifen läßt und dabei gleichzeitig mächtiger ist als das äußere Leben der Worte und Bilder."<sup>3</sup> -

Maeterlinck - und mit ihm Vološin - beziehen sich in dieser wichtigen Aussage auf den von den Symbolisten vielzitierten "état d'âme"<sup>4</sup>, der in Mallarmés Definition bereits in knapper Form den Kern der symbolistischen Ästhetik enthält:

<sup>1</sup> M.Vološin: Francuzskaja literatura. In: Apollon 10, 1909, S.7f.

<sup>2</sup> Francuzskaja literatura, S.8

<sup>3</sup> Francuzskaja literatura, S.7

<sup>4</sup> allem Anschein nach erstmalig von Richard Wagner geprägter Ausdruck; die Tochter Théophile Gautiers gehörte zu seinen frühen Bewunderinnen; in dem ersten Brief, den sie 1868 von Wagner erhielt, weist dieser darauf hin, der "Wahn"-Monolog in seinen "Meistersingern" drücke aus "l'état d'âme de mon Hans Sachs". - In: Lettres francaises de Richard Wagner. Paris 1935, S.300

"Ein Objekt benennen, das heißt drei Viertel des Genusses am Gedicht zu unterdrücken, der aus dem Glück besteht, nach und nach ihn zu erraten; ihn anzudeuten, da liegt der Traum. Was ein Symbol ausmacht, ist die vollkommene Handhabung dieses geheimnisvollen Wunders: nach und nach ein Objekt beschwören, um einen Zustand der Seele (état d'âme) aufzuzeigen oder, umgekehrt, ein Objekt zu wählen und aus ihm einen Zustand der Seele freizulegen durch eine Reihe von Entzifferungen."

Die Verwendung des Begriffes "sostojanie duši" (état d'âme) innerhalb der Vološin'schen Übersetzungstheorie wirft ein bezeichnendes Licht auf das Maß an schöpferischer Freiheit, das er dem Übersetzer zugesteht. Denn es geht Vološin allem Anschein nach keineswegs um die Vermittlung des Originals, sondern des Eindrucks, den dieses bei dem Übersetzer hervorgerufen hat; nur so wird - im Sinne Vološins - die unverkennbare Eigenheit eines Dichtwerks, der sich ja nur im subjektivsten Erfassen erschließt, vermittelt.

Vološin bezieht damit einen gefährlichen Standpunkt. Seine Übersetzungsauffassung, die ja einen Teil seiner Kunstästhetik bildet - von ihm selbst als "priobščenie samomu tvorčeskomu aktu" und "organičeskaja sposobnost' k čudu"<sup>2</sup> deklariert - stellt eine konsequente Weiterentwicklung seiner irrationalen Kunstauffassung dar. Unter Verzicht auf jedes objektiv-überprüfbares Element stützt sie sich ausschließlich auf das schöpferische subjektive Verstehen.

Wirkt eine derartige irrationale Erfassung von Dichtung bis zu einem gewissen Grade überzeugend, so ist sie als ausschließlicher Zugang zur Literaturkritik anfechtbar. - Vollends in Frage zu stellen ist sie schließlich als theoretische Grundlage einer Übersetzungstheorie, es sei denn, man betrachtet auch diese als ein im Kern "subjektives Genre" - und eben das tut Vološin.

<sup>1</sup> Jules Huret: Enquête sur l'évolution littéraire. Paris 1913, S.60

Im Deutschen ist der "Gemütszustand" auch ein zentraler Begriff in der Ästhetik Novalis: "In eigentlichen Poemen ist keine Einheit als die Einheit des Gemüts". - (In: Novalis. Werke. Hrsg. v. G. Schulz. München 1969. "Fragmente und Studien 1799-1800". S.559) - Vgl. auch:

- "Poesie ist Gemütsregungskunst", aaO

<sup>2</sup> - "Teilhabe am schöpferischen Akt selbst" - "organische Fähigkeit zum Wunder" -

Vološin hat insofern recht, als es eine objektiv richtige Übersetzung nicht geben kann. Doch ihre Rechtfertigung ausschließlich im subjektiven Empfinden des Übersetzers zu verankern, ist bei der Übersetzung, bei deren Anfertigung - gerade um des Originals willen - das subjektive Moment möglichst gering zu halten ist, unzulässig.

Indem Vološin seine irrationale Kunstauffassung such auf die Übersetzungstheorie ausweitet, öffnet er möglicherweise das Tor dem "Wunder" - aber er rechtfertigt auch eine Kritik wie diejenige Brjusovs, der behauptet, Vološin verwandle Verhaeren in eine Reihe "verworrener und unzusammenhängender Gefühlsausbrüche" (rjad sumburnych i bezsvjaznych vosklicanij).<sup>1</sup>

-

---

<sup>1</sup> V.Brjusov: O Makse Vološine i drevnem zmee. In: Vesny 8, 1905, S.69

## LITERATURVERZEICHNIS

## A. Werke Voločins

- Avtobiografija. GBL, Fond 461, Raum 1, Aufbewahrungsnr.6  
 Avtobiografija. CGALI, Fond 102, Aufbewahrungsnr.13  
 Dnevnik. IRLI, Fond 562  
 Pervaja gimnazičeskaja tetrad'. CGALI, ebenda  
 Vtoraja gimnazičeskaja tetrad'. CGALI, ebenda  
 Voapominanija. IRLI, ebenda  
 Žurnal putešestvija 26-ogo maja 1900g. - 24-ogo ijunja ili  
 "Skol'ko stran možno uvidat' na poltorasta rublej". IRLI, ebenda  
 O samom sebe. IRLI, ebenda  
 Istorija moej duši. 29.6.1905. DMV  
 Na vesach poézii. (Maschinengeschriebenes Original) DMV  
 Rossijskaja raapjataja. (Maschinengeschriebenes Original) 1920. DMV  
 Žestokost' v žizni i užasy v iskusstve. (Maschinengeschriebenes  
 Original) DMV

## I. Dichtung

- Anno mundi ardentis (1915). - Moskva 1916  
 Demony gluchonemye (Stichi). - <sup>1</sup>Char'kov 1919; <sup>2</sup>Berlin 1923  
 Iverni (Stichi). - Moskva 1918  
 "Kitez". - In: Russkoe obozrenie 1921, S.79-80  
 "Koktebel'" - "Stupni gorjat. V pyli dorog - duša..." - "Osen'" -  
 "Zelenyj val otprjanul i puglivo..." - "Jary, uvaly, sir' po-  
 lej..." - "Zvucit v gorach, veanu vstrecaja..." (Stichi). - In:  
 Den' poézii v Krymu. Simferopol' 1964, S.123-126  
 "V komnate skučno..." (Stichi). - In: Al'manach knigoizda-  
 tel'stva Grif. Moskva 1903, S.93  
 "Pis'mo" (Stichi). - In: Pereval 12, 1907, S.16-19

Puti Rossii. - Moskva 1946

Iz cikla: Putjami Kaina ("Mjatež" - "Ogon'" - "Magija" - "Kulak") - In: Nedra. Literaturno-chudožestvennye sborniki, Kn.2. Moskva 1923, S.211-222

Iz cikla: Putjami Kaina ("Kosmos") - In: Nedra, Kn.5. Moskva 1924

"Ruanskij sobor" - "Krestnyj put'" (Stichi)  
In: Pereval 8/9 1907, S.3-5

Skazanie ob inoke Epifanii. (Poema)-In: Trudy drevnerusskoj literatury. Moskva/Leningrad 1961, S.515 - 519

Stichi. - In: Kniga o russkich poëtach poslednego desjatiletija. SPb/M. 1909, S.371-380

Stichi. - In: Vozroždenija. Literaturno-chudožestvennyj al'manach. T.1 - Moskva 1922, S.81-82

Stichi. - In: Naši dni. Chudožestvennye al'manachi. M.1922, S.111-117

Stichi. - In: Južnyj al'manach. Kn.1  
Simferopol' 1922, S.14-18

Stichi. "Zabytye slova" - In: Russkij Turkestan 1901; 1. Januar, S.1-3; 3. Januar, S.1-2; 2. März, S.1

Stichi. - In: Krasnaja Nov' 1922, Kn.3

Stichi raznych let. - In: Den' poëzii v Krymu. Simferopol' 1965, S.112-114

Stichi o terrore. - Berlin 1923

Stichotvorenija 1900 - 1910gg. - M.1910

Stichotvorenija. - Leningrad 1977

## II. Aufsätze und Essays

Apofeož mečty i smerti. (Tragedija Vil'e de Lil'-Adana "Aksel'" i tragedija ego sobstvennoj zizni. -  
In: Apollon 3/4, 1912, S.68-90

Leonid Andreev i Fedor Sologub. -  
In: Rus' 34, 19.12.1907, S.3-4

Archaizm v russkoj živopisi. -  
In: Apollon 10, 1909, S.43-53

Konstantin Gogaevskij. -  
In: Apollon 6, 1912, S.5-21

Delo Drejfusa.-

In: Dvadcatyj vek. 18.7.1906, S.2

"Boris Godunov" na scene Moskovskogo Chudožestvennogo teatra. -

In: Rus' 11.12.1907, Nr.332

"Boris Godunov" v parižskoj opere. -

In: Rus' 8.7.1908, Nr.156

S.S.Golubkina. -

In: Apollon 6, 1911, S.5-12

V zaščitu Ğauptmana. Po povodu perevodov g.Bal'monta ("Gannele" i "Potonuvaj kolokol"). -

In: Ruakaja mysl' 21, 1900, S.193-200

Horomedon. -

In: Zolotoe runo 11/12, 1909, S.55-60

Čemu učat ikony. -

In: Apollon 5, 1914, S.26-29

Individualizm v iakuastve. -

In: Zolotoe runo 10, 1906, S.66-72

Klodel' v Kitae. -

In: Apollon 7, 1911, S.43-62

Liki tvorčestva: I.F.Annenskij - lirik.

In: Apollon 4, 1910, S.11-16

Liki tvorčestva: Valerij Brjusov. -

In: Rus' 29.12.1907, S.3-4

Liki tvorčestva: Gorod v poëzii Valerija Brjusova. -

In: Rus' 22.1. 1908, S.3-4

Liki tvorčestva: Goroskop Čerubiny de Gabriak. -

In: Apollon 2, 1909, S.1-5

Liki tvorčestva. - SPb 1914

Lica i maski (Pis'ma o Parižskom teatre). -

In: Teatral'naja Rossija 1, 11.12.1904, S.27

Francuzskaja literatura. -

In: Apollon 10, 1909, S.20-22

Magija tvorčestva. O realizme v russkoj literature. -

In: Vesy 11, 1904, S.1-5

Mysli o teatre. -

In: Apollon 5, 1910, S.32-40

Nekto v serom. -

In: Rus' 19.6.1907, S.1-4

Otvét V.Brjusovu. -

In: Rus' 17.1.1908, S.5

Pis'mo iz Pariža. Vystavki chudožnikov. -

In: Vesy 2, 1904, S.42-44

Pis'mo iz Pariža. Salon Nezavisimych. -

In: Vesy 3, 1904, S.45-46

Pis'mo iz Pariža. Klod Moné. Itogi impressionizma.

In: Vesy 10, 1904, S.42-48

Pis'ma k F.Sologubu. -

In: Ezegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma 1974g.  
Leningrad 1976, S.157-164

Iz studenčeskich let M.A.Vološina. - Pis'ma k materi 1899-1901gg.

In: Ezegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma 1973g.  
Leningrad 1976, S.136-154

Poézija i Revoljucija. Aleksandr Blok i Ilja Ėrenburg. -

In: Kamena. Žurnal poézii. Char'kov 1919, S.10-28

Predislovie k "Muzam" Polja Klodelja. -

In: Apollon 9, 1910, S.19-28

Proroki i mstiteli. Predvestija Velikoj Revoljucii. -

In: Pereval 2, 1906, S.12-27

Propoved' novoj estestvennosti (O romane A.Kamenskogo "Ljudi")

In: Apollon 2, 1909, S.42-45

Odilon Redon. -

In: Vesy 4, 1904, S.1-9

Anri de Ren'e. -

In: Apollon 4, 1910, S.18-34

O Repine. -

M.1913

M.S.Sar'jan. -

In: Apollon 9, 1913, S.5-18

Skelet živopisi. -

In: Vesy 1, 1904, S.41-51

Surikov (Materialy dlja biografii) -

In: Apollon 6/7, 1906, S.40-62

Surikov. -

In: Literaturnaja Rossija 29.11.1963; Nr.48, S.16-19

Surikov. -

In: Reč' Nr.160, 13.6.1916



Surikov. -

In: Ogonek 2, 1958, S.15-16

Teatr. -

In: Russkaja chudožestvennaja letopis' 5, 1911, S.80

"Imel li Chudožestvennyj teatr pravo inscenirovat' 'Brat'ev Karamazovych"? - Imel". -

In: Utro Rossii 22.10.1910, Nr.280

Rusakaja tragedija vzniknet iz Dostoevskogo. -

In: Rusakaja molva 15.3.1913, Nr.93

Tvorčestvo M.Jakunčikovej. -

In: Vesny 1, 1905, S.30-38

Émil' Vercharn i Valerij Brjusov. -

In: Vesny 2, 1907, S.74-81

Vercharn. Sud'ba - tvorčestvo - perevody. -

Moskva 1919

Éduard Vittig. -

In: Apollon 5, 1913, S.19-28

Neopublikovannye zapisi o znakomstve s Brjusaovym. Otryvki iz pisem k Brjusaovu, (1903-1924) -

In: Brjusaovskie čtenija 1971g. - Erevan 1973, S.439-474

### III. Übersetzungen

Vil'e de Lil'-Adan. Žestokie rassказы (Perevody)

M.1975

Ren'e, Anri de. - Markiz d' Amerker. -

M.1914

Stichi. Iz: Anri de Ren'e. -

In: Posev. Literaturno-kritičeskij i naučno-chudožestvennyj al'manach. Odessa 1921

Vercharn, Émil'. Izbrannoe. -

M.1955

Vercharn, Émil'. Izbrannye stichi. -

M.1936

Vercharn, Émil'. Lirika i poemy. -

M.1935

Vercharn, Émil'. Stichtvorenija. - Zori - Moris Mèterlink. P'esy.

M.1972

Übersetzungen Vološin's befinden sich ferner in folgenden Anthologien und Werkausgaben:

Evropejskaja poëzija XIX. veka (Sbornik perevodov) -  
M. 1977

Ėredija, Źoze-Marija de. Trofej (Sonety. Perevody) - (Hrsg. v. I. Postupal'skij und N. Balasov).  
M. 1973

Francuzskie stichi v perevode rusekich poëtov. XIX - XXvv.  
M. 1973

Flober, G. Sobranie sočinenij v 5-ti tomach. -  
Moskva 1956

Zapadnoevropejskaja poëzija XX veka. (Sbornik perevodov) -  
M. 1977

Zapadnoevropejskaja lirika. -  
Leningrad 1974

#### B. Untersuchungen und Darstellungen zu M. Vološin

M. A. Vološin. - In: Ajvazovskij v Krymu. -  
Simferopol' 1970, S. 73-80

Maksimilian Vološin - chudožnik. Sbornik materialov.  
(Zusammengestellt von R. Popov). - M. 1976

Annenskij, I.: Pis'ma k M. A. Vološinu. -  
In: Ezegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1976g.  
L. 1978, S. 242-252

Antokol'skij, P.: Izbrannoe v dvuch tomach. T. 2 (Zwei Gedichte). -  
M. 1966, S. 399-401

Sobranie sočinenij v 4-ch tomach. T. 2  
(Zwei Gedichte). - M. 1971, S. 290-291

Babkin, D.: Maksimilian Vološin. Iz voepominanij 1920-1921gg.  
In: Russkaja literatura 4, 1971, S. 148-154

Babenko/V./ Kupčenko, V.: Putnik po vselennym. - K 100-letiju  
so dnja roždenija poëta M. Vološina. -  
In: Literaturnaja Armenija 6, 1977, S. 62-70

Šannikov, N.: Pavec Kimmerii. - K 100-letiju so dnja roždenija  
Maksimiliana A. Vološina. - In: V mire knig 5, 1977, S. 19-21

Belyj, A.: Dom-muzej Maksimiliana A.Vološina. (Publikacija "Neizdannyj ocerk Andreja Belogo o M.Volosine". S.Graciskin i A.Lavrov.) - In: Zvezda 5, 1977, S.188-193

Bragin, A.: O dome poëta i ego chranitele. - In: Prostor 5, 1977, S.121-122

Barsamov, N.: Ajvazovskij v Krymu. - Očerki ob I.K.Ajvazovskom i chudoznikach L.F.Lagorio, A.I.Fesslere, K.F.Bogaevskom, M.A.Volosine, M.P.Latri. - Simferopol' 1970

Benua, A.: Aleksandr Benua razmyšljaet... (Hrsg. v.I.Silberštejn/A.Savinov). - M.1968, S.233-234

Bunin, I.: Sobranie sočinenij v 9-ti tomach. T.9 - M.1967, S.423-432

Gvetaeva, A.: Vospominanija. - M. 1971, S.398-406; S.418-432

Cvetseva, M.: Živoe o živom. - New York 1953

Živoe o živom. - In: M.Vološin - chudožnik. Sbornik materialov. M.1976, S.134-217

Istorija odnogo posvjaščeniya. - In: Oxford Slavonic papers. 1964, vol.11, S.114-136

Pis'ma k M.A.Vološinu, - (Hrsg. v.V.Kupčenko). In: Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1975g. L.1977, S.151-185

Černov, J.: Dom sredi sosen. (Stichi). - In: Mogila poëta. M.1976, S.100f.

Dančič, A.: Na beregu morja... (O dome-muzee poëta i chudožnika M.A.Volosina v Koktebele). - In: Neva 6, 1963, S.219-220

Degtjarev, P.: Mnogogannyj talant. K 100-letiju so dnja roždenija poëta M.A.Volosina, - In: Literaturnyj Azerbajdzan 5, 1977, S.120-126

Degtjarev, P./ Vul', R.: U literaturnoj karty Kryma. - "Dom poëta" S.156-168. - Simferopol' 1965

Diks, B.: M.A.Vološin. Očerki. - In: Kniga o russkich poëtach poslednego desjatiletija. SPb/M.1909, S.367-370

Enišerlov, V.: Maksimilian Vološin. - K 100-letiju so dnja roždenija poëta. - In: Ogonek 22, 1977, S.24-25

Ěrenburg, I.: Ljudi, gody, Źizn'. -  
M.1961, S.178-190

Filler, F.: Pervye literaturnye Źagi. Avtobiografija sovremen-  
nych pisatelej. - M.1911

Ginzburg, R.: Gorst' rodnoj zemli. (Stichi) -  
M.1972, S.145

Golovin, A.: Vetraci i vpetčetlenija. -  
M.1960, S.127ff

GraciŹkin, S./ Lavrov, A.: M.VoloŹin i A.Belyj. -  
In: Studia Slavica hung. Budapest 1978, XXIV, 3-4  
S.391-400

Ionov, A.: Na dŹe M.VoloŹina. Očerk. Al'manach 4 (54)  
Stalino 1961, S.97-102

O pisateljach i knjgach. -  
Doneck 1963, S.69-78

Kunjaev, B.: Bessmert'e. Portrety (Stichi) -  
In: Novyj mir 2, 1978, S.39-41

Kuprianov, I.: Istorije odnoj družby. -  
In: Raduga 6, 1977, S.149-157

Formirovanie poŹitičeskoj ličnosti M.VoloŹina. -  
Kiev 1971 (Autoreferat)

Literaturneje mistifikacija v "Apollone". -  
In: Raduga 6, 1977, S.149-157, sowie Raduga 2, 1970, S.168-173

Sud'ba poŹeta. - Kiev 1978

M.Gor'kij i M.VoloŹin. -  
In: Rusakaja literatura 2, 1976, S.144-151

Kabakov, M.: Pozyvnye serdca. (Stichi). -  
Simferopol' 1967 - (S.69-70 "Koktebel'")

Konovalova, O.: Napisanie o carjach moskovskich I.M. Katyrevs-  
Roatovskogo v perełoženii M.A.Volosina. -  
In: Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj li-  
teratury AN SSSR 1979g. T.33, S.380-384

Kruglikova, E.: Iz vopominanij o Makse VoloŹine. -  
In: Maksimilian Volosin - chudoznik. Sbornik materialov.  
M.1976, S.98-103

Źizn' i tvorčestvo. +  
M.1969, S.46-48

Kupčenko, V.: Baltrušajtis i Maksimilian Vološin. -  
In: Družba narodov 1, 1978, S.283f.

Maksimilian Vološin v Srednej Azii i Kazach-  
stane. K 100-letiju so dnja roždenija poëta. -  
In: Prostor 5, 1977, S.122-125

M.Gor'kij i Maksimilian Vološin. -  
In: Russkaja literatura 2, 1976, S.144-151

Dom poëta (Stichi). -  
In: Raduga 9, 1965, S.22

Ošibka stanovit'sja legendoj. Netočnosti v stat'-  
jach, posvjajščennyh M.A.Volosinu -  
In: Voprosy literatury 1979, 5, S.315-316

V Koktebele. -  
In: Literatura i ty. Vyp.6, 1977, S.138-141

M.A.Vološin i F.Sologub. -  
In: Ežegodnik Rukopisanogo otdela Puškinskogo Doma na 1974 god.  
L.1976, S.151-154

"Na portrety svoi ne pochož..." (Čechov i Volo-  
šin). - In: Čechov i ego vremja. Sbornik statej. -  
M.1977, S.200-204

Lann, E.: Pisatel'skaja sud'ba M.Vološina. -  
M.1927

Lavrov, A.: Prazdnovanie 100-letija so dnja roždenija Maksimili-  
ana A.Volosina v Puškinskom Dome (3.6.1967)  
In: Russkaja literatura 3, 1977, S.251-252

Lavrov, A./ Kupčenko, V.: I.F.Annenskij. - Pis'ma k M.A.Volo-  
sinu. -  
In: Ežegodnik Rukopisanogo otdela Puškinskogo Doma na 1976 god.  
L.1978

Laaunskij, O.: Vlast' knigi. Rasskazy o knigach i knižnikach. -  
Voronez 1960, S.268-269

Lidin, V.: Sobranie sočinenij v 3-ch tomach. T.3  
M.1974, S.479-482

Lur'e, A.: Poëtičeskij epos revoljucii. -  
L. 1975, S.76-79

Makovskij, S.: K stichotvorenijam M.Vološina. -  
In: Novyj žurnal 39, 1954, S.135

Portrety sovremennikov. -  
N'ju-Jork 1955

Markov, A.: Maksimilian Vološin - Čerubina de Gabriak. -  
In: Družba narodov 7, 1975, S.283

"... Moj dom raakryt navstreču vsech dorog". -  
In: Družba narodov 5, 1977, S.285-286

Mazunin, A.: Tri stichotvornych pereloženiya "Žitija" proto-  
popa Avvakuma. -  
In: Trudy otdeleniya drevnerusskoj literatury. (Institut russ-  
koj literatury AN SSSR, 14, 1958), S.408-412

Mikulina, E.: Mat' Marija. Povest'. -  
In: Prostor 12, 1973, S.90-124

Mamontov, V.: M.A.Vološin i žurnal "Vesy". -  
In: Vtoraja naucnaja konferencija Juzno-Sachalinskogo pedago-  
giceskogo in-ta. Tezisy dokladov. - Juzno-Sachalinsk 1967  
S.201-203

Pejzažnaja lirika M.A.Vološina. -  
Učenyje zapiski. Chabarovskij ped.in-t. T.23. Serija litera-  
turnaja 1970, S.60-73

Rannjaja lirika M.A.Vološina. -  
In: Voprosy russkoj sovetskoj i zarubeznoj literatury.  
Chabaravsk 1972, S.103-124

Miljavskij, A.: Pereval. Stichi. -  
Simferopol' 1977, 6.XI ("Pamjati Vološina")

Manujlov, V.: Valerij Brjusov i M.A.Vološin. -  
In: Brjusovskie čtenija 1971g. - Erevan 1973, S.438-474

Mindlin, E.: Neobyknovennye sobesedniki. Kniga vospominanij. -  
M.1968, S.5-41

Norovčatov, S.: "Blagoslovi svoj sinij oknem". (O poézii  
M.A.Volosina. K 100-letiju so dnja roždenija) -  
In: Literaturnaja gazeta, 1.6.1977, S.6

Oleša, J.: Iz literaturnych dnevnikov. -  
In: Literaturnaja Moskva. - M.1956, S.721-751

Ostrgumova-Lebegeva, A.: Leto v Koktebele. - In: Maksimilian  
Volosin - chudoznik. Sbornik materialov. M.1976, S.104-113

Pavlov, V.: Istoričeskie vzgljady M.Vološina. -  
In: Grani 87/88, 1973, S.257-287

Polkanov, A.: Krymskie vstreči. - K 100-letiju so dnja rož-  
denija M.A.Volosina. -  
In: Zvezda 5, 1977, S.184-187

Popova, R.: Žizn' i tvorčestvo M.A.Vološina. - In: Maksimilian  
Volosin - chudoznik. Sbornik materialov. M.1976, S.12-40

- Popova, R.: Stichi, napisannye kist'ju. -  
In: Den' poëzii v Krymu. Simferopol' 1965, S.112
- Robinson, A.N.: Skazanie ob Inoke Epifanii. Neizdannaja poëma M.A.Volosina. - In: Trudy otdelenija drevnerusskoj literatury. (Institut ruskoj literatury AN SSSR 17, 1961), S.512-519
- Roždestvenekij, V.: Koktebel'skie kameški. Rasskazy. -  
In: Avropa 1974, 9, S.55-63
- Stranicy žizni. Iz literaturnych voapominanij. M.1968, S.356-390
- Koktebel'. - In: Maksimilian Vološin - chudožnik. Sbornik materialov. M.1976, S.114-133
- Rubinštejn, N.: Dom bez poëta. -  
In: Sintaksis 2, 1978, S.63-93
- Rylenkov, N.: Koktebel'skaja ëlegija. -  
In: Zvezda 6, 1976, S.136-154
- Sajkin, O.: Pevac kimmerijskoj zemli. -  
Moskva 1977, 5, S.179-182
- Samveljan, N.: Zagadka Čerubiny de Gabriak. -  
In: V mira knig. 6, 1975, S.89-90
- Serman, B.: Ot Sevill'i de Grenedy. - Slova. Na vystavke akvarelej Maksimiliana Volosina (Stichi). -  
In: Den' poëzii v Krymu. Simferopol' 1964, S.47-49
- Sidorov, A.: Akvareli M.A.Vološina. -  
In: Vystavka akvarelej M.A.Volosina. M.1927
- Sologyb, F.: Pis'ma k M.Vološinu. -  
In: Ezegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1974 god. Leningrad 1976, S.157-162
- Struve, G.: Pamjati Maksimiliana Vološina. -  
In: Rossijskaja slavjanstvo. Paris 27.8.1932
- Terapiano, J.: Vatreči. -  
New York 1952
- Tolstoj, A.: Sobranie sočinenij v desjati tomach. T.1  
M.1958 - "Krotkaja avtobiografija", S.56
- Vereshev, V.: Nevydumannye rasskazy. -  
M.1968, S.475-485
- Sobranie sočinenij v devjati tomach. -  
M. 1961, S.426-471

Volodarskij, N.: "Vernost' mečte". Stichi. -  
M. 1971, S. 23-34

Vystavka akvarelej M. A. Vološins.  
M. 1927 (Katalog)

### III. Senatige Literatur

Aničkov, E.: Literaturnye obrszy i mnenija 1903g. -  
SPb 1904

Poslednie pobegi russkoj poëzii. -  
In: Zolotoe runo: 2, 1908, S. 45-55

Aamus, V.: Filosofija i êstetika rusakogo simbolizme. -  
In: Literaturnoe nasledstvo 27/28. M. 1937, S. 1-53

Ašukin, M.: Valerij Brjusov. -  
M. 1929

Bel'mont, K.: Poëzija Oskara Uajl'da. -  
In: Vesy 1, 1904, S. 22-40

Belyj, A.: Apokalipsis v rosskoj poëzii. -  
In: Vesy 4, 1905, S. 11-28

Arabeski. -  
Moskva 1911

Načalo veka. -  
Moskva-Leningrad 1933

Nastojasščee i buduščee russkoj literatury. -  
In: Vesy 3, 1909,

Bergson, Henri: Oeuvres. -  
Paris 1970

Berberova, N.: Alexandre Blok et son temps. -  
Paris 1947

Blok, A.: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. -  
Moskva-Leningrad 1960

Bowra, C. M.: The Heritage of Symbolism. -  
London 1947

Brjusov, V.: Dnevnik 1891-1910 -  
M. 1927



Brjusov, V.: O iskusstve. -  
Moskva 1899

Sintetika poézii. -  
Moskva 1924

Neizdannye stichotvorenija.  
Moskva 1953

Stichotvorenija i poémy. -  
Leningrad 1961

Böhme, Jakob. Gesamtausgabe in elf Bänden. -  
Stuttgart 1961

Chodaševič, V.: Literaturnye stat'i i vospominanija. -  
New York 1954

Nekropol'. -  
Bruxelles 1939

Darnoi, D.N.K.: The Unconscious and E. von Hartmann. -  
The Hague 1967

Donchin, G.: The Influence of French Symbolism on Russian  
Poetry. - s'Gravenhage 1958

Dujardin, E.: De Stéphane Mallarmé au prophète Ezéchiel. -  
Paris 1898

Ellis: Russkie simvolisty. -  
M. 1910

Ermilov, V.: Dostoevskij. -  
M. 1956

Evgen'ev-Maksimov, V.: Očerk istorii novejšej rusškoj lite-  
ratury. Étjudy i charakteristiki. -  
M.-L. 1925

Fontaines, A. et Berberova, N.: Le symbolisme. -  
Paris 1931

Filosofov, D.: Slova i žizn'. Literaturnye spory novejšego  
vremeni (1901 - 1908gg.) - SPb 1909

Ghil, René: Les dates et les oeuvres. -  
Paris 1926

Goethe, J.W. von. Werke in vierzehn Bänden. -  
Hamburg 1953

Gofman, M.: Kniga o russkich poetach poslednego desjatiletija.-  
SPb 1909

Gorodeckij, S.: Stichotvorenija i poémy. -  
L. 1974

- Gudzij, N.: Iz istorii rannego ruskogo simbolizma. (Moskovskie sborniki "Russkie simbolisty"). -  
In: Iskusstvo 1927, III, Kn.4, S.180-218
- Gurevič, L.: Nemeckij romantizm i simbolizm našego vremena. -  
In: Russkaja mysl' 4, 1914, S.102-110
- Hahl, J.: Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. -  
München 1967
- Hartmann, E. von: Philosophie des Unbewußten. -  
Leipzig 1890
- Henderson, P.(Hrsg.): The Letters of William Morris to his Family and Friends. -  
London 1950
- Hofstätter, H.H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. - Köln 1965
- Holthusen, J.: Studien zur Ästhetik und Poetik des Russischen Symbolismus. - Göttingen 1957
- Fedor Sologubs Roman-Trilogie. (Tvorimaja legenda). - s'Gravenhage 1960
- Ivanov, V.: Sobranie sočinenij. I-III -  
Brjussel' 1971-1979
- L'vov-Rogačevskij, V.: Novejšaja russkaja literatura. -  
M.1923
- Majakovskij, V.: Teatr i kino. II -  
M.1954
- Makovskij, S.: Na Parnasse Serebrannego veka. -  
Mjunchen 1962
- Mandel'stam, O.: Sobranie sočinenij v dvuch tomach. -  
New York 1960
- Martino, P.: Parnasse et Symbolisme. -  
Paris 1967
- Mirskij, D.: Sovremennaja russkaja literatura. -  
N'ju-Jork 1926
- Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. (1872) - Hrsg. von H.Glockner. Stuttgart 1979
- Nikitina, E.: Russkaja literatura ot simbolizma do našich dnei. M.1926

Novalis. Werke. (Hrsg. von G.Schulz) -  
München 1969

Poggioli, R.: The Poets of Russia. 1890-1893 -  
Cambridge 1960

Polkanov, A.: Chudožnik i poët. -  
In: Krymskaja pravda vom 17.5.1967, S.4

Sar'jan, M.: Zapiski is moej žizni. -  
In: Literaturnaja Armenija 8, 1966

Schopenhauer, A.: Sämtliche Werke. - Hrsg. von A.Hübscher.  
Wiesbaden 1946-1950

Slovo o polku Igoreve. - Hrsg. von L.Dmitriev und D.Lichačev.  
L.1967

Stepun, Fadar: Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des rus-  
sischen Symbolismus. - München 1964

Thompson, P.: The Work of William Morris. -  
London 1967

Tschöpl, C.: V.Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie. -  
München 1968

West, J.: Russian Symbolism. -  
London 1970

Wilde, O. Werke in zwei Bänden. -  
Hrsg. von R.Gruenter. - München 1970

Wolosina, M.: Die grüne Schlange. -  
Stuttgart 1956

Wundt, W.: Philosophische Studien. -  
Leipzig 1894

Personenregister

	S.
Andreev, Leonid	90, 94, 121
Bachofen, J. J.	62
Bal'mont, Konstantin	28
Belyj, Andrej	111f, 121, 133, 199, 230f,
Bergson, Henri	67, 205ff, 209-15, 223f, 236
Blok, Aleksandr	98f, 121,
Böhme, Jakob	234
Bogæevskij, K.	140
Brjusov, Valerij	19, 24, 26f, 111, 116, 221, 240-254, 256
Čechov, Anton	13, 120
"Čerubina de Gabriak"	32f
Cetlin, M.	42, 47
Chmel'nickij, I.	48
Chodasevič, V.	66
Claudé, Paul	65
Dostoevskij, F.	188, 193
Dreyfus, A.	111
Dujardin, Edouard	202
Efron, Sergej	49
Ěrenburg, Ilja	58
Freud, Sigmund	64
Gautier, Théophile	127
Gejer, I.	16
Gorodeckij, S.	131
Hartmann, Eduard von	66, 67, 232f, 238,
Hérédia, J.-M.	127
Hokusai, K.	77
Huysmans, J.K.	59, 65
Ivanov, Vjačeslav	28, 30, 72, 74, 79, 82, 86, 87ff, 99f, 102, 105ff, 1109, 111f, 137, 199, 230
Kruglikova, E.	18
Lunačarskij, A.	54
Maeterlinck, Maurice	66, 254 .
Majakovskij, Vladimir	122f

Mallarmé, S.	254f
Mandel'stam, O.	121
Markaž Nikandr	48
Maxwell, S.	206
Minclova, A.	28
Nietzsche, F.	61, 62f, 93, 98, 171f, 234
Novalis	72, 105,
Péladon, J.	65
Petrova, A.	9
Poljakov, S.	67
Redon, Odilon	23f, 65, 67,
Repin, I.	35f, 94,
Rjebušinakij, N.	68
Rodin, A.	79
Schopenhauer, A.	321, 234
Schurč, E.	65
Schwob, Marcel	117f
Steiner, Rudolf	40, 64
Surikov, S.	6, 34, 36, 57,
Turkin, N.	7
Utamaro, K.	77
Verseev, V.	50
Verhaeren, Emile	66, 240-254
Villiers de l'Isle-Adam, P.	65, 225
Viacci, Leonardo da	79
Wagner, Richard	63
Wilde, O.	66, 118, 227f
Wundt, Wilhelm	64, 67, 231, 325f
Vološina, Elena O. geb. Glazer	5, 46
Vološina, Margarita geb. Sebanikova	29f
Vološina, Marie geb. Zablockaja	56
Zinov'eva-Annibal, L.	30f