

Armin Hetzer

Vjačeslav Ivanovs Tragödie "Tantal"

Eine literarhistorische Interpretation

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

BEGRUNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON HENRIK BIRNBAUM UND JOHANNES HOLTHUSEN

REDAKTION: PETER REHDER

Band 59

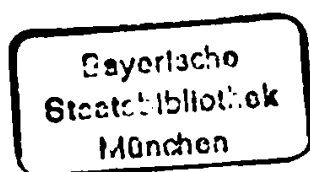
ARMIN HETZER

VJAČESLAV IVANOV'S
TRAGÖDIE "TANTAL"

EINE LITERARHISTORISCHE INTERPRETATION

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1972



ISBN 3 87690 068 9

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1972

Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München

Druck: Alexander Großmann

8 München 19, Ysenburgstraße 7^I

Vorwort

Vjačeslav Ivanovs "Tantal" ist die erste russische Tragödie, die im Jambischen Trimeter verfaßt wurde. Das Stück entstand um 1903 in Châtelaine bei Genf und ist ein Ausdruck jener Welle der Nietzsche-Rezeption, die damals die Literaten in Rußland wie auch in anderen Teilen Europas erfaßt hatte. Neben den Tragödien Innokentij Annenskij's gilt "Tantal" als ein Beispiel für die Verarbeitung antiken Stoffs in einem russischen symbolistischen Drama. Es bleibt der weiteren Forschung überlassen festzustellen, inwieweit "Tantal" unter den Begriff des "literarischen Jugendstils" subsumiert werden kann.

Der Titelheld Tantalos ist charakterisiert durch sein Leiden am Überfluß. Ivanov knüpft damit an die Bestimmung des "Pessimismus der Stärke" an, wie sie Nietzsche zum Zweck der Abgrenzung gegen die Romantik 1886 im "Versuch einer Selbstkritik" der "Geburt der Tragödie" (1872) vorangestellt und im Aphorismus 370 der "Fröhlichen Wissenschaft" (²1887) in anderen Worten geliefert hatte. In Beantwortung der von Nietzsche aufgeworfenen Fragen versucht Ivanov, sein Verständnis dessen, was Mythos, Tragödie und das Dionysische einmal im Altertum darstellten, in Erneuerung antiker Formen als Ziel der Bestrebungen auch seiner eigenen Gegenwart auf die Bühne zu bringen. Er beläßt es damit nicht bei einer korrigierenden historischen Abhandlung über Dionysos, wie sie Erwin Rohde in "Psyche" (²1898) vorlegte.

Ivanov erlangte seine literarische Bedeutung als Lyriker, und die Tragödie "Tantal" blieb ein Einzelstück. "Prometej", Ivanovs zweite Tragödie, die während des ersten Weltkrieges entstand, weicht formal und gedanklich stark von "Tantal" ab. Ein Vergleich beider Werke würde vermutlich eine Wandlung in der Auffassung des Tragischen zu Tage fördern, denn zu jener Zeit war im Denken Ivanovs die Zweiheit von Ormuzd (Luzifer) und Ahriman in den Vordergrund getreten.

Frau Olga Chor-Deschartes schenkte mir anlässlich meines Besuchs in Rom im Frühjahr 1969 Fotokopien der russischen Erstdrucke von "Tantal" und "Čelovek". Dadurch wurde mir erst die Bearbeitung der Tragödie ermöglicht.

Inhaltsverzeichnis

=====

	Seite:
Vorwort	5
Abkürzungsverzeichnis	9
Literaturverzeichnis	10
Einleitung	15
Kurzer biographischer Abriß	20
Ivanovs Werke	26
 Erstes Kapitel: DIE RHYTHMUS-ANALYSE	
Einleitung	35
1 - Die primären Rhythmus-elemente	37
a - Die realisierten Ikten	40
b - Die rhythmischen Variationen	53
Zusammenfassung	59
2 - Die sekundären Rhythmus-elemente	61
a - Die Zäsur	62
b - Das Enjambement	65
c - Die Stichomythie	68
d - Die Antilabe	70
e - Die hypermetrischen Ikten	71
a - Die Spondeen	73
β - Die Choriamben	74
f - Die phyrhischen Versfüße	74
Tabelle der sekundären Rhythmus-elemente	75
Zusammenfassung	76

	Seite:
Zweites Kapitel:	
FABEL, STOFF, PERSONEN, AUSSERE FORMELELEMENTE	79
1 - Die Fabel	79
2 - Die Handlung	80
3 - Der mythologische Hintergrund zur Handlung	83
4 - Die Personenkonstellation	90
5 - Die gliedernden Formelemente	92
Zusammenfassung	94
Drittes Kapitel:	
IVANOV'S VORSTELLUNGEN VON MYTHOS UND DRAMA	
(bis 1905)	
Einleitung	96
1 - Mythos, Drama und Dionysiasmus	97
a - Die Bedeutung des Mythos	97
b - Die Maske als Symbol	99
c - Der Chor	103
d - Der dionysische Orgiasmus	106
Zusammenfassung	109
2 - Die Sehnsucht	110
a - Der Doppelgänger	110
b - Der Hunger	113
c - Die Sehnsucht der Sonne	114
Zusammenfassung	120
3 - Die ästhetische Triade	121
Zusammenfassung	127
Viertes Kapitel:	
DIE BILDER UND SYMBOLE IN "TANTAL"	130
Zusammenfassung	136

	Seite ::
Fünftes Kapitel:	
DER DRAMATISCHE AUFBAU	140
Einleitung	140
1 - Das Aufsteigen	141
a - Die drei Wünsche des Tantalos	141
b - Broteas' Ablehnung des Aufsteigens	147
c - Pelops als Symbol der Selbstaufopferung des Tantalos	154
Zusammenfassung	162
2 - Das Problem des dramatischen Höhepunktes	164
Zusammenfassung	174
3 - Das Herabkommen	175
a - Die Verarmung des Tantalos	175
b - Die unvollständigen Varianten der Tragik des Tantalos	183
Zusammenfassung	190
4 - Das Apollinische und das Dionysische als Aufbauprinzipien	191
Zusammenfassung	196
Register	200

In den Anmerkungen verwendete Abkürzungen

- AP V.l. Ivanov, Avtobiografičeskoe pis'mo S.A. Vengerovu, in: S.A. Vengerov (Hrsg.), Russkaja literatura XX v., Moskau 1916
- Convegno Il Convegno, Rivista di letteratura e di arte, Mailand, Jg. XIV, No 8 - 12 (Jg. XV, 25 Gennaio 1934, XII)
- Dešart Vvedenie, Posleslovie und Primečanija, in: Vjačeslav Ivanov, Sobranie sočinenij, I, Brüssel 1971 (Foyer Chrétien Oriental)
- KA Kop'e Afiny, Vesy 1904, No 10; Po zvezdam 1909; Sobr. I
- KI Krizis individualizma, Voprosy žizni 1905, No 9; Po zvezdam 1909; Sobr. soč. I (1971)
- NID Nicše i Dionis, Vesy 1904, No 5; Po zvezdam 1909; Sobr. soč. I (1971)
- NM Novye maski, Vesy 1904, No 7; Po zvezdam 1909
- OS O Šillere, Voprosy žizni, 1905, No 6
- OSP Oxford Slavonic Papers
- PIC Poët i čern', Vesy 1904, No 3; Po zvezdam 1909; Sobr. soč. I (1971)
- SEN Simvolika éstetičeskich načal, Vesy 1905, No 5 (unter dem Titel: O nischoždenii, Vozvyšennoe, prekrasnoe, chaotičeskoe - triada éstetičeskich načal); Po zvezdam 1909; Sobr. Soč I (1971)
- Vidd Vagner i Dionisovo dejstvo, Vesy 1905, No 2; Po zvezdam 1909

Literaturverzeichnis

I - Werke Ivanovs (Auswahl)

- Tantal, tragedija, in: Severnye cvety. Assirijskie. Bd. IV (1905), Moskau 1905, S. 200 - 245
Tantalos, Tragödie, übersetzt von Henry von Heiseler, Dessau 1940
- Prometej, Tragedija, Petersburg 1919
-
- Kormčie zvezdy, Kniga liriki, St. Petersburg 1903; Sobr. soč. I Prozračnost', Moskau 1904 (photomech. Nachdruck, München 1967, Slavische Propyläen, Bd. 30); Sobr. soč. I (1971)
- Cor ardens, 2 Bände, Moskau 1911
- Nežnaja tajna, Lepta, St. Petersburg 1912
- Mladenčestvo, St. Petersburg 1919; sobr. soč. I (1971)
- Čelovek, Paris 1939
L'Uomo, übersetzt von Rinaldo Küfferle, Mailand 1946
- Svet večernij, Poems by Vyacheslav Ivanov, Oxford 1962
- Zamyšlen'e Bajana, Filologičeskie nauki, 1968, No 5, S. 68 f., Anm. 9
- Sobranie sočinenij, I, Brüssel 1971
-
- Pervaja Pifijskaja oda Pindara, Žurnal ministerstva narodnogo prosvješčenija, St. Petersburg 1899
- Alkej i Safo, Moskau 1914
- Zwei russische Gedichte auf den Tod Goethes (Boratynskij, Tjutčev), Corona, 4. Jg. (1934), H. 6. S. 697 - 703
- Anuš, lyrisches Poem von Ovanes Tumanjan, übersetzt aus dem Armenischen von Vjačeslav Ivanov, Erevan 1939
- Oresteia I, "Agamemnon", Tragödie von Aischylos, in: Grečeskaja tragedija, Moskau 1950 (Ohne Angabe des Übersetzers Ivanov)
-
- Po zvezdam, Stat'i i aforizmy, Opyty filosofskie, èstetičeskie i kritičeskie, St. Petersburg 1909 (Nachdruck: Bradda Rarity Reprints, No 25, 1971)
Das Alte Wahre, Essays, Berlin und Frankfurt o.J. (1955), (Bibliothek Suhrkamp Bd. XXIV)
- Anima, Rückübersetzung ins Russische, nach: Corona, 5. Jg. H. 4 (1934/35); Überarbeitung von: Ty es', in: Po zvezdam, S. 425
- Borozdy i meži, Opyty èstetičeskie i kritičeskie, Moskau 1916 (Nachdruck: Bradda Rarity Reprints, No 24, Letchworth 1971)

Dostojewskij, Tragödie-Mythos-Mystik, übersetzt von Alexander Kresling, Tübingen 1932

Rodnoe i vselenskoe, stat'i, Moskau 1918 (1917)

Perepiska iz dvuch uglov (V.I. Ivanov - M.O. Geršenzon), Petersburg 1921 (Nachdruck ohne Ort und Jahr)

Naš jazyk, in: N.A. Struve (Hrsg.), Iz glubiny, Leningrad 1921, 2. Auflage: Paris 1967, S. 171

O novejšich teoretičeskich iskanijach v oblasti chudožestvennogo slova, Naučnye izvestija, 2. Auflage, Moskau 1922, S. 164

Il lauro nella poesia del Petrarca, Annali della Cattedra Petrarcesca, Vol. IV, 1932 (Florenz)

--

Èllinskaja religija stradajuščego boga, Novyj put', 1904, Voprosy žizni, 1905 (unter dem Titel: Religija Dionisa)

De societatibus vectigalium Publicorum Populi Romani, St. Petersburg 1910 (Diss. Berlin)

Dionis i pradionisijstvo, Baku 1923 (Diss. Baku)

--

Avtobiografičeskoe pis'mo S.A. Vengerovu, in: Russkaja literatura XX v., Bd. 3, Buch 8, S. 81

Perepiska S.L. Franka s Vjačeslavom Ivanovym (hrsg. v. V.S. Frank), Mosty, 1963, No 10, S. 357

--

II - Sekundärliteratur

Al'tman, M.S., Iz besed s poëtom Vjačeslavom Ivanovičem Ivanovym (Baku, 1921 g.), Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, vyp. 209, Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii, XI, literaturovedenie, Tartu 1968, S. 304

Belyj, A., Vjačeslav Ivanov, in: Poëzija slova, Petersburg 1922, S. 20

Berdjaev, N., "Ivanovskie sredy", in: Vengerov (Hrsg.), Literatura XX v., Bd. 3, Buch 8, Moskau 1916, S. 97

Bogdanovič, A.I. (gez.: A.B.), (Rezension des Almanachs "Severnye cvety. Assirijskie. Bd. IV), Mir Božij, 1905 No 10, otd. II, S. 92

Čarnyj, M., Neožidannaja vstreča, (Vjač. Ivanov v Rime), Voprosy literatury, 1966, No 3, S. 194

- Chlebnikov, V.V., *Fragmenty o familijach*, in: N. Chardžiev (Hrsg.), *Neizdannye proizvedenija*, Moskau 1940 (Nachdruck München 1971, *Slavische Propyläen* Bd. 37/IV), S. 425
- Curtius, E.R., *Deutscher Geist in Gefahr*, Stuttgart-Berlin 1932, S. 116 f.
- ders. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München 1967, 6. Aufl., S. 398 ff.
- Deschartes, O., *Cenni biografici, Cenni bibliografici, Il Convegno*, Mailand, Jg. XIV, No 8 - 12 (1933), S. 384
- dies. *Vyacheslav Ivanov, Oxford Slavonic Papers*, Vol. V, 1954, S. 41
- dies. *Être et Mémoire selon Viatcheslav Ivanov, Oxford Slavonic Papers*, Vol. VII, 1957, S. 83
- dies. (gez.: Dešart), *Vvedenie, Posleslovie und Primečanija*, in: Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij*, Bd. I, Brüssel 1971
- Dymsic, Z., *Épifanija Dionisa v mife i obrjade, Učenyje zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta*, No 33 (1939), vyp. 2, S. 245, Anm. 1
- Gasparov, M.L., *Antičnyj trimetr i russkij jamb*, in: *Voprosy antičnoj literatury i klassičeskoj filologii*, Moskau 1966, S. 393
- ders. *Russkij trechudarnyj dol'nik XX v.*, in: *Teorija sticha*, Leningrad 1968, S. 59
- Kotrelev, N.V., *Vjač. Ivanov - professor Bakinskogo universiteta, Učenyje zap. Tartuskogo gos. universiteta, Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*, XI, *literaturovedenie*, Tartu 1968, S. 326
- Makovskij, *Vjačeslav Ivanov v émigracii, Novyj žurnal*, 1952 (New York), kniga 31, S. 160
- Ottokar, N., *Dioniso e i culti predionisiaci, Il Convegno*, Jg. XIV, No 8 - 12, S. 363 f.
- Safrazbekjan, I., I. Benin, K. Bal'mont, V. Ivanov, F. Sologub - perevodčiki antologii "Poëzii Armenii", in: *Brjusovskie čtenija 1966 g.*, Erevan, 1968, S. 210
- Stepun, F., *Vjačeslav Ivanovs Lehre vom realistischen (religiösen) und idealistischen Symbolismus, Die Welt der Slawen*, 1963, No 8, S. 225
- ders. *Mystische Weltschau, Fünf Gestalten des russischen Symbolismus*, München 1964, S. 201
- Tschöpl, C., *Vjačeslav Ivanov, Dichtung und Dichtungstheorie*, München 1968 (*Slavistische Beiträge* Bd. 30) (Diss. Göttingen.)

- West, J., Russian Symbolism, A study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic, London 1970
- Zelinskij, F.F., Vjačeslav Ivanov, in: Vengerov (Hrg.), Russkaja literatura XX v., Bd. 3, Buch 8, Moskau 1916, S. 101
- ders. (gez.: Zielinski, Taddeo), Introduzione all'opera di Venceslao Ivanov, Il Convegno, Jg. XIV, No 8 - 12, S. 241

III - Quellen

- Dostoevskij, F.M., Polnoe sobranie chudožestvennych proizvedenij, Bd. V, VII, X, Moskau-Leningrad 1926 f.
- Goethe, J.W.v., Goethes Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe, Bd. 13, 14, Stuttgart-Berlin o.J. (Cotta)
- Nietzsche, F., Werke in drei Bänden, Bd. I, II (Hrg. Schlechta), München o.J. (1954 f.)
- ders. Werke, Kritische Gesamtausgabe, Bd. VI, 1, Berlin 1968 (de Gruyter)
- Rohde, E., Psyche, Bd. I - II, (Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen), Leipzig und Tübingen 1898, (2. Auflage); Nachdruck Darmstadt 1961
- Schiller, F., Schillers Werke, (Nationalausgabe), Weimar 1962, Bd. 20
- Turgenev, I.S., Polnoe sobr. sočinenij i pisem v 28 tt., Bd. VIII, Moskau-Leningrad 1964

IV - Allgemeine Literatur

- Kayser, W., Das sprachliche Kunstwerk, Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 8. Aufl., Bern-München 1962
- Rose, H.J., Griechische Mythologie, München 1955
- Taranovski, K., Ruski dvodelni ritmovi, Beograd 1953 (Srpska Akademija Nauka, Posebna izdanja, knjiga CCXVII, odeljenje literature i jezika, knjiga 5)
- Tomaševskij, B., Teorija literatury, Poetika, 4. Aufl., Moskau-Leningrad 1928 (Nachdruck New York - London 1967)
- Žirmunskij, V., Rifma, ee istorija i teorija, Peterburg 1923 (Voprosy poëtiki, Bd. 3)

V - Nachschlagewerke

- Erevanskij gosudarstvennyj universitet (Hrsg.), Ovanes Tumanjan, Bibliografija russkich perevodov (1893 - 1968), Erevan 1969
- Golubeva, O.D., Literaturno-chudožestvennye al'manachi i sborniki, Bd. I, (1900 - 1911), Moskau 1957 (Bd. II - III desselben Werkes wurden von N.P. Rogožin redigiert)
- Lausberg, H., Handbuch der literarischen Rhetorik, Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, Bd. I, München 1960
- Masanov, I.F., Slovar' psevdonimov russkich pisatelej, učenych i obščestvennych dejatelej, Bd. I, Moskau 1956
- Muratova, K.D., Istorija russkoj literatury konca XIX - nač. XX veka, Bibliografičeskij ukazatel', Moskau-Leningrad 1963
- (The) Oxford Classical Dictionary, Hrsg. von M. Cary u.a., 8. Auflage, Oxford 1968
- Tarasenkov, A.K., Russkie poëty XX v., 1900 - 1955, Bibliografija, Moskau 1966
- Wilpert, G.v., Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1961, 3. Aufl., (Kröners Taschenausgabe Bd. 231)

Einleitung

Die Anzahl der wissenschaftlichen Untersuchungen, die speziell Vjačeslav Ivanov gewidmet sind, ist nicht sehr umfangreich. Aus den beiden ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts gibt es eine Reihe von Rezensionen und polemischen Abhandlungen. Unter ihnen nimmt ein Aufsatz Andrej Belyjs eine besondere Stellung ein.¹⁾ An Umfang und detaillierten, z.T. statistischen Belegen ist er das bedeutendste Dokument aus jener frühen Zeit. Daneben sind noch Berdjaevs Aufsatz über die "Mittwoche"²⁾ und F.F. Zelinskijs Besprechung von Ivanovs Werken zu erwähnen.³⁾

Später überwiegt zunächst die Memoiren-Literatur, in der Ivanov mehr oder weniger ausführlich gewürdigt ist. Man kann keine Geistes- oder Literaturgeschichte jener Zeit schreiben, ohne ihn zumindest zu erwähnen. Derlei Angaben sind jedoch vorwiegend von biographischem Interesse. - Eine Sonderstellung nimmt ein Ivanov gewidmeter Band der italienischen Literatur- und Kunst-Zeitschrift "Il Convegno" ein.⁴⁾ In Art einer Festschrift sind darin Beiträge von neun Autoren⁵⁾ vereinigt nebst Übersetzungen aus Ivanovs Werken. So wertvoll diese Zeugnisse auch sein mögen, kann man sie doch nicht als philologische Arbeiten ansehen. Ihr Zweck ist panegyrisch.

F. Stepun und Olga Chor-Deschartes, die schon in dem genannten Convegno-Band über Ivanov geschrieben hatten, traten nach dem Tode Ivanovs mit weiteren Beiträgen hervor, auf die jedoch äh-

1) A. Belyj, Vjačeslav Ivanov, in: S.A. Vengerov (Hrsg.), Russkaja literatura XX v., T. III, Kniga VIII, Moskau 1916, S. 114; auch in: A. Belyj, Poèzija slova, Peterburg 1922. Wir zitieren nach der letzten Ausgabe.

2) N. Berdjaev, "Ivanovskie sredy", in: Vengerov (Hrsg.), op. cit., S. 97

3) F.F. Zelinskij, Vjačeslav Ivanov, in: Vengerov (Hrsg.), op. cit., S. 101

4) Il Convegno, Jg. XIV, No 8 - 12; weil das Heft erst im April ausgeliefert wurde, ist auf dem Titelblatt vermerkt: "Anno XV - 25 Gennaio 1934 (XII) Numero 8 - 12"; auf S. 241 steht die exakte Angabe: "Anno XIV - N. 8 - 12 25 Dicembre 1933 (XII)".

5) u.a. E.R. Curtius und Gabriel Marcel

liches zutrifft wie auf "Convegno".¹⁾ In seinem Buch "Mystische Weltschau" verarbeitet Stepun z.T. ausführlich Sekundärliteratur, ohne die Herkunft genau anzugeben.²⁾ Diese Arbeit wird nachgeholt von Carin Tschöpl, die in ihrer Dissertation die Memoiren und Rezensionen weitgehend ausschöpft.³⁾

Im selben Jahr erschienen in der UdSSR drei Beiträge zur Ivanc Forschung, deren Wert nicht hoch genug veranschlagt werden kann. M.S. Al'tman publiziert seine Notizen nach Gesprächen mit V.I. Ivanov aus dem Jahre 1921.⁴⁾ Z.G. Minc nimmt in einem Aufsatz zu diesen Protokollen Stellung und N.V. Kotrelev wertet das Archiv der Universität Baku aus.⁵⁾ Dabei schafft er Klarheit hinsichtlich der Rolle, die Ivanov an jener Universität spielte.

1970 folgte ein umfangreiches Buch des Engländers James West, in dem er Ivanovs Abhandlungen zur Ästhetik und Kulturphilosophie im größeren Rahmen der russischen Vorläufer und Zeitgenossen untersucht.⁶⁾ Für den Zeitraum bis 1905 ergeben sich thematisch teilweise Überschneidungen mit dem essayistischen Material, das wir der Interpretation der Tragödie "Tantal" zugrunde legen müssen. So untersucht West ausführlich die Abhandlungen "Poët i čern'" (Vesy, 1904, No 3) und "Krizis individualizma" (Voprosy žizni, 1905, No 9). Für Ivanovs Auffassungen vom Dionysos-Kult legt West die Fort-

-
- 1) F. Stepun, Ivanovs Lehre vom realistischen (religiösen) und idealistischen Symbolismus, Die Welt der Slawen, No 8, 1963. O. Deschartes, Etre et Mémoire selon Viatcheslav Ivanov, Oxford Slavonic Papers, Vol. VII, 1957 (im folgenden abgekürzt: OSP)
 - 2) F. Stepun, Mystische Weltschau, (Kap. 3: Wjatscheslaw Iwanow S. 201 - 278), München 1964
 - 3) Carin Tschöpl, Vjačeslav Ivanov, Dichtung und Dichtungstheorie, München 1968 (Slavistische Beiträge, Bd. 30)
 - 4) M.S. Al'tman, Iz besed s poëtom Vjačeslavom Ivanovičem Ivanovym (Baku, 1921 g.), Učenyje zapiski Tartuskogo gosud. universiteta, vyp. 209, Trudy po rusškoj i slavjanskoj filologii, XI, literaturovedenie, S. 297 (abgekürzt: Trudy ...)
 - 5) Z.G. Minc, O "Besedach s poëtom V.I. Ivanovym" M.S. Al'tmana, Trudy ..., S. 297. N.V. Kotrelev, Vjač. Ivanov - professor Bakinskogo universiteta, Trudy ..., S. 326
 - 6) James West, Russian Symbolism, A study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic, London, 1970

setzungsreihe "Éllinskaja religija stradajuščego boga" (Novyj put', 1904; Voprosy žizni, 1905) zugrunde, die uns nicht zugänglich war.

Von seiner speziellen Zielsetzung her ist es zu erklären, daß West den Einfluß Vladimir Solov'evs auf Ivanov betont, während er Nietzsche eine zweitrangige Rolle zuweist.¹⁾ Dementsprechend referiert er die Abhandlung "Nicše i Dionis" (Vesy, 1904, No 5) nicht, während sie für die literarische Deutung von "Tantal" von besonderem Interesse ist.

Unmittelbar bevor die vorliegende Arbeit fertiggestellt wurde, erschien der erste Band einer Gesamtausgabe der Werke Ivanovs. Darin ist eine 220 Seiten umfassende Einleitung der Nachlaßverwalterin Olga Chor-Deschartes enthalten, in der Biographisches mit Kommentaren zu Ivanovs Werken abwechselt.²⁾ An Umfang ist dies mit Abstand die größte Monographie über V.l. Ivanov. Von Frau Deschartes stammt auch die textkritische Bearbeitung des Bandes.³⁾

Unter den erwähnten Arbeiten ist keine speziell der Tragödie "Tantal" gewidmet. Belyj geht von "Tantal" aus, um den gesamten Ivanov zu rezensieren. Tschöpl klammert die beiden Tragödien Ivanovs ausdrücklich aus ihrer Arbeit aus und untersucht auch keine "Quellen und Vorbilder". West erwähnt "Tantal" mit keinem Wort. Frau Deschartes gibt allerdings eine etwas umfangreichere Interpretation, mit der wir uns noch auseinandersetzen werden.⁴⁾

Eine einzige zeitgenössische Rezension konnten wir ermitteln. In der Zeitschrift "Mir Božij" verspottet Angel Ivanovič Bogdanovič den ganzen Almanach "Severnye cvety. Assirijskie",⁵⁾ in dem "Tantal" abgedruckt wurde.⁶⁾ Die These des Autors lautet, daß die Mo-

1) ebda., S. 80 f., 106, 182 ff.

2) O. Dešart, Vvedenie, in: Vjačeslav Ivanov, Sobranie sočinenij, I, Brüssel 1971, S. 7 - 227. (abgekürzt: Dešart)

3) ebda., S. 843 - 865

4) Dešart (1971), S. 81 - 84

5) vgl. O.D. Golubeva, Lit.-chud. al'manachi i sborniki, Bd. I (1900 - 1911), Moskau 1957, S. 78 f., No 137

6) Der Artikel ist mit "A.B." gezeichnet; die Auflösung des Monogramms nach: Masanov, Slovar' psevdonimov ..., Bd. I, Moskau 1956, S. 31; Mir Božij, 1905, No 10, otdel II, S. 92 - 94.

dernisten seit Jahren eine völlig neue Kunst propagieren, ohne indes dafür überzeugende Beispiele zu präsentieren. Ivanovs "Tantal" ist nun ein willkommenes Objekt, an dem nachgewiesen werden kann, daß alles schon einmal da war.¹⁾ Neben Ivanovs "Tantal" werden Arbeiten von Remizov, Z. Gippius, Brjusov, Minskij, Bal'mont, Čulkov und Lunačarskij kurz erwähnt und kritisiert. Der pointierte Schlußsatz bringt die Auffassung zum Ausdruck, daß nichts Poetisches in "Tantal" enthalten sei:

Lučšim dokazatel'stvom služad "Assirijskie cvety", v kotorych stol'ko že assirijskogo, kak poézii u novogo Tred'jakovskogo - Vjačeslava Ivanova. 2)

Von Chlebnikov wurde 1940 aus dem Nachlaß eine Notiz veröffentlicht, die vermutlich Ende 1912 niedergeschrieben wurde. Es heißt dort in bezug auf Ivanovs "Tantal", daß er vom "finsternen, kraftlosen Impuls" handele, der sich "vom unrechten Glück wegen eines rechten Unglücks lossagt".³⁾

Uns war nun die Aufgabe gestellt, die Tragödie "Tantal" in zwei Richtungen zu untersuchen. Das erste Kapitel enthält eine statistische Rhythmus-Analyse. Erst nachdem unsere eigene Untersuchung abgeschlossen war, erhielten wir Kenntnis vom Aufsatz Gasparovs.⁴⁾ Dies war von besonderer Wichtigkeit, da er den Trimeter, wie ihn

1) ebda., S. 93: v mire vse povtorjaetsja: nezabvennoj pamjati Tred'jakovskij vstal, kak živoj, v proizvedenijach g. Vjačeslava i radostno zakival "glavoj": kak krot slepoj, prorylsja ja iz temnych nedr usw. (Zitat aus Tantal, V. 1048 - 1055)

2) ebda., S. 94

3) V.V. Chlebnikov, Fragmentsy o familijach, in: N. Chardžiev (Hrsg.), Neizdannye proizvedenija, Moskau 1940, S. 425; Nachdruck München 1971 (Slavische Propyläen, Bd. 37, IV): Vichr' sily vešč' Ivanova povestvuet o temnom bessil'nom poryve, gordo otkazyvajuščemsja ot nepravogo sčast'ja radi pravogo nesčast'ja. Tak kak pravo est' koren' sčast'ja v buduščem, to èta vešč' povestvuet o ruskom nesčastii, otkazyvajuščemsja ot sčast'ja Evropy ili zavešennogo zanavesom nastojaščego sčast'ja vnukov. Podčerki vaet, što èti vešč' sut' verchuški tvorčestva imenovannyh tvorcov, olicetvorjajuščich bezličnuju narodnuju edinicu.

4) M.L. Gasparov, Antičnyj trimetr i russkij jamb, in: Voprosy antičnoj literatury i klassičeskoj filologii, Moskau 1966 (AN SSSR, Institut mirovoj literatury im. A.M.Gor'kogo), S. 393 - 410

Ivanov in "Tantal" verwendet, in einen größeren historischen Zusammenhang einordnet.

Der andere Aspekt unserer Arbeit ist eine historische Interpretation der Tragödie, die wir in den Kapiteln II - V vorlegen. Historisch ist die Untersuchung deshalb, weil zur Erklärung nur Material herangezogen wird, das vor oder gleichzeitig mit "Tantal" datiert werden kann. Eine typologische Betrachtung oder gar eine Kritik an Ivanov, sei sie ästhetisch oder weltanschaulich orientiert, liegt außerhalb des Rahmens unserer Aufgabenstellung.

Als Quellen kamen einerseits Ivanovs Abhandlungen und lyrische Werke bis 1905 in Betracht; andererseits wurden literarische Vorbilder zu Interpretationszwecken herangezogen. Es handelt sich hier vornehmlich um Nietzsches "Zarathustra". Der wichtigste Aspekt bei der Bearbeitung der Einflüsse war die Frage, inwieweit Ivanov die Entlehnungen mit neuem Inhalt erfüllt. Unter diesem Gesichtspunkt ist als wesentlichstes Ergebnis zu nennen, daß in der Figur Tantalos Zarathustra wieder auflebt und zugleich fortentwickelt und "überwunden" wird.

Zwei bio-bibliographische Abschnitte sind der Untersuchung vorangestellt.

Wir zitieren im folgenden Nietzsches "Zarathustra" nach Band VI, 1 der Ausgabe des Verlags de Gruyter (Berlin 1967 ff.)¹⁾. Die "Geburt der Tragödie" (1872) und die "Fröhliche Wissenschaft" (²1887) zitieren wir nach den von Schlechta herausgegebenen "Werken in drei Bänden" (München 1954-56), weil die entsprechenden Bände der de Gruyter-Ausgabe noch nicht vorliegen.

In allen Zitaten aus dem Russischen und Deutschen verwenden wir die z.Zt. übliche Orthographie. In "Tantal" haben wir drei Druckfehler berichtigt:

- V. 10 (S.201): moz → mež
- V.506 (S.216): sokrytyja → sokryt'ja
- V.613 (S.219): Dionsina → Dioneina

1) In Zukunft dürfte wohl die de Gruyter-Ausgabe die Krönersche Großoktavausgabe als maßgebliche Nietzsche-Edition ablösen.

. Kurzer biographischer Abriß

Zu Ivanovs Biographie gibt es zahlreiche Hinweise in der Memoirenliteratur, aber kaum echte Quellen-Editionen. Eine Ausnahme macht die schon erwähnte Arbeit von Kotrelev.¹⁾ Von Ivanov selbst stammen ein "Autobiographischer Brief", der in Vengerovs Literaturgeschichte abgedruckt wurde, und das schmale Vers-Bändchen "Mladenčestvo".²⁾

Olga Chor-Deschartes verfaßte einige bio-bibliographische Abhandlungen über Ivanov, die jedoch in Einzelheiten nicht immer verläßlich zu sein scheinen. Die oben erwähnten Aufsätze in "Il Convegno" und "Oxford Slavonic Papers" gehören hierzu.³⁾ Die erwähnte umfangreiche "Einführung" in den Band I von Ivanovs Gesammelten Werken unterscheidet sich von Frau Deschartes' früheren Arbeiten dadurch, daß noch seltener Jahreszahlen angegeben werden. Es wäre zu begrüßen, wenn in einem der nächsten Bände eine knappe Liste mit Kalenderdaten eingefügt würde, die die in der Einführung ausführlich dargestellten Ereignisse resümiert.

Frau Deschartes weist in den Anmerkungen zu der "Einführung" wiederholt darauf hin, daß im Familien-Archiv der Ivanovs auch Briefe aus frühester Zeit aufbewahrt werden. Auf Grund des "Nachwortes" muß man aber annehmen, daß eine vollständige Veröffentlichung derselben im Rahmen der Gesamtausgabe nicht beabsichtigt ist.⁴⁾

F. Stepun schöpfte bei seinen biographischen Angaben über Ivanov aus seiner Erinnerung als Zeitgenosse und kompilierte aus anderen Werken.⁵⁾ Frau Tschöpl verläßt sich schließlich ganz auf

1) vgl. S. 16, Anm. 5

2) Vjačeslav Ivanov, Avtobiografičeskoe pis'mo S.A. Vengerovu, in: S.A. Vengerov (Hrsg.), Russkaja literatura XX v., (T. III, Kn. VIII, S. 81) Moskau 1916; im folgenden abgekürzt: AP. - Mladenčestvo, Peterburg 1918

3) O. Deschartes, Cenni biografici, Cenni bibliografici e note, Convegno, S. 384. - Vjacheslav Ivanov, OSP, V, 1954, S. 41

4) Dešart (1971), S. 843

5) F. Stepun, Mystische Weltschau, München 1964; im folgenden "Stepun (1964)".

Kenntnisse aus zweiter Hand, wobei ihr das Verdienst zukommt, ihre Quellen philologisch exakt zu verwerten.

Da Ivanovs "Autobiographischer Brief" für die Zeit bis etwa 1915 maßgeblich für alle weiteren Abhandlungen über diesen Zeitraum blieb, beziehen wir uns auf ihn als primäre Quelle, selbst wenn derselbe Sachverhalt bei mehreren Autoren belegt ist. Für die zweite Hälfte von Ivanovs Leben fehlt ein vergleichbares Werk, und wir kompilieren aus verschiedenen Sekundär-Quellen.

Vjačeslav Ivanovič Ivanov wurde am 16.(28.) Februar 1866 in Moskau als Sohn eines Landmessers, der später in den Dienst der Kontrol'naja Palata trat, geboren.¹⁾ Sein Vater, Ivan Tichonovič, hatte bereits 2 Söhne aus erster Ehe. Ivanov beschreibt seinen Vater als Freidenker, der sich kurz vor dem Tode noch zum Glauben bekehrte.²⁾

Mit fünf Jahren verlor Ivanov seinen Vater (1871). Seitdem wuchs er ganz unter dem Einfluß der Mutter, Aleksandra Preobraženskaja, auf. Sie war die Tochter eines Senatsbeamten und Enkelin eines orthodoxen Dorfpriesters. Früh verwaist, lebte sie im Hause des Dorpater evangelischen Theologen von Koeppen fast bis zum 40. Lebensjahr.³⁾ Ihre "flammend-religiöse" Haltung⁴⁾ und ihre Vorliebe für die Dichtung übertrugen sich auf den Sohn.

Vjačeslav war intelligent, aber auch von zarter Gesundheit. So erhielt er zunächst Privatunterricht, beendete seine schulische Ausbildung dann aber am Ersten Moskauer Gymnasium. Jahrelang Klassenbesten, war er bei seinen Schulkameraden "zunächst" unbeliebt.⁵⁾ Ab 1881 hatte Ivanov während der Gymnasialzeit eine atheistische und revolutionäre Periode⁶⁾, verlor aber schließlich den zu revolutionärem Engagement erforderlichen Optimismus.⁷⁾

1) AP, S. 84; Tschöpl, S. 49 ff.

2) AP, S. 85

3) AP, S. 82 f.

4) AP, S. 82

5) AP, S. 87

6) AP, S. 87 f.

7) AP, S. 89

1884 begann Ivanov das Studium der Geschichtswissenschaft bei Ključevskij und Vinogradov in Moskau. 1886 heiratete er Dar'ja Dmitrievskaja¹⁾, eine Musikstudentin, und ging mit ihr nach Berlin.²⁾ Dort studierte Ivanov vorwiegend bei Mommsen und O. Hirschfeld römische Geschichte und klassische Philologie. Ferner nahm er an Vorlesungen und Übungen folgender Professoren teil: Bresslau, Vahlen, Kirchhoff, Hübner, Zeller, Curtius, Wattenbach und Schmolzer.³⁾ Später lernte Ivanov bei de Saussure in Genf noch Sanskrit.⁴⁾ In der Berliner Zeit war Fr. Cumont ein Kommilitone Ivanovs.⁵⁾

Bei Hirschfeld und Mommsen übernahm Ivanov ein Dissertationsthema über das Steuersystem der römischen Republik. Die Arbeit wurde 1896 angenommen; Ivanov stellte sich aber nie der mündlichen Prüfung.⁶⁾

In Berlin begann Ivanov, intensiv Chomjakov und VI. Solov'ev zu lesen.⁷⁾ 1891 begab er sich studienhalber aus Berlin nach Paris und London. In diese Zeit fällt Ivanovs erste Beschäftigung mit Nietzsches Auffassung vom Dionysischen und dem "Pessimismus der Stärke".⁸⁾ Seitdem ließ ihn das Thema des Dionysos-Kultes nicht mehr los.⁹⁾ - Otto Hirschfeld schlug Ivanov vor, sich nach der Promotion in Deutschland zu habilitieren.¹⁰⁾ Vinogradov hatte ihm geraten, sich auf die Philologie - statt der alten Geschichte - zu spezialisieren, um dann in Rußland eine Dozentur zu übernehmen.¹¹⁾

1) Bei Al'tman, Trudy ..., S. 311 und Dešart, S. 9 f. heißt es: Dmitrievskaja; ohne i bei AP und Tschöpl.

2) AP, S. 89 f.

3) AP, S. 90 f.

4) AP, S. 95; Dešart, S. 59

5) AP, S. 91

6) AP, S. 94; Al'tman schreibt aber: Dissertaciju [...] Ivanov zaščitil v 1899 g., Trudy ..., S. 322, Anm. 20

7) AP, S. 91

8) AP, S. 92 f.; vgl. Nietzsches Vorwort (1886) zu "Die Geburt der Tragödie" (1872). (Schlechta), Bd. I, S. 9

9) AP, S. 93

10) AP, S. 94; Deschartes schreibt: Mommsen. OSP, 1954, V, S. 43

11) AP, S. 91

Ivanov war aber durch Nietzsche von der Wissenschaft zunächst abgekommen und wandte sich ganz der Dichtkunst zu. Tadeusz Zieliński hielt das noch 30 Jahre später für eine Fehlentscheidung.¹⁾

Eine Veränderung im familiären Bereich trug zu dieser Wende in Ivanovs Leben bei. 1892 hatte sich Ivanov nach Rom begeben und lernte dort 1893 Lidija Zinov'eva-Annibal kennen, die später seine zweite Frau wurde.²⁾ Mit ihr reiste er nach Athen, Ägypten und Palästina (1902)³⁾. 1896 starb Ivanovs Mutter.⁴⁾ - Während sich Vjačeslav Ivanovič von seiner ersten Frau Dar'ja nach 9 Jahren Ehescheiden ließ⁵⁾, wurde ihm Lidija 1907 durch den Tod entrissen. 1908 heiratete er deren Tochter aus erster Ehe, Vera Konstantinovna Švarsalon.⁶⁾ Auch diese dritte Ehe war nicht von langer Dauer, denn am 8.8.1920 starb Vera.⁷⁾ Fortan lebte Ivanov ehelos.

Mit seiner ersten Frau Dar'ja hatte Ivanov die Tochter Aleksandra ("Sašen'ka")⁸⁾, die nach der Scheidung bei der Mutter blieb. Um 1902 wurde von der zweiten Frau die Tochter Lidija geboren⁹⁾, nachdem um 1899 eine erste Tochter aus dieser Verbindung (Elena) nach 2 Monaten gestorben war.¹⁰⁾ Ivanovs Sohn Dmitrij wurde 1912 von Vera geboren.

Schon als Kind hatte Ivanov zu dichten begonnen.¹¹⁾ In Berlin setzte er diese Beschäftigung fort.¹²⁾ Gedichte aus der Berliner Zeit wurden Vl. Solov'ev vorgelegt; sie gefielen ihm, und auf des-

1) T. Zielinski, Introduzione ..., Convegno, S. 244

2) AP, S. 93; Dešart, S. 21 - 25

3) Deschartes, Cenni ..., Convegno, S. 397; Tschöpl, S. 62

4) AP, S. 94

5) Dešart, S. 25

6) Al'tman, Trudy ..., S. 324, Anm. 73

7) Deschartes, Cenni ..., Convegno, S. 404

8) Dešart, S. 14, 176 ff.; Al'tman, Trudy ..., S. 311

9) ebda., S. 42

10) ebda., S. 35

11) AP, S. 85 f., 88 f.; Dešart, S. 15, 31

12) AP, S. 92

sen Wunsch wurden sie in Zeitschriften publiziert.¹⁾ An Solov'ev band Ivanov eine treue Anhänglichkeit.²⁾ - 1903 hielt Ivanov in Paris an Kovalevskijs Privat-Hochschule Vorträge über den Dionysos-Kult.³⁾ Dabei lernte er Brjusov persönlich kennen; Merežkovskij ließ die Vortragsreihe später abdrucken.⁴⁾

1905, nachdem Ivanov bereits 2 Lyrik-Bände in Rußland publiziert hatte, ließ er sich in St. Petersburg nieder. Seine Wohnung im "Turm" am Taurischen Garten wurde bald für einige Jahre ein Zentrum des literarischen Lebens "in Rußland".⁵⁾ Zwar erwies sich dieser Kreis als offen für Intellektuelle aller Richtungen - Chlebnikov gehörte zu den Besuchern ebenso wie Lunačarskij -⁶⁾, aber Ivanov selbst verschloß sich neuen Gedanken, soweit sie seiner religiös-mystischen Grundhaltung zuwiderliefen. So lehnte er auch die aufkommende formale Literaturbetrachtung ab, wie sie u.a. von V. Šklovskij begründet wurde.⁷⁾ Interessant ist aber, daß Ivanov für den Veselovskij-Nachfolger Evlachov eintrat.⁸⁾ Dies war allerdings ein Jahrzehnt nach den Mittwochen im Turm.

1913 siedelte Ivanov nach Moskau über, nachdem die Versammlungen im "Turm" ein Ende gefunden hatten. Über die Kriegsjahre war er nun an einen Ort gebunden, während er früher ständig auf Reisen, besonders im Ausland war. Trotz der Kriegsergebnisse publizierte er weiter; zum Kriegsdienst war Ivanov bereits zu alt.

1919 soll Ivanov vorübergehend eine Professur in Smolensk be-

1) AP, S. 94; Eine Aufzählung der Gedichte bei Dešart, S. 844, Anm. 34

2) Al'tman, Trudy ..., S. 309; Dešart, S. 34, 38 - 40

3) AP, S. 95; Al'tman, S. 318

4) vgl. S. 26, Anm. 4

5) Tschöpl, S. 23 - 48; Dešart, S. 92: učenym, duchovnym centrom mysljaščej Rossii.

6) Tschöpl, S. 37, 39; Chlebnikov, (Slav. Propyläen, Bd. 37/IV), S. 355 (Brief vom 10.6.1909)

7) V.l. Ivanov, O novejšich teoretičeskich iskanijach v oblasti chudožestvennogo slova, in: Naučnye izvestija, Moskau 1922, S. 164 - 181; zitiert nach: B. Tomaševskij, Teorija literatury, Poëtika, Mos-Len 1928 (Nachdruck New York und London 1967), S. 207, No.5; im folgenden abgekürzt: "Tomaševskij (1928)".

8) Kotrelev, Trudy ..., S. 329, Anm.

kleidet haben.¹⁾ Am 17.11.1920 nahm er seine Lehrtätigkeit in Baku auf.²⁾ Er war jedoch weder Rektor, noch stellvertretender Volkskommissar (Minister) für Erziehung in Aserbaidschan, wie westliche und östliche Autoren häufig behaupteten.³⁾ In Baku legte Ivanov am 22.2.1921 seine zweite Dissertation vor, diesmal über den Dionysoskult.⁴⁾ Vinogradovs Wunsch war also zwar spät, aber doch noch in Erfüllung gegangen.

Schon 1924, im Alter von 58 Jahren, verließ Ivanov die Sowjetunion, und zwar völlig legal.⁵⁾ Bis 1936 hatte er einen sowjetischen Paß, den er sich fristgerecht verlängern ließ. Stepun berichtet, wegen der sowjetischen Staatsangehörigkeit habe Ivanov auf eine Professur in Kairo, das damals britisch war, verzichten müssen.⁶⁾ - Am 17.3.1926 trat Ivanov zur katholischen Konfession über.⁷⁾

An der Universität Pavia hatte Ivanov 1926-34 einen Lehrauftrag für russische Sprache und Literatur. Eine Berufung nach Florenz scheiterte am Einspruch der faschistischen Behörden.⁸⁾ 1934-43 lehrte Ivanov am Päpstlichen Ost-Institut und am Russischen Kolleg in Rom. 1944 bis zu seinem Tode widmete sich Ivanov editorischen Aufgaben; so kommentierte er eine russische Ausgabe der Apostelgeschichte, der Briefe und der Apokalypse. Desgleichen bearbeitete er den Psalter.⁹⁾

Am 16.7.1949 starb Ivanov in Rom;¹⁰⁾ er liegt zwischen kirchlichen Würdenträgern zur letzten Ruhe gebettet.¹¹⁾

1) ebda., S. 327, Anm.

2) ebda., S. 326

3) ebda., S. 337, Anm. 39

4) ebda., S. 328

5) Kotrelev, Trudy ..., S. 335; Tschöpl, S. 200

6) Stepun (1964), S. 205; zur Staatsbürgerschaft vgl. Čarnyj, Neožidannaja vstreča, Voprosy literatury, 1966, No 3, S. 195, 198.

7) V.I. Ivanov, Rückblick, in: Das alte Wahre, (Bibliothek Suhrkamp, Bd. XXIV), S. 158 f.

8) Deschartes, OSP, V, 1954, S. 48

9) Dešart, S. 227

10) Tschöpl, S. 211

11) Stepun (1964), S. 278

Ivanovs Werke

Neben A. Blok, A. Belyj und V. Brjusov war Vjačeslav Ivanovič Ivanov einer der führenden Dichter und Theoretiker des russischen Symbolismus. Außer lyrischen, epischen und dramatischen Versdichtungen verfaßte er auch zahlreiche Abhandlungen zur literarischen Ästhetik, zur Religions- und Kulturgeschichte sowie zu den politisch-kulturellen Umwälzungen seiner Zeit. Eine historisch-kritische Gesamtausgabe seiner Werke ist, wie oben (S. 17) erwähnt, z.Zt. im Erscheinen begriffen. Ein erster Band, herausgegeben von D.V. Ivanov und O. Dešart erschien 1971 in Brüssel. Da dieser Band erst unmittelbar vor Fertigstellung der vorliegenden Arbeit in unsere Hände gelangte, waren wir auf die Erstdrucke bzw. deren photomechanische Nachdrucke angewiesen.

Ivanovs frühe Gedichte, die im Autobiographischen Brief erwähnt werden, sind uns nicht überliefert. Sechs der in "Kormčie zvezdy" (1903) abgedruckten Gedichte waren bereits 1898/99 in "Kosmopolis" und "Vestnik Evropy" erschienen.¹⁾ Für den oben genannten ersten Lyrik-Band Ivanovs gibt die Bibliographie Muratova 2 Erscheinungsjahre an: 1901 und 1903.²⁾ Das von uns benutzte Exemplar zeigte die Jahreszahl 1903, was mit allen anderen bibliographischen Hinweisen übereinstimmt.

Ivanovs Dissertation, die in lateinischer Sprache abgefaßt ist, erschien 1910. C. Tschöpl gibt hier zwei Erscheinungsjahre an: St. Petersburg 1910 und Moskau 1912.³⁾

Die erste Abhandlung, die im Druck erschien, war die Vortragsreihe über den Dionysos-Kult. Unter dem Titel "Éllinskaja religija stradajuščego boga" erschien sie 1904 in "Novyj put'" und wurde 1905 in "Voprosy žizni" fortgesetzt.⁴⁾ Eine Buchausgabe verbrannte

1) Kormčie zvezdy, SPb 1903, S. 369, Anm.

2) K.D. Muratova (Hrsg.), Istorija ruskoj literatury konca XIX-nač XX v. Bibliografičeskij ukazatel', Moskau-Leningrad 1963, No 622

3) Tschöpl, S. 220

4) Mit Änderung des Namens der Zeitschrift wurde auch der Titel der Serie geändert. Sie hieß 1905: Religija Dionisa. Vgl. Tschöpl, S. 13

1917 fast vollständig im Auslieferungslager.¹⁾

1904 erschien Ivanovs zweiter Lyrik-Band "Prozračnost", der 1967 als Band 30 der Reihe "Slavische Propyläen" in München photo-mechanisch nachgedruckt wurde. 1904 setzte Ivanov auch die Publikation von Abhandlungen fort, und zwar in "Vesy" und anderen Zeitschriften. Wir haben dabei keinen Hinweis auf die Entstehungszeit der Artikel, sondern kennen nur die Publikationsdaten. Auch Frau Deschartes gibt in der "Einführung" (1971) diesbezüglich keine Auskünfte. 1909 wurden die Abhandlungen zum größten Teil als Buch gesammelt herausgegeben.²⁾

Nach O. Deschartes soll die Tragödie "Tantal" bereits 1903 verfaßt worden sein.³⁾ Abgedruckt wurde sie in "Severnye cvety. Assirijskie" 1905.⁴⁾ Bereits drei Jahre später wurde von Henry v. Heiseler eine deutsche Übersetzung in Versen angefertigt, deren Drucklegung jedoch erst 1940 in Dessau erfolgte. Es handelt sich hierbei um die einzige geschlossene Übersetzung eines dichterischen Werks von Ivanov ins Deutsche. Ansonsten liegen nur Einzelgedichte vor.⁵⁾

Frau Deschartes gibt zur Entstehung der Tragödie "Tantal" folgendes biographische Detail. Damals lebte Ivanov in Châtelaine bei Genf und litt an Atembeklemmungen, die die Ärzte für psychisch bedingt erklärten. Da Ivanov medizinisch keine Linderung verschafft werden konnte, griff er zur Feder. "Zuerst verstärkten sich die Anfälle; zur Zeit des Schreibens hatte V.I. teilweise den Eindruck,

1) Tschöpl, S. 169

2) Po zvezdam, SPb 1909; Die Abhandlung "Ty esi" (Zolotoe runo, 1907, No 7, 8, 9), Po zv., S. 425, wurde zunächst von Ivanov überarbeitet und unter dem Titel "Anima" deutsch publiziert (Corona, Jg. V, H. 4); den deutschen Text übersetzte man dann ins Russische zurück: S.L. Frank, Iz istorii russkoj filosofskoj mysli konca 19-go i nac. 20-go v., Washington D.C.-New York (München) 1965, S. 183

3) Deschartes, Cenni ..., Convegno, S. 405

4) vgl. N.P. Rogožin (Hrsg.), Lit.-chud. al'manachi i sborniki, Bd. I (1900 - 1911), S. 78 f.

5) ausführlich bei Tschöpl, S. 197, 220 ff.; die in Convegno enthaltenen Übersetzungen ins Italienische führt sie nicht an.

daß er sterbe; doch als die Tragödie zu Ende geschrieben war, hörten die Erstickungsanfälle auf."¹⁾

Im November 1906 ließ Vera Kommissarževskaja den "Tantal" in ihrem Studio von Schauspielern mit verteilten Rollen lesen. Ivanov war über die Wirkung begeistert.²⁾

1907 erschien das schmale Lyrik-Bändchen "Ėros", das später in das doppelbändige lyrische Hauptwerk Ivanovs "Cor ardens" (1911) eingegliedert wurde.³⁾ Auch für das letztgenannte Werk gibt es verschiedene Erscheinungsdaten.⁴⁾ Die von uns benutzten Bände trugen die Jahreszahl MDCCCXI (1911). Das Titelblatt von Cor ardens, Bd. I, wurde bereits 1908 (in Vesy, No 11, S. 53) abgedruckt. Sicher ist, daß die Gedichte teils vor dem Tode von Lidija Zinov'eva-Annibal (1907) entstanden, teils danach. Dies ergibt sich aus dem Inhalt; überdies sind einige Gedichte ausnahmsweise datiert (Bd. I, S. 37 - 44).

1912 folgte noch "Nežnaja tajna", das ganz im selben Jahre verfaßt worden war. Damit ist die Reihe der in Rußland publizierter Lyrik-Bände abgeschlossen.

Im Autobiographischen Brief erwähnt Ivanov (S. 95) unter den Werken, die er z.Zt. in Arbeit habe, den Lyrik-Band "Āelovek". Dies bezieht sich aber nur auf die ersten drei Teile; den vierten Teil soll Ivanov 1919 fertiggestellt haben.⁵⁾ Erst 1939 erschien das ganze Werk im Druck.⁶⁾ Eine nicht versifizierte Übersetzung ins Italienische wurde 1946 von Rinaldo Küfferle veröffentlicht.⁷⁾

Ivanovs kleine Selbstbiographie "Mladenčestvo" wurde größtenteils 1913 verfaßt; so konnten daraus einige Strophen im Autobiographischen Brief verwendet werden. Abgeschlossen wurde das Bänd-

1) Dešart, S. 81: "Sperva pripadki usililis'; poroju vo vremja pisanija V.l. kazalos', što on umiraet; no, kogda tragedija byla dopisana, pripadki uduš'ja prekratilis'."

2) Dešart, S. 103

3) Cor ardens, I, Moskau 1911, S. 181 - 212

4) z.B. Deschartes, Cenni ..., Convegno, S. 409: "1909"!

5) Deschartes, OSP, V, 1954, S. 46

6) V.l. Ivanov, Āelovek, Paris 1939

7) Venceslao Ivanov, L'uomo, Mailand 1946

chen 1918 und erschien im selben Jahr im Verlag "Alkonost" in Petersburg. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde ein Nachdruck ohne Ort und Jahr aufgelegt.

Nach dem Erscheinen von "Po zvezdam" setzte Ivanov die Publikation von Aufsätzen in Zeitschriften fort (darunter in "Apollon"), die wiederum in 2 Bänden gesammelt wurden. "Borozdy i meži" (1916) enthält Abhandlungen aus den Jahren 1909 bis 1916, und "Rodnoe i vselenskoe" (1918) umfaßt solche aus den Jahren 1914-17. Die von mir benutzte Fotokopie des letztgenannten Buches hat zwei Titelblätter, deren eines als Erscheinungsjahr 1917, das andere 1918 aufweist. Die Erklärung ist die, daß der Band ein Priloženie 1917 g. (S. 171 - 205) umfaßt, das vor 1918 nicht gut gedruckt sein kann. So z.B. ist der zeitlich letzte Aufsatz vom 26.10.1917 (alten Stils), zuerst erschienen in "Luč pravdy". Alle von uns nachgeschlagenen bibliographischen Hinweise legen das zweite Titelblatt (Stat'i 1914-16 g.) zugrunde, also ohne Berücksichtigung des Anhangs, und geben daher wohl als Erscheinungsjahr 1917 an.

Die in "Borozdy i meži" und "Rodnoe i vselenskoe" enthaltenen Essays über Dostoevskij wurden später (1932) in stark überarbeiteter und erweiterter Form auf Deutsch publiziert.¹⁾ Da zu diesem Buch das russische Manuskript verloren ging, muß der von Ivanov redigierte deutsche Text als authentische Quelle dienen. 1952 erschien eine nach dem Deutschen angefertigte englische Übersetzung unter dem Titel "Freedom and Tragic Life", die 1957 in New York als Taschenbuch nachgedruckt wurde. Bis 1966 folgten noch drei Auflagen.

Bei "Čelovek" und "Mladenčestvo" differiert das Erscheinungsjahr von der Zeit der ersten Niederschrift sehr stark. Wenigstens haben wir aber im "Autobiographischen Brief" einen Beleg, daß beide Werke damals teilweise fertig waren. Die Tragödie "Prometej" wird dort jedoch nicht erwähnt. Publiziert wurde sie 1919 in "Petersburg". Damit sind zwei Daten gegeben: sie mußte zwischen 1915 und 1919 verfaßt sein und mit "Čelovek" und "Mladenčestvo" eine historische Einheit bilden. Das deckt sich mit den Angaben von O. Deschartes. Leider muß man hier auf einen Schönheitsfehler aufmerk-

1) Wjatscheslaw Iwanow, Dostojewskij, Tragödie-Mythos-Mystik, Tübingen 1932

sam machen: sie schreibt: "in 1915 he wrote a tragedy, Prometej [...] "1) und 7 Seiten weiter: "a tragedy, written in 1916".2)

Die Mutmaßungen über die Entstehungszeit von "Prometej" haben aber breiten Spielraum. So enthält "Kormčie Zvezdy" auf S. 14 f. eine "Pesn' potomkov Kainovyč", die in "Prometej" leicht verändert als Chorlied verwendet wird (V. 619 - 654). Es ist also Material aus dem Jahre 1903 (oder früher) in der Tragödie verarbeitet worden.

Nach "Nežnaja tajna" (1912) publizierte Ivanov in verschiedenen Zeitschriften Einzelgedichte, die nicht mehr unter seiner Leitung zu Buchausgaben zusammengestellt wurden. Dankenswerterweise hat Dmitrij Ivanov in Zusammenarbeit mit Olga Chor-Deschartes diese Aufgabe übernommen, indem er 1962 in Oxford eine textkritische Ausgabe unter dem Titel "Svet večernij" besorgte. Vorausgegangen waren Vorabdrucke in "Oxford Slavonic Papers". Wir haben also in diesem Band Gedichte vereinigt, deren früheste von 1913 stammen und deren letztes Ivanov kurz vor seinem Tod verfaßte (1949).

Das Werk, das Ivanov im Westen die meiste Resonanz verschaffte, ist nicht dichterischer Art, sondern ein Briefwechsel mit M.O. Geršenzon (1921), verfaßt im Sommer 1920. In viele Sprachen übersetzt, ist ihm eine gewisse Wirkung auf die kulturphilosophische Diskussion zwischen den beiden Weltkriegen nicht abzuspüren. So bezieht sich E.R. Curtius wiederholt darauf.3)

Die Dissertation über "Dionysos und die vordionysischen Kulte" (Baku 1923) blieb von der westlichen Forschung weitgehend unbeachtet. Die sowjetische Altertumforschung bezieht sich aber bisweilen darauf, so Z.Dymšic (1939).4) Eine Übersetzung des 303 Seiten starken Werkes existiert nicht; lediglich gab N. Ottokar in

1) O. Deschartes, Vyacheslav Ivanov, Oxford Slavonic Papers, V, 1954, S. 46

2) a.a.O., S. 53, dasselbe in "Svet večernij", S. 219

3) Deutscher Geist in Gefahr, Stuttgart-Berlin 1932, S. 116 ff. ders., Europ. Literatur und lat. Mittelalter, Bern-München 1967, 6. Aufl., S. 398 - 400

4) Ėpifanija Dionisa v mife i obrjade, Učene zapiski Leningradsko-gosudarstvennogo universiteta, No 33 (1939), vyp. 2, S. 245, Anm. 1 mit falscher Jahreszahl (1926 statt 1923)

"Convegno" einen kurzen Abriß des Inhalts.¹⁾

Im "Autobiographischen Brief" schreibt Ivanov: "v 1912 g. ja zakončil v Rime issledovanija ob otdel'nych problemach religii Dionisa, kotorye medlenno pečatajutsja [...] "²⁾ Es handelt sich dabei um eben die Dissertation "Dionis i pradionisijstvo"; dort heißt es nämlich im Vorwort: "Osnovoju predležaščej monografii poslužil rjad konceptov, nabrosannyh mnoju v 1913 g. v Rime."³⁾ Übrigens wurde nur die Hälfte, d.h. die ersten 8 Kapitel, als Dissertation eingereicht,⁴⁾ was sich am Umfang der Anmerkungen fast genau ablesen läßt.

Neben seiner Tätigkeit als Dichter und Essayist wirkte Ivanov auch als Übersetzer. Einen Schwerpunkt bilden die Übertragungen aus dem Altgriechischen. Schon zur Gymnasialzeit soll sich Ivanov an einer Übersetzung des "König Ödipus" versucht haben.⁵⁾ 1899 veröffentlichte Ivanov die "Erste Pythische Ode Pindars"⁶⁾. Später folgten die Fragmente von Alkaios und Sappho.⁷⁾ Den weiteren Übersetzungen scheint das Glück nicht hold gewesen zu sein. Die aufwendige Arbeit an Aischylos' Tragödien (1913-17) war insofern nicht von Erfolg gekrönt, als die politischen Ereignisse die Veröffentlichung vereitelten. Gasparov berichtet, daß der 1950 anonym publizierte erste Teil der Orestie, "Agamemnon", von Ivanov

1) Convegno, S. 363 f.: Dioniso e i culti pradionisiaci.

Eine deutsche Übersetzung sollte 1936 erscheinen. Ivanov überarbeitete den Text aber so lange, daß der Verleger starb, bevor die Drucklegung erfolgen konnte. Dešart, S. 198

2) AP (1916), S. 95: "Im Jahre 1912 schloß ich in Rom Untersuchungen über Einzelprobleme der Dionysos-Religion ab, welche langsam gedruckt werden [...]"

3) Dionis i pradionisijstvo, Baku 1923, S. VI: "Der vorliegenden Monographie diene eine Reihe von Konzepten zur Grundlage, die ich 1913 in Rom skizziert hatte."

4) ebda., S. VI

5) Dešart, S. 9 f.

6) Pervaja Pifijskaja Oda Pindara, Perevod razmerom podlinnika. Sonderdruck des "Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščenijsa" 1899, SPb.; vgl. Mladenčestvo, S. 59

7) Alkej i Safo, Sobranie pesen i liričeskich otryvkov, Moskau 1914

stamme.¹⁾ Vielleicht darf man hoffen, daß das gesamte Manuskript in der Sowjetunion erhalten blieb und bei Gelegenheit ediert wird. - Ivanov soll auch einen Teil der "Ilias" übersetzt haben, deren Manuskript blieb.²⁾

Ivanov übersetzte auch aus lebenden europäischen Sprachen, z.B. Byron und Petrarca. Anscheinend unveröffentlicht blieb seine russische Version von Dantes "Vita nuova". Dieses Werk wird im autobiographischen Brief (1916) erwähnt.³⁾ Inwiefern sich Ivanov bei Übertragungen aus nicht-slawischen Sprachen der Sowjetunion⁴⁾ eines sprachkundigen Mittelsmannes bedienen mußte, können wir nicht beurteilen. 1939 wurde in Erevan eine russische Übersetzung des Poems "Anuš", das der armenische Dichter Ovanes Tumanjan verfaßte, herausgegeben. Ivanov soll die Übertragung besorgt haben.⁵⁾

Ivanov übersetzte auch aus dem Russischen ins Deutsche, z.B. aus Tjutčevs Lyrik.⁶⁾ In dem "Lepta" überschriebenen Anhang zu "Nežnaja tajna" (1912) veröffentlichte er sogar eigene Gelegenheitsgedichte in Fremdsprachen.

In der Emigration, d.h. also schon in vorgerücktem Alter, verfaßte Ivanov noch weitere Gedichte und Abhandlungen. Es handelt sich durchweg um kürzere Werke; lediglich die Römischen Sonette (1924)

-
- 1) M.L. Gasparov (1966), S. 395: die Übersetzung ist enthalten im Sammelband "Grečeskaja tragedija", Moskau 1950.
 - 2) Al'tman, Trudy ..., S. 311
 - 3) AP, S. 95
 - 4) Tschöpl, S. 11, Anm. 19; Svet večernij (1962), S. 219
 - 5) An. Tarasenkov, Russkie poety XX v. (1900 - 1955), Bibliografija, Moskau 1966, S. 155 b. Dieselbe Übersetzung nebst einer weiteren ("Pachar'") ist nachgewiesen in: Ovanes Tumanjan, Bibliografija russkich perevodov (1893 - 1968), Erevan 1969, (Erevanskij gosudarstvennyj universitet, kabinet literaturnych svjazej, bibliografičeskaja serija, No 2), S. 40. "Anuš" unter No 164, "Pachar'" (veröffentlicht in: Stalinec, Erevan, 1939, 15. April) unter No 166. In derselben Bibliographie wird Ivanov noch einmal erwähnt: S. 111, No 385: "Safrazbekjan, I., I. Bunin, K. Bal'mont, V. Ivanov, F. Sologub - perevodčiki antologii "Poëzii Armenii", v knige: Brjusovskie čtenija 1966 g./Red.-sost K. Ajvazjan/, Erevan, Ajastan, 1968, s. 210 - 228."
 - 6) W. Iwanow, Zwei russische Gedichte auf den Tod Goethes, Corona, 1934, H. 6, S. 703. zitiert nach: Tjutčev, Lirika, Band II, herausgegeben von K.V. Pigarev, Moskau 1966, S. 464 (Bibliographie

und das Römische Tagebuch (1944) haben größeren Umfang. Die Gedichte wurden im Sammelband "Svet večernij" von D.V. Ivanov und O. Deschartes textkritisch ediert.¹⁾²⁾ Die Abhandlungen aus der Emigrationszeit wurden bisher nicht gesammelt abgedruckt. In "Das Alte Wahre"³⁾ sind Aufsätze aus verschiedenen Perioden vereinigt, teilweise Übersetzungen aus "Po zvezdam" und "Borozdy i meži" (1916).

Ivanovs opus postumum, ein episches Werk in Chronik-Art, wurde von O. Deschartes im Sinne des Autors zu Ende geführt und 1971 zum ersten Mal veröffentlicht.⁴⁾ Das Werk umfaßt 9 Kapitel; nur die ersten 5 davon wurden von Ivanov in die endgültige Form gebracht (1928-48).⁵⁾ Bisher hatten wir nur nach S.K. Makovskijs Beschreibung eine Vorstellung von dem Werk.⁶⁾

Die "Povest' o Svetomire Careviče" steht aus unerfindlichen Gründen nach "Mladenčestvo" am Anfang des ersten Bandes der Gesammelten Werke (1971). Danach folgen chronologisch angeordnet "Kormčie zvezdy" (1903) und "Prozračnost'" (1904) mit den Abhandlungen, die nach Frau Deschartes zum Verständnis der Lyrik-Bände notwendig sind. Das Editions-Prinzip ist demnach ein wenig verworren, es sei denn, daß man statt der chronologischen Abfolge die gattungsmäßige gewählt habe. Dann stehen mit "Mladenčestvo" und der "Povest'" Ivanovs epische Werke am Anfang, während die dramatischen konsequenterweise ganz zum Schluß kämen.

Es ist damit zu rechnen, daß immer noch Mosaiksteine zu einem "Polnoe sobranie sočinenij" zusammengetragen werden. Verlorene Manuskripte tauchen auf, Briefe aus Privatbesitz werden pub-

1) Svet večernij, Poems by Vyacheslav Ivanov, Oxford 1962

2) zum Titel vgl. Dešart, S. 207 f., es soll nicht "Senilia" bedeuten!

3) Wjatscheslaw Iwanow, Das Alte Wahre, Essays, Berlin-Frankfurt o.J. (Bibliothek Suhrkamp, Bd. XXIV)

4) Vjačeslav Ivanov, Sobranie sočinenij, I, Brüssel 1971 (Foyer Oriental Chrétien), S. 255: Povest' o Svetomire Careviče

5) Dešart, S. 221 - 223; 856, Anm.

6) S.K. Makovskij, Vjačeslav Ivanov v émigracii, Novyj žurnal, New York, 1952, kn. 31, S. 165 f.

liziert¹⁾ oder verschollene Bücher nachgedruckt. Letzteres war der Fall mit dem Sammelband "Iz glubiny"²⁾, der 1918 zusammengestellt, 1921 publiziert und sogleich wieder beschlagnahmt worden sein soll. Ivanov beteiligte sich an diesem "Klagelied" mit einem Aufsatz unter der Überschrift "Naš jazyk"³⁾, in dem er die alte Orthographie mit jat' und ižica verteidigt.

Derlei späte Publikationen werden kaum das Gesamtbild des Schaffens von Vjačeslav Ivanov modifizieren, aber für den Philologen, der historisch-textkritisch an die Arbeit geht, können sie oft eine Lücke in der Argumentation schließen. Es bleibt zu wünschen, daß in der Sowjetunion die vorhandenen Autographe bearbeitet und ediert werden.⁴⁾

1) z.B. V.S. Frank (Hrsg.), Perepiska S.L. Franka s Vjačeslavom Ivanovym, Mosty, No 10, 1963, S. 357

2) P. Struve (Hrsg.), Iz glubiny, 2. Auflage, Paris 1967

3) ebda., S. 171

4) Als Einzelbeispiel das Gedicht "Zamyšlen'e Bajana", in: Filologičeskie nauki, No 5, S. 68, Anm. 9 (Der Artikel handelt über die Gruppe "Krasà")

Erstes Kapitel: DIE RHYTHMUS-ANALYSE

Einleitung

Ivanovs Tragödie "Tantal" ist vorwiegend im sechsfüßigen Jambus verfaßt. Im einzelnen handelt es sich um 900 jambische Zeilen; die restlichen 502 Verse sind in verschiedenen lyrischen Maßen, Hexametern und trochäischen Tetrametern geschrieben. Wir untersuchen nur die 6-füßigen Jamben.

Da die Jamben in "Tantal" keinen Reim haben und durchweg 12 Silben umfassen, ist das Versmaß als jambischer Trimeter zu bestimmen. Von diesem Metrum unterscheidet sich der Alexandriner, der auch einen sechsfüßigen Jambus darstellt. Er ist jedoch durch Paarreim und den Wechsel von 12 und 13 Silben pro Zeile (männliche und weibliche Reime) charakterisiert. Die Zäsur nach der 6. Silbe muß nicht unbedingt im Alexandriner verwirklicht sein. Der jambische Trimeter hat in seiner antiken Form eine Zäsur nach der 5. oder 7. Silbe.

Nach der Untersuchung von Gasparov, die 23 russische Werke umfaßt, ist Ivanovs "Tantal" die erste russische Tragödie im Trimeter.¹⁾ A. Belyj äußert sich positiv dazu, daß Ivanov dieses Versmaß in die russische Dichtung einführt.²⁾ O. Deschartes behauptet, Ivanov habe bereits in der Gymnasialzeit versucht, zusammen mit A. Dmitrievskij ein Stück aus "König Ödipus" in russischen Trimetern zu übersetzen.³⁾ Übersetzungen griechischer Tragödien und Komödien sowie von Goethes "Faust II" waren schon vor Ivanov in Rußland im Trimeter verfaßt worden. Deshalb untersucht Gasparov auch das Original des "Faust" (2. Teil, 3. Akt). Nach Ivanov verfaßte nur noch V. Brjusov eine russische Tragödie im Trimeter.⁴⁾

1) M.L. Gasparov, *Antičnyj trimetr i rusckij jamb*, in: *Voprosy antičnoj literatury i klassičeskoj filologii*, Moskau 1966, S. 393 - 410. (im folgenden zitiert: "Gasparov")

2) A. Belyj, *Poézija slova*, Peterburg 1922, S. 34: on nam dokazal, čto jambičeskij trimetr prisušč duču rusckoj poézii.

3) Dešart, (1971), S. 9 f.

4) Gasparov, S. 395; es handelt sich um "Protesilaj umeršij" (1913).

Die weiteren Beispiele, die Gasparov anführt, sind ausschließlich Übersetzungen.

Der jambische Trimeter ist also für die russische Literatur als eine Ausnahme anzusehen. Demgegenüber stellt die andere Art des 6-füßigen Jambus, der Alexandriner, seit Lomonosovs erstem Versuch (1742)¹⁾ ein weit verbreitetes Versmaß dar. Zu dessen Entwicklung legte Taranovski umfangreiches statistisches Material vor.²⁾

Die Zielsetzung unserer Untersuchung besteht nun in folgendem: erstens wird die Rhythmus-Struktur der Tragödie "Tantal" ermittelt; zweitens werden die sich ergebenden Werte mit denjenigen verglichen, die Gasparov und Taranovski³⁾ für den Trimeter allgemein ermittelt haben. Dabei wird der in "Tantal" verwendete Trimeter in den größeren Zusammenhang der historischen Entwicklung des Trimeters in Rußland gestellt. Wo es sinnvoll erscheint, können zur Kontrastwirkung Daten über den Alexandriner herangezogen werden. - Zur historischen Entwicklung hat Gasparov in erwähntem Aufsatz alle Daten geliefert, während wir die Angaben über den Alexandriner ausschließlich aus Taranovski schöpfen.

Hinsichtlich der Methode folgen wir weitgehend Taranovski; Gasparov zeigt auch keine Abweichungen davon, so daß die Ergebnisse vergleichbar sind. Die Kriterien für die Annahme von metrischen Ikten übernehmen wir z.B. völlig von Taranovski. Das heißt insbesondere, daß wir keine Nebenbetonungen auf langen Wörtern annehmen. Ferner folgen wir Taranovski in der Frage des Atoniranje.⁴⁾

Wir führen aber einzelne Untersuchungen nicht durch, die die beiden genannten Autoren für notwendig halten, z.B. das Fraziranje. Wir untersuchen die Wortgrenzen nur im Zusammenhang mit dem Problem der Zäsur. Andererseits werden wir ausführlich "sekundäre Rhythmus elemente" analysieren, die weder Taranovski, noch Gasparov systematisch erfassen.

1) K. Taranovski, Ruski dvodelni ritmovi, Beograd 1953, S. 99; 101 f.; Tab. VI, No 1 (im folgenden: Taranovski)

2) ebda., S. 98 - 146

3) Gasparov fügt seinem Aufsatz eine von Taranovski erstellte Liste an (S. 410)

4) Taranovski, S. 21 f.

5) ebda., S. 7

Die Methode Taranovskis, die u.a. auf russischen Anregungen beruht, ist nicht unumstritten. Einwände können insbesondere von seiten der Sprachwissenschaft gemacht werden. Wir vertreten die Ansicht, daß eine immanente Kritik von literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten her geführt werden müsse. In unserer Arbeit schlägt sich die Kritik u.a. darin nieder, daß wir die metrischen Senkungen auf Betonungen hin untersuchen. Taranovski prüft grundsätzlich nur die metrischen Hebungen darauf hin, ob der Iktus wirklich realisiert ist. Gasparov legt keine Zahlen für hypermetrische Ikten vor.¹⁾

Wir haben also durch Auslassungen und Ergänzungen nicht die Methode Taranovskis als solche modifiziert, sondern hinsichtlich der zu untersuchenden rhythmischen Phänomene eine eigene Auswahl getroffen.

Im folgenden unterscheiden wir zwischen primären und sekundären Rhythmuselementen.²⁾ Von den primären haben Gasparov und Taranovski in bezug auf "Tantal" bereits die realisierten Ikten ermittelt; die rhythmischen Variationen werden aber nicht dargestellt. Es muß beachtet werden, daß Gasparov von "Tantal" nur 500 Verse auswertete.³⁾

1 - Die primären Rhythmuselemente

In der Tragödie "Tantal" ahmt Ivanov eine attische Tragödie nach. Für die Versifikation bedeutet dies, daß die Verse syllabotonische Nachahmungen eines quantitierenden antiken Metrums sind. Dies läßt vermuten, daß Ivanov die Ikten zu einem hohen Prozentsatz realisiert.⁴⁾ In seinen Übersetzungen ("razmerom podlinnika")

1) erwähnt werden sie: S. 403

2) Nicht zu verwechseln mit pervičnyj und vtoričnyj ritm bei Gasparov, S. 393

3) Gasparov, S. 396: Kak pravilo, dlja razbora bralsja načal'nyj otryvok teksta ob-emom v 500 trimetrov.

4) Gasparov, S. 402: Možno dumat', što Fet, znatok i perevodčik antičnych poëtov, staralsja vossozdat' ne tol'ko ætevskij original, no i ego prototip - metričeskij stich, v principe ne znajuščij propuska ritmičeskich udarenij.

ersetzte er nämlich jede Länge durch einen expiratorischen Akzent.¹⁾ Dies führt zu solch skurrilen Versen wie folgender Imitation eines "Nomos":

Zevs, ty - vsech del verch!
 Zevs, ty - vsech del vožd'!
 Ty bud' sich slov car';²⁾
 Ty prav' moj gimn, Zevs!

Wir müssen noch eine weitere Hypothese in Betracht ziehen. Wie erwähnt ist der Trimeter in Rußland u.a. durch Faust-Übersetzungen eingeführt worden. Man kann also annehmen, daß Ivanov mit seiner Tragödie nicht nur die quantifizierenden Metren nachahmen wollte, sondern daß er auch Faust zum Vorbild nahm. So spricht Zelinskij in Zusammenhang mit Ivanovs Verwendung antiker Versmaße davon, daß nur auch die Russen etwas hätten, was sie neben "Faust" stellen können.³⁾

Von den 900 Versen im jambischen Trimeter, die die Tragödie "Tantal" enthält, sind 14 unregelmäßig.⁴⁾ Bei 10 Versen fehlt ein Fuß; es sind fünf Fußige Jamben ohne Klausel. Ein Vers bricht nach der 5. Silbe ab (V. 1386, S. 244 unten). Schließlich ist in einem Vers eine Silbe hypermetrisch (65). Zwei Verse (V. 140, 357), enthalten einen hypermetrischen Fuß. Gasparov stellte 7 "unregelmäßige Verse" fest.⁵⁾ Dies stimmt mit unserer Zählung überein, da ja

-
- 1) vgl. V.I. Ivanov, Difikamb Vakchilida, in: Prozračnost', 1904, S. 169 f.
- 2) Ivanov, Alkej i Safo, Moskau 1914, S. 11
- 3) P.F. Zelinskij, in: Vengerov (Hrsg.), S. 111: K nej prinadležit, prežde vsego, tot jambičeskij trimetr, kotorym napisan "Tantal" - napisan udivitel'no plavno i estestvenno: teper' u nas est', što sopostavit' s tret'im dejstviem - étoj dramoj v drame, vtoroj časti Fausta.
- 4) Taranovski nimmt wohl 11 an; Gasparov, S. 410, Tab.: "v srednem 889"
- 5) Gasparov, S. 404: Nagljadnyj pokazatel' éтого - tot fakt, što v stiche s konstantoj Cholodkovskogo na 500 stichov net ni odnog nepravil'nogo, [...] meždu tem kak opytnejsie poëty V. Ivanov i Fet dopustili na 500 stichov po 7 nepravil'nych [...], i daže v nemeckom trimetre Gete dva sticha iz 500 nepravil'ny (8816 i 10.039). - Gasparov sieht das Problem als Folge des Fehlens einer Konstanten.

Gasparov nur die ersten 500 Jamben auswertete. Vers 65 betrachtet er aber nicht als unregelmäßig, sondern führt ihn als Beispiel für "dreisilbige Füße im Trimeter" an.¹⁾

V.65: Kol' smerten ty, bog - smerten, o Čelovekobog!
 v - / v - / - - / v v / v v v / v -

Es scheint nicht abwegig, daß Ivanov in obigem Vers eine Länge in zwei Kürzen aufgelöst hat. Dieses Verfahren entspricht einer normalen Praxis in der quantitierenden Metrik. Modern ausgedrückt nennt man solche Verse dol'nik.²⁾ Hat Ivanov nun in V. 65 einen dol'nik verfaßt, wie Gasparov zu verstehen gibt?

Wie es scheint, verfaßte Ivanov in seiner Lyrik dol'niki nur bis 1912 (Nežnaja tajna).³⁾ Die frühen Beispiele aus seiner Lyrik zeigen aber nicht wie in V. 65 das Einfügen einer hypermetrischen Senkung, sondern das "Auslassen" von metrisch unbetonten Silben aus dreisilbigen Versfüßen. Besonders häufig kommt dies in Distichen vor.⁴⁾

Abschließend möchten wir sagen, daß zwar Gründe dafür sprechen, daß Ivanov in V. 65 einen dol'nik einfügte. Trotzdem betrachten wir den Vers als Anomalie in der Tragödie, weil das Phänomen nur ein einziges Mal vorkommt. So kann man daraus keine Schlüsse ziehen. In Ivanovs Lyrik ist der umgekehrte Vorgang, das Auslassen

-
- 1) Gasparov, S. 407: V nemeckom toničeskom trimetre trechsložnye zameny upotrebiteľ'ny izdavna; my videli ich primery v "Fauste". V russkom trimetre, za isključením odnoј stroki v "Tantale" [...] i neskol'kich strok [...] perevodčiki liš' dvaždy obraščali: k ispol'zovaniju trechsložnych zamen: [...] Er nennt u.a. seine eigene Übersetzung aus Phaedrus.
 - 2) Gasparov, S. 406 f.: Kak izvestno, v antičnom trimetre dvuchsložnye jambičeskie stopy mogli zamenjat'sja [...] i trechsložnymi [...] i daže četyrechsložnoj [...] Vozmožny li takie zameny v toničeskom trimetre? Bezuslovno, vozmožny [...]. Polučitsja tot redkij razmer, kotoryj [...] sovremennoe stichovenie opredeljaet kak dol'nik na dvuchsložnoj osnove.
 - 3) Gasparov untersuchte in größerem Zusammenhang Ivanovs dol'niki, leider nur mit der lapidaren Angabe, daß er "aus 2 Werken 200 Verse" zugrunde lege. (S. 62). Mit dem Typ IV fällt Ivanov auch dort aus dem Rahmen (S. 105). M.L. Gasparov, Russkij trechudarnyj dol'nik XX v., in: Teorija sticha, Leningrad 1968, S. 59 - 106
 - 4) Ivanov, Kormčie zvezdy (1903), S. 242 - 266; Nežnaja tajna, (1912), S. 52 ("Nežnaja tajna"), 97 ("Otvjet"), 109 ("Razluka").

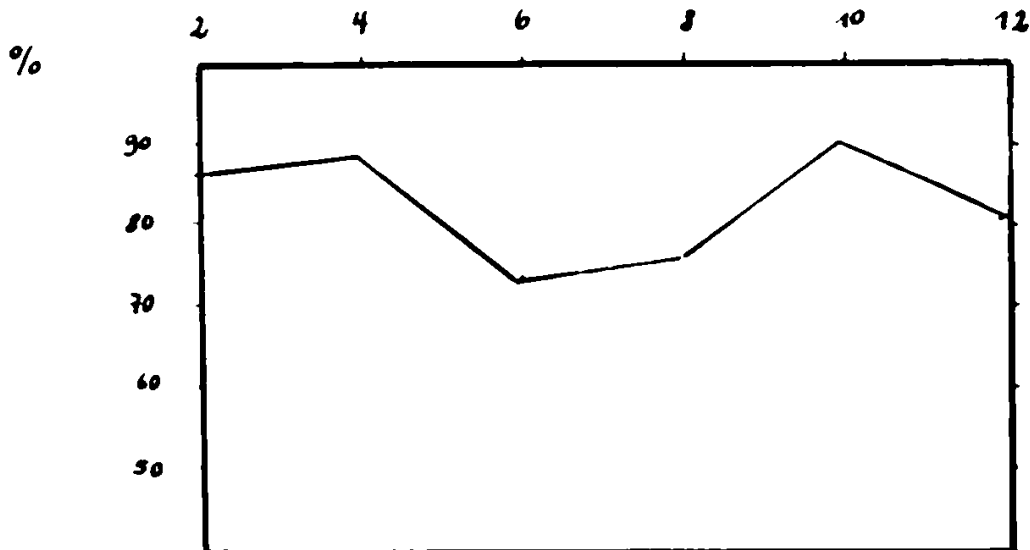
von Silben, bei der Gestaltung der dol'niki vorwiegend festzustellen.

a - Die realisierten Ikten

Wir legen unserer Untersuchung an "Tantal" 886 gleich lange Verszeilen zugrunde. Die Werte für die realisierten Ikten, die wir ermittelt haben, weichen geringfügig von Taranovskis Prozentsätze ab.¹⁾ Eine stärkere Differenz ist zu den Zahlen Gasparovs zu verzeichnen. Dies ist u.a. darauf zurückzuführen, daß er nur 500 Verse auswertete.²⁾

Silbe

AH	86,0	88,6	73,1	75,7	90,5	80,5	v.H.
Tar.	87,2	88,5	70,3	74,8	90,9	79,9	
Gasp.	84,8	88,0	71,6	69,0	88,8	76,0	



1) im Anhang zu Gasparovs Aufsatz, Gasparov (1966), S. 410

2) Gasparov, S. 397, Tabelle

An diesem Ergebnis ist folgendes bemerkenswert: erstens liegen alle Werte über 70 v.H. Die Kurve verläuft also sehr flach. Zweitens liegt der stärkste Iktus auf dem vorletzten, statt dem letzten Fuß. Eine nur wenig geringere Häufigkeit der Ikten läßt sich auf der 4. Silbe feststellen. Daraus folgt drittens, daß der Rhythmus in "Tantal" keine Konstante verwirklicht, sondern bei flachem Verlauf zwei fast gleich starke rhythmische Tendenzen.

Da keiner der 6 in Frage kommenden Versfüße mit weniger als 70 v.H. betont ist, ergibt sich ein relativ hoher Durchschnittswert von 82,2 v.H. An sich weist eine hochgradige Erfüllung des metrischen Schemas - ungeachtet des Metrums - auf die Anfänge der syllabotonischen Dichtung in Rußland. So realisiert Lomonosov in seinem ersten Versuch des Alexandriners (1742) das metrische Schema mit 95,2 v.H.¹⁾ Aber sogar in Lomonosovs eigenen Werken bleibt dieser Wert ein Kuriosum. Die Spitzenwerte, die das 18. Jh. sonst aufzuweisen hat, liegen unter dem Durchschnittswert von "Tantal". Lomonosov erreicht 81,8 v.H., Trediakovskij 80,1 v.H. und Sumarokov 80,6 v.H.²⁾ Die durchschnittliche Betonung des Alexandriners im 18. Jh. liegt bei 78,1 v.H.³⁾ Nach 1840 fällt der Durchschnittswert auf 76,6 v.H.⁴⁾

Wenn wir nun den Durchschnittswert, den wir aus "Tantal" ermittelt haben, mit den Werten der von Gasparov untersuchten Werke vergleichen, dann stellen wir fest, daß Ivanov keineswegs an der Spitze liegt. Der Durchschnitt der realisierten Ikten schwankt zwischen 83,4 v.H. (Šul'c, 1962) und (Apt, 1954) 67,3 v.H.⁵⁾ Es sei vermerkt, daß Goethe mit 82,2 v.H. gemessen an seinen russischen Übersetzungen die Ikten stärker realisiert. Er trifft andererseits den Prozentsatz, den wir für "Tantal" ermittelt haben; aber die Werte sind nicht vergleichbar. Auf Grundlage von 500 Versen ermittelt nämlich Gasparov für "Tantal" mit 79,7 v.H. einen etwas ge-

1) Taranovski, S. 99, 101 f.; Tab. VI, No 1

2) ebda, Tab. VI, No 2, 5, 13

3) ebda, Tab. VI, No 72

4) ebda, Tab. VI, No 75

5) Gasparov gibt die Durchschnitte nicht an; wir haben sie aus seiner Tabelle errechnet.

ringeren Durchschnitt als wir und Taranovski.¹⁾

Die oben angeführten Extremwerte weisen darauf hin, daß anders als beim Alexandriner die höchsten Durchschnittswerte nicht für die ersten Versuche und die geringere Realisierung des metrischen Schemas für die Gegenwart gelten. Vielmehr muß der Unterschied im Typus der Realisierung gesehen werden, wie wir weiter unten ausführen.

Wir stellen fest, daß das Ergebnis in "Tantal" beide Hypothesen gleichzeitig zu bestätigen scheint: hohe Realisierung des metrischen Schemas als Ergebnis tonischer Substitution der Quantitäten und Nachahmung von Faust II. Diese Hypothesen müssen jedoch noch weiter verfolgt werden.

Der flache Verlauf der Kurve ist nicht direkt eine Folge des hohen Durchschnittswerts. Bei stärker ausgeprägten Extremwerten läßt sich ein ebenso hoher Durchschnitt erzielen. Ivanovs Kurve ist auch kein Extrem der Einebnung; Fets Kurve ist nämlich bei niedrigerem Durchschnittswert noch flacher. Der Rhythmus in "Tantal" weist allerdings eine Besonderheit auf, die ihn von Fet und dem mutmaßlichen Vorbild Faust II unterscheidet: die 4. Silbe ist erheblich stärker realisiert als die 2. und 6. und stellt eine rhythmische Tendenz dar. Bei Goethe und Fet liegt der Wert der 4. Silbe unter dem der 2. und 6. Dadurch entsteht in "Tantal" keine Dreigliedrigkeit des Rhythmus' im Sinne von Gasparovs trechčlennost' und Taranovskis tročlana inercija.²⁾ Was heißt das?

Gasparov geht davon aus, daß der antike Trimeter die 6 Versfüße nicht nur metrisch, sondern auch rhythmisch in 3 Dipodien zerlegt. Dabei trägt jeweils der erste Fuß einer Dipodie die stärkere Betonung; dieses Phänomen nennt er "Dreigliedrigkeit".³⁾

v	˘	v	-	/v	˘	v	-	/v	˘	v	-
2		4		6		8		10		12	

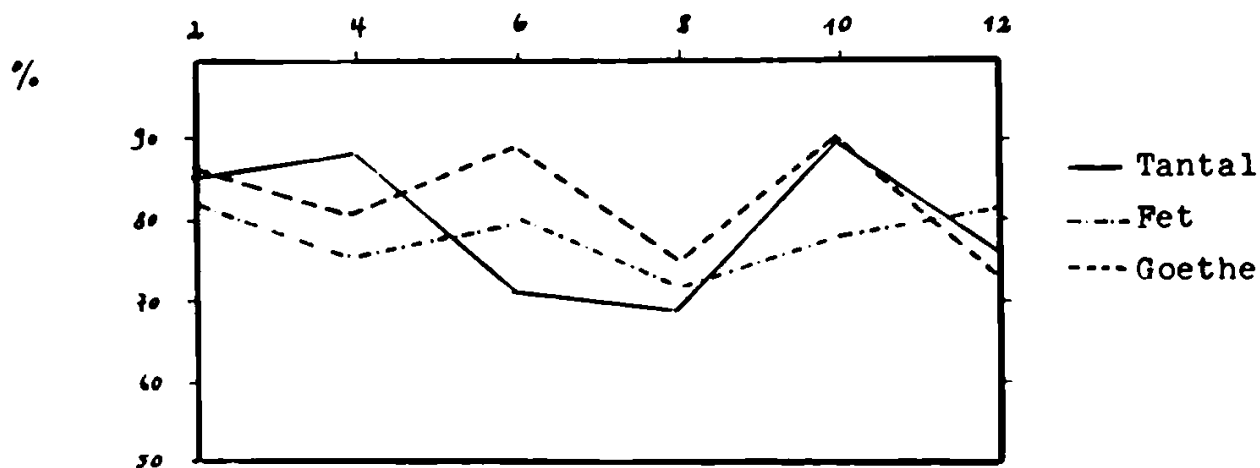
1) Gasparov, S. 410: 81,9 v.H.

2) Taranovski, S. 119; ebda. Diagr. XXVI

3) Gasparov, S. 394: Antičnyj jambičeskij trimetr [...] byl takze stichom s dvuchstepennym ritmom. On sostojal iz 6 jambičeskich stop, gruppirujuščichsja poparno v tri dipodii; v každoj dipodii pervaja stopa nesla bolee sil'noe ritmičeskoe udarenie, čem vtoraja. Der Ausdruck fällt S. 403.

Wir stellen nun fest, daß Goethe die Dreigliedrigkeit verwirklicht und somit auch den mutmaßlichen antiken Rhythmusverlauf trifft.

Tantal ¹⁾	:	84,8	88,0	71,6	69,0	88,8	76,0	v.H.
Fet	:	82,2	75,6	79,6	72,0	77,8	80,8	
Faust	:	86,5	81,0	88,5	74,8	89,5	73,0	
(Goethe)								
Silbe		2	4	6	8	10	12	



Damit haben sich in einem sehr wesentlichen Punkt die beiden Hypothesen durch dasselbe Beweismittel als unzutreffend erwiesen. Ivanov ahmt in bezug auf die Dreigliedrigkeit weder das antike Dipodien-Schema nach, noch Goethes Faust.²⁾

Gasparov unterliegt wohl einem Zwang zum Schema, wenn er die "Proportion" aufstellt Cholodkovskij : Fet = Artjuškov : Ivanov. Er behauptet dann, der Rhythmus in "Tantal" setze das Vorbild

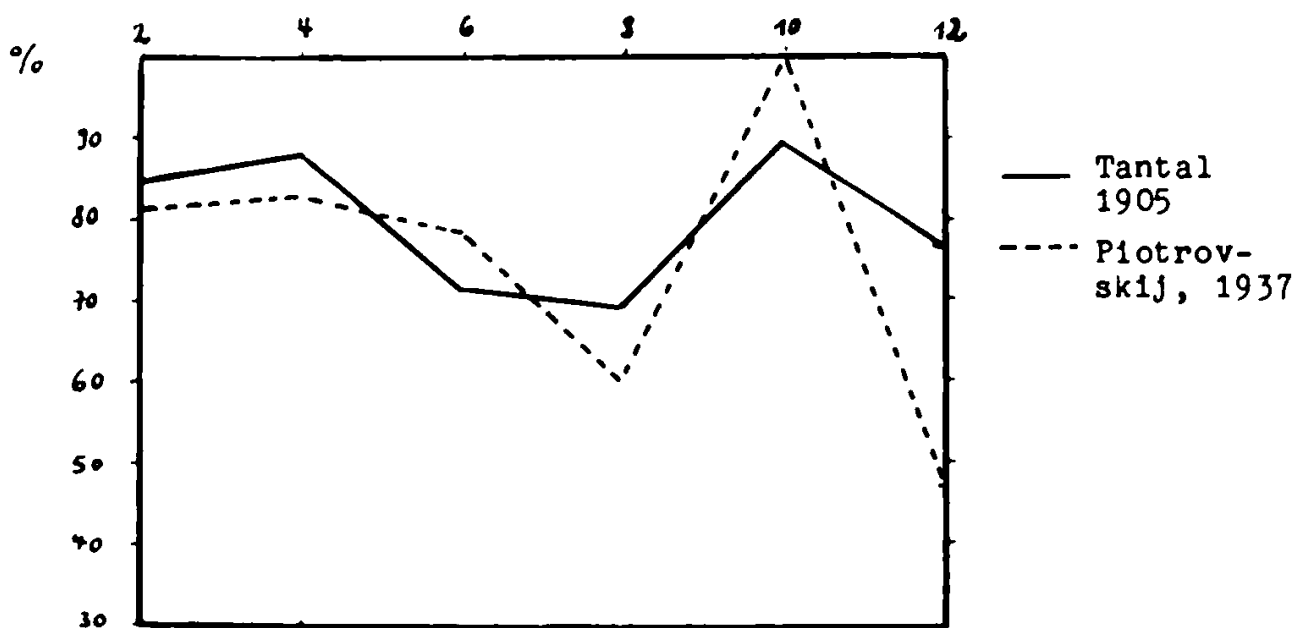
1) Alle Zahlen nach Gasparov, S. 397

2) Gasparov, S. 403: Odnako ritmičeskoj trehčlennosti v trimetre V. Ivanova ne vznikajet: naprotiv, vtoraja stopa zvučit daže nemnogo sil'nee pervoj, vopreki antičnomu ritmu, i ruskoj modeli; čem ob-jasnit' ètu osobennost', my ne znaem. Unter "Modell" versteht G. die Daten über den Rhythmus der russischen Prosa, Gasparov, S. 396

Fets fort.¹⁾ Dies scheint uns aber nur in einem Punkt zuzutreffen, dem Fehlen der Konstante. Fets rhythmische Tendenzen liegen nämlich im Unterschied zu Tantal auf der 2., 6. und 12. Silbe. Wenn also überhaupt ein Einfluß des Faust auf Ivanov vorliegt, dann nicht über Fets Übersetzung, sondern direkt vom deutschen Original her.

Es gibt unter den Werken, die Gasparov untersucht hat, auch noch außer "Tantal" solche, in denen die 4. Silbe im Verhältnis zur 2. und 6. stärker betont ist.²⁾ Deren Kurvenverlauf unterscheidet sich von dem Ivanovs in einem wesentlichen Punkt. Sie haben an der 10. Silbe eine rhythmische Konstante, während in "Tantal" an der Stelle nur eine Tendenz festzustellen ist.

Silbe	2	4	6	8	10	12
Radlov :	76,0	81,7	75,5	61,5	100	50,5
Šervinskij :	76,0	79,2	77,8	59,2	100	44,4
Piotrovskij:	81,2	82,4	78,4	60,2	99,8	47,2



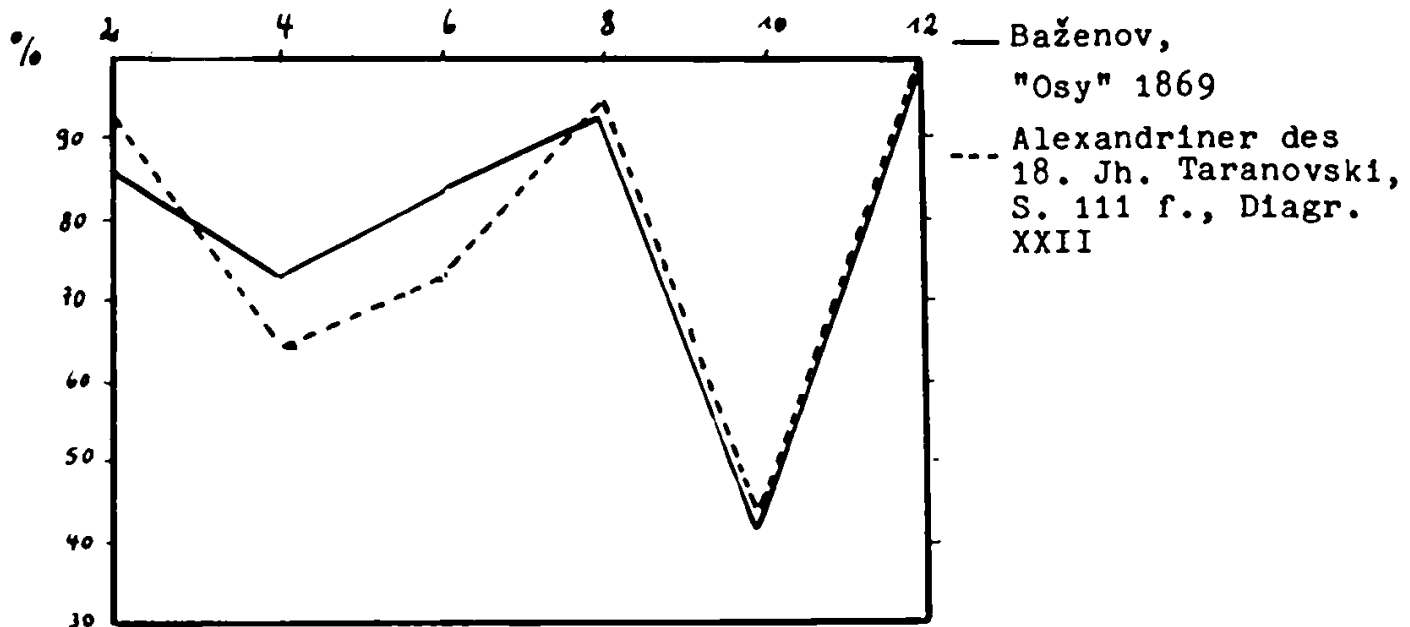
1) Gasparov, S. 403: V eksperimentach načala XX v. prodolžatelem Feta vystupaet Ivanov [...] . Schodstvo trimetra "Tantala" s trimetrom Feta, po-vidimomu, ob-jasnjaem ne stol'ko prjamym vlijaniem, skol'ko obščej ustanovkoj na vosproizvedenie antičnoj metriki.

2) Gasparov, S. 397, Tab. No 20, 24, 26

Damit haben wir die dritte Besonderheit, die wir eingangs abgehoben hatten, als die wichtigste erfaßt. Ivanovs Trimeter entspricht im Fehlen der Konstante zwar Faust, aber innerhalb der Entwicklung des russischen Trimeters stellt der Typus ohne Konstante eine Übergangsform dar.

Wie Gasparov belegt, versuchte man zunächst (1869), den Trimeter in der Weise im syllabo-tonischen System zu verwirklichen, daß man vom Alexandriner ausging und nur Reim und Klausel wegließ.¹⁾ Dabei wurde eine Konstante auf der 12. Silbe verwirklicht.²⁾

Baženov: 85,5 73,0 84,5 92,3 42,3 98,0



Nach dem Übergangstypus, der von Fets Faust-Übersetzung und "Tantal" repräsentiert wird, entwickelte sich der Trimeter in Rußland durch Übernahme eines anderen eingeführten metrischen Schemas, des Blankverses mit daktylischer Klausel.³⁾ Nur in einem Beispiel ist dieser Typus vor "Tantal" und Fet belegt, und zwar in Cholodkovskijs Faust-Übersetzung (1878). Auf dieser Tatsache beruht die Analogie Fet-Ivanov einerseits, Cholodkovskij-Artjuškov andererseits, von der wir oben (S. 43) sprachen. Gaspa-

1) Gasparov, S. 408

2) ebda, S. 397, Tabelle, No 3 - 8

3) Gasparov, S. 409; S. 397, Tab. No 18 - 29

rov macht es sichtlich Freude zu zeigen, daß die relativ unbekannteren Übersetzer in der historischen Entwicklung den Sieg davontrugen.¹⁾

Die Zukunft gehörte dem Trimeter mit der Konstanten auf der 10. Silbe. Brjusov realisierte diesen Rhythmus in "Protesilaj umeršij" (1913), und Ivanov verwendete ihn in der Übersetzung des "Agamemnon" (verf. 1913-15, publ. 1950). Es scheint uns fraglich, ob Ivanov dem Beispiel Artjuškova (1912) oder demjenigen Brjusovs folgte. Gasparov erklärt, es sei unklar, ob Brjusov etwa Artjuškova Bemühungen bekannt waren, als er den "Protesilaj" schrieb (1911).²⁾

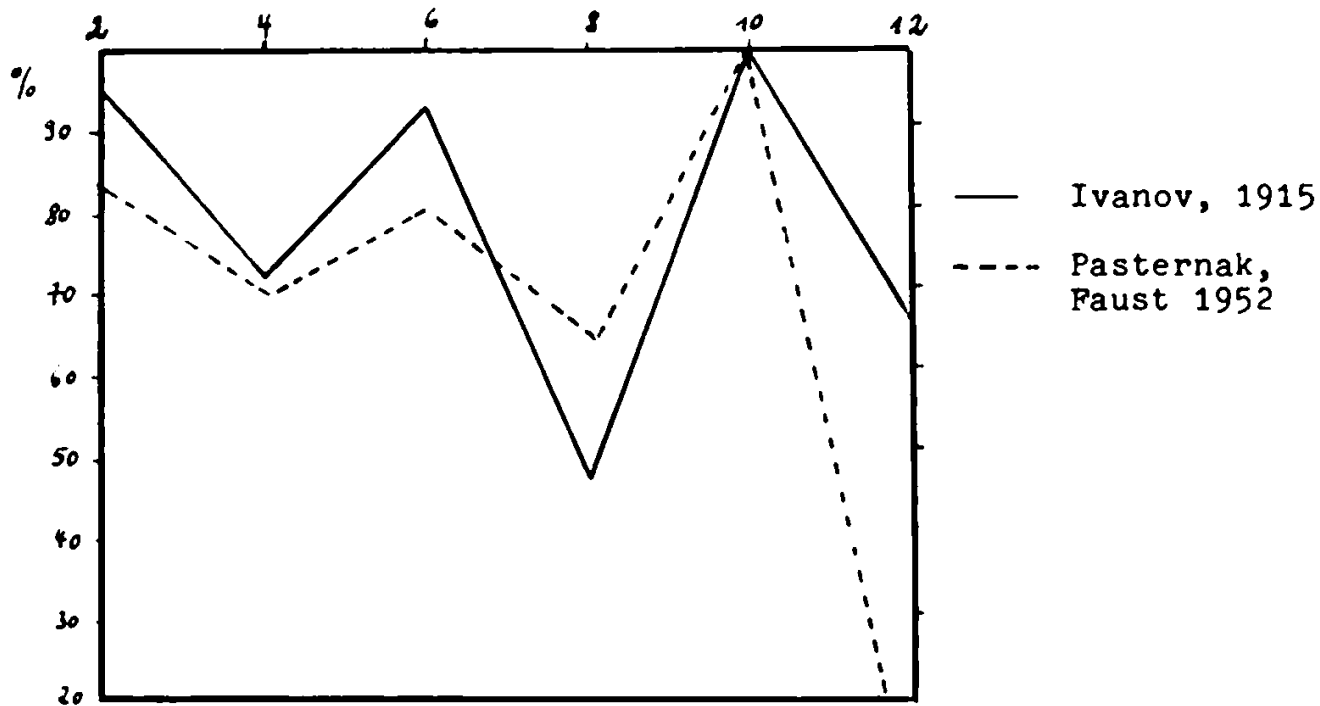
In dem Maße, wie sich die Konstante auf der 10. Silbe durchsetzt, wird entweder die Kurve am Versbeginn flacher oder die Inertie auf der 8. Silbe deutlicher, und in letzter Konsequenz entfällt jeder Iktus auf der 12. Silbe (Pasternaks Faust-Übersetzung). So ist es zu erklären, daß die Durchschnittswerte für die realisierten Ikten bis unter 70 v.H. sinken. Die Tatsache, daß Šul'c noch 1962 83,4 v.H. erreicht, liegt daran, daß er einen Mischtypus mit zwei Konstanten (10. und 12. Silbe) verwirklicht.

1) Gasparov, S. 404: Avtoritet znamenitogo Feta i skromnogo Cholodkovskogo, blestjaščego poëta V. Ivanova i staratel'nogo perevodčika A. Artjuškova, konečno, byl nesoizmerim. No nesmotrja na èto, v bor'be dvuch tipov russkogo trimetra pobeditelem ostalsja ne stich Feta i V. Ivanova, a stich Cholodkovskogo i Artjuškova.

2) Gasparov, S. 404: "Protesilaj" pisalsja ešče v 1911 g. [...] ; nejasno, znal li uže Brjusov ob opytach Artjuškova, izdannyh liš' v 1912 g., no esli net, to on samostojatel'no prišel k tomu že tipu sticha.

Silbe

Ivanov (Agamemnon, 1915)	95,6	73,4	93,2	47,0	100	66,8	v.H.
Pasternak (1952)	84,2	71,0	80,4	66,2	100	(2,4)	



Wir haben gesehen, daß der jambische Trimeter in Rußland zunächst auf der Grundlage des Alexandriners entstand und schließlich beim Blankvers mit Klausel endete. Die Übergangslösung, die in "Tantal" vorliegt, kann demnach hypothetisch als Durchdringung zweier metrischer Schemata verstanden werden. Wir schlüsseln das Versmaterial nun so auf, daß zwei Kurven mit Konstante entstehen. Erstens wird der sechsfüßige Jambus von Gasparovs Typ 2 (Konstante auf der 12. Silbe)¹⁾ ausgegliedert und zweitens ein reiner fünf-füßiger Jambus mit daktylischer Klausel (Typ 1)¹⁾. Dies führt auch Taranovski durch²⁾, und Gasparov schreibt dazu:

"Diese Ziffern sind besonders dadurch interessant, daß sie die weiteren Perspektiven der Forschung über den jambischen Trimeter andeuten: die Untersuchung der gegenseitigen Beein-

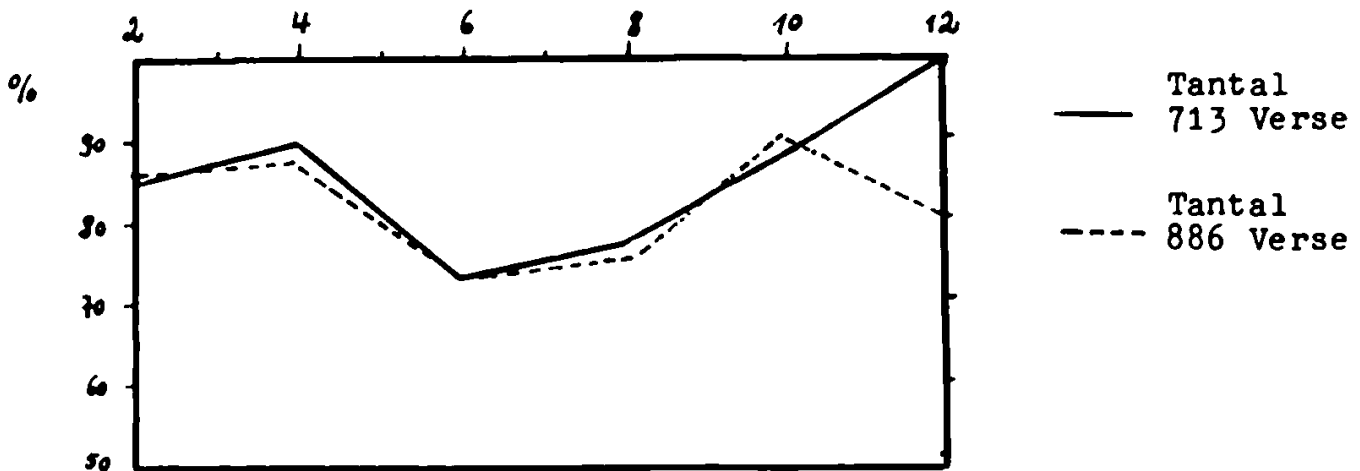
1) Gasparov, S. 394

2) ebda., S. 410

flussung zweier jambischer Metren, aus denen er hervorgeht."¹

Wir erhalten für die 713 Verse ohne daktylische Klausel folgende Werte:

Silbe	2	4	6	8	10	12	
A.H.	85,4	89,9	72,7	77,7	88,1	100	v.H.
Tar. ²⁾	87,1	90,0	69,4	77,9	88,6	100	



Abgesehen vom letzten Versfuß weichen diese Werte nicht wesentlich von denjenigen ab, die der Kurve der gesamten Verse zugrundeliegen. Der zweitgrößte Prozentsatz der Ikten befindet sich auch hier auf der 4. Silbe; die 6. Silbe vereinigt am wenigsten realisierte Ikten auf sich.

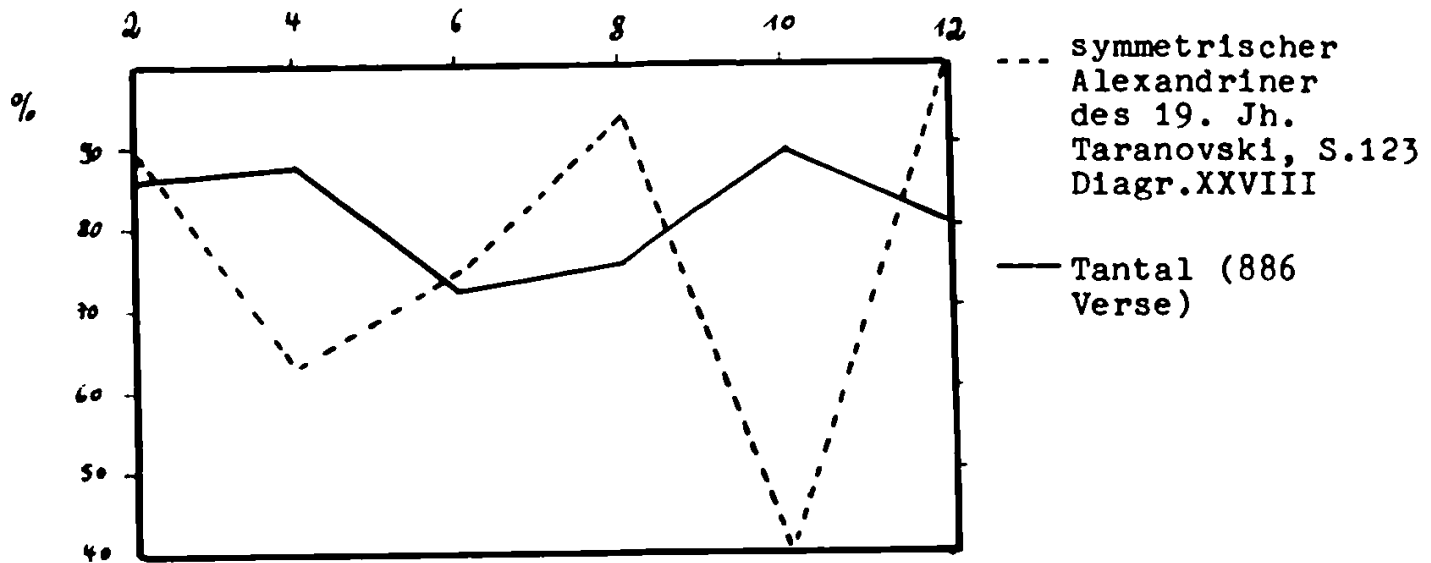
Demgegenüber verläuft die Kurve, die Taranovski für die sechsfüßigen Jamben errechnet hat, völlig anders. Die 2. und 8. Tonstelle wird nämlich durchweg stark realisiert. Der 7. und 8. Silbe kommt deshalb beim Alexandriner eine besondere rhythmische

1) Gasparov, S. 410: Èti cifry osobenno interesny tem, što oni namečajut dal'nejšie perspektivy issledovanija jambičeskogo trimetra: izučenie vzaimovlijanija dvuch jambičeskich razmerov, iz kotorych on vyrastaet.

2) nach der Tabelle, Gasparov, S. 410; Taranovski geht von 710 Versen aus.

Bedeutung zu, weil davor die Zäsur verwirklicht wird.¹⁾

Gerade die schwache Betonung des 4. Fußes in "Tantal" deutet nun darauf hin, daß es müßig ist, Ivanovs Trimeter mit dem Alexandriner zu vergleichen. Die Teilung der Verszeile in zwei gleich lange Einheiten, wie sie beim Alexandriner bei mehr oder weniger streng beachteter Zäsur vorliegt, macht jeden Versuch unmöglich.



Nach Ausschluß der Verse, die den 6. Fuß nicht betonen, ergab sich somit keine Kurve, die in einem anderen Punkte als eben dem Zeilenende von der Kurve des gesamten Grundmetrums eine wesentliche Abweichung gezeigt hätte.

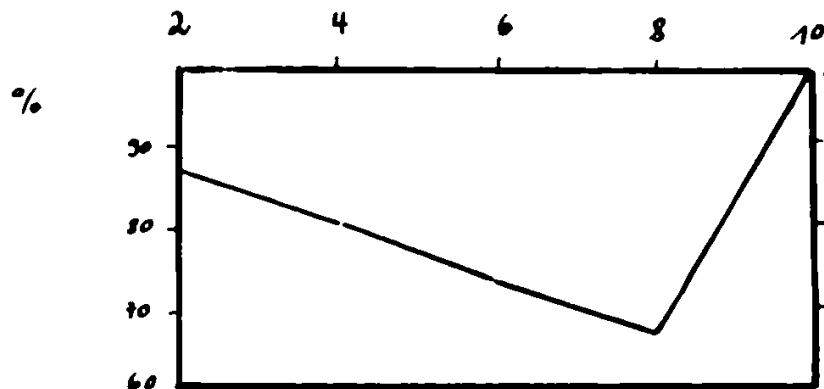
Die 173 Verse des jambischen Trimeters, die das Zeilenende daktylisch verwirklichen, können so betrachtet werden, als handle es sich um eingestreute fünffüßige Jamben. Für die gegenseitige Durchdringung zweier Metren in einem Text ließen sich dann Argumente beibringen, wenn wir in der Tat zwei völlig verschiedene Diagramme erhielten, die erst durch Überlagerung obige ungewohnte

1) Die französische Versifikation verlangt vor der Zäsur eine rhythmische Konstante, was bei Trediakovskij Nachahmung findet. Vgl. Taranovski, S. 104, Diagr. XXI. Die Entwicklung geht in Rußland aber dahin, den Fuß nach der Zäsur stärker zu betonen, während vor der Zäsur daktylische Klauseln zulässig sind. Taranovski, S. 104, 108.

Kurve ergeben. Nun hat sich bereits gezeigt, daß die sechsfüßigen Jamben auch dann nicht den üblichen Rhythmusverlauf aufzeigen, wenn die daktylischen Schlüsse ausgegliedert werden. Es ist nun zu untersuchen, ob sich wenigstens ein vertrautes Bild ergibt, wenn die Zellen mit 5 und weniger Ikten gesondert behandelt werden.

Die Werte für die realisierten Ikten ergeben sich wie folgt:¹

2	4	6	8	10	
87,9	82,7	74,6	67,1	100	%



Verglichen mit derjenigen des gesamten Grundmetrums ist der Verlauf dieser Kurve insofern bemerkenswert, als der zweitstärkste und der schwächste Iktus nicht mehr auf der 4. bzw. 6. Silbe liegen. Die klare Tendenz auf der 4. Silbe ist eingeebnet. Daß ferner in diesen Versen die Inertie deutlich vor der Konstanten liegt, spricht für einen traditionellen Rhythmusverlauf. Aber dem widerspricht völlig, daß die 4. und 6. Silbe geringer betont sind als die 2. Silbe, und zwar in der Weise, daß ein ziemlich gleichmäßiger Betonungsabfall vom Versanfang bis zum vorletzten Fuß stattfindet. Diese Kurve ist in der russischen Literatur nur an einigen Übersetzungen Kronebergs aus dem Englischen zu belegen,²⁾ ansonsten handelt es sich um einen Rhythmus, der in den einzelnen

1) Taranovski ermittelt eine noch stärkere Inertie auf der 8. Silbe. Gasparov, S. 410: (bei 179 Versen)

87,2	82,7	73,7	62,6	100
------	------	------	------	-----

2) Taranovski, S. 227: Diagr. LIX

Werten nur unwesentlich unter demjenigen Byrons liegt.¹⁾

Nicht nur in der russischen Literatur ist diese Kurve durchaus ungewöhnlich, auch Ivanovs Lyrik und besonders die Tragödie "Prometej", deren Grundmetrum der fünffüßige Jambus ist, verwirklichen keine Werte, die zu den oben ermittelten in Beziehung gesetzt werden könnten. Besonders der niedrige Wert für den 3. Iktus ruft Befremden hervor, denn der fünffüßige Jambus ohne Zäsur betont die 6. Silbe sehr stark. In den Grenzen des Üblichen würde obige Kurve verlaufen, wenn die 6. Silbe um 10 - 15 v.H. mehr Ikten auf sich vereinigte.

So muß abschließend festgehalten werden, daß auch die 173 Verse mit daktylischer Klausel sich im Rhythmusverlauf nicht auf vertraute Vorbilder zurückführen lassen. Zwar weicht die letzte Kurve von den beiden vorigen in 2 Ikten, d.h. durch Einebnung der rhythmischen Tendenz auf dem 2. Fuß, ab; keineswegs läßt sich jedoch dadurch die hypothetische Annahme stützen, daß der erstaunliche Kurvenverlauf für den 6-füßigen Jambus (886 Verse) durch Überlagerung zweier verschiedener metrischer Schemata zustande kommt.

Dieses Ergebnis gilt jedoch nicht für Fets Faust-Übersetzung, von der Gasparov behauptet, daß sie rhythmisch "Tantal" gleiche.²⁾ Taranovski hat auch Fets Trimeter zerlegt und erhält für die Verse mit daktylischer Klausel (95) eine Kurve, die im wesentlichen mit derjenigen des fünffüßigen Jambus "ohne Mediane" übereinstimmt.³⁾ Die Zeilen mit betonter 12. Silbe ergeben allerdings auch bei Fet keinen normalen Alexandriner.

Bei Cholodkovskij, der als erster konsequent die Konstante auf die 10. Silbe legte und damit wegweisend für die Zukunft wurde, überwiegen natürlich die fünffüßigen Jamben (347) gegenüber den sechsfüßigen (219). Es erstaunt nun nicht mehr, daß auch seine Verse ein vertrautes Bild ergeben.⁴⁾ Die Werte für die einzelnen Ikten liegen allerdings höher als bei Fet, und zwar noch höher als im

1) a.a.O., S. 226, Diagr. LIX

2) Gasparov, S. 403

3) Taranovski, Tab. XI, No 68; Gasparov, S. 410 (Tab.)

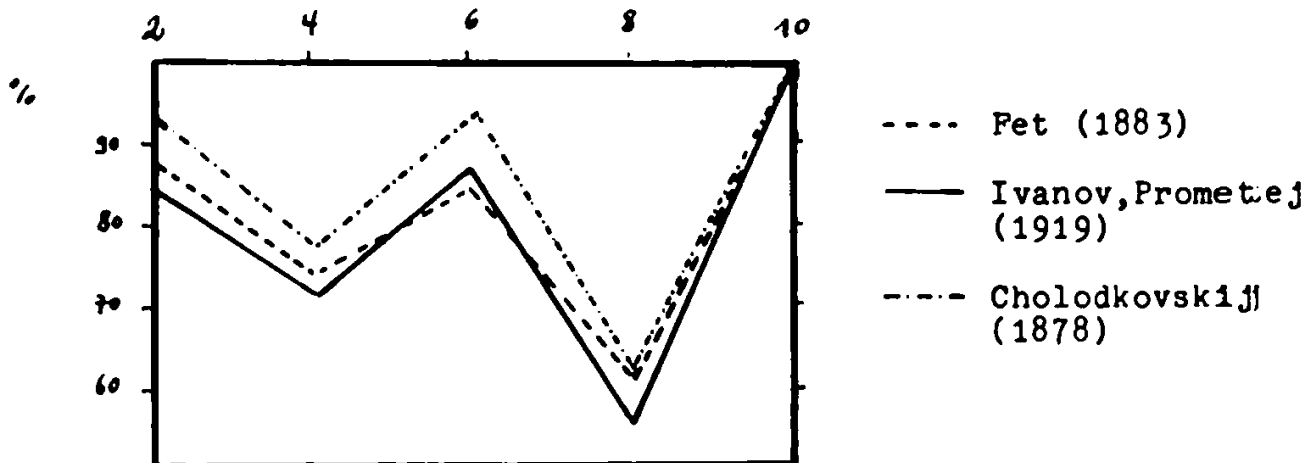
4) Gasparov, S. 410

durchschnittlichen fünffüßigen Jambus "mit Mediane".¹⁾

Schließlich sei noch erwähnt, daß Pasternak in seiner Faust-Übersetzung (587 Verse) fast zu 100 v.H. den fünffüßigen Jambus verwendet. Nur in 2 v.H. der Fälle kann auf der 12. Silbe ein Iktus angenommen werden. Dieser Blankvers mit daktylischer Klausel entspricht mehr der entsprechenden Kurve bei Fet als bei Cholodkovskij.

Silbe	2	4	6	8	10	12
Fet	86,3	73,7	84,6	61,1	100	-
Chol.	93,1	78,1	93,9	63,1	100	-

Silbe	2	4	6	8	10	(12)
Past. ²⁾	81,9	71,0	78,5	67,1	100	2,2
mit Med. ³⁾	86,0	75,2	95,3	39,3	100	-
ohne Med.	82,8	73,7	84,6	53,8	99,8	-
Prometej ⁴⁾	83,8	71,8	87,3	55,6	100	-

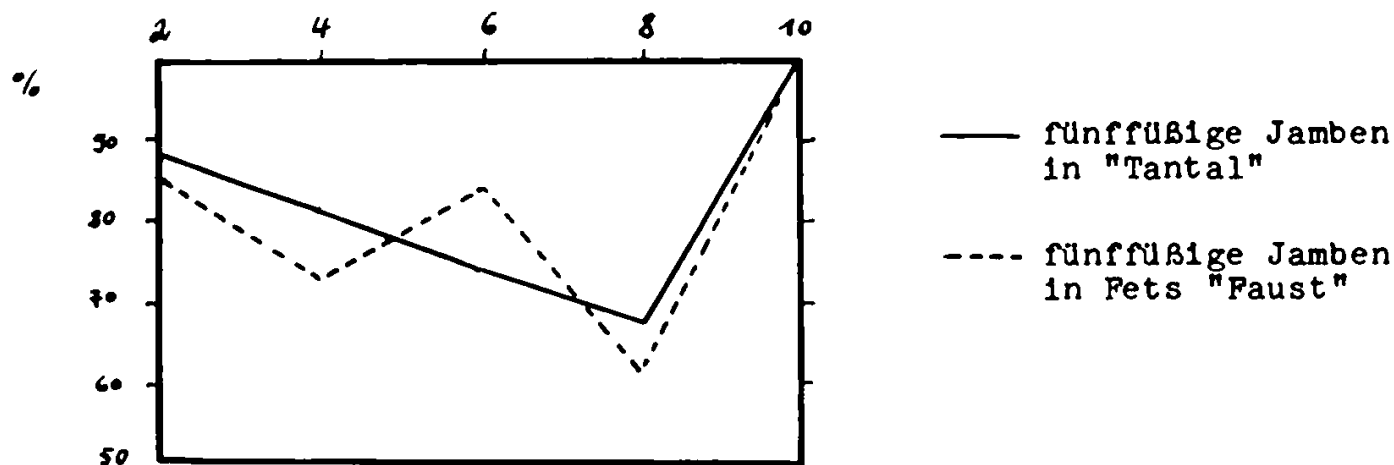


1) Taranovski, Tab. IX, No 37

2) Die Werte für Pasternak nach Taranovski bei: Gasparov, S. 410

3) Die Werte nach Taranovski, Tab. IX, No 37; Tab. XI, No 68

4) eigene Auszählung, A.H.; zugrunde liegen 1030 Verse.



Wir schließen daraus erstens, daß Gasparovs Behauptung von der Ähnlichkeit des Rhythmus in "Tantal" mit dem von Fets Faust-Übersetzung nur insofern stimmt, als die Konstante fehlt. Diese Tatsache läßt sich direkt von Faust her ohne Fets Vermittlung erklären. Für diese Annahme spricht nämlich erstens, wie oben erwähnt, daß Fet die Tendenzen anders verteilt als Ivanov; zweitens daß die Verse mit daktylischen Klauseln in Fets "Faust" echte fünf Fußige Jamben sind, während die entsprechenden Verse in "Tantal" völlig aus dem Rahmen fallen und nur mit Kronebergs Shakespeare-Übersetzungen eine Gemeinsamkeit haben.

Andererseits verläuft die Kurve bei Cholodkovskij und Pasternak ähnlich wie die bei Fet, obwohl diese beiden Dichter im Gesamttext eine rhythmische Konstante verwirklichen. Man muß Gasparov vorwerfen, daß er seine ganze Argumentation allein auf die Konstante gründet; sie ist zwar das wichtigste, aber nicht das einzige Kriterium in diesem Zusammenhang.

Es muß festgehalten werden, daß die drei Faust-Übersetzungen sich darin gleichen, daß sie im Trimeter den Blankvers verwenden, wenn auch in unterschiedlichem Umfang. Von "Tantal" kann dies nicht gesagt werden.

b - Die rhythmischen Variationen

Da über ein Fünftel der von uns untersuchten sechs Fußigen Jamben in Tantal daktylische Schlüsse aufweisen, ist zu erwarten, daß

die von Taranovski für den Alexandriner aufgestellten Rhythmusfiguren für "Tantal" teilweise keine Anwendung finden können. Ferner werden sich sicher in der Häufigkeit der einzelnen Figuren Abweichungen von Taranovskis Werten ergeben.

Um keine neue Nomenklatur einzuführen und den Vergleich mit Taranovskis Ergebnissen nicht zu erschweren, haben wir seine Nummerierung der Figuren beibehalten.¹⁾ In den Fällen, wo bei Ivanov rhythmische Variationen vorkommen, die Taranovski nicht vorsieht, haben wir die entsprechende Figur in die Tabelle eingefügt, wo sie systematisch zu erwarten wäre. Solche für Tantal spezifische Figuren bezeichnen wir mit der Nummer der vorhergehenden Taranovskischen und fügen der römischen Zahl den Index a bei.

Im einzelnen handelt es sich um folgende Rhythmusvariationen. Wir führen nur die an, die wirklich bei Ivanov vorkommen, also nicht alle denkbaren:

<u>VI a</u>	2	4	6	8	10	-
X a	-	4	6	8	10	-
XIII a	2	-	6	8	10	-
XV a	2	4	-	8	10	-
<u>XVI a</u>	2	4	6	-	10	-
XX a	-	4	-	8	10	-
XXIII a	-	4	6	-	10	-
XXIV a	2	-	6	-	10	-

Es kommen in Tantal keine Verse vor, in denen mehr als 3 vom metrischen Schema vorgesehene Ikten ausgelassen sind. Die Figuren VII, XVII, XIX, XXI, XXIII, XXIV lassen sich am Text nicht belegen. Das entspricht auch ungefähr den Ergebnissen Taranovskis in bezug auf den Alexandriner.²⁾ 26 rhythmische Variationen kommen insgesamt vor, wobei sich die Häufigkeit von 9 Figuren unter 1 v.H. bewegt.

1) Taranovski, S. 126

2) a.a.O., S. 127 ff.

I	II	III	IV	V	VI	VIa
28,8	3,8	3,5	15,3	10,6	3,7	4,4
VIII	IX	X	Xa	XI	XII	XIII
2,9	2,0	0,9	1,2	0,2	4	0,1
XIIIa	XIV	XV	XVa	XVI	XVIa	XVIII
1,7	0,2	2,6	4,7	1,8	4,3	0,2
XX	XXa	XXIII	XXIIIa	XXIVa		
0,5	0,3	0,2	0,9	1,6		

Zwischen den drei häufigsten Figuren (I, IV und V) und den übrigen liegt ein erheblicher Abstand von fast 6 v.H. (V: 10,6 - XVa: 4,7). Ein solcher Sprung in den Prozentsätzen läßt sich bei den Figuren, deren Häufigkeit unter 5 v.H. liegt (insgesamt 23) nicht mehr feststellen.

Taranovski schreibt, daß sich Figur I nur einmal mit mehr als 20 v.H. verwirklicht findet, und das im 18. Jahrhundert.¹⁾ Lomonovs erster Versuch bleibt auch hier mit 72,9 v.H. für die erste Figur außer Konkurrenz;²⁾ dann folgt Ivanov aber wieder mit knapp 30 v.H. Die mit 15,3 bzw. 10,6 v.H. folgenden Figuren Ivanovs sind im Alexandriner³⁾ bei weitem nicht so häufig wie in Tantal. Umgekehrt weisen die Figuren, die neben der Variation I im Alexandriner am stärksten vertreten sind (III, VI, XIII, XV), bei Ivanov die geringe Häufigkeit zwischen 3,7 (VI) und 0,1 (XIII) auf.

1) a.a.O., S. 133; der andere ist Kostrov mit 22,5 v.H., Tab.VII,15

2) a.a.O., Tab. VII,2

3) a.a.O., S. 129

Die Häufigkeit der rhythmischen Variationen (Figuren)

1 cm = 2 %

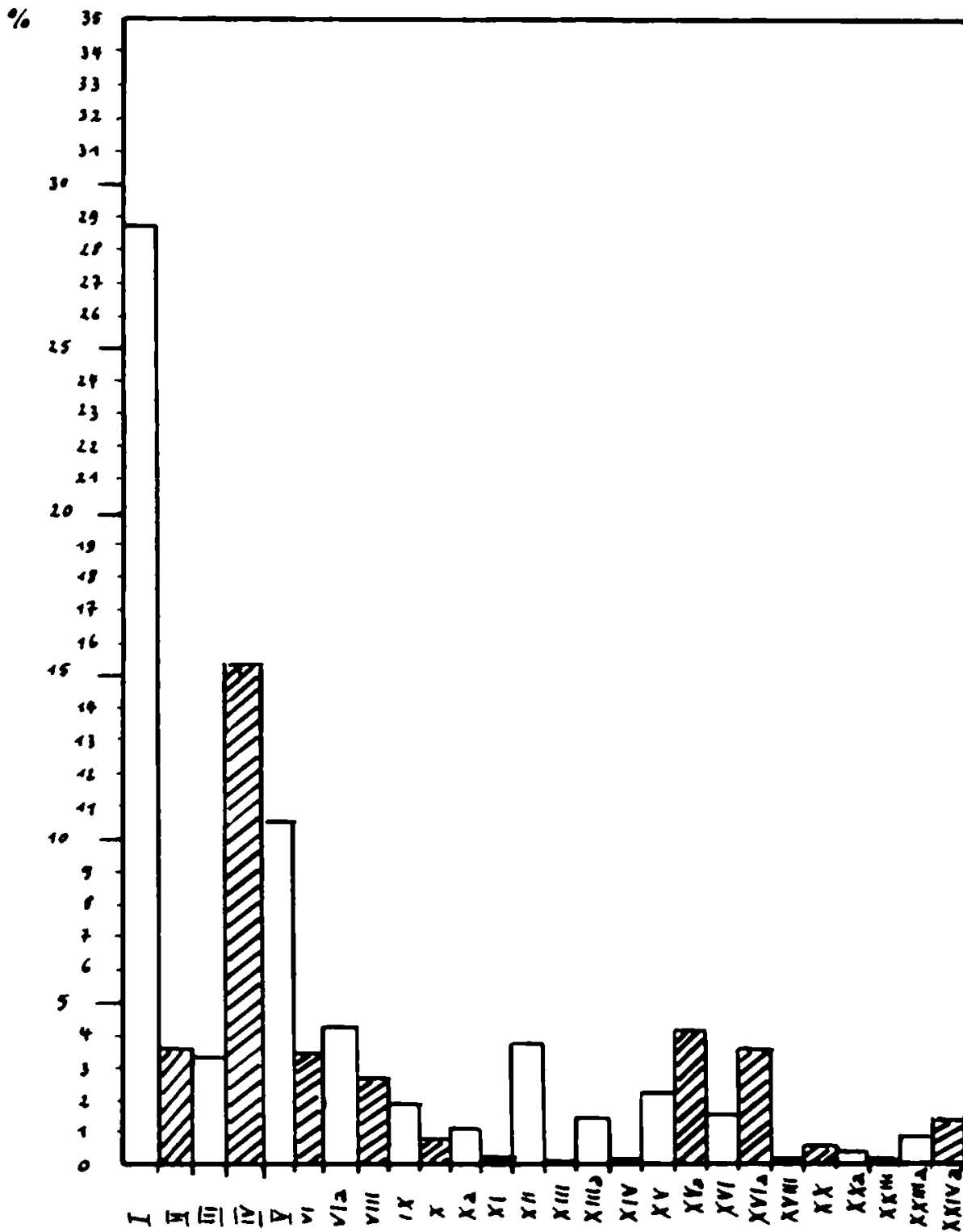
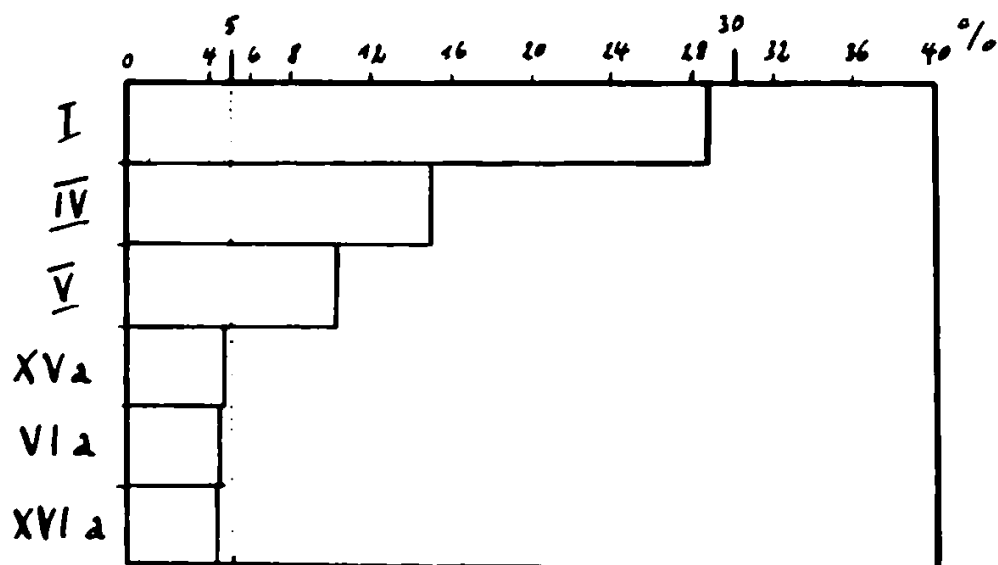


Diagramm der sechs häufigsten Figuren:

1 cm = 4 %



Das geringe Vorkommen von Figur XIII, die bei den meisten russischen Dichtern, die den Alexandriner verwenden, die häufigste rhythmische Variation darstellt, läßt den wesentlichen Unterschied zwischen dem Alexandriner und dem jambischen Trimeter, den Ivanov in Tantal verwendet, deutlich werden. Die beiden ausgelassenen Ikten sind gerade diejenigen, die in Tantal die rhythmische Tendenz tragen. In der Geschichte des russischen Alexandriners wird die 10. Silbe am schwächsten und die 4. Silbe im Verhältnis zur 6. je nach Epoche mal stärker, mal schwächer betont.

XIII : 2 - 6 // 8 - 12

Die Ausgliederung der Verse mit daktylischer Klausel ergab hinsichtlich der realisierten Ikten nicht das gewünschte Ergebnis. Der Vollständigkeit halber sei dasselbe Vorgehen bei den Rhythmusvariationen noch einmal wiederholt. Die absoluten Zahlen bleiben dieselben, da die bei Taranovski belegten Figuren sich nur auf die Verse mit Betonung auf dem 6. Fuß beziehen. Die mit dem Index a gekennzeichneten zusätzlichen Figuren lassen sich auf Variationen des fünffüßigen Jambus zurückführen.

Für die 713 Verse mit konstantem Iktus auf der 12. Silbe erhöhen sich die Prozentsätze gegenüber dem gesamten Grundmetrum. Die Abfolge der Häufigkeiten, nach der die Figuren I, IV und V zusammen über 60 v.H. ausmachen, bleibt dieselbe wie zuvor.

I	IV	V	%
35,6	19,2	13,2	

Ebenso wenig wie bei den gesamten 886 Versen ist es hier allein von Belang, daß die Figur I die mit Abstand häufigste ist. Vielmehr dürften die Figuren IV und V im normalen 6-füßigen Jambus nicht so stark vertreten sein. Die vier für den Alexandriner charakteristischen Figuren bleiben auch hier eindeutig unter 5 v.H. woraus ersichtlich ist, daß eine Rückführung auf vertraute Rhythmu gebilde nicht stattfindet.

III	VI	XIII	XV	%
4,3	4,5	0,4	3,4	

Für die Verse mit daktylischer Klausel ergeben sich Figuren mit folgenden Werten:

VI a	= I	= 25,4	(23,6) ¹⁾
X a	= II	= 6,4	(6,2)
XIII a	= III	= 8,7	(12,8)
XV a	= IV	= 23,7	(9,2)
XVI a	= V	= 22	(22,6)
XX a	= VI	= 1,7	(3,4)
XXIII a	= VII	= 4,6	(6,3)
XXIV a	= IX	= 8,1	(15,5)

Hierbei ist festzuhalten, daß die Figuren I und IV die häufigsten sind, gefolgt von V, III und IX. Die Häufigkeit von I ist im Rahmen von Ivanovs fünffüßigen Jamben insgesamt nicht auffällig, denn für "Prometej" (1030 Verse) und "Prozračnost'" (95 Verse) gilt dasselbe. Völlig ungewöhnlich ist allerdings der Wert für Figur IV, worin sich der niedrige Prozentsatz der Ikten auf der 6. Silbe spiegelt. Dementsprechend ist auch Figur IX verhältnismäßig wenig

1) Die Vergleichszahlen in Klammern beruhen auf dem Blankvers in Ivanovs Tragödie "Prometej" (publ. 1919).

belegt.

Abgesehen von der Häufigkeit der Figur IV sprengt die Verteilung der Figuren nicht das an Ivanovs fünffüßigen Jamben gewonnene Bild. Gerade die Variation IV ist aber aufschlußreich. In Taranovskis Tabelle XI sind allein bei Kroneberg Werte über 20 v.H. für diese Figur aufgewiesen.¹⁾

Es hat sich also auch hinsichtlich der Rhythmusvariationen erwiesen, daß die Aufgliederung des Grundmetrums keine vertrauten Rhythmusstrukturen sichtbar werden läßt.

Zusammenfassung

Wir haben die primären Rhythmuselemente zunächst unter dem Gesichtspunkt zweier Hypothesen betrachtet. Erstens sollte festgestellt werden, inwieweit "Tantal" nicht nur im metrischen Schema, sondern auch im rhythmischen Fluß antike Vorbilder nachahmt. Zweitens war zu prüfen, ob "Tantal" rhythmisch dem 3. Akt von Faust II nachgestaltet ist.

Es ergab sich, daß die Ikten auf den metrischen Hebungen im Vergleich zum Alexandriner in sehr hohem Maße realisiert sind. Der Durchschnittswert, den wir für "Tantal" ermittelten, deckt sich genau mit dem, den Gasparov (auf Grundlage von weniger Versen) für Faust II angibt. Dies macht eine Übereinstimmung zwischen "Tantal" und "Faust" aus. Dieses Bild ist jedoch im Rahmen der russischen Nachahmungen des Trimeters nicht ungewöhnlich.

Ivanovs Kurve unterscheidet sich von allen russischen Beispielen dadurch, daß erstens keine rhythmische Dreigliedrigkeit des Verses im Sinne der Dipodien erzielt wurde, und zweitens daß keine Konstante verwirklicht ist. Goethe führt die dreigliedrige Inertie bei Fehlen der Konstante durch. Insofern folgt Ivanov seinem mutmaßlichen rhythmischen Vorbild nur in einer Hinsicht.

Der Rhythmus der Tragödie "Tantal" erweist sich im Zusammenhang der von Gasparov ermittelten Daten als Übergangserscheinung. Die frühen Beispiele des russischen Trimeters verwirklichen die

1) Taranovski, Tab. XI, No 28, 29

rhythmische Konstante auf der 12. Silbe. Es handelt sich hierbei um die unbefriedigende Übertragung des Rhythmus' des Alexandriners auf den Trimeter.

Die spätere Entwicklung nach "Tantal" geht vom Blankvers aus und hängt ihm eine daktylische Klausel an. Dadurch erhält der Trimeter eine Konstante auf der 10. Silbe. Brjusov in "Protesilaj umeršij" (1913) und Ivanov in seiner Übersetzung des "Agamemnon" (Orestie I, um 1915) folgen dieser Entwicklung. Die historischen Abhängigkeiten bleiben ungeklärt.

Eine Zerlegung der Trimeter in sechsfüßige Jamben mit Konstante auf der 12. Silbe und in fünffüßige mit Konstanten auf der 10. Silbe erlaubt nicht den Schluß, daß in "Tantal" der Rhythmus durch Vermischung zweier metrischer Schemata zustande gekommen sei. Vielmehr bleibt der Rhythmus in seiner Einzigartigkeit bestehen.

Die 26 verwendeten rhythmischen Figuren ergeben gemäß der hohen Anzahl realisierter Ikten ein Vorherrschen der ersten Figur ("metrischer Vers")¹⁾. Nur zwei weitere Figuren kommen häufiger als 5 v.H. vor. Dabei ist zu beachten, daß die Häufigkeit der Figuren in "Tantal" teilweise umgekehrt verteilt ist wie im Alexandriner. Figur XIII, die im Alexandriner die beliebteste rhythmische Variante darstellt, kommt in "Tantal" nur einmal vor. Dies liegt daran, daß der Alexandriner auf der 4. und 10. Silbe seine Inertie hat, während auf denselben Silben Ivanov die beiden rhythmischen Tendenzen verwirklicht. Auch hinsichtlich der Figuren ergibt die Zerlegung der Verse in sechsfüßige und fünffüßige Jamben keine Ergebnisse, die einen Vergleich mit vertrauten Rhythmen erlauben.

Dies ist jedoch an Hand der Zahlen, die Taranovski im Anhang zu Gasparovs Aufsatz wiedergibt, in bezug auf Fet, Cholodkovskij und Pasternak möglich. Es zeigt sich, daß ungeachtet dessen, ob und wo eine Konstante im Gesamttext verwirklicht wird, die drei genannten Goethe-Übersetzungen im Trimeter den Blankvers mit üblichem Rhythmusverlauf verwenden. Bei Fet sind dies zahlenmäßig wenige Verse, bei Cholodkovskij bereits über die Hälfte, und Pasternak schließlich führt einen fast reinen Blankvers mit daktylischer Klausel durch.

1) Gasparov, S. 402

In bezug auf die primären Rhythmuselemente ist also zu sagen, daß Ivanovs "Tantal" rhythmisch eine Übergangserscheinung darstellt, die ohne genaues Vorbild ist und ohne Nachfolger bleibt. In seinem "Agamemnon" verwendet Ivanov etwa zehn Jahre nach "Tantal" bereits den aus dem Blankvers hervorgegangenen Trimeter mit Konstante auf der 10. Silbe.

2 - Die sekundären Rhythmuselemente

Neben den oben abgehandelten primären Rhythmuselementen (Ikten und Variationen) müssen noch eine Reihe von sekundären Komponenten des Rhythmus untersucht werden, z.B. Zäsur, Enjambement und außermetrische Betonungen. Diese Elemente können das durch die primären Kriterien gewonnene Bild nur noch in dieser oder jener Richtung verdeutlichen, aber nicht mehr wesentlich verändern.

Da die Tragödie Tantal szenische Dichtung ist, kommen zu den bisher erwähnten Rhythmuselementen, die sich auch in der Lyrik und Epik finden, noch zwei weitere hinzu, die durch die dramatische Form bedingt sind. Es handelt sich um Stichomythie und Antilabe. Beide sind Formen des erregten Dialogs, führen aber zu rhythmisch gegensätzlicher Wirkung. Die Stichomythie läßt die Einheit des Verses besonders deutlich hervortreten, während die Antilabe den Vers in Rede und Gegenrede auflöst und so die Einheit verwischt.

In ähnlicher Weise sind auch die außermetrischen Betonungen und die Pyrrhichien von konträrer Wirkung. Im Versbeginn können sie nämlich entweder einen Rhythmusbruch bewirken oder den Rhythmus sozusagen flüssiger gestalten. Eine daktylische Klausel mit nachfolgendem Pyrrhichius wäre aber nahezu undenkbar, weil dann der Zeilenwechsel von 6 unbetonten Silben begleitet wäre. Der Versschluß ist in so einem Falle kaum noch zu spüren.

Ein leitender Gedanke bei der Untersuchung der sekundären Rhythmuselemente ist die Frage nach der Einheit des Verses. Das Fehlen der Konstante verursacht nämlich eine Schwächung derselben.¹⁾

1) Gasparov, S. 404: Delo v tom, što u sticha s konstantoj bylo važnejše preimuščestvo: sverch pervičnogo ritma on imel i vtoričnyj i potomu byl legče - volnoobraznaja smena sil'nych i slabych stop pridavala stichu edinstvo i oblegčala ego vosprijeti

So führt Gasparov die 5- und 7-füßigen Verse in "Tantal" auf das Fehlen der Konstante zurück.¹⁾ Es fragt sich nun, ob die sekundären Rhythmus-elemente so verteilt sind, daß sie diesen Eindruck einer fehlenden Verseinheit verstärken oder mindern.

a - Die Zäsur

Die Zäsur ist ein mit einer gewissen Regelmäßigkeit in den Versen an derselben metrischen Stelle wiederkehrender Einschnitt. Fällt dieser mit dem Ende eines Versfußes zusammen, nennt man ihn Diärese. Taranovski verwendet als Oberbegriff für Zäsur und Diärese den Terminus "medijana" (Mediane), den wir sonst nicht belegt gefunden haben.

Unter namhaften Vertretern der deutschen und der russischen Literaturwissenschaft herrscht kein Einvernehmen darüber, was als Zäsur anzusehen sei. Während für zwei Formalisten die durchlaufend gewährte Wortgrenze der Definition der Zäsur genügt, bestimmt W. Kayser diese als "festliegende Pause".²⁾ Žirmunskij schreibt ausführlich: "Die Zäsur ist im russischen Vers eine metrisch verpflichtende Wortgrenze, die nicht immer mit einer syntaktischen Pause zusammenfällt und vor sich keinen unbeweglichen Akzent erfordert."³⁾ Tomaševskij nennt die Zäsur kürzer eine "gleichförmig durch das ganze Gedicht durchgeführte Wortgrenze".⁴⁾ Wenn wir im Auge behalten, daß Ivanov Russe war, ist es nicht ausgeschlossen, daß auch für ihn die konstante Wortgrenze schon für die Zäsur genügt.

Es bleibt allerdings zu erwägen, wie hoch diese Konstanz sein muß, damit der Einschnitt rhythmisch wirksam wird. Taranovski definiert für den fünffüßigen Jambus die "konstante Mediane" als eine

1) Gasparov, S. 404; vgl. S. 38, Anm. 5

2) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 8. Aufl., Bern-München 1962, S. 86

3) Rifma, ee istorija i teorija, Peterburg 1923, S. 50

4) Teorija literatury, Poëtika, 4. Aufl., Moskau-Leningrad 1928 (Reprint New York-London 1967), S. 105

Diärese, die in 95 - 100 v.H. der Fälle realisiert ist.¹⁾ Von "freier Mediane" spricht er bei 80 - 95 v.H. Häufigkeit. Alles, was sich unter 80 v.H. bewegt, definiert er als "ohne Mediane", stellt aber dabei fest, daß sich bei solchen Versen die Diärese "selten unter 50 v.H., gewöhnlich aber zwischen 50 und 70 v.H. bewegt."²⁾ Daher wird verständlich, daß er Žukovskijs Alexandriner mit 63 v.H. Diäresen nach der 6. Silbe unter die Verse ohne Mediane zählt.³⁾

Es wird wohl kaum Gedichte längeren Umfanges geben, in denen an bestimmter metrischer Stelle nicht bisweilen Einschnitte, Zäsuren, festzustellen wären. Die Frage ist nur, inwiefern das sprachliche Material, die Syntax, wirksam wird, und was als Ausfluß bewußten Gestaltungswillens anzusehen ist.

Die Zäsur des jambischen Trimeters in den griechischen Tragödien ist zunächst einmal dadurch unbestimmt, daß sie nach der 5. oder der 7. Silbe, aber auch nach anderen Silben verwirklicht werden kann. Außerdem wird sie keineswegs so konsequent gehandhabt, wie es der Mustervers aus Sophokles' "Antigone" (V. 523) vorspiegelt. Die französische Klassik hat wohl am konsequentesten ihre Zäsur verwirklicht. Erst in der französischen Romantik kam man davon ab. Entsprechend dazu schreiben Žukovskij, Vjazemskij und Tjutčev in Rußland Alexandriner ohne Zäsur.⁴⁾

Gehen wir nach diesen Vorüberlegungen an Ivanovs Tragödie heran, so stellen wir, ohne zunächst einen Vorentscheid über die Definition der Zäsur zu treffen, folgendes fest. Erstens gibt es sehr häufig und an den verschiedensten metrischen Stellen syntaktische Pausen, die durch Satzzeichen markiert sind. Zweitens liegt eine Häufung derartiger Einschnitte nach der 4. und 5. Silbe vor. Drittens legt Ivanov ziemlich konsequent zwischen die 5. und 6. Silbe eine Wortgrenze. Auf den ersten Blick könnte man also annehmen, daß die Wortgrenze ohne obligatorische Pause für ihn die Zäsur bestimmt.

1) Taranovski, S. 146 f. Anm. 175

2) Ebda.

3) a.a.O., S. 111, Anm. 142

4) Taranovski, a.a.O., S. 111, 114

Wir müssen uns nun die Zahlen zu den syntaktischen Pausen und der Wortgrenze ansehen. Der Prozentsatz der Diäresen nach der 4. Silbe liegt bei 13,5 v.H. Solche Verse können, wie das in Tantal durchaus nicht selten ist, noch zwei oder mehr syntaktische Pausen ("Nebenzäsuren") aufweisen. So z.B.:

Vedi, Sizif, soratnika! Velikij pyl (V. 1200)

v - / v - // v - v v / v - v -

Es handelt sich hier um drei Diäresen, und zwar nach der 2., 4. und 8. Silbe. Ferner weist die Zeile ein Enjambement auf.

Der Prozentsatz der Zäsuren nach der 5. Silbe liegt über dreimal höher als der der Diärese nach der 4. Silbe, und zwar bei 42,4 v.H. Häufige Zäsuren oder Wortgrenzen (ohne Pause) nach der 7. Silbe, gepaart mit solchen nach der 5., erwecken den Eindruck einer Dreiteilung des Verses.

Tebe dar utra, Tantal, ot darov tvoich (V. 57)

v - - - v // - v // v v - v -

In dieser Zeile kommt eine außermetriche Betonung (Spondeus)¹⁾ auf der 3. Silbe als weiteres rhythmisches Element hinzu.

Die Zäsuren nach der 5. Silbe haben wir sehr vorsichtig angenommen, also fast nur bei Satzzeichen (wie oben). Daher könnte der Prozentsatz eher höher als niedriger liegen. Zählen wir also die Wortgrenzen nach der 5. Silbe, um zu sehen, ob Ivanov vielleicht damit den Satz erreicht, den Taranovski für erforderlich erachtet. Mit 72,1 v.H. liegt das Vorkommen der Wortgrenzen aber auch unterhalb jener 80 v.H., die als Minimum für die freie Mediane angesetzt wurden.²⁾

Als Beispiel für einen solchen Vers, der eine Wortgrenze ohne Pause nach der 5. Silbe aufweist, diene V. 400 f.:

... v kolesnice li

Ėnnosigeja burekonnoj rok emu

Das Hyperbaton, dem ein Attributsverhältnis zugrunde liegt, verbietet hier die Annahme einer Zäsur mit Pause.

1) Das ist ein Beispiel für den "Molossus" - - - , über dessen Vorkommen A. Belyj spöttelt. a.a.O., S. 27

2) Gasparov, S. 397, Tab., gibt auf Grundlage von 500 Versen folgen die Prozentsätze: nach der 4. Silbe: 36 v.H.; nach der 5.: 57 v.H. nach der 8.: 47 v.H. Die Verteilung ist bei allen Silben mit Ausnahme der 5. (Maximum) und der 11. (Minimum) ziemlich gleichförmig

Ob man nun von der Definition Kayzers oder der beiden Formlisten ausgeht, in jedem Falle liegen die Prozentsätze unterhalb der Schwelle von 80 v.H. Andererseits ist nicht zu übersehen, daß durch Ausrufe, Anreden, prädikatlose Sätze usw. die Verse stark gegliedert sind. Diese Tendenz verhindert eine Polarisierung der Zäsur nach der 5. Silbe.

Taranovski hält in bestimmten Fällen die Addition von Einschnitten hinter verschiedenen Silben für zulässig.¹⁾ Aber auch dieses Verfahren bringt uns nur dann auf die gewünschten 80 v.H., wenn wir die Wortgrenzen, ungeachtet dessen ob Pausen vorliegen oder nicht, addieren. Die syntaktischen Einschnitte nach der 4. und 5. Silbe zusammen machen aber nur 55,9 v.H. aus.

Wir können festhalten, daß Ivanov möglicherweise die Zäsur als Wortgrenze verwirklicht zu haben glaubte. Da diese jedoch rhythmisch keinerlei Auswirkungen hat, solange sie nicht mit einer Pause verbunden ist, können wir aus der Untersuchung eine andere Schlußfolgerung ziehen. Die Rhythmusbrüche an verschiedenen metrischen Stellen wirken nämlich alle zusammen und erwecken oft den Eindruck einer Dreiteilung²⁾ des Verses, was sich jedoch nicht auf bestimmte Silben fixieren läßt. So z.B.:

Vnemli, o Neizbežnaja! Ja tainstva
Prines neumolimoj voli. (V. 208 f.)

v - / v v v - v v / v - v v

Dieser Text ist insofern typisch für Ivanovs Diktion, als er daktylischen Schluß, Zeilensprung und Hyperbaton zusätzlich zu zwei syntaktischen Pausen nach der 2. und 8. Silbe aufweist.

b - Das Enjambement

Das Enjambement oder Zeilensprung ist in gewissem Sinne das Gegenteil von der Zäsur. Während diese die Zeile in Teilstücke aufgliedert, verbindet das Enjambement zwei Zeilen miteinander.

1) a.a.O., S. 149, Anm. 179

2) Es ist nicht die auf die Dipodien bezogene treščlennost gemeint, die Gasparov für den Rhythmus in "Tantal" mit Recht verneint. vgl. S. 43, Anm. 2

Nicht jedes Übergreifen von Syntagma-Grenzen über das Versende hinweg bezeichnen wir aber als Enjambement. So wie bei der Zäsur die Pause als rhythmusbildendes Moment hinzugehört, so kann man nur da von Zeilensprung sprechen, wo ein Rhythmusbruch vorangeht oder folgt. Ein Enjambement zwischen zwei Zeilen ohne syntaktischer Einschnitt ist nicht denkbar. W. Kayser spricht allerdings nur vom Übergreifen des Sinnes über die Zeilengrenze.¹⁾

No ja vozros pod sen'ju čar
Ee nadeždoj sokrovennoj -
Na nekoe blagoslavennyj
Svjatoe delo ... Možet byt',
... 2)

Diese vier Verse stellen zwar eine syntaktische Einheit dar, und der Sinn greift über mindestens 2 Zeilengrenzen hinweg. Aber nur zwischen Zeile 3 und 4 liegt ein Enjambement vor, weil der Rhythmus durch einen syntaktischen Einschnitt unterbrochen wird. Das Hyperbaton stärkt den Zusammenhang zwischen den beiden fraglichen Zeilen.

Dieses Phänomen nennen wir Typ 1 des Enjambements, der dadurch charakterisiert ist, daß eine rhythmisch gebrochene Zeile auf eine volle folgt. Wenn das Umgekehrte der Fall ist, sprechen wir von Typ 2:

... Po ženskoj
Ja linii - Preobraženskij.³⁾

Nun haben wir gesehen, daß Ivanov in Tantal einen Einschnitt nicht durchgängig auf eine bestimmte metrisch fixierte Stelle im Vers festlegt. Die syntaktisch bedingten Rhythmusbrüche verteilen sich vielmehr auf verschiedene Silbengrenzen, am häufigsten nach der 4. und 5. Silbe. Stellt man die vielen "Nebenzäsuren" (häufig nach der 7. oder 8. Silbe) in Rechnung, so ist zu erwarten, daß Zeilensprünge von Typ 1 oder Typ 2 selten sind. Denn fast jeder Vers in Tantal ist durch irgendeine Pause gegliedert. Die Mehrzahl werden also Enjambements zwischen zwei Teilversen sein.

1) Kayser, S. 90

2) V.l. Ivanov, Mladenčestvo, S. 11, III

3) ebda., S. 13, V

In der Tat ergibt die Ausrechnung für die Enjambements zwischen Versen des dritten Typs 21,7 v.H., während die Zeilensprünge nach Typ 1 nur 4,1 v.H. ausmachen. Typ 2 hat mit 3,5 v.H. ein noch geringeres Vorkommen. Insgesamt finden sich also in 886 Versen 259 Enjambements (29,3 v.H.).

Den Begriff des Zeilensprunges habe ich dabei etwas weit gefaßt, besonders bei Typ 1 oder 2. z.B.

Nečistymi ustami ja prišel k tebe
S lobzan'em mira. (V. 1338 f.)

Hier könnte man Zweifel hegen, ob ein Enjambement vorliegt. Für uns war jedoch entscheidend, daß der rhythmisch gebrochene Vers die Zäsur nach der 5. Silbe einhält.

Die überwältigende Mehrzahl der Enjambements findet aber wie gesagt zwischen Versteilen (Typ 3) statt. Wäre in Tantal eine Zäsur so konsequent durchgeführt wie im klassischen Alexandriner, dann wären überhaupt nur Zeilensprünge nach Typ 3 möglich. Jeder Vers hätte dann nämlich durchgehend seine rhythmische Pause.

Bei Typ 3 lassen sich nun noch Untergruppen bilden. So z.B. wenn das Syntagma von Zäsur zu Zäsur reicht (Typ 3 a) oder wenn die syntaktische Einheit von einer Nebenzäsur im oberen Vers zu einem Einschnitt im nächsten reicht (Typ 3b).

3 a: ... I solnca lik ne veselit
Očej umeršich; ... (V. 1064 f.)

3 b: ... I mertvyj prach
vniz tjagotit, ... (V. 1066 f.)

Wir haben aber davon Abstand genommen, in der statistischen Auswertung innerhalb des Enjambements nach Typ 3 noch weitere Untergruppen auszuzählen, weil solche Pedanterie zu keinem greifbaren Ergebnis führt. Um zu zeigen, wie unregelmäßig Ivanov die Verse zerhackt, führen wir 4 Zeilen an, bei denen wir 2 Enjambements zählen:

Ešče li, muži, / čarodejstvo Tantala
Divit vas tajnoj, / kak detej, i duch slepoj
sebja, kto stal, / v pervye suščim ne soznal?
Vy pričastili božestvu. Bessmertny vy.
(V. 1124 ff.)

Wir müssen zunächst grundsätzlich festhalten, daß das Enjambement nicht nur das Gegenteil zur Zäsur ist, sondern daß Zäsur und

Enjambement sich rhythmisch ergänzen. Syntaktisch bedingte Pausen sind die Voraussetzung für den Zeilensprung.

In bezug auf Ivanov ist zu sagen, daß in "Tantal" der hohe Prozentsatz von Enjambements - fast ein Drittel aller Verse - ein weiteres Element ist, das die Einheit der Verszeile verwischt. Das Fehlen der Konstante auf dem letzten Versfuß wird durch den rhythmischen Effekt der Zeilensprünge noch spürbarer gemacht.

c - Die Stichomythie

In der attischen Tragödie ist die Stichomythie die Versform des erregten Zwiegesprächs.¹⁾ In der strengen Ausprägung stehen dabei die Verse im Verhältnis 1 : 1 gegenüber. Es kann jedoch auch zu Anordnungen im Verhältnis 2 : 1 oder 2 : 2 kommen. Alle diese Formen finden sich in Tantal.

Bei unserer Fragestellung müssen wir nun die Stichomythie lediglich unter dem Aspekt betrachten, inwiefern diese Versanordnung den Rhythmusfluß bestimmen kann. Bei der Anordnung 2 : 2 oder 2 : 1 sind Enjambements nicht ausgeschlossen. Da wir aber bisher gesehen haben, daß mehrere Momente zur Auflösung der Verszeile beitragen, kann in der strengen Form der Stichomythie ein Mittel gesehen werden, diesen Eindruck zu korrigieren. In diesem Sinne wirkt die Stichomythie auch der Antilabe entgegen. Da wir es hier also nicht mit dem Aufbau von Dialogpartien, sondern mit einer reinen Rhythmus-Untersuchung zu tun haben, können im weitesten Sinne auch Einzelverse, die einem ganzen Block oder durch Antilabe aufgelöster Zeilen gegenüberstehen, zur Stichomythie gezählt werden. Wir zählen also zunächst die Einzelverse insgesamt aus, dann die längeren Passagen, die nur aus Einzelversen bestehen.

Insgesamt beträgt der Prozentsatz der Einzelverse 6,3 v.H. Die im strengen Sinn stichomythischen Verse machen hingegen nur 4,7 v.H. aus. Solch lange Stichomythien wie z.B. in Sophokles' Antigone V. 548 - 576 lassen sich in Tantal nicht finden, weil Ivanov stür-

1) John Dewar Denniston, "Stichomythia", in: The Oxf. Class. Dict., S. 859 f.

ker mit dem Wechsel von Einzel- und Doppelsonnetten arbeitet. Ein Beispiel mag aber zeigen, welcher Effekt mit dieser strengen Form erzielt wird.

Choregin: Darit' i ščedrit', rastočaja, bez konca ...

Tantalos: Vsech riz sovleč'sja, nagu plyt' v morjach moich ...

Ch. : Cvet vysprennij ty volis' voli carstvennoj!

T. : K deržavstvu ž dol'nemu ne nischodit'.

Ch. : Kto mužī, čto nasledjat dolu tvoj prestol?

T. : Iksion, car' Lapifov, i moj zjat' - Sizif.

Ch. : Mužej nadmennyh bogoborstvom, ty nazval.

T. : Bogopokornych pust' uščedrit sam Kronid.

Ch. : Ty krovnych obdeljaeš', izljubiv čužich.

T. : Vo brak Amfion mne pojal Niobu - doč'.

Ch. : Broteas - syn careva doma, i Pelops.

T. : Tot sam sebja snedaet; ètot - sned' bogam.

(V. 292 ff.)

Zwar sind auch diese Verse stark durch syntaktische Einschnitte gegliedert, aber nur eine einzige daktylische Klausel findet sich darin. Sonst enden die Verse männlich und markieren dadurch kraftvoll das Ende der Verszeile.

Für unsere Fragestellung, die nicht an der Stichomythie als solcher interessiert ist, erweist sich der höhere Prozentsatz der Einzelverse als brauchbarer. Ein Enjambement ist nämlich darin von vornherein nicht möglich, und insofern handelt es sich hier um ein Gestaltungsmittel, das in besonderem Maße geeignet ist, das Zeilenende und damit die Einheit der Verszeile zu bewahren. Das sagt andererseits aber nicht, daß anders angeordnete Verse unbedingt andere rhythmische Effekte erzielen müßten. Sogar die Stichomythie im Verhältnis 2 : 2 (V. 579 ff.) bewirkt faktisch dasselbe wie die Anordnung 1 : 1, denn dort endet jeder Vers mit einem Satzzeichen. Aber das muß nicht immer so sein, während bei der Anordnung 1 : 1 die Wirkung eindeutig vorgegeben ist.

Die Antilabe

Die Aufspaltung des Verses in Rede und Gegenrede verwischt die Einheit des Verses und nähert den Dialog auf diese Weise dem Redefluß der Umgangssprache an.

Je nachdem wie häufig Rede und Gegenrede wechseln, unterscheiden wir drei Formen der Antilabe. Zunächst die klassische Ausprägung, wo innerhalb eines Verses der Sprecher zweimal und mehr wechselt. In dieser Weise hat sie in der Komödie ihre extremste und einprägsamste Gestaltung erfahren.¹⁾ Solche Verse finden sich in "Tantal" aber höchst selten.

S: Moj Tantal!

I: Tantal!

T: Ty-1', Iksion? .. Moj Sizif? (V. 1019)

Bei Typ 2 a wechselt in zwei Versen der Sprecher zweimal:

T: Iz preizbytka./

B: Čtob delit'sja s nižčimi
Chiščen'em tajnym?/

T: Razdeli so mnoj moe. (V. 705 f.)

Daß der Rednerwechsel bei der Zäsur stattfindet, muß nicht unbedingt sein, kommt aber häufig vor. So z.B. auch in folgenden Versen, wo eine Zeile ganz ausgeführt ist:

Typ 2 b

T: otpal ot druga?/

V: Polonivšij Smert' v bor'be,
Aidom neobornym uveden navek
v temnicu bezdny./

T: Vestnik ne besslavnych del ...
(V. 519 ff.)

Eine fast rudimentäre Form der Antilabe ist schließlich Typ 3, bei dem 2 Versblöcke innerhalb der Zeile aneinander gefügt sind, statt das Versende einzuhalten.

1) vgl. den "Alexandriner" aus Molières "Tartuffe" in:
B. Tomaševskij, op.cit., S. 176

B: [...] no tvoj -
 edinyj, oba štut tebjja, tvoe pojat'
 ne smejut ... I zelannyj vsem - moj brat!

T: moj syn: Pelopsa, syna Dioneina,¹⁾ Uznaj,
 [...] V. 610 ff.

Diese Klassifikation von Antilabe-Typen kann aber in der Statistik nicht berücksichtigt werden, da das Gesamtvorkommen dieses Phänomens nur bei 4,9 v.H. liegt. Das bedeutet, daß Antilabe und Stichomythie im engeren Sinn nur um 0,2 v.H. differieren. Ihre Wirkung hebt sich damit auf.

Die Klassifikation von Antilabe-Typen hat aber insofern eine Berechtigung, als dadurch ersichtlich wird, daß außer bei deren klassischer Ausprägung (Typ 1) ein Enjambement immer möglich und häufig sogar verwirklicht ist. Da der Sprecherwechsel der evidenteste Rhythmus-Einschnitt in den Vers ist, und überdies gerade häufig an der für die Zäsur vorgesehenen Stelle (nach der 5. Silbe) die Vers-Unterbrechung stattfindet, läßt sich an den Versen von Typ 2 am besten demonstrieren, wie Rhythmusbruch und Zeilensprung einander ergänzen.

e - Die hypermetrischen Ikten

Es war schon die Rede davon, daß wir in bezug auf das "atoni-ranje" nicht in jedem Falle Taranovskis Auffassungen folgen. Dieser Autor bestimmt nämlich den Rhythmus ausschließlich durch Untersuchung des metrischen Schemas und vertritt die Auffassung, daß alle Silben in metrischer Senkung tonlos seien. Für seine Zwecke ist dies völlig legitim, denn in die Diagramme können nur die metrisch bedingten Ikten eingehen. Trotzdem muß dies unbefriedigend bleiben, und seine Statistiken stellen in ähnlicher Weise eine Abstraktion dar wie auch die traditionellen Metren.

Andrej Belyj, der als einer der ersten statistische Rhythmus-

1) gedruckt ist "Dionsina". Wir haben nach "Kormčie zvezdy", S. 111 verbessert. Dort heißt es: runo zlatych kudrej, otradu Dionei.

untersuchungen in der russischen Literatur durchführte, vertritt in seiner Abhandlung über Ivanov ein entgegengesetztes Extrem. Indem er sich der antiken Terminologie bedient, löst er das metrische Schema in Molosse, cretici (- v -) oder Päone¹⁾ auf. Wir halten es aber für inadäquat, wenn man einen Verstoß gegen ein zweisilbiges Grundmetrum durch die Einführung neuer drei- oder viersilbiger Versfüße erklärt. Auf die Weise erhält man keine Rhythmuskurven, wie sie Taranovski vorlegt, und vor allem ist es dann kaum noch möglich, Vergleichswerte für den Verlauf einer ganzen Literaturgeschichte zu erstellen. Und in letzterem liegt doch gerade der Vorzug von Taranovskis Untersuchungen.

Im Übrigen sind wir auch nicht in jedem Falle mit den Kriterien einverstanden, nach denen Belyj die Betonungen ansetzt. So z.B. sieht er in dem Satz: "pust' duch raspnet nas" nur eine tonlose Silbe; pust' und nas erhalten einen außermetrischen Iktus.²⁾ Wir möchten also unsere eigene Position als Mittelstellung zwischen Belyj und Taranovski definieren. Während wir in bezug auf das metrische Schema, die Hebungen, völlig Taranovski folgen, halten wir es bei Ivanov für besonders notwendig, zusätzlich noch die metrischen Senkungen zu untersuchen, wenigstens im Versanfang.³⁾

Dabei nehmen wir hypermetrische Ikten nach folgenden Kriterien an: erstens haben Satzzeichen wie Komma oder Gedankenstrich die Wirkung, daß ein Wort beliebiger Kategorie, welches davorsteht, betont wird. So z.B. kommt es häufig vor, daß das an sich tonlose "i = und" vor einem Komma mit Emphase belegt wird. Zweitens muß für einsilbige Substantive, Vollverben einige Konjunktionen (no) und Pronomina (vse) auch in metrischer Senkung ein Iktus angenommen werden. Das einzige Beispiel für die Rhythmusfigur XIII, das

1) Belyj, S. 34; S. 89, Anm. 42: dort 4 Päone: - v v v
v - v v
v v - v
v v v -

2) Belyj, S. 89, Anm. 37

3) auch Gasparov schenkt dem Phänomen der Betonung in metrischer Senkung seine Aufmerksamkeit, leider nur in einem Satz, S. 403: sverchschemnye udarenija skaplivajutsja na pervom, pjatom i devjatom slogach (na mestach antičnych spondeev [...]).

sich in Tantal findet, wird auf diese Weise stark modifiziert:¹⁾

Vstan', Solnce, iz-za gor moich! Vstan' ozarit' (V. 1). Taranovski würde hier 4 metrische Ikten annehmen, während wir noch zusätzlich zwei Tonstellen ansetzen. Vstan' bildet im ersten Versfuß mit Solnce einen Spondeus, während es am Versende mit ozarit' einen Choriambus bildet. Damit erhält die Zeile schließlich doch 6 Ikten, wenn auch nicht alle an der vom metrischen Schema dafür vorgesehenen Stelle.

α - Die Spondeen

Nach diesen Prämissen errechnen sich 5 v.H. Spondeen im Versanfang und 1,8 v.H. im Versinneren. Insgesamt macht das 60 Spondeen in 886 Versen (6,8 v.H.). Im Versanfang stellt man also doppelt so große Häufigkeit von Spondeen fest wie im Versinnern. Das weist darauf hin, daß ihnen in dieser Position eine besondere rhythmische Funktion zukommt.

Normalerweise ergeben Spondeen im Versinnern einen Molossus, wenn nämlich zwischen zwei metrische Ikten ein dritter eingefügt wird. Das muß aber nicht zwangsläufig der Fall sein, und zwar dann nicht, wenn der vorhergehende Versfuß ein Pyrrhichius ist.²⁾ z.B.:

bessmertnuju doč' Zevsa (V. 579)

v -/v v/- -/v

Ob ein hypermetrischer Iktus einen Spondeus oder einen Choriambus bildet, ergibt die Aufteilung in Versfüße. Stehen die beiden Ikten in demselben Fuß nebeneinander (wie oben), dann ist es ein Spondeus (/ - - /), andernfalls ergibt sich nur ein spondeischer Effekt (- / -). Insgesamt kommen in Tantal nur 2 Verse vor, in denen Spondeen enthalten sind, die keinen Molossus bilden (V. 579, 623).

6 Verse, die im Versinnern Spondeen enthalten, sind rollenmäßig verteilt. Von den Spondeen im Versanfang finden sich nur drei

1) Gasparov, S. 403, vgl. S.72, Anmerkung 3; er bezieht sich im Kontext auf die Verse 1, 4 und 6 mit vstan' und stan' in metrischer Senkung.

2) H. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, S. 488 f. (§ 1000)

Fälle in Antilabe-Versen, und zwar dann natürlich vor der Versunterbrechung.

β - Die Choriamben

Bei den Choriamben überwiegen wie bei den Spondeen diejenigen Fälle, wo der außermetrische Iktus am Versanfang steht (3,2). Im Versinnern finden sich nur 1,2 v.H. Insgesamt macht das 39 Choriamben in 886 Zeilen (4,5 v.H.). Die Häufigkeit liegt somit unter dem für die Spondeen erhaltenen Satz, und zwar um über 2 %.

Nur ein Choriambus kommt in einem Antilabe-Vers vor, und zwar im Versinnern. Im Versanfang weist kein rollenmäßig verteilter Vers einen Choriambus auf.

Ähnlich wie die Spondeen im Versinnern normalerweise Molosse ergeben, so bilden die choriambischen außermetrischen Ikten mit dem metrischen Iktus des vorhergehenden Fußes einen spondeischen Effekt (- / -). Nur wenn der vorhergehende Fuß ein Pyrrhichius ist, stoßen nicht zwei Ikten aneinander. Solche Verse mit vorhergehendem Pyrrhichius gibt es nur 2 in Tantal (V. 1059, 1326).

I Persefonu blednuju ja ž obošel (1059)

v v/v -/v -/v v/- v/v -

Die überwiegende Mehrzahl der außermetrischen Betonungen liegt also im Versanfang (8,2 v.H.). Demgegenüber machen Spondeen und Choriamben im Versinnern nur 3 v.H. aus. Bei diesem geringen Prozentsatz läßt sich kein besonderes Verhalten des Rhythmus für die Silben nach der Zäsur feststellen.

Die rhythmischen Auswirkungen der hypermetrischen Betonungen sind also vorwiegend im Versanfang gegeben. Dort bilden sie in Verbindung mit daktylischen Klauseln oder Enjambements Rhythmusbrüche, die teils den Zeilenanfang hervorheben, teils das Enjambement in seiner Wirkung unterstützen.

f - Die pyrrhischen Versfüße

Ausgelassene metrische Ikten sind das Gegenstück zu den im vo-

rigen behandelten hypermetrischen Ikten. Eigentlich müßte der Prozentsatz dieser Pyrrhichien sich aus den von Taranovski verwandten Figuren ableiten lassen, denn die Addition der Figuren, bei denen der erste Versfuß tonlos ist, müßte die Anzahl der Pyrrhichien ergeben. Nun ist hier aber gerade die Lücke in Taranovskis System. Wir haben nämlich oben festgestellt, daß Choriamben im Versanfang den Rhythmusfluß verändern können. Und die Choriamben, die in der Statistik der primären Rhythmus-Elemente nicht mitgezählt waren, setzen die Anzahl der Pyrrhichien im Versanfang herab.

Der Prozentsatz der Pyrrhichien in dieser Position liegt bei 10,7 v.H. Das sind gut zwei Prozent mehr als die hypermetrischen Ikten im Versanfang insgesamt aufweisen. Dieses Ergebnis schlägt wieder zu Buche als ein Moment, das in Verbindung mit daktylischen Klauseln und Enjambement geeignet ist, die Versgrenze zu verwischen. Ein Enjambement mit Pyrrhichius ist allerdings weniger spürbar als eines mit Choriambus.

Wegen des geringen Prozentsatzes der Choriamben im Versinnern (3,2 v.H.) decken sich die Pyrrhichien in dieser Stellung weitgehend mit den ausgelassenen Ikten. Ich sehe also wenig Sinn in der Ermittlung eines exakten Prozentsatzes der Pyrrhichien für den 2. bis 6. Versfuß, weil die Rhythmusvariationen hier alles ausdrücken. Für den Versschluß geben die daktylischen Klauseln übrigens mit 19,5 v.H. einen fast doppelt so hohen Satz an Pyrrhichien wie im Versanfang.

Tabelle der sekundären Rhythmus-elemente

2 a: Zäsur (als syntaktische Pause)	
Diärese nach der 4. Silbe	13,5 %
Zäsur nach der 5. Silbe	<u>42,4</u>
zusammen	55,9
Wortgrenze nach der 5. Silbe	72,1
b: Enjambement	
Typ 1	4,1
2	3,5
3	<u>21,7</u>
zusammen	29,3

c: Stichomythie

Einzelverse	6,3
Stichomythie im strengen Sinne	4,7

d: Antilabe

insgesamt (43 Verse)	4,9
Bruch hinter der 4. Silbe: 6 Verse	
Bruch hinter der 5. Silbe: 20 Verse	
sonstige : 17 Verse	

e: Hypermetrische Ikten

	Versanfang	Versinneres	zusammen
Spondeen	5	1,8	6,8
Choriamben	3,2	1,2	4,5
zusammen	8,2	3	11,3

f: pyrrhische Versfüße

im Versanfang	10,7
---------------	------

Zusammenfassung

Der Rhythmus des in "Tantal" verwendeten jambischen Trimeters hat sich als ein Phänomen ohne Vergleichsmöglichkeiten erwiesen. Zwar geht das metrische Schema auf den antiken Trimeter und auf Goethes "Faust" II, 3. Akt zurück. Aber Ivanov verwirklicht die rhythmische Dreiteilung, wie sie die antike Vorlage und Goethe aufweisen, nicht. Nur das Fehlen einer rhythmischen Konstanten hat "Tantal" mit Goethes "Faust" und Fets Übersetzung desselben gemeinsam. Die hohe Verwirklichung der Betonungen auf metrischen Hebungen ist im Rahmen der russischen Beispiele nicht ungewöhnlich und deckt sich genau mit der Häufigkeit in "Faust II".

Historisch gesehen ist der Rhythmus in "Tantal" eine Übergangserscheinung. Zunächst wurde der Trimeter in Rußland auf der Grundlage des Alexandriners gestaltet. Die weitere Tendenz ging zum Verschwinden der Konstanten auf der 12. Silbe und der Ausbildung einer neuen Konstanten auf der 10. Der vorläufige Abschluß dieser Entwicklung ist mit Pasternaks "Faust"-Übersetzung erreicht. Dort ist der

Trimeter mit geringen Ausnahmen als Blankvers mit daktylischer Klausel gestaltet.

In "Tantal" ist nun einerseits die Konstante auf der 12. Silbe beseitigt, andererseits die Konstante auf der 10. Silbe noch nicht entwickelt. Vielmehr liegen bei flachem Kurvenverlauf zwei rhythmische Tendenzen vor, die an der Stelle der Inertie des Alexandriners liegen. Somit stellt der Rhythmus in "Tantal" in gewisser Weise die Umkehrung des Rhythmusverlaufs im Alexandriner dar.

Da die historische Entwicklung von der Übernahme der Grundstruktur des Alexandriners zu der des Blankverses verläuft, kann man in "Tantal" als Übergangserscheinung die Kombination zweier metrischer Schemata vermuten. Taranovski legt hierzu Vergleichszahlen vor. Wenn man die Verse mit Iktus auf der 12. Silbe und diejenigen mit daktylischer Klausel gesondert auszählt, ergibt sich keine Reduktion auf vertraute Rhythmusbilder. Bei Fet, Cholodkovskij und Pasternak hingegen finden wir klar den üblichen Verlauf des fünffüßigen Jambus wieder. Gasparovs These, daß der Rhythmus in "Tantal" dem in Fets "Faust"-Übersetzung ähnlich sei, trifft nur auf das Fehlen der Konstante zu.

Bei den Rhythmusvariationen stellten wir fest, daß die Figur I mit Abstand die häufigste ist. Ansonsten ist festzuhalten, daß einzelne Figuren, die im Alexandriner häufig sind, in Ivanovs Trimeter mit weniger als 5 v.H. vorkommen.

Die Frage, ob in "Tantal" eine Zäsur verwirklicht ist, hängt erstens davon ab, wie man Zäsur definiert, und zweitens welche Häufigkeit man über den Rahmen der normalen Prosa-Wahrscheinlichkeit hinaus ansetzt. Russische Versforscher definieren die Zäsur durchweg als konstante Wortgrenze ohne obligatorische Pause, während die deutsche Literaturwissenschaft dazu neigt, die syntaktische Pause zu fordern. Welches der beiden Kriterien man auch ansetzen mag, so ergibt sich, daß nach der 5. Silbe in "Tantal" ein Einschnitt vorliegt. Wortgrenzen und Pausen sind dort in deutlichem Abstand zu den übrigen Silben zu verschiedenen hohen Prozentsätzen realisiert. Allerdings kommt man nur dann auf den von Taranovski für die Definition der Zäsur ("Mediane") erforderlichen Satz von 80 v.H., wenn man die Wortgrenzen nach der 4. und 5. Sil-

be addiert. Die Pausen bleiben weit unter diesem Satz.

Wenn Ivanov eine Zäsur nach der 5. Silbe verwirklichen wollte, läßt sich dadurch vermutlich erklären, warum er die 4. Silbe stärker als die 2. und 6. betonte. Die Dreigliedrigkeit ist dadurch zwar gestört, aber die "Zäsur" wird durch die davor liegende rhythmische Tendenz betont.

Es läßt sich feststellen, daß aus Gründen des Satzbaus häufig Pausen an verschiedensten Stellen des Verses vorkommen. Wir können von einer Tendenz zur Dreiteilung des Verses sprechen. Dies darf jedoch nicht im Sinne der auf die Dipodien bezogenen *trechčlennost'* verstanden werden. Diese Art von Dreigliedrigkeit liegt in "Tantal" eindeutig nicht vor.

Das Fehlen der Konstanten in "Tantal" bewirkt eine Schwächung der Einheit des Verses. Dies wird durch die sekundären Rhythmus-elemente nicht berichtigt. Vielmehr sind diejenigen Elemente, die die Einheit der Zeile stören (Enjambement, Antilabe, Pyrrhichien im Versanfang) ungefähr gleich stark vertreten wie die Elemente entgegengesetzter Wirkung (Stichomythie, hypermetrische Ikten im Versanfang).

Abschließend muß festgestellt werden, daß "Tantal" nur in bezug auf das metrische Schema eindeutige Vorbilder hat. Die verwirklichte Rhythmusstruktur stimmt nur teilweise mit der in Goethes "Faust" II überein. Auch hat der in "Tantal" verwendete Rhythmus keine Nachahmer gefunden. Ivanov selbst verwendet in seiner Aischylos-Übersetzung (1913-15) den auf dem Blankvers beruhenden Trimeter mit der Konstanten auf der 10. Silbe. Die Rhythmusgestaltung in "Tantal" ist als ein Experiment anzusehen.

Zweites Kapitel: FABEL, STOFF, PERSONEN, AUSSERE FORMELELEMENTE

1 - Die Fabel

Das, was wir heute als Fabel bezeichnen, nannte Aristoteles in seiner "Poetik" mythos.¹⁾ Es handelt sich dabei um eine Wiedergabe der Handlung in knappster Form, in welcher die Zentralmotive bereits sichtbar werden.²⁾ In diesem Sinne läßt sich die Fabel der Tragödie "Tantalos" in wenigen Sätzen wiedergeben.

Tantalos, König eines nicht näher benannten Herrschaftsbereichs, leidet an seinem Reichtum. Er sehnt sich nach dem Unmöglichen. Tantalos hat zwei Söhne, Broteas und Pelops. Ersterer ist mißraten, der zweite noch ein Kleinkind.

Das angestrebte Unmögliche ist der Raub der Ambrosia, jener Götternahrung, die die Unsterblichkeit vermittelt. Da Tantalos nicht nur nehmen, sondern auch seine Gaben verschenken will, sucht er sich zwei Nachfolger aus: die Könige Ixion und Sisyphos.

Durch eine List bringt Tantalos die Ambrosia in seinen Besitz. Er schenkt nämlich Zeus und Poseidon, die beide in Pelops verliebt sind, den Knaben und nützt eine unter den Göttern entbrennende Zwie- tracht zum Raub. Danach läßt Tantalos die beiden Könige von der Ambrosia kosten und überträgt ihnen seine Königswürde. Ixion und Sisyphos versuchen nun ihrerseits, die Götter in die Unterwelt zu stürzen, was aber mißlingt. Der mißratene Sohn Broteas entweicht die Ambrosia, wofür ihn auf der Stelle der Blitz trifft.

Die drei königlichen Frevler Tantalos, Ixion und Sisyphos werden in die Unterwelt verbannt, wo sie ewige Qualen leiden sollen.

Das in der Fabel sichtbar werdende Zentralmotiv ist Auflehnung aus Sehnsucht nach Unsterblichkeit.

1) Kayser, Das lit. Kunstwerk, S.78. - Die Fabel in der griechischen Tragödie ist immer mythischen Inhalts. Daher kann man in bezug auf die Tragödie Mythos und Fabel semantisch gleichsetzen.

2) Kayser, S. 77 f.

2 - Die Handlung

Nach dem Vorbild der antiken Tragödien ist "Tantal" nicht in Akte und Szenen gegliedert. Legt man die neuzeitlichen Kriterien zugrunde, dann kann man die Handlung in 16 Szenen unterteilen. Durch Zusammenfassung mehrerer Szenen ergeben sich 11 Handlungsabschnitte.

1 - (V. 1 - 336; 1. Szene)

Die Exposition führt in einem Monolog des Tantalos, Chorliedern und einem Dialog mit der Chorführerin das Zentralmotiv ein und gibt bereits Hinweise auf die Katastrophe.

Nachdem Tantalos die aufgehende Sonne als sein Ebenbild begrüßt und der Chor seinerseits ihn begrüßt und das ihm zu Füßen liegende Tal besungen hat, hält Tantalos Zwiesprache mit der Choregin: er ist so reich, daß er sich nur noch das Unmögliche wünschen kann. Er will neue Gestirne schaffen und sich an die Menschen verschenken.

In einer "Rückblende" erzählt Tantalos von einem Traum (V. 152 ff.). Er stand unter einem Baum voller Früchte und ihn hungerte weil er nicht davon essen konnte. Er stand bis zum Hals im Wasser, litt aber Durst, weil das Wasser des Flusses vor seinem Munde zurückwich. Auf seinen an Adrasteia gerichteten Anruf hin versiegt der Überfluß, der ihm zu nichts nütze ist. Tantalos sieht sich darauf in Totenlinden wie ein Leichnam auf einem Felsen liegen. Menschen gehen vorbei und lesen die Aufschrift: "Erfahr's, nicht maßlos dünke dich des Menschen Macht!" (V. 199)¹⁾

Tantalos hat bereits zwei Boten entsandt, die Sisyphos und Ixion herbeirufen sollen, damit er an sie seine Herrschaft abtreten kann.

2 - (2. - 3. Szene; V. 337 - 488)

Mit einem Auftritt des Götterboten Hermes setzt die eigentliche Handlung ein. Durch ihn wird Tantalos zu einem Gastmahl mit den Göttern auf dem Berge Sipylos eingeladen. Tantalos möge sich ein Ge-

1) Hier und im folgenden verwenden wir bei der Übersetzung geschlossener Verse die Übertragung von H.v. Heiseler, Dessau 1940

schenk erwählen. Dieser lehnt ab; statt dessen will er den Göttern ein Geschenk machen, und zwar seinen Sohn Pelops, den Zeus und Poseidon beide liebend umwerben. Hermes soll den Knaben in einer Wolke aus dem Palast entführen und zu Tantalos bringen, der ihn dann selbst zum Göttermahle tragen will.

3 - (4. - 6. Szene; V. 489 - 538)

Der erste Bote kehrt zurück und berichtet, daß Ixion, von den Erinnyen verfolgt, seine Stadt verlassen hat. Er irrt in der Welt umher, weil er seinen Schwiegervater tötete. - Der zweite Bote kehrt zurück und berichtet, Sisyphos, der den Tod (Thánatos) bezwang, sei nun in den Hades eingeschlossen.

4 - (7. - 8. Szene; V. 539 - 719)

Broteas tritt auf und leitet das Gespräch mit seinem Vater dadurch ein, daß er von einem Jagdereignis erzählt, bei dem er in einer traumhaften Begegnung mit einer Bärin seinen Speer ins Leere schleudert, statt das Tier zu treffen (V. 549 ff.). Hierdurch wird V. 714 angekündigt, wo Broteas mit dem Speer seinen Vater verfehlt.

Im folgenden werden im Dialog mit Tantalos zwei Abwandlungen des Zentralmotivs eingeführt. Broteas haßt seinen Vater, weil er ihn als Sterblichen gezeugt hat und weil er seine Mutter Hemera verstieß. Ferner fühlt sich Broteas gegenüber seinem Bruder Pelops benachteiligt, weil jenen zwei Götter zugleich in Liebe umwerben.

Tantalos weiht Broteas in seinen Plan ein, die Ambrosia zu stehlen, und richtet an ihn zweimal die Frage, ob er davon kosten und dadurch unsterblich werden wolle. Als Antwort schleudert Broteas seinen Speer auf den Vater, verfehlt aber sein Ziel.

5 - (9. Szene; V. 720 - 919)

Eine Wolke legt den Knaben Pelops vor Tantalos nieder. Das Kind schläft und spricht im Traum. Es ist davon die Rede, daß Pelops sich vom Adler des Zeus hoch über die Erde erhoben fühle, sieht sich dann aber auch wieder ins Grab sinken.

Tantalos nimmt den Knaben auf und trägt ihn den Sipylos hinauf. Die Vorgänge, die dort anschließend stattfinden, werden V. 1140 - 56 nachträglich von Tantalos berichtet.

6 - (10. Szene; V. 920 - 975)

Während Tantalos die Ambrosia raubt, treten Ixion und Sisy-

phos auf; letzterer ist erblindet und muß geführt werden. In einem Gespräch mit der Choregin erbitten die beiden einen schützenden Ort, wo sie sich den Staub der Reise abwaschen können, bis Tantalos zurückkehrt. Sie treten in eine Höhle, es blitzt und ein Regenguß beginnt.

7 - (11. Szene; V. 976 - 1012)

Der Regen hört auf, die Sonne steht im Zenith und Tantalos steigt vom Berge, in der Hand den Kelch mit der Ambrosia. In einem Monolog wendet er sich der Welt (mir) und der Erde (zemlja) zu; er will die Knechte (Menschen) zu Königen (Göttern) machen. - Die Handlung hat damit ihren Höhepunkt erreicht.

8 - (12. - 13. Szene; V. 1013 - 1043)

Sisyphos und Ixion treten vor Tantalos und berichten, daß Sisyphos den Herrn der Unterwelt überlistet und sich die Erlaubnis zu einem befristeten Aufenthalt auf der Erde erwirkt hat. In Korinth traf er Ixion bei den Totenfeiern, den er auf einem Schiff nach Lydien mitnahm. - Der Bericht hat Ereignisse zum Gegenstand, die den Szenen 7 - 9 zeitlich parallel laufen.

Tantalos gibt den beiden Königen von der Ambrosia zu trinken, worauf Sisyphos wieder sehend wird (1090), während nun Ixion vom Feuer erblindet (1160). Tantalos trinkt als letzter (1170) und tritt dann den beiden seine Herrschaft ab. Er selbst will nur noch tanzen in Erwartung der Verheißung Adrasteias (1189). Danach versinkt er in Schlummer.

Ixion und Sisyphos schicken sich an, die Zwietracht der Götter zu nutzen, von der ihnen Tantalos in seinem Bericht über den Raub der Ambrosia Kunde gegeben hat (V. 1140 - 1165). Die beiden Könige wollen die Götter in den Hades stürzen, um sich an ihre Stelle zu setzen. Ixion will der Hera beiwohnen, während Sisyphos sich des Hermesstabes, der Macht über den Eingang zur Unterwelt verleiht, bemächtigen will.

In dem durch die Ambrosia bewirkten ekstatischen Zustand sieht Sisyphos sich selbst eine Wolke wälzen (1107), während Ixion sich mit einem kreisenden Feuerrad vergleicht (V. 1117 ff.). Damit wird die später eintretende Strafe vorweggenommen.

Nach dem Abgang der beiden Könige spricht Tantalos im Schlum-

mer vom Untergang der Sonne und dem "Reigen feuertönender Sonnen", die er mit Adrasteia gezeugt habe (1271, 1287). Damit ist Tantalos' Wunsch nach der Schaffung neuer Gestirne (V. 155 ff.) in Erfüllung gegangen.

Im 5. Stasimon singt der Chor von weißen Tauben, die Perlen vom Boden auflesen. Damit wird der Schluß der folgenden Szene vorweggenommen.

9 - (14. Szene; V. 1244 - 1345)

Broteas tritt wieder auf, während Tantalos im Traum spricht. Er scheint unschlüssig, ob er von der dastehenden Ambrosia trinken solle, und spricht von seinem inneren Doppelgänger, der auf ihn wartet (V. 1263 f.). Schließlich siegt in Broteas der Haß auf den Vater, den er dadurch verderben will, daß er die Ambrosia entweiht. Broteas zerschmettert den Kelch, die Ambrosia gerinnt zu Perlen, die sofort von weißen Tauben aufgesammelt werden, während ein Blitz den Broteas erschlägt. Es herrscht lange Finsternis.

Die sich zu dieser Szene zeitlich parallel auf dem Sipylos abspielende Handlung erzählt Hermes in der folgenden Szene.

10 - (15. Szene; V. 1346 - 1374)

Hermes ruft Tartaros, er möge erwachen und drei Gefangene eigener Träume aufnehmen (1353). Wir erfahren, daß auch Pelops wieder zu den Sterblichen hinabgestoßen wurde. (1360)

11 - (16. Szene; V. 1375 - 1402)

Die Stimmen der beiden Könige sind zu vernehmen. Sie verfluchen Tantalos und berichten von ihren Strafen: Sisyphos wälzt einen Stein, Ixion ist auf ein brennendes Rad gekreuzigt.

Tantalos hängt in der Luft an einem Felsen. Er gesteht sich ein, daß seine Sonne, nachdem sie andere Sonnen gezeugt hat, erloschen ist. Adrasteia läßt ihre Stimme ertönen, wobei sie die Verse wiederholt, die Tantalos bereits in seinem ersten visionären Traum wiedergegeben hatte (V. 220 f.; 1401 f.).

3 - Der mythologische Hintergrund zur Handlung

Mythos und Fabel sind zwar in der Tragödie "Tantal" identisch, aber in Ivanovscher Version ist der Tantalos-Mythos im Text der

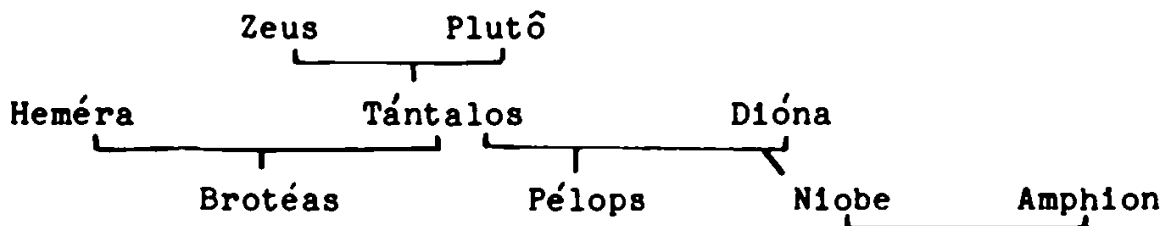
Tragödie noch weiter ausgeschmückt, als dies in der knappen Fabel zum Ausdruck kommt. Diese mythologischen Einzelheiten sollen nun dargestellt werden, wobei zu fragen ist, welche Quellen Ivanov benutzte und wie er den Stoff eigenmächtig umgestaltete.

Tantalos, der Titelheld der Tragödie, wird als Sohn des Zeus und der Nympe Plutô eingeführt (66). Reichtum und Überfluß gelten als sein wesentliches Attribut (68, 74). Tantalos ist ein König, dessen Reich jedoch nicht näher definiert ist. Lediglich sein Königssitz ist als am Berge Sipylos gelegen bestimmt.

Tantalos hat drei Kinder, zwei Söhne und eine Tochter. Den älteren Sohn Broteas zeugte er mit Hemera, den jüngeren Pelops mit Diona. Die Tochter Niobe wurde von derselben Frau geboren; sie ist ihrerseits mit Amphion verheiratet, woraus man schließen muß, daß der Altersabstand zu Broteas nicht erheblich sein kann.

Von diesen erwähnten Personen treten nur drei in der Tragödie auf, und zwar die beiden Söhne und Tantalos selbst. Die anderen Personen handeln nicht, werden teilweise nur ein einziges Mal erwähnt; sie bilden aber einen wichtigen Hintergrund.

Zwei weitere Personen spielen eine aktive Rolle in der Tragödie: Ixion und Sisyphos. Ersterer wird als König der Lapithen (Bewohner Thessaliens) bezeichnet. Sisyphos hingegen gilt als König von Korinth. An einer Stelle wird er als "zjat'" (Schwager oder Schwiegersohn) des Tantalos erwähnt (297), ohne daß über dieses Verwandtschaftsverhältnis näheres ausgeführt würde.



Von diesen fünf handelnden Personen begehen mit Ausnahme des Pelops, der völlig passiv bleibt, die weiteren vier je eine Missetat, für die sie dann eine Strafe erteilt. Ixion und Sisyphos treten bereits als Erzschemel auf: der erste wird wegen Mordes an seinem Schwiegervater (510) von den Erinnyen gejagt; Sisyphos hat sich durch eine List Ausgang vom Hades verschafft, in den er gesperrt worden war, weil er zuvor den Tod (Thanatos) überlistet

hatte (519).

Die Missetaten, deretwegen die vier Personen von der Katastrophe ereilt werden, sind folgende:

Tantalos bringt mit listigem Hintergedanken den Göttern Zeus und Poseidon seinen Sohn Pelops zum "Opfer" dar (395). Dann stiehlt er die Ambrosia beim Göttermahle und gibt Sisyphos und Ixion davon zu trinken; darauf trinkt er auch selbst.

Sisyphos versucht, nach dem Genuß der Ambrosia, den Stab des Hermes zustehlen, um sich dadurch Macht über den Eingang zur Unterwelt zu verschaffen. Gleichzeitig versucht Ixion, Zeus' Gemahlin Hera Gewalt anzutun. Statt dessen schiebt ihm der Göttervater die Nymphe Nephéle unter. Aus dieser Verbindung gehen die Kentauren hervor (1365 ff.).

Broteas versucht zunächst, seinen Vater durch einen Speerwurf zu töten, verfehlt ihn aber. Dann entweicht er später die Ambrosia, indem er sie auf den Boden gießt. Tantalos hatte ihm angeboten, daß auch er davon kosten könne.

Für diese Missetaten werden folgende Strafen verhängt:

Tantalos muß in der Unterwelt an einem Felsen hängen, der ihn zu erschlagen droht (1399 f.). Sisyphos muß ebendort in alle Ewigkeit einen Stein wälzen, der ständig von der Anhöhe wieder zurückrollt, wenn er nach oben gestemmt ist. Ixion wird im Hades auf ein brennendes Rad gekreuzigt. Allein Broteas stirbt "menschlich": er wird von Zeus' Blitz erschlagen, worauf er nicht mehr erwähnt wird.

Ivanov benutzt zur Gestaltung des mythologischen Hintergrundes zum großen Teil antike Quellen. Nur zwei Personen sind anscheinend von ihm frei erfunden: Hemera und Broteas. Beides sind sprechende Namen und stehen in direktem Bezug zum gedanklichen Gehalt. Hemera bedeutet auf Griechisch "der Tag" und Broteas "der Sterbliche" (von *brotós* bzw. *bróteos*).

Für Tantalos gibt es in der Antike keine dramatisch gestaltete Vorlage. Bei Euripides ("Orestes", V. 4 ff.)¹⁾ wird er lediglich erwähnt, insofern er als Urgroßvater des Agamemnon gilt und

1) Wir beziehen uns bei den Stellenangaben durchweg auf die von H.J. Rose bearbeiteten zutreffenden Stichwörter im "Oxford Classical Dictionary".

somit in engem Zusammenhang mit den Helden des Trojanischen Krieges steht. Diese Genealogie entfällt für Ivanov völlig. - Der Name Sipylos als Sitz des Tantalos ist bei Hyginus (Fab. 82.1) belegt.

Für das Pelops-Opfer gibt es bei Pindar (Ol.1.46 ff.) und Apollodor (Epitome 2.3 ff.) eine antike Vorlage. Dort heißt es, daß Tantalos seinen kleinen Sohn Pelops den Göttern in Stücke geschnitten und gekocht vorsetzt, um ihre Erkenntniskraft zu prüfen. Diese grausame Version erwähnt Ivanov nur kurz (V. 303: sned' bogam). Er gestaltet das "Opfer" vielmehr in Gesinnungsfrevel um, ohne daß Pelops getötet würde. Die Episode bereitet den Diebstahl der Ambrosia direkt vor. Dieser zweite Frevel ist ebenfalls bei Pindar (Ol. 1.60 ff.) erwähnt. Neu daran ist, daß Ivanov mit diesem Raub die beiden Könige Ixion und Sisyphos in Verbindung bringt. Dazu gibt es keine Vorlage.

Tantalos und Sisyphos werden aber in bezug auf ihre Strafe in der Antike gemeinsam genannt, so z.B. bei Homer in Odysseus' Hadesfahrt (Od. 11.582 - 600). Als dritter wird dort Tityos statt Ixion genannt.¹⁾ Die ältere homerische Variante der Strafe des Tantalos (Od. 11.582 ff.) benutzt Ivanov in veränderter Funktion. Es heißt in der Odyssee, Tantalos habe im Hades ewig Hunger und Durst leiden müssen. Er steht nämlich bis zum Kinn im Wasser und über ihm hängen Früchte, die aber beide zurückweichen, sobald er essen oder trinken will. - An dieser Strafe ist das vergebliche Bemühen ein Moment, das sie mit Ixions Strafe (Stein-Wälzen) gemeinsam hat.

Die homerische Version der Strafe des Tantalos verwendet Ivanov in der ersten Vision (V. 158 - 199). Die Vorlage zur Ivanovscher Katastrophe ist aber Pindar (Ol. 1.57 ff.). Leicht abgewandelt verwendet auch Euripides diesen Mythos. Der Unterschied besteht darin, daß in "Orestes" (4 ff.) von Tantalos gesagt wird, er hänge in der Luft, also nicht in der Unterwelt, sondern am Tageslicht.

Platon bezieht sich im "Kratylos" (395 D) auf die Pindar-Version, wobei er entgegen der gängigen und von Ivanov benutzten Tradition den Namen Tantalos nicht mit Reichtum assoziiert.

1) Vergleiche: Rohde, Psyche, Bd. I, S. 61; H.J. Rose, Griech. Mythologie, S. 75 ff.; Die Strafe des Tityos ähnelt der des Prometheus.

Sisyphos gilt in der Antike als "most crafty of men [...] familiar trickster of popular tales".¹⁾ Er wird, im Gegensatz zu Ixion, bei Homer erwähnt, und zwar in der Ilias (6.154 ff.) und der Odyssee (11.593 ff.). Ivanov benutzt diese Version für die Katastrophe. Er nimmt aber noch eine weitere Überlieferung hinzu, die eigentlich die homerische ausschließt. Pherekydes²⁾ berichtet (Fr. 119 Jacoby), Sisyphos habe zunächst Thanatos (den Tod) gebändigt, sei dann in die Unterwelt eingesperrt worden, von wo er wiederum durch eine List sich Ausgang verschaffte. Danach sei er erst an Altersschwäche gestorben.

Ivanov benutzt diese Version bis zum befristeten Urlaub vom Hades, fügt dann aber den versuchten Raub des Hermes-Stabes, eigentlich nur eine Wiederholung der Thanatos-Bändigung, selbst ein. Für die Katastrophe hält sich Ivanov dann an die homerische Version. Dadurch hat er dem älteren Strafbericht (Stein-Wälzen) durch die jüngere Pherekydes-Version eine plausible Motivation gegeben; es ist nämlich bei Homer nicht klar, warum Sisyphos zu ewig vergeblichen Mühen verdammt ist.

Ixion, der griechische Kain³⁾, tötete nach Pindar (Pyth. 2.31 f.) einen Blutverwandten, nach Apollonius Rhodius (3.62) seinen Schwiegervater. Ivanov erwähnt beide Versionen, ohne sie direkt in die Handlung einzubeziehen. Nur der zweite Frevel, die versuchte Vergewaltigung Heras (Pindar, Pyth. 2,21 ff.) und die darauf folgende Katastrophe verwendet Ivanov direkt als tragische Elemente. - Ivanov kontaminiert auch hier wieder mehrere Überlieferungen, ohne allerdings etwas eigenes einzufügen. Der Ixion-Mythos, wie er uns in "Tantal" präsentiert wird, ist in allen Teilen antik, wenn auch aus verschiedenen Quellen.

Mit der Erwähnung Niobes (V. 140, 301) folgt Ivanov Homer (II., 24.604) und Apollodor (3.45), die beide Tantalos als deren Vater angeben. Da Ivanov den umfangreichen Mythos (die zahlreichen Kinder und deren Tötung durch Apoll) nicht einbezieht, hätte er

1) Rose, Oxf. Class. Dict., S. 842

2) Professor Erbse wies mich freundlicherweise darauf hin, daß im Oxford Classical Dictionary ein Versehen vorliegt. Dort steht "Phrynichos", gemeint ist "Pherekydes".

3) so Rose, Oxf.Cl.Dict., S. 466; bei Ivanov: svoich pervoubijca (V. 508)

auch auf den Namen Niobe überhaupt verzichten können. Allein er entscheidet sich wohl dafür, weil sie mit dem Sipylos in Verbindung gebracht wird. Pausanias hat (1.21.3) diesen Felsen beschrieben, in welchen Niobe verwandelt wurde.¹⁾

Diona, bei Ivanov die Mutter Niobes und des Pelops, ist in der antiken Mythologie eine Erd- oder Himmelsgottheit.²⁾ Ihr Name ist eine feminine Form zu Zeus (Gen. Diós). Ursprünglich vielleicht Zeus' Gattin, ist sie seit Homer (Il. 5.370) eine Nebenfrau oder Geliebte des Zeus, Mutter der Aphrodite oder Aphrodite selbst. Ivanov führt sie (V. 614) als Sternengöttin (boginja zvezdnaja) in den Tantalos - Mythos ein.

Ivanov scheidet aus dem vorliegenden antiken Material einerseits die Genealogie der trojanischen Helden, die Euripides bietet, aus; ferner läßt er Platons Namensdeutung im "Kratylos" außer acht. Andererseits verknüpft Ivanov disparate Mythen zu einer Handlung. So verbindet er Tantalos mit Ixion und Sisyphos. Ferner benutzt er in bezug auf je eine Person bisweilen widersprechende Überlieferungen; so z.B. für Tantalos beide Strafen, die von Homer und die von Pindar. Ähnlich bei Sisyphos: dort verknüpft er die jüngere Version des Pherekydes mit der älteren Homers.

Ivanov macht sich also verschiedene Vorlagen zu seinen Zwecken dienstbar, fügt aber etwas entscheidend Neues in seine Version des Mythos ein. Die antiken Quellen kennen nur die Auflehnung, aber nicht das Motiv der Sehnsucht. Dabei ist das Wort "Motiv" nicht nur als literarischer Terminus zu verstehen, sondern auch im Sinne von "Beweggrund". Dem Frevel liegt das Streben nach etwas Jenseitigem zugrunde, das inhaltlich weiter unten noch näher untersucht werden muß. Es kann hypothetisch angenommen werden, daß das Sehnsuchtsmotiv in Zusammenhang steht mit der Dionysos-Religion.

Dionysos wird in der Tragödie nur sehr indirekt angesprochen. So z.B. wird er als "Sohn der Semele" (443) und als Bakchos (468) genannt. In den poetischen Bildern sind allerdings auch Dionysos-Attribute verwendet. Aus oben dargestellter Abstammung des Tanta-

1) Rose, Oxf., S. 609; Ivanov, Dionis i pradionisijstvo, S. 133, Anm. 3

2) Rose, Oxford Class. Dict., S. 286

los und der Nennung der Tochter Niobe läßt sich auch noch Dionysisches herausarbeiten.

Wir haben schon darauf hingewiesen, daß Niobe vermutlich nur wegen des Berges Sipylos, auf dem sie angeblich in Stein verwandelt stehen soll, erwähnt wurde. Ivanov führt in der oben zitierten Fußnote seines Dionysos-Buches weiter aus, daß der Niobe-Felsen von "dionysischem Efeu umwachsen" gewesen sei. Ferner weist er ebendort darauf hin, daß auf demselben Berge Zeus mit Semele den Dionysos gezeugt hätten. An anderer Stelle verweist er darauf, daß Tantalos selbst eine kleinasiatische Variante des Zeus-Ômadios sei.¹⁾ Diese Interferenz Zeus-Tantalos-Dionysos scheint von Ivanov beabsichtigt: unter dem Vater-Sohn-Verhältnis liegt eine ursprünglichere Einheit verborgen. Das macht vielleicht verständlich, wie so Diona, die Zeus-Frau, in "Tantal" als Gattin des Tantalos angeführt wird. Ist die Interferenz Tantalos-Zeus mythisch vorgegeben, so ist Diona als Gattin des Tantalos eine Neuerfindung Ivanovs.

Wir sehen in dieser Person eine doppelte Hinweisfunktion. Sie bringt die Thematik Himmel-Erde, die u. a. in den Chorliedern direkt zur Sprache kommt (Stasimon 804 ff.; Hyporchema 963 ff.), in den mythischen Hintergrund ein. Da sie des weiteren mit Aphrodite in Zusammenhang gebracht wird, muß Diona als Hinweis auf die Thematik der Schönheit angesehen werden.

Eine ähnliche Hinweisfunktion ordnen wir der eigentlich belanglosen Erwähnung von Tantalos' Mutter Plutô zu. Vordergründig stützt ihr Name die Identifizierung des Tantalos mit dem Reichtum, insofern griechisch Plutô und plútos ähnlich klingen. Es gibt aber noch eine Assoziation: die von Plutô mit Plútôn, dem Gott der Unterwelt. Damit kommen wir dem Dionysos näher. Schließlich wird auch in der Mythenforschung Plutô mit Demeter, der Mutter Erde, in Verbindung gebracht.²⁾ Beide Frauen, Diona und Plutô, bringen also die Erde ins Spiel. Hinter der Abstammung des Tantalos erkennt man das Thema der Begattung von Himmel und Erde, das u. a. einen Bezug zur Dionysos-Religion hat. Dionysos gilt nämlich als Gott der Fruchtbarkeit ebenso wie des Todes und der Wiederkehr.

1) Dionis 1 prad., S. 5

2) Rose, Oxf.Cl.Dict., S. 707 (Plutus)

Schließlich möchten wir darauf hinweisen, daß Ivanov eine Verbindung zwischen dem Tantalos-Mythos, wie er ihn hier entwickelt, und dem Prometheus-Mythos auf zweierlei Weise bewirkt. Einmal vergleicht sich Broteas (V. 681) mit Prometheus, und Tantalos sieht sich (V. 700) als "neuen Sohn des Iapetos". Der Raub der Ambrosia wird im Text selbst also zum Feuerdiebstahl in Parallele gesetzt. Was die Quellen andererseits angeht, so kann man bereits in der Antike die Parallele Sisyphos-Prometheus feststellen, denn beide gelten in den Vorstellungen des Volkes als erfindungsreiche Köpfe.¹

Die Göttin Adrasteia steht nicht unmittelbar mit dem Prometheus-Mythos in Verbindung. Es handelt sich um eine Anredeform der Göttin Némesis (Vergeltung). Der Name kommt aber in Aischylos' "Prométhéus desmótes" (V. 936) vor, und insofern hat Ivanov auch dadurch eine Beziehung zu jenem anderen antiken Mythos hergestellt, der dem des Tantalos in gewisser Weise ähnelt.

4 - Die Personenkonstellation

Ivanov stellt der Tragödie eine Liste von 11 "Personen des Dramas" voran. Davon scheiden der Chor, die "Stimme des Tartaros" sowie die "Stimme der Adrasteia" aus unserer Betrachtung aus. Weder der Chor, noch die Chorführerin (Chorègin) nehmen an der Handlung aktiv teil. Tartaros und Adrasteia treten nicht auf, lassen nur einmal ihre Stimme ertönen. Adrasteia ist aber für die Handlung von eigentümlicher Bedeutung, was unten aufgegriffen werden soll.

Die beiden Boten, die ebenfalls in der Personenliste genannt werden, treten nur je einmal auf. Hermes, der Götterbote, erscheint zweimal auf der Bühne. Alle drei sind Nebenfiguren ohne besonderes Profil. - Pelops schließlich verhält sich rein passiv; er wird nur schlafend dargestellt.

Es bleiben also die in der Fabel vorkommenden vier Personen Tantalos, Broteas, Ixion und Sisyphos als Träger der dramatischen Handlung. Zwischen ihnen herrscht eine doppelte Intrige. Erstens will Tantalos seine leiblichen Söhne nicht zu seinen Nachfolgern

1) vgl. S. 87, Anm. 1

bestimmen, während umgekehrt Broteas seinem Vater nach dem Leben trachtet. Es liegt also ein Vater-Sohn-Konflikt vor. Dabei ist zu beachten, daß Tantalos' Entschluß, die Söhne zu enterben, nicht die Folge von Broteas' Mordversuch ist, sondern bereits vorher feststeht. Umgekehrt ist der Mordversuch auch nicht die Folge der Enterbung, sondern eines ebenfalls vorher entwickelten Affektes. Vater und Sohn sind sich bereits innerlich entfremdet, als sie auf der Bühne zusammentreffen.

Die zweite Intrige ist die Beziehung von Tantalos zu seinen beiden Nachfolgern Ixion und Sisyphos. Diese Beziehung wird zunächst nur von außen gestört, insofern Tantalos erfährt, daß die beiden in die Macht der Unterwelt geraten sind. Eine innere Entwicklung des Gefolgschaftsverhältnisses ist erst nach Eintritt der Katastrophe festzustellen, als die beiden Könige Tantalos verfluchen.

Eine Person, die in der Bühnenhandlung nicht vorkommt, ist für den dramatischen Aufbau doch von entscheidender Bedeutung: Zeus, Tantalos' Vater. Es liegt also auch hier ein Vater-Sohn-Konflikt vor, so daß wir von einer dritten Intrige sprechen können. Tantalos' Allianz mit den beiden Königen ist durch die gemeinsame Auflehnung gegen die Götter, d.h. in erster Linie Zeus, bedingt.

Adrasteia tritt als dramatische Person nicht auf, aber ähnlich wie der unsichtbar bleibende Zeus spielt sie eine große Rolle für die symbolische Aussage. In der Mythologie die Göttin der Vergeltung, wird sie hier in "Tantal" stets in Zusammenhang mit Unterwelt, Tod und Nacht genannt. Da in Tantalos' Schlummer davon die Rede ist, daß er mit ihr Söhne gezeugt habe, und da sie selbst sagt: "Ja byla tvoej" (V.1402), muß hypothetisch eine Liebesbeziehung zwischen beiden Personen angenommen werden. Diese wird aber nicht als dramatische Intrige entwickelt.

Die Konflikte Tantalos-Zeus und Broteas-Tantalos sind parallel angeordnet, insofern in beiden Fällen der Sohn sich gegen den Vater erhebt. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, daß wesentliche Unterschiede in der Motivation der beiden Auflehnungen bestehen. Tantalos hat Fülle und Hunger (Sehnsucht) gleichzeitig, während Broteas nur arm und neidisch ist. Sehnsucht auf der einen, Neid

auf der anderen Seite charakterisieren die beiden Personen. Tantalos' Auflehnung beinhaltet bereits die Absicht, das Raubgut auch anderen zukommen zu lassen. Broteas hingegen zeigt nur sinnlose Zerstörung.

Tantalos und Broteas sind die einzigen Personen, die so profiliert sind, daß eine psychologische Charakterisierung möglich ist. Für die beiden Könige trifft das nicht zu, da wir von ihnen nicht mehr erfahren, als die antiken Quellen besagen. Und das wird sogar vorwiegend in Form von Berichten, nicht dramatischer Gestaltung mitgeteilt. Der mit der Katastrophe verbundene Gesinnungswandel der beiden Könige ist im vorhergehenden keineswegs angedeutet oder psychologisch vorbereitet.

Das dramatische Geschehen spielt sich also zwischen vier Personen ab, von denen nur zwei als Charaktere einigermaßen plastisch sind. Wesentliche Teile der Fabel sind nicht in szenische Handlung umgesetzt, so daß der aus der Personencharakteristik sich ergebende statische Eindruck des Ganzen noch unterstrichen wird.

Aus der Personenkonstellation ließe sich leicht ein Dreiecksverhältnis ableiten, das eine Rivalität von Broteas einerseits, den beiden Königen Ixion und Sisyphos andererseits zum Gegenstand haben könnte. Diese Möglichkeit ist nicht entwickelt, vielmehr findet nur der Konflikt zwischen Broteas und Tantalos auf der Bühne seine Austragung. Eine Begegnung von Broteas und seinen Konkurrenten findet nicht statt. Der Konflikt mit Zeus bzw. den Göttern überhaupt, der für die Fabel so wesentlich ist, wird in der Handlung nur teilweise greifbar. Dasselbe gilt für die hypothetische Liebesbeziehung Tantalos-Adrasteia.

5 - Die gliedernden Formelemente

Die Tragödie ist vom Autor nicht in Akte und Szenen gegliedert. Statt dessen werden die Dialoge der handelnden Personen teilweise durch Chorlieder voneinander abgesetzt.

"Tantal" enthält 7 geschlossene Chorpartien, von denen 3 auf die Exposition entfallen; vier weitere markieren wichtige Momente im Verlauf der Handlung. Man könnte nach antiker Terminologie eine

Pärodos und 5 Stäsima unterscheiden. Ein Hyporchema (V. 963 ff.) ist im Text ausdrücklich als solches bezeichnet. Rein äußerlich sind die Chorlieder daran zu erkennen, daß sie nicht im Grundmetrum, dem jambischen Trimeter, verfaßt sind.

In diesen Chorpartien sind nicht die Gespräche zwischen Chorführerin und handelnden Personen inbegriffen (V. 53 ff.; 930 ff.). Sie heißen Kommòi.¹⁾ Ihre Funktion ist etwa vergleichbar den Gesprächen, die im Drama des 17. Jh. die Protagonisten mit ihren Dienern oder der confidente führen.

Die Chorlieder lassen sich also formal vom Metrum her bestimmen, aber auch inhaltlich gliedern sie sich aus dem Handlungstext aus. Ihr Charakter ist lyrisch und sie behandeln in komplizierten Bildern den gedanklichen Gehalt der Tragödie. Besonders das Opferstasimon, das längste Chorlied in "Tantal" (V. 804 - 906), stellt in seinem lyrischen Aufbau, seinen Bildern und Motiven, eine Analogie zum Aufbau der dramatischen Handlung dar. Dabei greift das Opferstasimon, das kurz vor dem dramatischen Höhepunkt steht, thematisch schon voraus, ohne daß man indessen von einer Ankündigung oder Vorwegnahme reden könnte. In seiner lyrischen Form ist der Text verschlüsselt, um auf eine handelnde Person bezogen zu werden.

Ebenso wie die Chorlieder lassen sich auch 2 Träume rein formal nach dem metrischen Schema ausmachen. Es handelt sich um den Traum des Pelops, der dem Opferstasimon unmittelbar vorausgeht (V. 723 - 796), sowie den Schlummer des Tantalos (1210 - 1333). Für letzteren gilt das metrische Kriterium aber nur in seiner zweiten Hälfte (ab V. 1251). Zunächst spricht Tantalos im regulären Jambus.

Beide Träume haben miteinander gemeinsam, daß der Text jeweils von anderen Personen unterbrochen wird, ohne daß ein Zwiegespräch zustande kommt. Bei Pelops mischt sich der Chor in die ekstatischen Reden des Knaben; bei Tantalos ist es zunächst der Chor, dann Broteas.

Die Träume haben inhaltlich gesehen mit den Chorliedern gemeinsam, daß sie lyrisch gestaltet sind. Der Traum des Pelops ist

1) Zur Terminologie vgl. Arthur Wallace Pickard-Cambridge, in: Class. Oxford Dict., S. 915, 918

ebenso wie das Opferstasimon auf die Handlung insgesamt, nicht einen bestimmten Punkt innerhalb des Handlungsverlaufs bezogen. Deshalb können die Verse 661 f. und 772 f. als Ankündigung der Katastrophe gedeutet werden. Auch der Schlummer des Tantalos, der der Katastrophe unmittelbar voraufgeht, greift thematisch noch einmal auf den Ausgangspunkt, das Leiden des Lichtes, zurück und weist voraus auf das Verlöschen des Lichtes. So ist auch hier auf der bildhaft lyrischen Ebene Handlung vorweggenommen.

In vier anderen Fällen werden Ankündigungen der Katastrophe bzw. Vorwegnahme der Strafen durch Erzählung von Träumen bzw. traumhaften Erlebnissen oder durch ekstatische Reden als "Visionen" gestaltet. Wenn man schließlich noch das 5. Stasimon (V. 1217 ff.) hinzunimmt, ergibt sich ein buntes Bild für die Gestaltung von "Visionen". Vom Formalen her stellen sie keine Einheit dar, denn darunter sind: 1 Stasimon, 2 lyrische Monologe, - alle drei metrisch und sprachlich besonders gestaltet -, und dann 2 "Rückblenden", d.h. Erzählungen von vergangenen traumhaften Begebenheiten und 2 normale Dialogpartien, - letztere vier "Visionen" im normalen Trimeter.

Eine Gliederungsfunktion kommt dabei nur den drei erstgenannten Visionen zu. Die anderen vier sind so in die Dialogtexte integriert, daß sie sich nicht besonders abheben. Für den dramatischen Aufbau sind sie allerdings die wichtigeren.

Zusammenfassung

Von den bisherigen Erörterungen über Fabel und Handlung sowie deren antike Quellen läßt sich folgendes abheben:

Zentrales Motiv der Tragödie "Tantal" ist eine Verflechtung von Auflehnung und Sehnsucht. Alle vier Hauptpersonen lehnen sich gegen irgendjemand auf. Die Rebellion gegen die Götter, die die drei aus den antiken Quellen übernommenen Figuren einigt, hat in Broteas' Haß gegen seinen Vater ein rein menschliches Gegenstück.

Die Verknüpfung von drei getrennten antiken Mythen zu einer neuen dramatischen Fabel bringt als mutmaßlich dionysisches Motiv

eine gewisse Sehnsucht ins Spiel, die noch weiter analysiert werden muß. Die Betonung von mythologischen Elementen, die mit der Dionysos-Religion zusammenhängen, verweist auf die Altphilologie und Nietzsche. Sehnsuchtsmotiv und Nietzsche-Nachfolge werden im folgenden in Zusammenhang gebracht.

Personenkonstellation und gliedernde Elemente wie Chöre und Träume deuten darauf hin, daß zwischen Fabel und Handlungsfolge eine gewisse Diskrepanz besteht. Das bedeutet nicht, daß der Handlungsablauf, wie das häufig gehandhabt wird, in der zeitlichen und logischen Folge anders angeordnet ist, als in der Fabel¹⁾, sondern daß ein Teil der Fabel in der Handlung nicht erscheint. Weiterhin erhalten lyrische Partien ein besonderes Gewicht, wodurch die Bedeutung der äußeren Handlung für die Entwicklung der Motive zurücktritt. Adrasteia kommt in der Fabel nicht vor und in der Handlung tritt sie nicht persönlich auf. Wenn wir aber eine Liebesbeziehung zwischen ihr und Tantalos annehmen, dann kann sie mit dem Sehnsuchtsmotiv in Verbindung gebracht werden.

Die Umgestaltung des antiken Stoffs durch das Sehnsuchtsmotiv und die Abwertung von Charakterzeichnung und äußerer Handlung zugunsten symbolreicher lyrischer Passagen lassen es zweckmäßig erscheinen, Ivanovs Abhandlungen aus den Jahren 1904-05 heranzuziehen. Es ist zu fragen, ob Ivanov eine eigene Theorie zur Dramatik entwickelt, die für die Interpretation der Tragödie "Tantal" nutzbar gemacht werden kann.

1) vgl. Kayser, S. 77

Drittes Kapitel: IVANOV'S VORSTELLUNGEN VON MYTHOS UND DRAMA

Einleitung

Ivanov verfaßte in den Jahren 1904/05 acht Aufsätze, die zum Verständnis von "Tantal" herangezogen werden können. Sechs davon wurden zunächst in "Vesy", zwei in "Voprosy žizni" abgedruckt. Später erschienen sie in "Po zvezdam" (1909) gesammelt, allerdings nicht in chronologischer Anordnung.

Beim jetzigen Stand der Forschung läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob diese Abhandlungen alle nach "Tantal" verfaßt wurden. Für die Tragödie haben wir die Angabe, daß sie 1903 verfaßt worden sein soll.¹⁾ Man könnte nun annehmen, daß auch die Aufsätze nicht unmittelbar nach der Abfassung in den Druck gingen. Selbst wenn sie aber erst kurz nach der Tragödie verfaßt wurden, sind sie doch zum größten Teil vor dieser publiziert worden.

Für drei der fraglichen Aufsätze haben wir einen terminus ante quem non, weil sie aus konkretem Anlaß verfaßt wurden. "Novye maski" (Vesy, 1904, No VII) wurde als Vorwort zum Drama "Kol'ca" von Lidija Zinov'eva-Annibal herausgegeben.²⁾ "O Šillere" erschien aus Anlaß zu Schillers 100. Todestag (9.5.1805) in "Voprosy žizni" (1905, No VI). "Krizis individualizma" (Voprosy žizni, 1905, No. IX) nimmt das Erscheinen von Cervantes' "Don Quijote" (1605) zum Anlaß.

Zwei weitere Essays sind Nietzsche und Wagner gewidmet, ohne daß ein besonderes Datum den Anlaß gab. Mit den Abhandlungen über Schiller und Don Quijote haben diese Aufsätze gemeinsam, daß Ivanov am Besonderen das Allgemeine demonstriert. Es sind weniger die Personen oder literarischen Werke, denen sein Augenmerk gilt, vielmehr eine umfassende kulturhistorische Konzeption. Gerade der Aufsatz über Don Quijote enthält fast nur Reflexionen über das 17. Jh.

1) O. Deschartes, in: Convegno, S. 405

2) Das Buch erschien 1904 in Moskau. Es gibt also drei Abdrucke des Aufsatzes "Novye maski": 1) in Kol'ca, 2) in Vesy und 3) in Po Zvezdam.

als Etappe in einem geschichtlichen Prozeß. Deshalb ist auch mit Recht Cervantes gar nicht in der Überschrift genannt.

Die acht Abhandlungen stellen eine Einheit dar, weil die Themen der Aufsätze miteinander verzahnt sind. Teilweise führt Ivanov später Gedanken ausführlicher aus, die vorher nur kurz anklingen, teilweise setzt er früher Gesagtes voraus. Der Interpret muß nun nicht nur das für unsere Fragestellung Wichtige aussondern, vielmehr auch Wiederholungen vermeiden. Daher empfiehlt sich eine gemischt chronologische und systematische Anordnung des Stoffes.

Drei große thematische Abschnitte werden unterteilt: erstens Mythos, Drama und "Dionysiasmus" allgemein, zweitens das Sehnsuchtsmotiv und drittens das Spezialproblem der poetischen Bilder. Dabei sind in drei Fällen Abweichungen von der chronologischen Reihenfolge der Essays erforderlich.¹⁾ "Vagner i dionisovo dejstvo" (Vesy, 1905, No II) wird in den ersten Abschnitt vorgezogen. Die Abhandlung "Simvolika èstetičeskich načal" (Vesy, 1905, No V, unter dem Titel: O nischoždenii) wird an den Schluß gestellt.

Da Ivanov die Kunst nicht als isoliertes Phänomen betrachtet und das Prinzip l'art pour l'art verwirft, muß das literarisch Bedeutsame aus dem größeren weltanschaulichen Zusammenhang extrahiert werden. Teilweise müssen die Gedankengänge dabei so gerafft wiedergegeben werden, daß wörtliche Belege nicht immer möglich sind. Sie würden ein vielfaches an Umfang erfordern, zumal keine Inhaltsangabe angestrebt wird, sondern ein Extrakt unter sehr speziellem Gesichtswinkel.

1 - Mythos, Drama und Dionysiasmus

a - Die Bedeutung des Mythos

Innerhalb der Gruppe der Symbolisten stehen I. Annenskij und Ivanov etwas abseits, insofern beide in ihrem dramatischen Schaffen antike mythologische Stoffe verarbeiten. Ivanov gibt uns in dem

1) "Novye maski" erschien in "Vesy", 1904, No 7 und gehört zeitlich hinter "Nicše i Dionis" (Vesy, 1904, No 5)

Aufsatz "Poët i Čern'"¹⁾ den Schlüssel zu der Frage, warum er keine zeitgenössischen Stoffe als Vorwurf nimmt.

Ausgehend von Puškins Gedicht "Poët i čern'" behandelt Ivanov zwei Hauptthemen: erstens das Verhältnis des Dichters bzw. allgemein des Künstlers zum Volk und zweitens Symbol und Mythos in ihrem gegenseitigen Verhältnis sowie deren Bezug zu der Problematik Dichter und Volk.

Ivanov ordnet die Gegenwart in eine historische Gesamtschau ein. Für die neuere Zeit lautet seine Diagnose, daß der Dichter sich vom Volk absondere.²⁾ Demgegenüber habe zu Zeiten der großen Volkskunst der Dichter mit Musik und Mythos gelehrt.³⁾ Diese Entwicklung wurde bereits eingeleitet durch Sokrates, der als ein Beilwirkte, das die mythenbildnerischen Wurzeln des Volkes durch seine Rationalität abschlug.⁴⁾

Wie Elektrizität nur möglich ist, wenn zwei konträre Pole verbunden sind, so ist das dichterische Wort nur unter der Voraussetzung der Kommunikation zwischen Künstler und Volk möglich.⁵⁾ Die Absonderung des Dichters führt über die Esoterik zur Aphasie. Am Beispiel Tjutčevs demonstriert Ivanov Verinnerlichung und poetisches Verstummen.⁶⁾ Es gibt freilich einen Ausweg aus dieser Situation. Zwischen mythentötender Rationalität und Verstummen liegt die poetische Bildersprache. "Mythos" in diesem Sinne stellt die Verbindung zwischen den beiden "Polen" des Schöpfertums wieder her. Der Dichter schöpft in einem Akt der "Erinnerung" aus dem Vorrat des "lebendigen Altertums" und wird so zum Organ des sich seiner selbst bewußt werdenden Volkes.⁷⁾

Wenn nach Tjutčev der ausgesprochene Gedanke Lüge sei, so

1) Poët i Čern' (Abk. "P1C"), Vesy, 1904, No 3, S. 1 - 8
Po zvezdam, 1909, S. 33 - 42. Im folgenden zitieren wir bei allen Abhandlungen die Seitenzahl nach Po zvezdam.

2) P1C, S. 36

3) P1C, S. 34

4) P1C, S. 35

5) P1C, S. 37

6) P1C, S. 37 f.

7) P1C, S. 38, 40

weist Ivanov dem Wort als hinweisendem Symbol eine andere Bedeutung zu. Es ist keine Lüge.¹⁾ Das Symbol ist in seiner Bedeutung unbegrenzt und insofern scharf von der Allegorie zu unterscheiden, die sich rational auflösen lasse.²⁾ Auf dem Wege über das Symbol gelangt man zum Mythos.³⁾ Das Symbol verhält sich zum Mythos wie die Eichel zur Eiche.⁴⁾

Seine Analyse läßt Ivanov in die Forderung münden, daß der echte Symbolismus die Vereinzelung des Dichters überwinden und Künstler und Volk in der völkischen (vsenarodnyj) und mythenbildenden Kunst versöhnen müsse.⁵⁾

Auf ein kurzes Schema gebracht ergibt sich aus Ivanovs Äußerungen ein dialektisches Verhältnis von Künstler und Volk: Das Volk stellt die Symbole zur Verfügung, der Dichter verarbeitet sie zum "Mythos" und gibt sie in dieser Form dem Volke zurück.

Ivanov verwendet also, so können wir schließen, in seiner Tragödie den mythologischen Stoff, weil er sich gemäß seiner Forderung verhält und aus dem Vorrat des "lebendigen Altertums" schöpft. Allerdings ist es weder ein unbewußtes Schöpfen, noch handelt es sich um die Folklore des eigenen Volkes.⁶⁾

b - Die Maske als Symbol

Im Aufsatz "Poët i Čern'" äußert sich Ivanov nicht speziell zu einer Kunstart, aber man muß aus dem Text schließen, daß dem Autor besonders die Dichtkunst und innerhalb dieser die Lyrik vorschwebten. Im Aufsatz "Novye Maski"⁷⁾ äußert sich Ivanov nun besonders zur Situation des zeitgenössischen Theaters.

1) PiC, S. 38

2) PiC, S. 39

3) PiC, S. 41: My idem tropoj simvola k mifu.

4) PiC, S. 42: K simvolu že mif odnositsja, kak dub k želudju.

5) PiC, S. 41

6) PiC, S. 40 heißt es nämlich: [...] tvorčestvo poëta [...] možno nazvat' bessoznatel'nym pogruženiem v stichiju fol'klora.

7) Novye maski, Vesy, 1904, No 7, S. 1 - 10, Po Zvezdam, S. 54 - 64 (Abk. "NM")

Einleitend stellt Ivanov fest, daß der Wunsch nach Erneuerung des Theaters allgemein ist. Ibsen gilt dem Autor als Initiator (začínatel') des im Werden begriffenen (stanovjaščejsja) Dramas.¹⁾ Ivanov äußert sich dann aber nicht weiter über den norwegischen Dramatiker, sondern entnimmt die Textbeispiele, die seine Reflexionen über die Bühnenkunst verdeutlichen sollen, aus "Kol'ca".

Ähnlich wie im oben besprochenen Aufsatz konstatiert Ivanov eine Kluft zwischen Dichter und Volk und zeichnet eine Genese dieses Zustandes in bezug auf die Dramatik.²⁾ Das antike Drama kannte die Trennung von Künstler und Menge noch nicht, weil das Theater seinem religiösen Ursprung noch nahe war. Im 17. Jh. erreichte die Trennung ihren Höhepunkt.³⁾ Bei Shakespeare stehen die Charaktere, bei Corneille und Racine der logische Prozeß der Handlung im Vordergrund. Diese "Objektivierung der Maske fällt zusammen mit ihrer größten Entfremdung vom Zuschauer und bezeichnet den Pol extremer Entfernung der Szene vom chorischen und religiös-gemeinschaftlichen oder orgischen Prinzip".⁴⁾

In diesem Zitat verwendet Ivanov den Ausdruck Maske nicht im Sinne von "feststehender Typik ohne individuelle Züge"⁵⁾, sondern neutral als Synonym für die dramatische Person überhaupt. Andernfalls ließe sich nicht in bezug auf das Theater des 17. Jahrhunderts auch von Masken sprechen.

Gehen wir nun daran, die inhaltliche Bestimmung dessen zu suchen, was Ivanov unter den "neuen Masken" versteht, dann müssen wir uns vergegenwärtigen, daß seine Ausführungen nur zum Ziel haben, das vermittelnde Glied zwischen Dichter und Volk zu finden.⁶⁾

1) NM, S. 54

2) NM, S. 55

3) NM, S. 56

4) NM, S. 56: [...] ob-ektivirovanie maski sovpadaet s ee naibol'sheju otčuzdennost'ju ot zritelja i znamenuet poljus krajnego udalenija sceny ot načala chorovogo i religiozno-obščinnogo, ili orgijnogo.

5) G.v.Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 300 b

6) NM, S. 54: [...] skovat' zveno, posredstvujuščee meždu "Poëtom" i "Čern'ju", i soedinit' tolpu i otlučennogo ot nee vnutrenneju neobchodimost'ju chudožnika [...]

Maske und Zuschauer stehen in einer Korrelation, und zwangsläufig führt die Erörterung des Begriffes "Maske" im gegebenen Kontext zu jenem Bindeglied, das Ivanov sucht.

Der tragische Held leidet und bewirkt beim Publikum durch das Mitleid eine Reinigung, die Kátharsis. Hierin treffen sich älteste religiöse Praktiken mit den neuesten Bestrebungen, wie Ivanov versichert.¹⁾ Die "All-Einheit des Leidens"²⁾ hebt die Kluft zwischen Maske und Zuschauer auf, denn die "Personen sind Masken des einen allmenschlichen Ich."³⁾

Durch Abwertung der "äußeren" dramatischen Komponenten wie Charakterzeichnung und Handlungsführung will Ivanov eine Verinnerlichung des Schauspiels bewirkt sehen. Dies bezieht sich einmal auf die dramatischen Personen, zu deren "innerer Maske" wir vordringen sollen. Zum anderen bezieht es sich auf den Zuschauer, insofern das Drama sich in uns selbst abspielt.⁴⁾

Wir sehen nun, daß mit der Entkleidung von Äußerlichkeiten und der Verinnerlichung von Maske und Handlung sehr wohl jene Typisierung sich einstellt, von der wir oben sagen mußten, daß Ivanov sie nicht in jedem Falle mitmeint, wenn er den Ausdruck Maske verwendet. Insofern die dramatische Person Hinweisfunktion auf die innere Maske, unseren Doppelgänger, hat, kann man sie als eine Art dramatisches Symbol betrachten. Analog dazu wäre "Mythos" der Gegenbegriff zu Handlung.

1) NM, S. 57: svjaščennoe dejstvo tragedii bylo vidom dionisijskich "Očiščenij". [...] I zdes' novejšie iskanija vstrečajutsja s zavetami glubokoj drevnosti: neudivitel'no, - ibo proniknovenie vo vseedinstvo stradanija obraščæet nas k otkrovenijam dionisiazma.

2) ebda.

3) NM, S. 55: [...] vyzyvaemye poëtom lica maskami edinogo vsečelovečeskogo JA [...]

4) NM, S. 58: Čego my iščem v drame? Dejstvija li vnešnego? No drama javno stremitsja stat' vnutrennej. Charakterov li? No karakter émpiričeskij razvertyvaetsja v dejstvii [...]. My chotim proniknut' za masku i za dejstvie, v umopostigaemyj karakter lica, i prozret' ego vnutrennjuju masku; no éto uže ličina Večnosti, - ne naš li sobstvennyj vnutrennij dvojniki éta duhovnaja, bezlikaja ličina? - Drama otrešaetsja ot obnaruženij priznak, čto ona načinaet soveršat'sja v nas samich.

Bis jetzt ließen sich Ivanovs Gedanken referieren, ohne daß der Dionysos-Kult ausführlich einbezogen werden mußte. Lediglich war erwähnt, daß die neuesten Bestrebungen sich mit dem Vermächtnis des Altertums treffen. Im Text der Abhandlung finden sich aber sehr ausführliche Hinweise auf den Dionysiasmus. Die Katharsis, jenes Bindeglied zwischen Maske und Publikum, ist nämlich eine ursprünglich religiöse Vorstellung und Praxis.¹⁾ Da sich nun der Begriff der Reinigung einerseits als wesentlichster Gegenstand der Abhandlung über die "Neuen Masken" erwies, andererseits diese Katharsis ein wesentliches Element der Dionysos-Religion ist, sei ein Passus im Wortlaut angeführt, in dem der gottesdienstliche Inhalt des neuen Theaters konzentriert zum Ausdruck kommt:

"Im Geiste sterben gemeinsam mit dem tragischen Opfer, dem Abbild des sterbenden Dionysos, und auferstehen im auferstehenden Dionysos - dies ist das Wesen der dithyrambischen Reinigung." 2)

Ivanov beschränkt sich aber nicht auf Vorstellungen der Dionysos-Religion, sondern verwendet auch eindeutig christliche Begriffe wie Sünde und Kreuzigung.³⁾ Dies deutet darauf hin, daß die Übergänge zwischen dem Dionysiasmus in Ivanovs Verständnis und dem Christentum fließend sind.

Die Maske, so können wir nun zusammenfassend sagen, ist in jenem speziellen Sinn, der sich im Verlauf der Abhandlung herauskristallisiert, ein Gegenbegriff zum Charakter. Sie ist bar aller individuellen Züge und hat als dramatische Person die Aufgabe, den Zuschauer auf das allmenschliche Ich hinzuweisen und durch ihr gespieltes Leiden eine Reinigung hervorzurufen. Auf diese Weise wird der Zuschauer aktiviert und das Schauspiel erhält eine gottesdienstliche Bedeutung.

Daß die Tragödie "Tantal" von Ivanov als Masken-Tragödie konzipiert wurde, findet sich in diesen frühen Abhandlungen nirgends

1) NM, S. 57; Rohde, Psyche, II, 48 f. Anm. 1

2) NM, S. 59: Umeret' v duče vmeste s tragičeskoj žertvoj, likom umirajuščego Dionisa, i voskresnut' v Dionise voskresajuščem - v etom suščnost' difirambičeskogo očiščenijsa.

3) NM, S. 55: kak grešnogo edinyim grehom i stradajuščego edinyim stradaniem; S. 63: ran'se čem topor Grecha leg u kornej dereva; S. 55: sostradanija, kak soraspjatija vselenskogo.

belegt. Ein spätes Zeugnis gibt uns aber die Gewißheit, daß diese Interpretation zutrifft. M.S. Al'tman schreibt in den Notizen nach Gesprächen mit seinem Lehrer Ivanov aus dem Jahre 1921:

"Ich weiß nur, daß "Tantal" von Vjačeslav Ivanov ein gutes Werk ist. Übrigens muß ich diesbezüglich zwei Anmerkungen machen: erstens, daß die Szene mit Broteas psychologisch gehalten ist, während alle anderen klassisch (in Masken) gehalten sind [...]" 1)

Wenn wir nun oben (S. 92) feststellen konnten, daß in der Tragödie nur zwei Personen so profiliert sind, daß sie genügend Stoff zu einer psychologischen Charakteristik hergeben, so deckt sich dies mit dem Zeugnis Al'tmans einerseits. Dort weist Ivanov selbst darauf hin, daß die Auseinandersetzung mit Broteas eben nicht maskenhaft gestaltet ist. Andererseits erklärt sich die sonst vorherrschende Starre in den Personen aus obigen Erörterungen über die neuen Masken und deren Hinweisfunktion.

c - Der Chor

Im Aufsatz "Vagner i dionisovo dejstvo"²⁾ feiert Ivanov den deutschen Dichter-Komponisten als zweiten Initiator (nach Beethoven) des dionysischen Schöpfertums und als ersten Vorläufer des universalen Mythenschaffens.³⁾ Das verbindende Element zwischen Wagner und den antiken Kultspielen ist der Chor.

Wagner hat den Chor allerdings noch nicht so verstanden, wie Ivanov dies für das kommende Theater voraussieht. In der Oper übernahm das Orchester die Chorfunktion, wodurch der "Chor" nicht mehr idealer Zuschauer, sondern dithyrambische Voraussetzung des Dramas

1) M.S. Al'tman, Iz besed s poëtom Vjačeslavom Ivanovičem Ivanovym, Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii, XI, Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, vyp. 209, Tartu 1968: S. 306: Znaju tol'ko, čto vot "Tantal" Vjačeslava Ivanova - éto chorošee proizvedenie. Vpročem, otnositel'no ego ja dolžen sdelat' dva primečanja: pervoe - čto scena s Broteasom vyderžana psihologičeski, v to vremja, kak vse ostal'nye vyderžany klassičeski (v maskach)".

2) Vagner i dionisovo dejstvo, Vesy, 1905, No 2, S. 13 - 16
Po zvezdam, S. 65 - 69 (Abk. Vidd)

3) Vidd, S. 65

wurde.¹⁾

Ivanov führt den früher schon erwähnten Gedanken vom Schließen der Kluft zwischen Bühne und Publikum fort, indem er behauptet, in der Wagnerschen Oper vereinige sich die versammelte Menge mystisch mit der Symphonie und werde potentiell und latent aktiv.²⁾ Der dithyrambische Chor des kommenden Mysterienspiels soll sich aber nicht mit dieser Rolle begnügen, sondern die Menge soll wirklich tanzen und singen.³⁾

Wir befinden uns nun in einer Schwierigkeit. Was hier über den Chor der Zukunft ausgesagt ist, erscheint eine willkommene Ergänzung dessen, was im Aufsatz "Neue Masken" über die Zuschauer gesagt ist, die unter der Wirkung der Katharsis stehen. Andererseits verbietet der ausdrückliche Hinweis auf den Chor als "idealen Zuschauer", als der er seit Euripides galt, den dramatischen Chor in der Tragödie "Tantal" mit den Worten zu definieren, die hier über den Chor geäußert werden. Denn eindeutig sind die Zuschauer, die Teilnehmer am Mysterienspiel gemeint. Meint also der hier verwendete Ausdruck Chor etwas anderes als die Szenenanweisungen in der konkreten Tragödie?

Vielleicht läßt sich das Problem als ein terminologisches Mißverständnis lösen. Im Text über Wagner meint Ivanov mit Chor wirklich die Zuschauer bzw. Zuhörer. Da in der Tragödie zwischen die Masken und den Zuschauer noch ein Chor eingeschoben ist, muß diesem eine Funktion zukommen. Wir gehen nicht fehl in der Annahme, daß dieser konkrete dramatische Chor auch für den Zuschauer steht,

-
- 1) Vidd, S. 66: Voskresaja drevnjuju Tragediju, Vagner dolžen byl ujasnit' sebe značenje iskonnoho chora. On sdelal chorom svoej muzykal'noj dramy - orkestr. [...] Itak, chor byl dlja nego uže ne "ideal'nyj zritel'", a poistine difirambičeskaja predposylka i dionisijskaja osnova dramy.
 - 2) Vidd, S. 66: Sobravšajasja tolpa mističeski priobščetsja k stichijnym golosam Simfonii; i poskol'ku my prichodim v svjatilišča Vagnera - i "tvorit'", ne tol'ko "sozercat'", my stanovimsja ideal'nymi molekulami orgijnof žizni orkestra. My uže aktivny, no aktivny potencial'no i latentno. Chor Vagnerovoj dramy - chor sokrovennyj.
 - 3) Vidd, S. 67: Kak i v drevnosti, v poru "roždenija Tragedii iz ducha Muzyki", tolpa dolžna pljasat' i pet', ritmičeski dvigat'sja i slavit' boga slovom.

allerdings in anderem Sinne als der oben genannte "ideale Zuschauer". Dieser ist rein passiv, während Ivanov den aktiven Chor fordert. So sind die Äußerungen in "Vagner i dionisovo dejstvo" in erster Linie auf die Zuschauer zu beziehen, dann aber auch auf den Bühnen-Chor. Nur ist darauf zu achten, daß keine "Objektivierung der Masken" daraus resultiert, vielmehr die Einheit von Szene und Zuschauerraum im Dionysiasmus gewahrt bleibt. Wenn Euripides den dramatischen Chor als "idealen Zuschauer" bezeichnete, dann können wir vielleicht, um Ivanovs umgekehrte Konzeption deutlich zu machen, die Zuschauer als "idealen Chor" bezeichnen. Dabei ist "Chor" im kultisch-religiösen Sinne eines "dithyrambischen Reigens" zu verstehen.¹⁾

Zu diesen Auffassungen Ivanovs äußert sich Andrej Belyj kritisch in der Abhandlung, die oben bei der Versifikation bereits mehrmals angeführt wurde. Belyj schreibt:

"Teoretik Ivanov raschoditsja s Ničše v stremlenii vyvesti dram na ploščad': to grech Evripida, smenivšego zritelem (demokratičeskim chorom) geroja po Ničše."²⁾

Wir lassen es offen, ob Belyj in diesem speziellen Punkt Recht hat. Seine allgemeine Tendenz ist die, darauf hinzuweisen, daß Ivanov vorgibt, Nietzsche nachzufolgen, während er in Wirklichkeit völlig entgegengesetzte Auffassungen vertritt. In dieser allgemeinen Formulierung deckt sich Belyjs Auffassung weitgehend mit der unsrigen, was weiter unten auszuführen sein wird.

Leider kann Belyjs Aufsatz nicht durchgängig für die Interpretationszwecke herangezogen werden. Es handelt sich bei dem Essay um eine globale Kritik, d.h. fast alle Werke Ivanovs, die bis 1915 erschienen waren, werden von Belyj herangezogen, wobei er dem Theoretiker Ivanov den Krieg erklärt, während er dem Tragiker Tribut zollen will.³⁾ Der rote Faden der Abhandlung ergibt sich daraus,

1) vgl. S. 125, Anm. 3

2) A. Belyj, Poèzija slova, S. 57: "Der Theoretiker Ivanov weicht von Nietzsche ab, indem er danach strebt, das Drama auf den (Markt-)Platz hinauszuführen: dies ist die Sünde des Euripides, der nach Nietzsche den Helden durch den Zuschauer (den demokratischen Chor) ersetzte."

3) A. Belyj, S. 23: Ob-javleniem "vojny" teoretiku vpolnjaju svoj dolg pered "tragikom", mnoju cenimym [...]

daß der Autor Ivanov mit der literarischen Figur Tantalos gleichgesetzt wird. Daraus ergibt sich indirekt auch eine Art Rezension der Tragödie, aber die Schlüsse, die wir daraus ziehen können, sind sehr fragwürdig. Der Text bezieht sich nämlich immer auf Ivanov, selbst wenn Tantalos genannt ist.

d - Der dionysische Orgiasmus

In den bisher erörterten Aufsätzen Ivanovs wurde bereits mehr oder weniger ausführlich die Dionysos-Religion erwähnt. Wir haben mit Absicht diese Hinweise auf das knappste beschränkt, denn Ivanov hat sich zu diesem Thema in der Abhandlung "Niče i Dionis"¹⁾ am ausführlichsten geäußert. Dabei setzt er sich gleichzeitig von seinem Lehrmeister kritisch ab.

Es kann nicht eindeutig belegt werden, daß Ivanov in Einzelheiten die Forschungen Erwin Rohdes als Argument gegen Nietzsche verwendet. Für Belyj ist es übrigens zweifellos, daß Ivanov Rohde gelesen hat.²⁾

Rohde veröffentlichte 1894 ein zweibändiges Werk über Totenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, in dem u.a. der letzte Stand der Forschung über die Dionysos-Religion wiedergegeben war.³⁾ Zu seiner Zeit war das Buch von weitreichender Wirkung, und es besteht kein Grund anzunehmen, daß Ivanov es 1903 bzw. 1905 noch nicht gekannt haben soll. Rohde kann also als Quelle für "Tantal" und die Abhandlungen in Betracht gezogen werden, wiewohl sich der Nachweis im einzelnen nicht leicht erbringen läßt.

Ivanov beginnt seinen Aufsatz "Niče i Dionis" mit einem antiken Mythos. Er setzt Nietzsche mit Eurypylos gleich, der nach Pausanias (7.19.6) zunächst beim Anblick des Dionysos wahnsinnig wurde, später aber dessen Kult in Patrai einführte.

1) Niče i Dionis, Vesj, 1904, No 5, S. 17 - 30; Po zvezdam, 1909, S. 1 - 20 (Abk. "NID")

2) A. Belyj, S. 28: "Povodyr' slepca-lirika - Vjačeslav Ivanov professor - v soprovoždenii Niče i glavnyj obrazom Rode [...]"

3) E. Rohde, Psyche, I - II, 1894; wir zitieren nach dem photomechanischen Abdruck der zweiten Auflage (1898), Darmstadt 1961

Statt die Eurypylos-Analogie weiter zu verfolgen, wollen wir nun die Abhandlung in zwei Richtungen resümieren: erstens sollen diejenigen Punkte, in denen Ivanov an Nietzsche Kritik übt, angeführt werden, sodann diejenigen, die Ivanov für das Wesen des echten Dionysiasmus hält. Beides ist im Text eng verflochten. Ivanov nimmt nämlich in Nietzsche zwei Seelen an und bedient sich dieser Methode, um Verehrung und Kritik miteinander zu verbinden. Ivanovs Kritik und positive Entgegnung besteht im wesentlichen darin, die Wirkung der "zweiten Seele" wieder aufzuheben und die erste voll zu ihrem Recht kommen zu lassen.

Bereits im Aufsatz "Novye maski" hatte Ivanov die Unterscheidung von Was und Wie eingeführt.¹⁾ Hier nun bildet dies den roten Faden, wobei die "Versteinerung" zum "Was" Nietzsches Fehler ausmache.

Für Ivanov besteht Nietzsches unschätzbare Verdienst darin, daß er den alten Gott Dionysos wieder verkündete. Besonders der Orgiasmus findet dabei Ivanovs Wertschätzung. Eine erste Kritik bezieht sich darauf, daß Nietzsche das Moment des Leidens übersah.²⁾ Ferner betont Nietzsche nach Ivanov zu sehr den Pessimismus [sc. der Stärke?], den Amor fati und die Idee der Selbstzerstörung, ohne zu beachten, daß der Totenkult primär ist und daß der Glaube an die Auferstehung im Vordergrund steht.³⁾

Zwei Thesen Nietzsches hält Ivanov für eminent mystisch, die aber durch Nietzsches Streben nach dem Was, also einer rationalen Fixierung, in ihr Gegenteil verkehrt werden: Erstens habe er auf dem Gebiet der Erkenntnis den Willen überbetont, während der Glaube in Wirklichkeit das Mittel unserer Selbst-Bejahung jenseits der Grenzen unseres Ich sei.⁴⁾ Zweitens habe Nietzsche auf dem Gebiet

1) NM, S. 59

2) N1D, S. 9: Znamenatel'no, što v geroičeskom boge Tragedii Niče počti ne razgljadel boga, preterpevujuščego stradanje (Dionýsu páthê). On znal vostorži orgijnosti, no ne znal plača [...].

3) N1D, S. 10: I v smerti ulybalsja ulybkoi likujuščego vozvrata, božestvennyj svidetel' neistrebimoi raždajuščej sily. On byl blagovestiem radostnoj smerti, tajaščej v sebe obety inoj žizni tam [...].

4) N1D, S. 11

der Moral die Devise "Jenseits von Gut und Böse" gotteskämpferisch und vitalistisch verfälscht, während sie in Wirklichkeit mit dem Prinzip der Heiligkeit und mystischen Freiheit koinzidiere.¹⁾

In ähnlicher Weise wurde die These "Ich bin Gott", der die gute mystische Idee der Vergöttlichung des Menschen zugrundeliegt, von Nietzsche zur Idee des Übermenschlichen hypostasiert.²⁾ Ivanov sieht das Übermenschliche als poryv zum Über-Menschlichen hin, also als Impuls in Richtung auf etwas. Dabei liegt der Nachdruck einmal auf poryv, Ekstase, innerem Zustand, und zum anderen auf dem Jenseitigen.³⁾

Dies führt auf die verschiedene Auffassung von Zeit bei Nietzsche und Ivanov hin. Der poryv zielt auf das Zeitlose, während "Nietzsches Geist ganz im Kerker der Zeit" gefangen sei.⁴⁾ Er rationalisiert nämlich die mystische Idee der ewigen Wiedergeburt zur ewigen Wiederkehr des Gleichen. Ivanov hingegen betont "das Wunder, das alles jeden Augenblick seit jeher seiend und gleichzeitig erstmalig" macht.⁵⁾

Schließlich wirft Ivanov Nietzsche die Verengung des dionysischen Prinzips und des Lebens zu einem ästhetischen Phänomen vor, während es sich in erster Linie um ein religiöses handele.⁶⁾ Ivanov läßt seine Kritik also in dem Satz gipfeln, Nietzsche habe nicht an den Gott geglaubt, den er verkündete.⁷⁾

Die religiöse Idee des dionysischen Orgiasmus besteht für Iva-

1) N1D, S. 12

2) N1D, S. 15

3) N1D, S. 17

4) N1D, S. 17: Dionisijskoe sostojanie est' vychoždenie iz vremeni i pogruženie v bezvremennoe. Duch Nicše ves' obraščen k buduščemu; on ves' v temnice vremen.

5) N1D, S. 18: Vostorg večnogo vozroždenija, gluboko dionisijskij po svoej prirode, omračen pervym otčajaniem i mertv neveriem v Dionisovo čudo, kotoroe uprazdnjaet staroe i novoe i vse v každye mgnovenie tvorit izvečnym i pervojavlennym vmeste.

6) N1D, S. 19: On ponjal dionisijskoe načalo kak éstetičeskoe, i žizn' - kak "éstetičeskij fenomen". No to načalo, prežde vsego, - načalo religioznoe [...] ; vgl. N1D S. 13

7) N1D, S. 18

nov im ewigen Opfer des leidenden Gottes und in der ewigen Auferstehung.¹⁾ So sei in der Antike der Gott verstanden und sein Mysterium im Kult nachvollzogen worden.²⁾ Der Nachvollzug ist aber nicht nur ein Schauspiel - so können wir im Rückgriff auf "Novye maski" sagen - sondern etwas, das in der Seele des Orgiasten selbst vorgeht, die Katharsis. Dabei überschreitet der Mensch die Begrenztheit seines empirischen Ich und wird eins mit dem universalen Ich.³⁾

Ivanov schlägt nun den Bogen zum Christentum, indem er den Orgiasmus und die Metánoia des Evangeliums einander gleichsetzt.⁴⁾ Schon Nietzsche hatte, wie Ivanov bemerkt, sich selbst kurz vor dem Wahnsinn als "gekreuzigten Dionysos" bezeichnet,⁵⁾ wodurch die Verwandtschaft des Dionysos-Glaubens mit dem Christentum von Nietzsche anerkannt worden sei, wenn auch erst spät.

Für unsere Tragödie ist ein dionysischer Dreischritt wichtig, den Ivanov abhebt: die Überfülle an Kraft führt zunächst zum Schrecken und der Entzückung des Verlustes seiner selbst im Chaos und dann zum Wiederfinden seiner selbst in Gott.⁶⁾

Zusammenfassung

Mit diesem Aufsatz ist der erste Abschnitt der Abhandlungen abgeschlossen. Mythos, Maske und Chor klärten zunächst einige dra-

1) N1D, S. 7

2) N1D, S. 7

3) N1D, S. 8: No sostojanie čelovečeskoj duši može byt' takovym tol'ko pri uslovii vychoda, isstuplenija iz granej ěmpiričeskogo ja, pri uslovii priobščeniija k edinstvu ja vselenskogo - [...]

4) N1D, S. 11: pereroždenie, podobnoe sostojaniju, označaeomu v evangel'skom podlinnike slovom "metanojja", ono že - uslovie prozrenija "carstva nebes" na zemle. - vgl. Mk. 1,15

5) N1D, S. 11

6) N1D, S. 8 f.: V étom svjaščennom chmele i orgijnom samozabvenii my različaeem sostojanie blažennogo do muki perepolnenija, oščuščenie čudesnogo moguščestva i preizbytko sily, soznanie bezličnoj i bezvol'noj stichijnosti, užas i vostorg poteri sebja v chaose i novogo obretenija sebja v Boge, [...]

maturgische Grundpositionen Ivanovs, während das Philosophische noch im Hintergrund blieb. Mit der Katharsis hatte sich aber unübersehbar das Problem der Dionysos-Religion angemeldet, das nun im letzten Aufsatz ausführlich, aber gemessen an der Gesamtproblematik sehr cursorisch behandelt wurde.

Leiden, Tod und Auferstehung sind in der Idee der ewigen Wiederkehr, wie sie Ivanov versteht, beschlossen. Hierzu ist auch der Dreischritt von Fülle, Verlust und Wiederfinden zu ordnen. Die Idee des Übermenschlichen enthält das Überschreiten des empirischen Ich und das Heraustreten aus der Zeit in der Ekstase. Schließlich verweist Ivanov auf die Ähnlichkeit christlicher Glaubensinhalte mit denen der Dionysos-Religion (Kreuzes-Opfer Christi, Umdenken der Christen)

2 - Die Sehnsucht

a - Der Doppelgänger

Es war oben (S. 108) vom Impuls (poryv) zum Jenseitigen und Zeitlosen die Rede. Dieser Gedanke wird in den folgenden drei Abhandlungen vertieft und erweitert. Diese an sich mehr philosophischen als literarischen Abhandlungen sind für unsere Themenstellung deshalb wichtig, weil Ivanovs diesbezügliche Ausführungen den theoretischen Hintergrund für das Zentralmotiv abgeben, das wir an der Fabel der Tragödie "Tantal" ablesen konnten: die mit Auflehnung verbundene Sehnsucht.

In "Kop'e Afiny"¹⁾ gibt Ivanov eine Unterscheidung von vier Kunsttypen, und zwar der völkischen (vsenarodnyj), demotischen, intimen und privaten (kelejnyj) Kunst.²⁾ Die ersten beiden werden als "große", die letzten beiden als "Kleine" Kunst bezeichnet. Es handelt sich hierbei um eine Fortführung der Gedanken, wie sie schon in "Poët i Čern'" entwickelt wurden. Für uns ist an diesem Aufsatz wichtig, daß hier in philosophischem Zusammenhang Motive genannt werden, die in der frühen Lyrik Ivanovs sehr häufig wiederkehren

1) Kop'e Afiny, Vesy, 1904, No 10, S. 6 - 15; Po zvezdam, 1909, S. 43 - 53 (Abk. "KA")

2) Eine gedrängte Charakterisierung der vier Typen: KA, S. 49

und auch in Tantal anklingen. Ohne diesen Aufsatz wären wir nicht im Stande, die betreffenden Verse adäquat zu deuten.

Die Kunsttypen stellen in der oben angeführten Reihenfolge eine Gradation dar, wobei die Steigerung sich auf das Element der darin enthaltenen künstlerischen Freiheit bezieht. In der privaten Kunst erreicht die Freiheit ihren Kulminationspunkt und schlägt um in Notwendigkeit. Die Emanzipation des Persönlichen bedeutet nach Ivanov das Entsagen von allem Persönlich-Willenhaften.¹⁾

Das darin sichtbare Verhältnis von Freiheit und Notwendigkeit kann nur als dialektisch bezeichnet werden. Zum Verständnis des Gedankenganges muß daran erinnert werden, daß bei der Nietzsche-Kritik dem Zeitbegriff eine besondere Bedeutung beigemessen wurde. Impuls (poryv) zielt bei Ivanov immer auf das Zeitlose. Im Aufsatz "Nietzsche und Dionysos" war auch die Welt als Nichts (Ničto, mé on) bezeichnet worden.²⁾ Hier nun wird in einem Syllogismus die Idee des Nichtseins der Zeitlichkeit und des wahren Seins als außerzeitlich entwickelt.

Ivanov stellt sich die Zeit als eine Reihe vergänglicher Momente vor und erklärt analog dazu das empirische Ich als eine Kette von Doppelgängern. Weil nun das Werden Nichtsein bedeutet, sind auch die vergänglichen Iche im Nichtsein des Werdens nichtig. Sie verweisen, und das ist für Ivanov das Wichtige, auf ein dem Werden entthobenes Ich.³⁾

1) KA, S. 49: [...] v isskustve kelejnom "bezzvol'nyj proizvod" genija perestupaet predely ěmpiričeskogo derznovenija [...] i dostigaet svobody vnutrennej, ili proročestvennoj. No ěta, poslednjaja, ěmancipacija ličnogo poryva est', vmeste s tem ego bezuslovnoe otrešenie ot vsego lično-volevogo. - Zdes' svoboda perechodit v neobchodimost', proizvod delaetsja bezvol'nym [...]

2) NiD, S. 7: [...] velikoe, prizračno kolebljuščeesja meždu vznikoveniem i iščezoveniem, Ničto (Mě on) mira.

3) KA, S. 52: Ne nužno byt' ěrezmerno pristrastnym k metafizičeskoj obrazu myšlenija, ětoby obličit' žizn', kak stanovlenie i, sledovatel'no, nebytie; ětoby osmyslit' svoje ěmpiričeskoe suščestvovanie kak měon (ne-suščee); ětoby osoznat', ěto sintetičeskoe uslovie stanovlenija est' bytie i ěto suščestvuet dlja iščuščego [...] nekotoroje JA vo mne, kak postulat moego ne ja, ili ja - měona. - Kto proniksja ětim pafosom samoiskanija tot uže ne znaet ličnogo proizvola: on pogrugaetsja v celoe i vseobščee.

Der hier abstrakt gebotene Gedankengang soll begründen, wieso das auf die Spitze getriebene Element des Persönlichen in der privaten Kunst zum Allgemeinen in der völkischen Kunst führt. Die literarisch wichtigen Punkte sind in dem Absatz genannt, den Ivanov seinem "metaphysischen" Schluß voranschickt. Er nennt dort die "Kette der Doppelgänger" und die Frage "Wo bin ich?". Beide beziehen sich auf die bildhafte Vorstellung der Zeit als Punktreihe, insofern am Punkt t_2 ein anderes Ich festzustellen sei als am Punkt t_1 .

Vom Doppelgänger war aber auch schon in "Neue Masken" die Rede.¹⁾ Dort wurde die innere Maske der dramatischen Person erstens als Maske der Ewigkeit und zweitens als unser innerer Doppelgänger bezeichnet. Hier liegt offenbar eine andere Verwendung des Bildes des Doppelgängers vor. Die "geistige, gestaltlose Maske" (duhovnaja bezlikaja ličina)²⁾ verweist nicht auf das empirische Ich als Doppelgänger, sondern auf das dem Werden enthobene "Ich in mir." (JA vo mne).³⁾

Auf diesem sehr abstrakten Hintergrund ist die zweimalige Erwähnung des "Doppelgängers" in der Tragödie "Tantal" (V. 1069, 1263 f.) zu erfassen. In ähnlicher Weise verstehen wir, was Pelops meint, wenn er in seinem Traum fragt: "Wo bin ich?" (V.767). Die Frage zielt zunächst auf die Punktreihe des Werdens und mittelbar auf das dem Werden enthobene ICH.

Der ganze Komplex von Freiheit, Zeit und Doppelgänger hat nur insofern einen Bezug zum Sehnsuchtsmotiv, als der dithyrambische Impuls (poryv) auf das Ausbrechen aus der Zeit drängt.⁴⁾ Tantalos' rebellische Sehnsucht, so können wir annehmen, hat das Zeitlose und das Überpersönliche Ich zum Gegenstand.

Philosophisch gesehen handelt es sich in der Abhandlung um das Problem der Identität des persönlichen Ich. Im Fluß des Werdens kann kein substanzhaftes Ich fixiert werden. Ivanov bietet uns in seiner Suche nach einem intelligiblen Ich die Lösung, daß der Mensch das wahre ICH im Überschreiten (transcensus) des empirischen Ich

1) NM, S. 58;

2) NM, S. 58; vgl. S. 101, Anm. 4

3) KA, S. 52; vgl. S. 111, Anm. 3: nekotoroe JA vo mne

4) vgl. S. 108, Anm. 4

finde. Die Hinwendung zum Du sei die Voraussetzung für die Selbstfindung. Wir halten nur fest, daß nach Ivanov der transcensus sich auf das Du und das Zeitlose gleichermaßen bezieht.

b - Der Hunger

Das Thema des schöpferischen Impulses (poryv) wird am ausführlichsten in der Abhandlung zum 100. Todestag Schillers behandelt.¹⁾ Der deutsche Dichter wird dort als Initiator des Dionysiasmus charakterisiert.²⁾ Ivanov macht aber zwei wesentliche Abstriche an Schillers Dionysiasmus: erstens wendet er wieder - wie bei Nietzsche - die Unterscheidung von Was und Wie an und zweitens führt er eine neue Unterscheidung ein: das Schaffen aus Hunger oder aus Fülle.³⁾ Weil Schiller ein Was, eine rationale Fixierung benötigt und weil er nicht aus der Fülle, sondern aus Hunger schafft, ist er nur Initiator der neuen Kunst; diese findet in seinem Werk noch keinen vollkommenen Ausdruck.

Die Unterscheidung von Hunger und Fülle (polnota) als zwei verschiedenen Impulsen zum Kunstschaffen stammt aus Nietzsches Aphorismus über die Romantik in der "Fröhlichen Wissenschaft".⁴⁾ Nietzsche nimmt dort eine Zuordnung von verschiedenen Künstlern zu ihren Impulsen vor, wobei Goethe und Hafis der Fülle, Schopenhauer und Wagner dem Hunger zugeordnet werden. Der Hunger ist dabei absolut negativ zu bewerten.

Ivanov nimmt demgegenüber eine Veränderung vor. Wenn Schiller auch aus Hunger Dithyramben dichtet, so ist er doch der dionysischen Ekstase teilhaftig. Ja, aus dem Hunger ergibt sich sogar erst der Impuls (poryv), von dem Ivanov in anderem Zusammenhang schon

1) O Šillere, Voprosy žizni, 1905, No 6; Po zvezdam, 1909, S. 70 - 95 (Abk. "OS")

2) OS, S. 74: On byl odnim iz začinatel'j dolgogo i složnogo dviženija, kotoroe i teper' ešče tol'ko predugotovljaet nekotoruju novuju fazu duhovnogo tvorčestva. vgl. OS, S. 79: dort heißt Schiller "mistik", "ekstatik". OS, S. 80: Poët-tirsonosec i služitel' Dionisa.

3) OS, S. 82

4) F. Nietzsche, Die Fröhliche Wissenschaft (1887), Aph. 370; vgl. S. 146

mehrmals sprach.¹⁾ Mit dem Christentum ist der Hunger in die Welt gekommen, weil die "Fülle der Zeiten", von der das Evangelium spricht, sich noch nicht erfüllt hat.²⁾

Ivanov verbindet hier die Ekstasik der antiken Dionysos-Religion mit der Sehnsucht des Christentums nach Hohem und Heiligem. Wir haben es also mit einer religiösen Begründung des Sehnsuchtsmotivs zu tun. Dabei bleibt Ivanov nur die Erklärung schuldig, wieso die alten Griechen des Schaffens aus Überfluß fähig waren. Er deutet lediglich an, daß die Gegenstände, die der Geist im Christentum erstrebte, allzu hoch und heilig waren.³⁾

Wir können uns nicht weiter auf die Frage einlassen, inwieweit Ivanovs Argumentation schlüssig ist, sondern halten für unsere Zwecke nur fest, daß Ivanov die Sehnsucht vom Christentum her erklärt.

c - Die Sehnsucht der Sonne

Das Motiv von Überfluß und Hunger wird in einer weiteren Abhandlung wieder aufgegriffen. Im Aufsatz "Krizis individualizma"⁴⁾, der zum Zweck der Standortbestimmung der Gegenwart ausführlich die Literatur des 17. Jahrhunderts abhandelt, ist für uns besonders die Beurteilung von Macbeth und König Lear wichtig.

Am Beispiel dieser beiden Tragödien entwickelt Ivanov so etwas wie eine Typologie tragischer Gestalten. Macbeth wird dem Hunger und der Armut, Lear dem Überfluß (izobilie) und der Freigiebigkeit zugeordnet. An späteren Beispielen führt Ivanov Byrons Kain für den

1) OS, S. 82: Šiller ne kažetsja nam tvorjaščim "iz polnoty"; skoree - "iz goloda". Otsjuda - ego poryv. Ego difiramb - utverždenie ego poryva. Èto vzlet - a ne perepolnenie.

2) OS, S. 83: S christianstvom nastupil velikij golod ducha; ibo sliškom vysokogo i svjatogo vozalkal duch, i ne zaveršilas' ešče "polnota vremen". - Im NT ist "Fülle der Zeit" die Ankunft Christi (Mk. 1, 15; Gal. 4,4 : to plêrôma tu chronu). Ivanov meint vielleicht die Wiederkunft Christi gemäß Lk. 21, 27.

3) OS, S. 83: sliškom vysokogo i svjatogo vozalkal duch.

4) Krizis individualizma, Voprosy žizni, 1905, No 9; Po zvezdam, S. 96 - 102 (Abk. "KI")

Hunger und Nietzsches Zarathustra für den Überfluß an.¹⁾

Zum ersten Mal wird in diesem Aufsatz aber ein neues Motiv genannt: das des Kampfes gegen die Götter (bogoborstvo). So wird der Usurpator Macbeth als bogoborec-vor bezeichnet, der nicht im Stande war, sich selbst zum Maß aller Dinge zu setzen.²⁾ An anderer Stelle wird in bezug auf die Hunger-Typen (Macbeth und Kain) von bogoborstvo gesprochen.³⁾ Demgegenüber weist Ivanov bei Lear kein besonderes gotteskämpferisches Motiv auf; lediglich heißt es in bezug auf die Überfluß-Typen allgemein: bogoborstvo ispolnenija.⁴⁾

Wir müssen nun versuchen, die in "Krizis individualizma" gegebene Typologie auf unsere Tragödie anzuwenden. Dabei gehen wir von den Kenntnissen über Tantalos und Broteas aus, die wir bereits aus dem Gang der Handlung gewonnen haben.

Über Tantalos wissen wir, daß er sich gegen die Götter auflehnt, Sehnsucht hat, daß er Überfluß hat und das Symbol des Überflusses die Sonne ist. Das Motiv des Überflusses und das Bild der Sonne sind auch von Lear ausgesagt. Damit ist die Gleichung aber noch nicht vollständig, denn aus dem Essay wird nicht deutlich, ob Lear auch Sehnsucht entwickelt und was dazu der Beweggrund sein könnte. Bisher hatten wir Sehnsucht als Folge eines Mangels kennengelernt; der Überfluß nun scheint jede Bedürftigkeit und damit Sehnsucht nach etwas auszuschließen.

Um diese Frage zu klären, müssen wir auf Zarathustra zurückgreifen. Lear und Zarathustra sind im Essay beide als Überfluß-Typen charakterisiert. Aussagen über Zarathustra können also unbedenklich auch auf Lear angewendet werden. Es gilt nun, an Hand eines weiteren Textes die Verbindung zwischen Zarathustra und Tantalos herzustellen.

Nietzsches Werk "Also sprach Zarathustra" ist keine Tragödie

1) KI, S. 93: "Makbet" - tragedija goloda i niščety, "Lir" - izobilija i rastočitel'nosti. [...] Èti dva pafosa - dva osnovny tragičeskich motiva individualizma: im otvetjat v vekach golod Bajronova Kaina i stradal'nyj izbytok "bogača Zaratustry", - bogoborstvo obidy i bogoborstvo ispolnenija.

2) KI, S. 92: On kradet pobedu, potomu čto ne v silach ob-javit' sebja meroju veščej. [...] bogoborec-vor.

3) KI, S. 93; vgl. oben Anm.1

4) ebda.

im Sinne literarischer Gattungen. Wenn Ivanov trotzdem Zarathustra unter den Typen der tragischen Motive anführt, dann muß er damit etwas besonders im Sinne gehabt haben. Ivanovs Gedanke erschließt sich uns aus dem bereits oben (S. 103) angeführten Gespräch Ivanovs mit Al'tman vom 17.1.21. Dort gibt Ivanov folgende zweite Anmerkung zur Tragödie "Tantal":

"[...] und zweitens, daß ich zu sehr (obwohl das auch nicht schlimm ist) Nietzsches Idee von der Tragödie der Sonne entwickelte: sie erleuchtet alles, ist selbst aber blind, sie gibt alles, ist selbst aber nichts zu nehmen im Stande."¹⁾

Eine Anmerkung des Herausgebers verweist auf Zarathustras "Nachtlied" als der Stelle, wo Nietzsche die Idee von der Tragödie der Sonne gestaltet.

Wir sehen aus Ivanovs Ausführungen, daß seine Charakterisierung des Königs Lear als Sonne eine Metapher ist, die er ebenso Nietzsche entlehnt wie die Verwendung des Bildes der Sonne für Tantalos. Shakespeare verwendet nämlich keineswegs die Sonnen-Metapher für Lear. Dies erlaubt uns, die in "Krizis individualizma" gegebene Typologie um Tantalos zu erweitern; wir können Aussagen über Lear und Tantalos zur gegenseitigen Erhellung verwenden, weil beide auf Zarathustra als gemeinsame Quelle zurückgehen.

Lears "Sehnsucht", die zunächst problematisch war, ist nur von Ivanovs Zarathustra-Verständnis her zu verstehen. Ivanov setzt etwas als bekannt voraus und geht gleich zu den Folgen der Sehnsucht, der *rastočitel'nost'* über. Holen wir also den gedanklichen Schritt nach, den Ivanov übersprungen hat.

Der Überfluß der Sonne stellt einen Mangel dar; denn dadurch, daß sie nicht nehmen kann, ist sie einseitig auf das Geben festgelegt. Sie sehnt sich nach etwas, was ihre Natur überschreitet. In Zarathustras Nachtlied heißt es: "Licht bin ich, ach daß ich Nacht wäre!"²⁾ Das bedeutet nicht weniger, als daß die Sonne gerne ihre Natur ablegen und ihr Gegenteil werden möchte.

Nun erst verstehen wir die Begründung dessen, was Ivanov

1) Al'tman, Iz besed ..., S. 306: i vtoroe - čto ja sliškom razvil (chotja éto ne beda) ideju Niče o tragedii Solnca: ono vse ozarjaet, a samo slepo, vse daet, a samo ničego ne v sostojanii brat'.

2) Nietzsche, Werke (de Gruyter), VI, 1, S. 132 (Berlin 1968)

Über Lear sagt: er verschenkt seine Gaben, bis er selbst arm geworden ist.

"Der Held verschwendet Wohltätigkeit ühend seine Gaben und Kräfte, er verausgabt sich ganz bis zur endlichen Verarmung und Entkräftung. Wie die untergehende Sonne möchte er sein ganzes Gold, allen Purpur verschleudern."¹⁾

Das Sonnenbild ist das Analogon, nach welchem Ivanovs Aussagen über Lear auch für Tantalos nutzbar gemacht werden können. Damit ist aber auch die Vergleichbarkeit der Figuren Macbeth und Broteas gegeben, denn sie stellen jeweils das Gegenstück zur Sonne dar.²⁾

Wenn wir nun Ivanovs Aussagen zum Zentralmotiv Sehnsucht zusammenstellen, ergibt sich eine mehrfache Möglichkeit der Untergliederung. Zunächst ist die Metapher des Hungers genannt, die einmal vom Christentum her erklärt wird (Schiller), zum andern aber einer niedrigen Gesinnung entspringen kann (Macbeth). Nur im ersten Falle kann das Wort Impuls (poryv) auf den Hunger angewendet werden; Macbeth kennt nicht den Impuls zum Höheren, statt dessen ist bei ihm die aufrührerische Haltung (bogoborstvo) zu betonen.

Ferner ist die paradoxe Sehnsucht aus Überfluß genannt (Lear, Zarathustra). Diese Art von Sehnsucht müssen wir mit dem Impuls zum Höheren in Zusammenhang bringen, wobei der dionysische Orgiasmus als vermittelnde Bestimmung dient. So heißt es in "Nietzsche und Dionysos", daß der Impuls zum Übermenschlichen dem dionysischen Geist entspringt,³⁾ und ferner, daß ein Moment des orgischen Selbstvergessens der Zustand der seligen Überfülle bis zur Qual sei.⁴⁾

1) KI, S. 93: Geroj rastočæet, blagodetel'stvuja, svoi dary i sily, razdarivaet vsego sebja do konečnogo obniščanija i oskudenija. Podobno zachodjaščemu solncu, on chotel by razbrosat' vse svoe zoloto, ves' purpur.

2) KI, S. 93: Tot - planeta, voschotevšaja zasvetit'sja zaemnym svetom; étot - solnce [...]

3) NiD, S. 17: Aus der negativen Formulierung im Text, die ein Argument gegen Nietzsches angeblichen Irrtum darstellt, ist die positive Fassung zu erschließen: Ničto ne možet byt' bolee protivnym dionisijskomu duchu, kak vyvedenie poryva k sverchčelovečeskomu iz voli k moguščestvu.

4) NiD, S. 8 f.: V étom svjaščennom chmele i orgijnom samozabvenii my različaem sostojanie blažennogo do muki perepolnenija [...]

Aus einer so umfangreichen Synopsis von Abhandlungen und Quellen ergibt sich schließlich der dionysische Charakter des Sonnenbildes. Diese Bedeutung ist nicht ohne weiteres aus der antiken Mythologie zu erklären, da gemeinhin die Sonne dem Gotte Apoll zugeordnet wird.

Wir können nun annehmen, daß in der Tragödie "Tantal" die erste Intrige zwei Vertreter eines entgegengesetzten "tragischen Pathos"¹⁾ zusammenstoßen läßt. Broteas entspricht Macbeth und repräsentiert den Schmarotzer, der sich "im geliehenen Licht entzünden" will.²⁾ Er läßt sich in seinem Affekt gegen die Götter und seinen Vater von der Idee der Nutznießung ohne Eigenleistung leiten. Tantalos entspricht Lear und repräsentiert die "Apotheose heroischen Stolzes"³⁾; er erträgt seinen Überfluß nicht und verschenkt ihn in Liebe.⁴⁾

Da aber von Tantalos auch ausgesagt ist, daß er Hunger hat, kann vermutet werden, daß in dieser Figur nicht nur der dionysische Zustand der Überfülle bis zur Qual, sondern auch der christliche Hunger nach allzu Hohem und Heiligem gestaltet ist.⁵⁾ Dies deckt sich in der Tat damit, daß in der Tragödie die Sehnsucht des Tantalos eine zweifache Zielrichtung hat: willentlich strebt er nach der Ambrosia, die die Unsterblichkeit symbolisiert. Gleichzeitig weiß er, daß er dadurch der Nacht anheim fällt. Daß er sich nach der Nacht sehnt, wird im Text nicht deutlich. Nur von Zarathustras Nachtlied und Ivanovs eigener Anmerkung her können wir eine solche Sehnsucht annehmen. Die hypothetische Liebesbeziehung zu Adrasteia muß dieser Sehnsucht der Sonne nach Nacht zugeordnet werden.⁶⁾

Im Zusammenhang mit dem seinen Überfluß verschenkenden Helden erwähnt Ivanov auch die Menschen, die den Reichtum (des Lear)

1) nach KI, S. 93, vgl. vorne S. 115, Anm. 1

2) KI, S. 93, zasvetit'sja zaemnym svetom, vgl. S. 117, Anm. 2

3) KI, S. 93: Glubočajsij pafos Lira javljaetsja v étom smysle apofeozuju geroičeskoj gordosti.

4) vgl. Zarathustras Nachtlied. Der letzte Satz lautet: "und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden." Nietzsche, Werke, VI, 1, S. 134

5) OS, S. 83; vgl. S. 114, Anm. 3

6) vgl. S. 91

empfangen. Es heißt, daß sie die "Geschenke ergreifen - und sich von dem verarmten Helden abwenden."¹⁾ Diese Charakteristik, die in "Krizis individualizma" auf Lears ältere Töchter bezogen werden müßte, können wir auf Ixion und Sisyphos beziehen. In der Tragödie "Tantal" nehmen sie zunächst die Ambrosia in Empfang, verfluchen aber später den Tantalos.²⁾

Abschließend muß noch einmal das Augenmerk auf den Titel des Essays gelenkt werden, aus dem wir die "grundlegenden tragischen Motive des Individualismus" entnehmen konnten. Ivanov spricht von "Krise des Individualismus", weil er für seine Zeit ein Umschlagen (vgl. griech. krisis) des individualistischen Kunstschaffens in ein solches aus den Quellen des Volkes erwartet.³⁾ Ähnliche Gedanken haben wir oben an anderen Abhandlungen schon kennengelernt; uns soll hier nur der Begriff interessieren, der die Rückkehr von der heroischen Vereinzelung in die chorischen Gemeinschaftlichkeit bezeichnet. Ivanov spricht von "tragischer Antinomie"⁴⁾, und James West hat in seiner Analyse des Essays dem kulturphilosophischen Aspekt des Begriffes seine Aufmerksamkeit geschenkt.⁵⁾ Uns soll nun hier die Verwendbarkeit des Begriffes für die Tragödie "Tantal" interessieren. Es kann nämlich angenommen werden, daß die Auflehnung gegen die Götter, wie sie in der Figur Tantalos gestaltet ist, ein Motiv des Individualismus darstellt. Mit der Erlangung der Ambrosia

1) KI, S. 93, Ljudi chvatajut dary i otvraščajutsja ot oskudevšego ...

2) vgl. S. 83, 91 f.

3) KI, S. 87: A čerez dvesti let posle nich perestal byt' tol'ko individuumom v plane našich zemnych vosprijatij - tot, č'ë tvorčestvo uže namečæet ischod (ili vozvrat) iz geroičeskogo obosoblenija v chorovuju sobornost' duchovnoj svobody, - začinatel' dejstv vsenarodnyh, Šiller ...

4) KI, S. 87: Vpervye vo vseмирnoj istorii oni javili duchu zaprosy novogo individualizma i ležaščuju v osnove ego tragičeskiju antinomiju. Es folgt oben zitierter Satz über Schiller.

5) J. West, Russian Symbolism, London 1970, S. 66: "In the present age there is a 'tragic antinomy' between our appetite for individual self-assertion and our 'collective' yearnings."

tritt dann, so ist es unsere Hypothese, die "Rückkehr in die chorisches Gemeinschaftlichkeit der geistigen Freiheit" ein.¹⁾

Hierin kommt ein ähnlich dialektisches Moment zum Ausdruck, wie wir es bei der künstlerischen Freiheit in "Kop'e Afiny" feststellen konnten. Dort war die Rede davon, daß die private (kelejnoe) Kunst in die völkische (vsenarodnoe) mündet.²⁾

Zusammenfassung

Die Untersuchungen unter dem übergeordneten Gesichtspunkt der Sehnsucht ergaben bereits eine reich gegliederte Arbeitshypothese in bezug auf das Zentralmotiv. Poryv und bogoborstvo sind die beiden speziellen Ausformungen von Sehnsucht und Auflehnung. Für den poryv gibt Ivanov mehrere Motivationen: erstens als Streben nach mystischer Freiheit und einem zeitentrückten Ich, einem "Doppelgänger in mir", der gleichzeitig überindividuell ist. Zweitens der christlich bedingte Hunger des Geistes nach allzu Hohem und Heiligem. Drittens die Sehnsucht der Sonne nach Nacht; in diesem Bild wird die Qual ausgedrückt, die der Überfluß dem tragischen Heros bereitet, der seine Gaben verschenken will.

Die Tragödie der Sonne ist ein Motiv, das Ivanov aus Nietzsches Zarathustra übernimmt. In einer hypothetischen Übertragung unserer aus den Abhandlungen gewonnenen Erkenntnisse auf die Figur des Tantalos ergab sich eine doppelte Sehnsucht: einmal eine christlich motivierte, die sich auf die Erlangung der Ambrosia bezieht. Sodann eine dionysische, die das Verlöschen der Sonne zum Ziel hat. Man könnte demnach von zwei Ebenen in der Tragödie sprechen: auf der pragmatischen vollzieht sich der Ambrosia-Raub, auf der mystischen geschieht die Selbstentäußerung des tragischen Helden.

Das mit der Sehnsucht verknüpfte Motiv der Auflehnung gegen Gott bzw. die Götter wird verhältnismäßig knapp in den Abhandlungen behandelt. Es ist lediglich festzuhalten, daß sowohl der Überfluß als auch der Hunger dem bogoborstvo zugrunde liegen können.

1) paraphrasiert nach KI, S. 87; vgl. S. 119, Anm. 3

2) KA, S. 49; vgl. S. 110 f.

Schließlich konnte mit dem Begriff der "tragischen Antinomie" ein Begriff gewonnen werden, der vielleicht für den dramatischen Aufbau nutzbar zu machen ist. Es handelt sich um ein dialektisches Verhältnis von Vereinzelung zu Gemeinschaftlichkeit (sobornost').

3 - Die ästhetische Triade

Die letzte noch ausstehende Abhandlung Ivanovs gibt uns Ausführungen zum Symbolgehalt poetischer Bilder und Hinweise für den dramatischen Aufbau der Tragödie "Tantal".

Der Aufsatz "Simvolika èstetičeskich načal"¹⁾ ist dreieggliedert. Der erste Abschnitt behandelt das Prinzip des Erhabenen, der zweite das des Schönen und der dritte das des Chaotischen. Allen drei Prinzipien werden poetische Bilder zugeordnet. Dabei steht der gedankliche Gehalt im Vordergrund; die Bilder sollen das Geistige nur sinnfällig machen.

Die drei ästhetischen Prinzipien stehen in einem inneren Zusammenhang. Das Bild des Auf- und Niedersteigens verbindet sie. Das Erhabene entspricht der aufsteigenden Linie, während das Schöne und das Chaotische sich in den Abstieg teilen. Es ergibt sich eine bogenförmige Wölbung als grundlegendes Bild, und alle angeführten Symbole sind nur spezielle Ausprägungen dieser einen Grundvorstellung.

Adler, Woge, Säule, Turm, Obelisk und Bergeshöhen sind Bilder des Erhabenen. Ivanov fügt das Herauskommen des Lazarus aus dem Grab (Joh. 11,43) und die Maxime des Augustinus "Transcende te ipsum" hinzu und nennt als übergeordneten Gedanken das Heraustreten des in uns begrabenen Ich.²⁾

Das Aufsteigen wird dem Gott Apoll zugeordnet, es zielt auf

1) Simvolika èstetičeskich načal, Vesy, 1905, No 5 (unter dem Titel: O nischoždenii); Po zvezdam, 1909, S. 21 - 32, (Abk. SEN). Der Aufsatz ist B.N. Bugaev (A. Belyj) gewidmet.

2) SEN, S. 21 f.: [...] vot obrazy togo "vozvyšennogo", koto- roe vzyvaet k pogrebennomu ja v nas: "Lazare, grjadi von!" - i k ograničennomu ja v nas zavetom Avgustina: Prejdi samogo sebja" ("transcende te ipsum").

das Überpersönliche und hat männlichen Charakter.¹⁾ Außer Bildern des Erhabenen bzw. des Aufsteigens führt Ivanov auch symbolkräftige Farben an: goldsonnig und diamanten-weiß (zolotosolnečnyj, almaznobelyj).²⁾

Das Erhabene, so sagt Ivanov, überschreitet als ein religiöses Phänomen die Grenzen der Ästhetik.³⁾ Ferner ist das Aufsteigen ein Symbol für das Geschick des tragischen Helden.⁴⁾

Das zweite ästhetische Prinzip, das Schöne, wird in folgenden Bildern verkörpert: Blume, Narziß, Äste des Baumes, Regen, nächtlicher Sternenhimmel, Regenbogen, Kuppel und Gewölbe.⁵⁾ Schön ist auch die Klage der Frauen, die den toten Jesus salben, denn auch darin äußert sich die Bewegung des Beugens über etwas.⁶⁾ Besonders hervorzuheben ist, daß auch der Lauf der Sonne, wenn er sich zum Untergang neigt, das Schöne symbolisiert.⁷⁾

Das Herabkommen wird der Göttin Aphrodite zugeordnet, es zielt auf das Außerpersönliche (vneličnoe) und hat weiblichen Charakter. An Farben sind ihm Rose und Smaragd zuzuordnen.⁸⁾

Der Gedanke, den das Herabkommen ausdrückt, ist das Schenken.⁹⁾ Aufstieg und Abstieg verhalten sich wie Nein und Ja zur Erde.¹⁰⁾ Da die Schönheit sich dem Menschen nur in sinnlichen Formen offenbart,

1) SEN, S. 30

2) SEN, S. 30

3) SEN, S. 22: "Vozvyšennoe" v èstetike, poskol'ku ono predstavleno voschoždeniem, po suščestvu svoemu vychodit za predely èstetiki, kak fenomen religioznyj. V nem skryta simvolika teurgičeskoj tajny i mističeskoj antinomii, č'ja svjaščennaja formula i tainstvennyj ieroglif: "bogonosec - bogoborec".

4) SEN, S. 24: Vo vsjakom voschoždenii - "incipit Tragoedia".

5) SEN, S. 25

6) SEN, S. 28: Krasota christianstva - krasota nischoždenija. Christianskaja ideja dala čeloveku prekrasnejšie slezy: slezy čeloveka nad Bogom. Prekrasen plač mironosic ...

7) SEN, S. 25

8) SEN, S. 30

9) SEN, S. 26: Nischoždenie - simvol dara.

10) SEN, S. 26: Voschoždenie - Net Zemle; nischoždenie - "krotkij luč tainstvennogo Da".

ist das Herabkommen zur Erde die Voraussetzung zur Schönheit.¹⁾

Es gibt noch ein zweites Prinzip, das durch das Bild des Herabkommens ausgedrückt wird, das Chaotische.²⁾ Es vollzieht sich abrupt nicht sanft wie das Schöne.³⁾ Die Bilder sind: Tiefe der Quellen, Wasserfall, Felsenabhänge, tiefe Brunnen, Lorbeer der Labyrinth, Blitze im Sturm;⁴⁾ die dazu gehörige Farbe ist Purpur.⁵⁾

Das chaotische Herabkommen wird dem Gott Dionysos zugeordnet, es zielt auf das Unpersönliche (neličnoe) und hat doppelgeschlechtlichen Charakter wie der dazu gehörige Gott.⁶⁾

Dionysos wird hier nicht als Todesgott erwähnt; das Wort Tod fällt überhaupt nicht. Statt dessen ist die Rede vom Einswerden mit dem Gott, der zur Natur Ja sagt;⁷⁾ vom zeitlich begrenzten Freiwerden von sich selbst und dem Öffnen der Seele für die lebendigen Lebensströme, die aus dem Innern der Erde schlagen.⁸⁾ Erst wenn der Mensch seinen persönlichen Willen und sich selbst verloren hat, dann findet er, nach Ansicht Ivanovs, sein urewiges wahres Wollen und wird zum Gottesträger.⁹⁾

Nur unter dem Aufsteigen erwähnt Ivanov das Sterben, und zwar im Zusammenhang mit dem Tragischen. Gleichzeitig werden Formulier-

1) SEN, S. 26: My, zemnorodnye, možem vosprinimat' Krasotu tol'ko v kategorijach krasoty zemnoj. Duša Zemli - naša Krasota.

2) SEN, S. 29: Takovo, posle "vozvyšennogo" [...] i posle "prekrasnogo" - princip kotorogo - milost' nischoždenija, - tret'e, demoničeskoe, načalo èstetičeskich volnenij: imja emu - chaotičeskoe.

3) SEN, S. 28 f.: Est' nischoždenie, kak razryv.

4) SEN, S. 29 f.

5) SEN, S. 30

6) SEN, S. 30

7) SEN, S. 32: Nužen i svjat pervyj mig dionisijskich očiščenij: soedinenie s nižim, glubinnym bogom, govorjaščim Da Prirode, kak ona est'.

8) SEN, S. 32: Istočnik vsej sily i vsej žizni èto vremennoe osvoboždenie ot sebja i raskrytie duši živym strujam, b'juščim iz samich nedr mira.

9) ebda.; Togda tol'ko čelovek, utrativšij svoju ličnuju volju, sebja poterjavšij, nachodit svoe predvečnoe istinnoe volenie i delaetsja stradatel'nym orudiem živuščego v nem boga, - ego nositel', tirsonosec, bogonosec.

rungen verwendet, die an die Erörterungen über den Doppelgänger und das andere Ich in "Novye maski" und "Kop'e Afiny" anklingen. Früher gegebene Erklärungen lassen sich also hier unter dem ersten ästhetischen Prinzip in größerem Zusammenhang einordnen.

Der religiöse Inhalt des Aufstiegs hängt mit Sehnsucht und Auflehnung zusammen. Die mystische Antinomie¹⁾ ist nichts anderes als die theoretische Bestätigung der Verknüpfung von Sehnsucht und Auflehnung, die wir schon in der Fabel feststellen konnten. Ivanov führt aus, daß einige Geschenke des Himmels nicht unter der Bedingung der Gottergebenheit herabkommen, sondern Gotteskämpfertum erfordern.²⁾ Der sich gegen Gott Auflehrende wird mit Israel verglichen, der den Segen "entreißt".³⁾

Das so verstandene Gotteskämpfertum ist - und das macht die Antinomie aus - schon auf das Gottesträgertum ausgerichtet. Das Emportragen des Opfers und das Herabbringen des Göttlichen ist ein einziger Akt.⁴⁾ Unter Opfer versteht Ivanov ein Selbst-Opfer, ein Losreißen von sich selbst um eines bis dahin Fremden und um eines anderen Selbst (Ich) willen.⁵⁾

In der Formulierung "radi sebja inogo" sehen wir eine Fortführung der philosophischen Erörterung über den Doppelgänger und das andere Ich in "Kop'e Afiny".⁶⁾ Desgleichen ist die Zuordnung des Überpersönlichen zum Aufstieg eine Parallele zu den Gedanken in Kop'e Afiny.⁷⁾

In der Bestimmung der tragischen Haltung fährt Ivanov mit echt

1) SEN, S. 22; vgl. vorne S. 122, Anm. 3

2) SEN, S. 22: Ne vse blagodatnye dary nischodjat k duše pri odnom uslovii ee svetloj bogovospriimčivosti; drugie trebujut bogoborčeskogo počina [...]

3) SEN, S. 23: Pravo bogoborstvo Izrailja istorgaet blagoslovenie.

4) SEN, S. 23: Voznosjaščij žertvu nizvodit božestvennoe i stanovitsja bogonoscem.

5) SEN, S. 23: [...] podvig voschoždenija - podvig razluki i rastorženija, utraty i otdači, otrešenija ot svoego i ot sebja radi dotole čuždogo i radi sebja inogo.

6) KA, S. 52, vorne S. 111, Anm. 3

7) SEN, S. 30: Vostorg voschoždenija utverždaet sverchličnoe. KA, S. 52: Takoju gran'ju javljaetsja sverchličnoe.

christlichen Glaubensinhalten fort: Liebe zum Leiden, das Auf-sich-nehmen der Sünden der ganzen Welt, das Sterben für die Welt.¹⁾ Auch diese Gedanken sind nicht neu; mit teilweise ähnlichem Wortlaut wurden sie in "Novye maski" genannt bei der Beschreibung des gottesdienstlichen Charakters des neuen Theaters.²⁾

Aus der Abhandlung "Krizis individualizma" kennen wir den Begriff der tragischen Antinomie. Er beinhaltet die Loslösung vom Allgemeinen und die dialektische Rückkehr des tragischen Helden aus der Vereinzelung in die chorische Gemeinschaftlichkeit. In sehr ähnlicher Weise heißt es in "Simvolika éstetičeskich načal", daß das "Aufsteigen ein Symbol jenes Tragischen sei, welches beginnt, wenn einer aus den am dionysischen Reigen Teilnehmenden sich aus der dithyrambischen Menge ausgliedert. Aus dem unpersönlichen Element des orgischen Dithyrambus erhebt sich das erhabene Bild des tragischen Helden, der sich in seiner persönlichen Besonderheit offenbart [...]".³⁾

Die beiden Antinomien entsprechen einander: die tragische bezieht sich auf das Gegensatz-Paar Individuum: Chor, die mystische auf den Gegensatz von Gotteskämpfertum und Gottesträgertum. In den Einzelheiten kann freilich leicht ein Widerspruch entdeckt werden. So heißt es über das Erhabene und das Aufsteigen, daß es auf das Überpersönliche ziele⁴⁾, während die tragische Antinomie erst einmal die Übersteigerung der Individualität meint, auf die dann erst die Rückkehr zum "Chor" folgt. Man geht aber nicht fehl in der Annahme, daß der Widerspruch nur scheinbar ist. Denn oben zitierter Passus aus "Simvolika éstetičeskich načal" ist auch auf dem Gegen-

1) SEN, S. 23: I samo iskupitel'noe stradanje za mir ne čto inoe, kak obosoblenie žertvoprinosimogo, vzjavšego na odnogo sebja grechi vsego mira [...] Kto ot mira obosobljaetsja za mir, - za mir umiraet; on dolžen iznemoč' i umeret', kak semja ne prorastet, esli ne umret ...

2) NM, S. 55

3) SEN, S. 24: Voschoždenie - simvol togo tragičeskogo, kotoroe načinaetsja, kogda odin iz učastvujuščich v chorovode Dionisovom vyděljaetsja iz difirambičeskogo sonma. Iz bezličnoj stichii orgijnogo difiramba pod-emletsja vozvyšennyj obraz tragičeskogo geroja, vyjavljajas' v svoej ličnoj osobennosti, - geroja [...]

4) SEN, S. 30, vgl. S.121 f., S.159, Anm. 3 (Wortlaut)

satz Chor : Individuum aufgebaut wie der entsprechende in "Krizis individualizma".¹⁾

Das Neue, das die Abhandlung "Simvolika èstetičeskich načal" bietet, ist die Einordnung der Gedanken in das Schema des Auf- und Niedersteigens. Damit ist für den dramatischen Aufbau ein Fixpunkt gegeben: der Moment, in dem der tragische Held sein Opfer bringt, das Göttliche ergreift und dann hinabsteigt zu den Menschen, um diese zu beschenken. Sehnsucht und Auflehnung zielen beide auf diesen Punkt hin.

Wenn wir das Herabkommen in Bezug setzen wollen zum dramatischen Aufbau, dann können wir uns nicht auf so eindeutige Hinweise Ivanovs berufen, wie er sie für das Aufsteigen gibt. Da wir jedoch den Handlungsablauf der Tragödie Tantal kennen, fällt es uns nicht schwer, in der Abhandlung "Simvolika èstetičeskich načal" einige Formulierungen zu finden, die dem Inhalt der Tragödie entsprechen. So ist die Rede von Dionysos, der von der Höhe das himmlische Naß herabträgt und mit ambrosischem Rausch die Erde belebt.²⁾ Daraus können wir schließen, daß das Herabkommen des Tantalos analog dem Bild des Dionysos gestaltet ist, und ferner, daß auch in der Tragödie das Herabkommen die Schönheit symbolisiert. Es läßt sich weiterhin annehmen, daß auch das Chaotische in der Tragödie gestaltet ist, obwohl direkte Textbelege hier am schwersten zu finden sind. So kann man den Satz: "Das Chaotische, das sich in der psychologischen Kategorie der Ekstase offenbart, ist unpersönlich"³⁾ mit dem Rausch des Tantalos (Szene 12) in Zusammenhang bringen.

Wir können aus den drei in der Abhandlung gebotenen Prinzipien

1) KI, S. 87; vgl. S. 119, Anm. 3

2) SEN, S. 26: Prekrasen nischodjaščij s vysoty daronosec nebesnoj vlagi [...] odoždjajuščij i zivotvorjaščij zemlju ambrosijnym chmelem [...]

3) SEN, S. 30: Chaotičeskoe, raskryvajuščeesja v psihologičeskoj kategorii isstuplenija, - bezlično. vgl. S. 103, Anm. 1 (Al'tman, S. 306). Dort wird Ivanovs Aussage referiert, daß nur die Szene mit Broteas, also Sz. 7 nach unserer Numerierung, "psychologisch gehalten" sei. Kann sich eine Maske also doch "in einer psychologischen Kategorie" dramatisch äußern? Dies jedenfalls möchte man auf Grund obiger Textstelle (1905) entgegen Ivanovs Äußerung von 1921 annehmen.

zunächst hypothetisch ein Schema des dramatischen Aufbaus entwickeln. Ferner können wir die in der Abhandlung gegebenen Charakterisierungen der Gedanken, die Ivanov mit den ästhetischen Prinzipien verknüpft, hypothetisch als Interpretationshilfen für die einzelnen dramatischen Abschnitte annehmen. Um zu prüfen, ob die Angaben des Essays auf unsere Tragödie wirklich zutreffen, bedienen wir uns der Bilder-Kataloge. Eine Untersuchung der in "Tantal" verwendeten poetischen Bilder wird ergeben, ob diese sich so eindeutig drei ästhetischen Prinzipien zuordnen lassen, wie Ivanov das in der Abhandlung vorführt.

Zusammenfassung

Wenn wir auf den Inhalt aller acht Abhandlungen zurückblicken, stellen wir fest, daß sich zunächst die mehr formalen Probleme, die sich aus Fabel, Stoff usw. ergeben hatten, weitgehend lösen ließen. Ivanov verwendet mythologisches Material, weil er erstens die Vereinzelung des Dichters aufheben will und eine Rückkehr zur "Folklore" anstrebt. Zweitens weil der Mythos, der sich aus einzelnen Symbolen zusammensetzt, die einzige Form des Wortes ist, die keine Lüge darstellt.

Daraus läßt sich die Bedeutung der Maske ableiten. Als dramatische Person ist sie ein Symbol, also kein Charakter. Ihre Hinweisfunktion erstreckt sich auf unser Ich. Bühne und Zuschauer können so durch ein gemeinsames religiöses Erlebnis, die Katharsis, geeint werden.

Der Chor symbolisiert das aktive Teilnehmen der Zuschauer an der Kulthandlung.

Die Ausführungen zum Orgiasmus schließen erstens die Abhandlungen über das Drama ab. Es wird inhaltlich bestimmt, was Ivanov unter der Kulthandlung versteht. Dies geschieht in Auseinandersetzung mit Nietzsches verfälschter Auffassung von der Dionysos-Religion. Es ist anzunehmen, daß Ivanov u.a. E. Rohdes Buch "Psyche" seiner Auffassung von Dionysos zugrunde legt. - Zweitens leitet das Kapitel über zu den drei Abhandlungen, die unter dem Gesichtspunkt des Zentralmotivs von "Tantal" ausgewertet wurden.

In teilweise philosophischen Gedankengängen entwickelt Ivanov verschiedene Motive der Sehnsucht und der Auflehnung. Sehnsucht, definiert als Folge eines Mangels, findet ihre Begründung in mehreren Motiven. Zunächst stellen wir bei Ivanov sozusagen eine Abwertung der Welt fest, die auch die innere psychologische Welt des Ich einbezieht. Statt dessen verweist Ivanov auf ein anderes zeitloses und überpersönliches Ich.

In den Augen Ivanovs liegt nun keine echte Abwertung des Sinnlichen vor, sondern eine Wiederherstellung der richtigen Verhältnisse. Das Diesseits ist kein Wert als solcher, sondern es verweist auf etwas anderes; in seiner Hinweisfunktion ist es vollwertig.

In dieser "Ontologie" müssen wir mit James West Vorstellungen sehen, die den Einfluß der Philosophie Vladimir Solov'evs verraten.¹⁾

Das christliche Streben nach allzu Hohem und Heiligem ist die Folge des Ungenügens an der empirischen Welt. Ivanov bezeichnet diese Sehnsucht mit Nietzsches Metapher "Hunger".

Ein weiteres Erbe Nietzsches läßt sich in der Sehnsucht aus Überfluß bis zur Qual feststellen. Diese zielt auf das Sich-Ver-schenken, wobei das Motiv nur von der Sonnen-Metapher her zu verstehen ist, die Ivanov aus Zarathustras Nachtlid übernimmt.

Als Begleitmotiv der Sehnsucht aus Hunger und aus Fülle nennt Ivanov die Auflehnung gegen Gott.

Die Abhandlung über die ästhetische Triade ermöglicht die Zuordnung von dichterischen Gestaltungsmitteln zu Motiven und Gedanken. So kann vorab für die Tragödie Tantal eine Dreiheit von Bildkomplexen und inhaltlichen Motiven angenommen werden. Ziemlich eindeutig läßt sich dies für das Zentralmotiv von Sehnsucht und Auflehnung belegen, die beide in der mystischen Antinomie geeint sind. Es können aber Nebenmotive angenommen werden, die sich jetzt noch nicht mit Sicherheit fixieren lassen. Für das Herabkommen des Tantalos vom Berge ist die Schönheit als Motiv anzunehmen. Der Rausch des Tantalos versinnbildlicht vermutlich die zeitlich begrenzte

1) J. West, Russian Symbolism, S. 106: "The influence of Solov'yov is clearly discernible in Ivanov's Philosophy of being [...]"

ekstatische Vereinigung mit Dionysos.

Diese Hypothesen können zunächst durch eine Untersuchung der poetischen Bilder in der Tragödie geprüft werden.

Viertes Kapitel:

DIE BILDER UND SYMBOLE IN "TANTAL"

Es fällt auf, daß Ivanov in seiner Abhandlung "Die Symbolik der ästhetischen Prinzipien" mit dem Erhabenen bzw. dem Aufsteigen die meisten gedanklichen Motive verbindet, während die poetischen Bilder im Vergleich zum Schönen etwas spärlich ausfallen. Derselbe Sachverhalt läßt sich auch an "Tantal" feststellen.

Von den in der Abhandlung genannten Bildern des Erhabenen sind in der Tragödie nur der Adler und die Bergeshöhen zu finden. So spielt im Traum des Pelops der Adler eine bedeutende Rolle (V. 730, 760 u.a.). Er erhebt den Knaben über die Erde in die Höhe. Als Symbol oder Attribut des Zeus deutet der Adler die Richtung an, in die Pelops getragen wird: in den Himmel.¹⁾ Es ist aber auch die Red davon, daß der Adler den Pelops wieder nach unten ("ins Grab") fallen läßt.²⁾

Das Bild des Berges ist im ganzen Stück gegenwärtig, weil der Sipylos die Kulisse bildet. Die Szenenanweisung (S.201 oben) lautet: " [...] der Bergabhang und der in den Felsen gehauene Thron"³⁾ Tantalos' Thron steht also am Abhänge; einerseits kann er ins Tal hinabblicken, andererseits erhebt sich der Gipfel im Hintergrund.

Dies zeigt, daß der Berg nicht ausschließlich im Sinne des Erhabenen und des Aufsteigens zu deuten ist. Tantalos entfernt sich zunächst auf den Berg (Szenenanweisung S. 225), dann kommt er beim Höhepunkt wieder vom Berge herab (S. 231). Demnach ist der Berg ein mehrdeutiges Symbol: Die Auflehnung ist damit verbunden ebenso wie die Idee des Schenkens und der Schönheit.

Im Bild des Berges ist eine der zahlreichen Antithesen ausgedrückt, die wir im Stück finden. Allgemein gesagt handelt es sich um den Gegensatz von oben und unten. Einerseits sind die Götter über Tantalos, andererseits hat Tantalos, wenn er vom Berge herabschaut, sein Reich zu seinen Füßen liegen. In diesem Sinne nennt er

1) V. 744: v dobyču/ ptice Zevsa [...] byl ty/ Nebu pervina dola [...]

2) V. 760 ff.: Orel, orel!- / i ja v mogilu/ leču, nizrinut! ...

3) S. 201: "[...] gornyj sklon, i vysečennyj v skale prestol"

seinen Sohn "dolinnyj cvet" (584).

Die Antithese "dol'nyj cvet i zvezdnyj svod" (V. 143) steht in keinem Zusammenhang mit dem Berg, sondern meint die Gesamtheit der Welt, indem sie räumliche Extreme bildhaft benennt. Ähnlich synekdochische Antithesen sind im Vers 117 verwirklicht:

Zemlja i more, solnce dnja i zvezdnyj svod

Das Bild der Sonne erwähnt Ivanov in der Abhandlung "Simvolika éstetičeskich načal" nur in bezug auf das Herabkommen. In der Tragödie ist es aber in einem umfassenderen Sinne verwendet. So heißt es in der Exposition:

[...] no neizbežen serdca rok. (147)

...

Kto skažet solncu: "Zdes' prebud', ne voschodi do slavy poldnja, ne stremis' k polunoči !.." (150 f.)¹⁾

Eindeutig ist der Sonnenlauf in Parallele gesetzt zum Schicksal des Helden, und schon der Aufstieg der Sonne ist metaphorisch verwendet.

Wir können also schließen, daß in der Tragödie "Tantal" die wenigen Bilder des Aufstiegs auch im Zusammenhang des Herabkommens verwendet werden (Adler und Berg). Das Bild der Sonne ist nicht statisch aufzufassen; vielmehr steht der ganze Lauf der Sonne vom Morgen bis zum Abend, ja der Mitternacht, in direkter Parallele zum Geschick des Haupthelden Tantalos. So beginnt die Tragödie mit dem Sonnenaufgang (V. 1) und endet mit deren Verlöschen (V. 1401 f.).

Die Metapher des Doppelgängers kommt in der Tragödie zweimal vor.²⁾ In der Abhandlung "Simvolika éstetičeskich načal" erklärt Ivanov dieses Bild nicht. Aus "Novye maski" und "Kop'e Afiny" wissen wir aber, daß es einerseits mit der Vergänglichkeit alles Werdenden und andererseits mit dem intelligiblen Charakter zusammenhängt.³⁾ Insofern ist das Bild dem Sehnsuchtsmotiv zugeordnet wor-

1) [...] doch ehern lenkt uns das Geschick. [...] Wer spricht zur Sonne: "Hier verweile, steige nicht/ zum Glanz des Mittags dränge nicht zur Mitternacht! ..." (Heiseler, S. 15)

2) V. 1069: Dvojniki Sifida-iz kurgana vstal, nezrjač, [...] V. 1263 f.: Dvojniki/ bessmertnyj ždet vo mne - menja, ubijcy.

3) NM, S. 58; KA, S. 52; vgl. S. 101, 111

den. Wir können es nun den Bildern des Aufstiegs zurechnen, zumal im ersten Textbeleg das Verb "aufstehen" verwendet wird.

Daß das Herabkommen die Schönheit symbolisiert, begründet Ivanov in "Simvolika èstetičeskich načal" u.a. mit einem Nietzsche Zitat:

"Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare, Schönheit heiße ich dieses Herabkommen."¹⁾

Einen ähnlichen Gedanken sieht Ivanov im Herabkommen der Götter zur Hochzeit des Kadmos ausgedrückt.²⁾ Darauf wird im 3. Stasimon angespielt.³⁾

Da außer Hermes keiner der Götter sichtbar wird, muß ihre Anwesenheit und ihr Wirken ausschließlich in Bildern seinen Ausdruck finden. So wird die "siebenfarbige Iris-Brücke" (V. 717), d.h. der Regenbogen (raduga, 718), als Zeichen der Herabkunft der Götter genannt. Vers 933 nennt "flammende Nimben" als Hinweis auf die Götter Nimbus bedeutet lateinisch "Wolke" und "Regen". In diesem Wort sind russisch tuča, oblako einerseits und dožd', liven' andererseits gleichermaßen ausgedrückt. Die Wolken spielen in der Tat eine große Rolle im Text und den Szenenanweisungen, während der Regen als Zeus Symbol dem Herabkommen des Tantalos vom Berge unmittelbar vorausgeht. So singt der Chor:

Odoždi, odoždi	Beregne, beregne
gory tvoje,	deine Berge,
Dožd'-Dij! (960 ff.)	Regen-Zeus! (A.H.) ⁴⁾

Das darauf folgende Hyporchema beginnt mit Ausrufen auf Regen und Naß: svjaščennyj liven'! (963), žiznetvornoj negi svjataja vloga (967).

1) SEN, S. 25, Anm. (deutsch!); F.Nietzsche, Werke (de Gruyter), Bd. VI, 1, S. 148

2) SEN, S. 25, nach einer Elegie des Theognis; das Motiv wird auch im "Triptich" verwendet (Prozračnost', 1904, S. 99, "Prekrasnoe - milo", II)

3) V. 434 ff.: Ach! i togo očag, /č'ej na svad'be / vy pirovali, prišel'cy bessmertnye, [...] milyj vam/ Kadmov dom [...]

4) Heiseler schreibt an dieser Stelle "Flut-Gott", was zweifellos metrisch das Original besser wiedergibt. Ich bestehe aber darauf, daß "Dij" eine präziöse Form für Zeus ist (griech. Stamm D1-).

Das Herabkommen ist nun nicht allein den Göttern vorbehalten, sondern die Handlung der Tragödie ist auf das Herabkommen des Tantalos hin angelegt. In diesem Sinne spricht er von seiner Liebe als einem Tau, der zu den Blumen der Täler hinabging.¹⁾

Die Liebe, die zu Tal geht, und der Regen, der die Erde benetzt, bedeuten dasselbe. Wir wissen, daß das Herabkommen dem weiblichen Prinzip zuzuordnen ist und im Zeichen der Göttin Aphrodite steht.²⁾ So ist es zu verstehen, daß Ivanov die Bilder des Herabkommens zu Sexualmetaphern zusammenfügt. Der übergeordnete Gedanke ist dabei die Begattung von Himmel und Erde, die wir schon beim mythologischen Hintergrund, d.h. der Abstammung des Tantalos und seiner Söhne, abheben konnten.³⁾

Besonders die Chorlieder verwenden solche Sexualbilder. So heißt es im Regen-Hyporchema:

Tjažkozvučnaja Zevsova vlaga,
ispolni nedra žadnych lon! (969 f.)⁴⁾

Struj gornych vostorgi - ljubov' nebes! (974)⁵⁾

Die Verwendung des Wortes lono ist bei Ivanov so weitläufig, daß nicht in jedem Falle von einer Sexualmetapher gesprochen werden kann. So heißt es z.B. in "Vagner i dionisovo dejstvo": "... iz lona orkestrovoj Simfonii vystupaet u nego (d.h. Wagner) dramatičeskoe dejstvie".⁶⁾

Andererseits ist das Bild lono Zemli (V. 876, 879) im Russischen keine abgegriffene Metapher wie im Deutschen. Für "Schoß der Erde" würde man das Synonym nedra verwenden. In obigem Versbeispiel (V. 970) hat Ivanov beide Wörter kombiniert: nedra žadnych lon. Der jeweilige Kontext entscheidet also, ob man wirklich von einer Sexualmetapher sprechen kann, oder ob die Bedeutung weniger spezifisch ist wie in obigem Beispiel ("Schoß der Orchestersymphonie").

1) V. 274: rosoj sošla moja ljubov' k cvetam dolin

2) SEN, S. 30

3) vgl. S. 89

4) O du des Zeus schwerklingende Welle, / erfüll bis zum Schoß den ewigen Grund! (Heiseler)

5) Wonne der Bergflut - liebt Himmelsluft! (Heiseler)

6) Vidd, S. 66

Eine Sexualmetapher, in der die Erde und der Himmel direkt genannt werden, finden wir im Opferstasimon. Dabei ist vom Kuß, nicht vom Regen=Begattung die Rede.

priemlet ob-jatie Neba / Geja-mat', / poceluem tomnym
raskryla usta ... 1)

Ein besonders interessantes Bild wird von Broteas verwendet. Er vergleicht die Erde mit dem über sein Spiegelbild gebeugten Narziss:

Ona cvetet, i vjanet, i cvetet opjat',
i na sebja ljubuet'sja v zercale vod: (V. 590 f.)²⁾

Es ist allerdings problematisch, ob dies ein Sexualbild darstellt; ljubovat'sja hängt zwar etymologisch mit "Liebe" zusammen, ist aber in der Bedeutung so verblaßt, wie es Heiseler in der Übersetzung wiedergibt.

Tantalos verwendet auf sich selbst bezogen die Metapher des Küssens, wenn er emphatisch seinen Willen zum liebenden Verschenken bekundet:

ja lobzan'em legkich duš / choču p'janet' (277 f.)

Wir können schließen, daß Ivanov fast alle Bilder des Schönen, die in "Simvolika èstetičeskich načal" aufgezählt werden, anwendet. Darüber hinaus aber wird die Grundvorstellung des Beugens über etwas, die allen Bildern des Schönen bzw. des Herabkommens zugrunde liegt, häufig in Bildern der Begattung bzw. des Küssens realisiert. Diese spezielle Ausprägung ist in der Abhandlung zwar angelegt, aber nicht explizit ausgeführt.

Im Rahmen der ersten Vision des Tantalos kommt ein Passus vor, in dem die lautliche Gestaltung jene hohle Tiefe andeutet, die Ivanov dem Chaotischen zuordnet.

Togda , o devy, tronul noč' Bezlikoj ston
iz glubi poloj, glucho, kak bezzvučnyj vetr: (218 f.)³⁾

1) V. 887 ff.

2) Sie blüht und sie verwelkt und blühet wieder neu / und freut sich ihrer selbst im Spiegelglas der Flut.

3) Dann traf die Nacht der Unsichtbaren Klagelaut / aus hohler Tiefe, dumpf, gleich Wind, der tonlos weht. (Heiseler)

Der Zeitpunkt des Wahrtraums, in dem Tantalos seine Strafe verkündet wird, ist Mitternacht. Finsternis und dumpfe Hohlheit markieren das Verhängnis. In ähnlicher Weise deutet die häufige Verwendung der Farbe "schwarz" in den Verbindungen černyj čas (668, 1199), černyj čeln (773), čašča černaja (533) und černuju dušu (306) auf ein Verhängnis hin. Alliteration und Vokal-Instrumentierung (a, o, u) wirken zusätzlich zur Semantik.

Es ergibt sich nun eine Schwierigkeit. Vom Essay her ist das Chaotische nicht mit der Idee des Todes zu verbinden. Im Text der Tragödie sind jedoch eindeutige Hinweise auf die Katastrophe, die Unterwelt usw. in Bildern des Chaotischen gestaltet.

So sind in der Szene 10, wo Ixion und Sisyphos die Choregin um Unterschlupf bitten, fast alle Bilder des Chaotischen vereinigt. Der Efeu als Dionysos-Attribut muß jeden Zweifel an der Zuordnung beseitigen; gleichzeitig ist der Hades genannt.

Za mnoj idite, muži, pod glubokij svod,
gustuju siloj pljuščevoj so vsech storon
ukrytyj, vernyj; i ne sjaknet ključ živoj
v ego prochlade. (950 ff.) 1)

Neben der Höhle, die selbst schon ein Bild ist, werden Quelle, Sturzbach (als Metapher für Regen und Bergbäche), ferner Gewittersturm (V. 958 f.) und der Blitz des Zeus (in der Szenenanweisung S. 230) genannt.

Das Problem besteht nun erstens darin, daß die Sphäre des Chaotischen, die oben (S. 123) mit Ausdrücken des Lebens charakterisiert wurde,²⁾ auch eine Beziehung zum Totenreich hat. Zweitens ist nicht ersichtlich, warum neben Dionysos, der durch Bilder und Attribute angedeutet wird, Zeus namentlich genannt ist.³⁾ Zeus schickt den Regen, Dionysos ist durch die Höhle angedeutet. Drittens verdient es die Aufmerksamkeit, daß diese Bilder am Mittag, unmittelbar vor dem dramatischen Höhepunkt, verwendet werden.

Die Höhle wird auch in der Erzählung des Broteas als Hinweis

1) Folgt, Männer, unter jene tiefe Wölbung mir, / die Epheu rings in dichter Kraft bedeckt und schützt, / und nicht versiegt im Kühlen der lebendige Quell. (Heiseler)

2) SEN, S. 32: raskrytie duši živym strujam, b'juščim iz samich nebr mira.

3) 953: Gonit čas: prostersja Zevs.

auf ein Verhängnis verwendet (Sz. 7). Es heißt dort, daß Broteas in einer Berghöhle saß, die auf das Land des Niedergangs schaut.¹⁾

Über die Bilder des Chaotischen läßt sich jetzt schon sagen, daß sie zwar in der Tragödie verwendet sind, daß aber ihr Aussagegehalt von dem in der Abhandlung "Simvolika èstetičeskich načal" abzuweichen scheint. Auch die Farbe des Chaos, der Purpur, wird in "Tantal" an einer Stelle verwendet, die den Tod mit meint.

Svoej bagrjanicej / odel ty doč' (845 f.)²⁾

Das Wort "Tochter" ist eine Metapher für das Opfer, und wenn es von ihr heißt, daß sie mit Purpur bekleidet wird, bedeutet das vordergründig die Königswürde, gemeint ist aber die Beziehung zum Tod. An dererseits heißt es einige Verse zuvor von demselben Vater:

Svoeju krov'ju / živiš' ty doč' / i rdjanoju dvižes' ljubov'ju (840 ff.)³⁾

Wir stehen hier vor dem Paradox des Dionysos-Mythos selbst. Der Gott wird nicht nur doppelgeschlechtlich vorgestellt, sondern in seinem Element, dem Chaos, heben sich auch die Gegensätze auf.⁴⁾ So kann der Gott des Todes gleichzeitig als lebenspendende Kraft angesprochen werden. Ivanov hat also in "Simvolika èstetičeskich načal" die eine Funktion des Dionysos verschwiegen und statt dessen die andere Seite des Paradoxes hervorgehoben. In der Tragödie wird die mystische Ungeschiedenheit von Tod und Zeugungskraft gestaltet, wie wir vermuten können.⁵⁾

Zusammenfassung

Aus der Untersuchung der Bilder und Symbole in "Tantal" lassen sich mehrere Schlußfolgerungen ziehen. Zunächst ergibt sich

1) V. 679 f.: v peščere gornoj, čtò gljadit/ na kraj zakatnyj

2) Mit deinem Purpur verhüllst du dein Kind (Heiseler, S. 47)

3) Mit deinem Blute belebst du dein Kind und regst es in purpurner Liebe (verändert nach Heiseler, S. 47)

4) N1D, S. 8: Dionis priemlet i vmeste otricaet vsjakij predikat; v ego ponjatii a ne-a, v ego kul'te žertva i žrec ob-edinja-jutsja kak tožestvo.

5) vgl. S. 107, Anm. 3

eine neue Erkenntnis hinsichtlich der Sonne. Dieses Bild war bisher als Metapher für den Überfluß des Tantalos im Zusammenhang mit dem Zentralmotiv bekannt. Nun hat es sich erwiesen, daß der Aufbau der Tragödie analog dem Sonnenstand im Verlauf eines Tages ist. Wir haben also einen Aufstieg bis zum Zenith und ein Sinken der Sonne bis zum Eintritt der Finsternis.

In bezug auf die übrigen Bilder läßt sich feststellen, daß im wesentlichen diejenigen verwendet werden, die in der Abhandlung "Die Symbolik der ästhetischen Prinzipien" aufgezählt waren. Das bedeutet, daß auch die Zuordnung der gedanklichen Motive so erfolgen kann, wie der genannte Essay dies vorzeichnet.

Es muß jedoch festgehalten werden, daß die Übereinstimmung nicht vollkommen ist. Erstens werden teilweise an wichtigen Stellen Bilder und Motive (z.B. Spiegel, Augenblick = Ewigkeit) verwendet, die in "Simvolika estetičeskich načal" weder genannt sind, noch sich unter eines der drei Prinzipien ohne weiteres subsumieren lassen. Zweitens werden teilweise die im genannten Essay aufgeführten Elemente zu neuen Gestaltungen bzw. Motiven kombiniert. Dies bezieht sich in erster Linie auf die zahlreichen Sexualmetaphern (Kuß, Begattung), die sich zwar herleiten lassen, aber noch nicht explizit aufgeführt waren. Drittens muß in bezug auf das Chaotische festgestellt werden, daß die hierzu gehörigen Bilder sich in der Tragödie teilweise auf die Katastrophe beziehen. Dies bedeutet, daß Dionysos nicht nur als schöpferische Lebenskraft, sondern auch als Herr der Unterwelt fungiert.

Hinsichtlich der im vorigen Kapitel entwickelten Hypothese bedeutet dies, daß zwar die Triade der Prinzipien von hohem heuristischem Wert ist, weil sie die Zuordnung von Bildern zu den entsprechenden Sinngehalten systematisch darbietet. Aber nicht alles kann unter die Triade ohne weiteres subsumiert werden. Dies liegt z.T. auch daran, daß die Bilder des Herabkommens und des Chaotischen über die ganze Tragödie verteilt sind. So gehen z.B. dem dramatischen Höhepunkt, dem Mittag, Bilder des Chaotischen (Höhle) und des Schönen (Regen) unmittelbar voraus. Ferner sind sowohl die Exposition als auch die lyrischen Partien in Analogie zum Gesamtaufbau jeweils in Aufstieg, Mittag und Herabkommen gegliedert. Die Verwendung der Bilder und Symbole geht also nicht starr in Paralle-

le zum Triaden-Schema vonstatten. Vielmehr haben wir es mit Vorankündigungen, "Rückblenden" und Umstellungen zu tun.

In bezug auf das Herabkommen konnte an Hand der Bilder belegt werden, daß es sich im dramatischen Aufbau auf die Ereignisse zwischen Höhepunkt und Katastrophe bezieht. Der Motivgehalt des Herabkommens, der sich bisher gemessen am Aufsteigen recht spärlich erschlossen hatte, wird um zwei Momente erweitert. Die zunächst hypothetisch angenommenen Nebenmotive (Schönheit, mystische Vereinigung) konnten dahingehend erweitert werden, daß die Bilder des Herabkommens auch Liebe und Untergang symbolisieren.

Die Abweichungen der Tragödie vom starren Triaden-Schema, wie es im Essay "Simvolika éstetičeskich načal" geboten wird, können in zwei Hypothesen zusammengefaßt werden. Erstens beziehen sich die Bilder und Motive, die sich in der Triade schlecht unterbringen lassen, auf den Mittag. Zweitens haben wir es in der Tragödie mit zwei Ebenen zu tun, einer pragmatischen und einer mystischen. Auf der mystischen Ebene vollzieht sich ein irgendwie näher zu klärendes Todes-Ereignis am Mittag. Diese Idee läßt sich u.a. daraus herleiten, daß in "Simvolika éstetičeskich načal" das Selbst-Opfer des tragischen Helden als Ziel des Aufsteigens genannt ist. Ziehen wir noch die tragische Antinomie heran, dann muß der Höhepunkt des Aufstiegs als der Punkt betrachtet werden, in dem die zum äußersten getriebene Freiheit und Vereinzelung des tragischen Helden dialektisch umschlägt¹⁾ in die Rückkehr zur Gemeinschaftlichkeit.

Auf der pragmatischen Ebene vollzieht sich die dramatische Katastrophe nach dem Untergang der Sonne. Mittag und Mitternacht stehen in einer Korrelation, die noch untersucht werden muß.

Für den Fortgang der Interpretation wird es zweckmäßig sein, nicht den "äußeren Pragmatismus"²⁾ der Handlung allein zur Richtschnur zu nehmen, sondern der logischen Abfolge der Motive zu folgen. Das bedeutet praktisch, daß nicht Vers um Vers interpretiert wird, sondern daß die zahlreichen Ankündigungen im Zusammenhang

1) vgl. S. 111, Anm. 1: Die Deutung des "Übergangs" der Freiheit in Notwendigkeit als ein dialektisches Umschlagen. Ivanov legt seinen Ausführungen immer das Augustinische Bild des transcensus sui zugrunde.

2) NM, S. 58, Vgl. S. 101

mit dem Motivgehalt derjenigen Ereignisse behandelt werden, auf die sie hinweisen. Ferner wird es erforderlich sein, den Mittag nicht als Abschluß des Aufsteigens zu behandeln, sondern in Anbetracht der Bilder des Herabkommens den Motivgehalt des dramatischen Höhepunktes in einem eigenen Abschnitt zu erörtern.

Fünftes Kapitel: DER DRAMATISCHE AUFBAU

Einleitung

Wir haben gesehen, daß Ivanov wesentliche Gedanken und Metaphern von Nietzsche übernimmt, deren Aussage aber nicht unverändert läßt. So erwies sich die Hunger-Metapher ebenso nietzscheanisch wie das Sonnen-Bild.

Die erste (statische) Symbolbedeutung der Sonne (der Überfluß) konnte auf Zarathustras Nachtlied zurückgeführt werden. Das Bild der Sonne, die sich nach Nacht sehnt, ist dem Aufsteigen zuzuordnen. Auch das Herabkommen hat Ivanov durch ein Zarathustra-Zitat belegt. Aufsteigen und Herabkommen, die Ivanov zum Sonnen-Bild in der zweiten Bedeutung (Werden und Vergehen) zusammenfügt, sind also indirekt aus "Zarathustra" geschöpft. Hat Ivanov aber hiermit wieder eine Fortentwicklung vorgenommen oder findet sich die Grundvorstellung des Bogens, die dem dramatischen Aufbau von "Tantal" zugrundeliegt, in Nietzsches Werken schon vorgeprägt?

Wir finden das Bogen-Bild im "Zarathustra" wiederholt. So heißt es, daß der Mensch eine Brücke sei, kein Zweck.²⁾ Ähnlich wird formuliert: "Den Regenbogen will ich ihnen zeigen und all die Treppen des Übermenschen"³⁾. Ivanovs dramatische Konzeption scheint vorgezeichnet in dem Satz: "Dich selber warfst du so hoch, - aber jeder geworfene Stein - muß fallen!"⁴⁾

Brücke, Regenbogen, Steinwurf - das sind neben der Sonnen-Metapher Bilder, die anzudeuten scheinen, daß Ivanov seine poetische Ausdrucksweise wesentlich von Nietzsche übernimmt. Es muß aber darauf hingewiesen werden, daß "Tantal" dennoch im Aufbau etwas anderes darstellt als der "Zarathustra". Der Unterschied liegt nicht allein in der literarischen Gattung begründet.

1) vgl. S. 132, Anm. 1

2) F. Nietzsche, Werke, VI, 1, S. 10 f., 244

3) ebda., S. 20

4) ebda., S. 194

"Zarathustra" beginnt mit einem Sonnenaufgang und endet mit einem solchen. Dazwischen liegt ein mehrmals vollzogener "Untergang"; Zarathustra steigt hinab zu den Menschen und zieht sich wiederholt in seine Bergeinsamkeit zurück. "Tantal" hingegen vollendet sich in einem Tag; die Tragödie beginnt mit dem Morgen und endet mit der Nacht. Aus der Einsamkeit des Überflusses steigt Tantalos zu den Göttern hinauf und wendet sich dann erst im Untergang den Menschen zu.

Wir können hypothetisch annehmen, daß in diesem Unterschied der Komposition ein Unterschied der gedanklichen Aussage beschlossen ist.

1 - Das Aufsteigen

Die beiden wichtigsten Erkenntnisse, die sich uns aus Ivanovs Abhandlungen erschlossen, sind die beiden miteinander verwandten Antinomien und die Typologie der tragischen Motive. Die Antinomien beziehen sich auf Ivanovs Auffassung vom Tragischen schlechthin; die beiden Typen spezifizieren diese Auffassung in bezug auf einzelne Charaktere. Hypothetisch konnten wir die beiden Hauptpersonen Tantalos und Broteas den beiden gegebenen Typen zuordnen.

Unsere Aufgabe besteht nun darin festzustellen, ob und wie in den beiden handelnden Personen die tragische Antinomie gestaltet ist. Dazu untersuchen wir zunächst in je einem Abschnitt die Absichten des Tantalos und das erste Zusammentreffen der beiden Hauptpersonen. Ein weiterer Abschnitt gibt dann die Deutung der Figur des Pelops und seiner Opferung an die Götter.

a - Die drei Wünsche des Tantalos

Die Exposition gibt uns Aufschluß über die Absichten des Tantalos. Er skizziert das Ziel seiner Sehnsucht, indem er Ereignisse aus seiner Vergangenheit erzählt. Hinweise auf die tragischen Konsequenzen seiner Wünsche gibt erstens der Chor und zweitens er selbst mit einer weiteren Rückblende. Er erzählt von einem traumhaften Erlebnis, bei dem Adrasteia zu ihm sprach. Die Exposition hat Aufstieg,

Mittag und Katastrophe zum Gegenstand, ist also analog dem Aufbau der gesamten Tragödie konzipiert. Die Motive des Aufsteigens werden als Wünsche vorgetragen, während Mittag und Katastrophe teilweise durch "Rückblenden" (Erzählungen der Vorfabel) gestaltet sind, die die Funktion von Vorankündigungen haben. Uns sollen hier in erster Linie die Wünsche und Absichten des Tantalos beschäftigen.

Tantalos äußert im einleitenden Monolog noch keinen Wunsch, sondern stellt nur fest, daß er einsam sei.¹⁾ In dem langen kommós (Zwiegespräch) mit der Chorführerin leitet er gleich zu Anfang den Gedanken von seiner Einsamkeit (pustynja) auf die Warnung der Adrasteia vor der Hybris über.²⁾ Die gedanklichen Zwischenglieder werden dann nachgetragen.

Im Verlauf des Gespräches werden 2 Unterscheidungsmerkmale zu den Göttern hervorgehoben. Das erste führt Tantalos an und nennt es speziell in bezug auf sich. Das zweite wird vom Chor genannt und betrifft den Unterschied der Menschen allgemein zu den Göttern. Wenden wir uns zunächst dem ersten Kriterium zu.

Nach der Feststellung der Choregin, daß Tantalos wie die Götter unsterblich sei, wendet dieser ein, daß ein Unterschied zwischen seiner und ihrer Natur bestehe. Er beklagt sich, daß er zwar seliger, aber auch kummervoller als die Götter sei. Jene könnten nehmen während ihm selbst das Wünschen unbekannt sei.³⁾ Arm sei er nur in bezug auf Unmögliches.⁴⁾

Bis hierher gibt Tantalos eine Beschreibung seines Zustandes, ohne einen Willen zu bekunden. Der Hinweis des Chors, daß auch unbewußte Wünsche von den Göttern erfüllt werden können und daß "die Gnade vom Himmel herabkommt", soll Tantalos auf das Bitten ver-

1) an die Sonne gewendet, V. 11: s toboj, moj brat, ja odinok božestvenno.

2) v. 61 ff.: Boginja, devy, čej vertep tait moej / pustyni tajna, - šepčet Adrasteja mne: "Učis' ne mnit' bezmernoj človeka mošč'."

3) V. 70 ff.: Nebožitelej / blažennej, devy, Tantal ... i pečal'nee - Inoj, znat', duch, v grudi bogov, inoj - v tvoej. - Inoj, o, neporočnye! Im voždelet' / i brat' dano; nevedomo želan'e mne.

4) V. 80 f.: ot ispolnen'ja gladen, iz izbytki tošč, / nišč - nevozmožnym, soveršimym - presyščem.

weisen.¹⁾ Dieses Ansinnen weist er scharf zurück.

Tantalos leidet zwar an der Wesensverschiedenheit zu seinem Vater Zeus, aber er ist nicht bereit, um Linderung seines Schmerzes (utolenie) zu bitten.²⁾ Andererseits entwickelt er auch keinen Haß, sondern beschränkt sich auf die Feststellung: "wir sind fremd".³⁾

Tantalos formuliert nun in zweifacher Hinsicht seine Absichten. Erstens will er, weil die Welt seinen Wünschen zu eng ist, "aus sich einen anderen hervorrufen".⁴⁾ Zweitens erklärt er sich bereit, selbst die Götter mit Geschenken zu ehren, aber annehmen will er von ihnen nichts mehr.⁵⁾

Die Choregin spricht zum ersten Mal die Warnung vor dem bogoborenie aus und wiederholt modifiziert Adrasteias Warnung vor der Hybris.⁶⁾ Tantalos akzeptiert den Einwand gegen seine Wünsche, entkräftet ihn aber dahingehend, daß das "Geschick des Herzens unausweichlich" sei.⁷⁾ Zum ersten Mal verwendet er die Sonnenmetapher nicht in ihrer statischen Bedeutung, als Überfluß-Symbol, sondern nimmt den Lauf der Sonne vom Aufstieg über den Mittag bis zur Mitternacht als Analogie seines eigenen Schicksals.⁸⁾

In der ersten Vision werden die beiden Wünsche des Tantalos bildhaft wiederholt. Erstens spricht er den Willen, aus sich einen anderen hervorzurufen, in dem Bild aus: "andere Sterne benennt mein

1) V. 82 ff.: Ščedr neisčerpno rog bogov. Im govorjat / želan'ja serdca, duchu sokrovennye, /črevatoj voli čada neroždennye. /S nebes nisčodit milost' blagodatnaja.

2) V. 92 f.: No tesen mir moim alkanijam. Bogov / molit' ob utolen'i, devy?

3) V. 112: čuždy my.

4) V. 92: No tesen mir moim alkanijam. 100 ff.: Net, devy! Iz sebja - sebja tvorit', soboj /obogoščat' i umnožat' sebja, vozzvat' / iz nedr svoich sebja inogo - volju ja.

5) V. 111 f.: Darami, devy, volen ja bessmertnych čtit'; no ich dary mne neugodny.

6) 145 f.: Osteregis' bogoboren'ja, gordyj duch! /O, car', ne mni črezmernoj čeloveka mošč'!

7) 147 f.: Ne lživ zavet; no neizbežen serdca rok. /Ne volen duch ostanovit' svoj beg. Titan / v grudí vozvodit solnce neotstupnoe.

8) 150 f. / Kto skažet solncu: "Zdes' prebud', ne voschodi / do slavy poldnja, ne stremis' k polunoči! .."

Geist".¹⁾ Zweitens sind Hunger (und Durst) als Beweggrund für das "Aufrecken in die Höhe" genannt.²⁾

Der zweite Unterschied, den diesmal der Chor im ersten Stasimon nennt, bezieht sich auf die Menschen. Während die Götter, so heißt es da, unveränderlich seien, müsse der Mensch die sonnenglänzenden Höhen erklimmen und in die Finsternis hinabsteigen.³⁾ Der Chor nimmt also das Sonnen-Bild auf, das Tantalos für sich selbst eingeführt hat.

Aus den beiden genannten Unterschieden ergibt sich, daß Tantalos sein Leiden bejaht. Der erste Unterschied gibt die Ursache für sein Leiden, und zwar die Unfähigkeit zu Nehmen. Der zweite Unterschied benennt das Aufsteigen und Untergehen als Geschick des Menschen, nachdem Tantalos bereits gesagt hat, daß er wie die Sonne aufsteigen und untergehen müsse. Tantalos nimmt eine Mittelstellung zwischen Mensch und Gott ein, worauf unter anderem die Anrede "Čelovekobog" (V. 65) hinweist. Die Unsterblichkeit hat er mit den Göttern gemein, sein Wille zum Werden und Vergehen vereint ihn mit der Menschen-Natur. Wir können beim Sonnen-Bild von einer anthropologischen "Definition" sprechen.

Mit der Bejahung seiner Sonnen-Natur ist der Wille zum Aufsteigen und einer Ich-Veränderung oder Ich-Verdoppelung gegeben. Der zweite Wunsch des Tantalos, der das Geschenk an die Götter zum Inhalt hat, kann jetzt noch nicht näher erläutert werden. Einen dritten Wunsch formuliert Tantalos im folgenden noch. Er spricht von einem neuen Überfluß, der sein Denken beherrscht.⁴⁾ Mit diesem Ausdruck bezeichnet er den Gedanken des Verschenkens des Überflusses. Der "neue Überfluß" ist seine Verarmung.⁵⁾

1) 155: Inye zvezdy narečet moj duch.

2) 166: Vpervye sžal mne črevo glad. 170: Žadnyj, ja tjanulsja sam [...] 176: Vnov' prostiralsja do bezmernoj vysi ja.

3) 224 ff: Neizmennym byt' - / nezakatnych bogov udel;/ a čeloveku sud -/ solncezarnych dostič' veršin/ i nischodit' v sumrak.

4) 275 f: Izbytok novyj mne plenil želan'em mysl', /pčelu uslad, i niščich ja vzyskal blaženstv.

5) 279 ff./ Kto s kryl mne snimet pleny zolotych cepej?/ I č'ja ruka podymet ves vencov moich? I č'e čelo sberet grozu veršin moich? ..

Der dritte Wunsch greift über das Aufsteigen hinaus und meint das Herabkommen und die Katastrophe. Die Biene (pčela uslad, V. 276) ist als Mittlerin zum Totenreich in der antiken Mythologie ein Dionysos-Attribut.¹⁾ Indirekt werden durch den Passus die beiden Könige Ixion und Sisyphos eingeführt, denn sie sollen den Überfluß erben. Diese Absicht entwickelt Tantalos dann im folgenden im Gespräch mit der Choregin, und insofern wird der dritte Wunsch bereits in bezug auf die dramatische Handlung konkretisiert. Die Söhne Bro-teas und Pelops werden als Enterbte genannt.²⁾

Aus den genannten Wünschen läßt sich eine Antinomie herleiten. Die Sonne leidet, aber um ihr Leiden aufzuheben, muß sie es bejahen und dann verlöschen. Auf Tantalos bezogen heißt dies: er muß zuerst den andern aus sich hervorrufen, ehe er seinen Überfluß ver-schenken kann.

Die schöpferische Selbstbejahung beinhaltet die beiden Antino-mien, die wir aus Ivanovs Abhandlungen kennen. In ihnen ist der un-auflöslliche Widerspruch von Individuum und Gemeinschaft einerseits, von Gotteskämpfertum und Gottesträgertum andererseits enthalten. Tantalos bejaht mit der Sonnenhaftigkeit seine Einsamkeit, um sie zu überwinden. Er bejaht ferner mit der Sonnenhaftigkeit die Her-ausforderung an die Götter, um seinerseits Gottesträger zu werden.

Der Inhalt der mystischen Antinomie ist evident religiös. Es bedarf nur der Erinnerung an den christlichen Ursprung des Hungers, um zu zeigen, daß in der Exposition der erste Wunsch des Tantalos religiös motiviert ist. "Allzu Hohes und Heiliges ersehnte der Geist", heißt es im Aufsatz über Schiller.³⁾ In der Tragödie heißt es nun:

"Doch ungesättigt raunt der Geist:
'Dich selbst erfassest Du! - Von deiner Einsamkeit

1) V.l. Ivanov, Dionis i pradionisijstvo (1923), S. 94

2) V. 296 f: Kto mužī, čto nasledjat dolu tvojj prestol?/
- Iksion, car' Lapifov, i moj zjat' - Sizif.
302 f.: Bro-teas - syn careva doma, i Pelops./ - Tot sam
sebja snedaet; čtot-sned' bogam.

3) OS, S. 83; vgl. S. 114, Anm. 3

bist du erfüllt - ein Hungernder in Einsamkeit'" ...¹⁾
(Heiseler)

Es ist nicht abwegig, die Formulierung "ungesättigter Geist" von der Abhandlung "O Šillere" her zu interpretieren. Wir haben darauf hingewiesen, daß die Metapher des Hungers zwar aus Nietzsches Aphorismus 370 der "Fröhlichen Wissenschaft" stammt, daß Ivanov aber sofort eine Umdeutung vornimmt.

Der genannte Aphorismus trägt die Überschrift "Was ist Romantik?". Nietzsche unterscheidet als Beweggründe des schöpferischen Impulses Hunger und Überfluß, als Zielvorstellungen das Sein und das Werden.²⁾ Nietzsche führt folgende gegensätzliche Motive an, die beide auf Werden zielen:

"Das Verlangen nach Z e r s t ö r u n g , Wechsel, Werden kann der Ausdruck der übervollen, zukunftsschwangeren Kraft sein (mein Terminus ist dafür, wie man weiß, das Wort "dionysisch"), aber es kann auch der Haß des Mißratenen, Entbehrenden, Schlechtweggekommenen sein, [...] weil ihn das Bestehende, ja alles Bestehen, alles Sein selbst empört und aufreizt [...] " 3)

Wir haben die Stellen aufgezeigt, an denen für die Figur Tantalos eindeutig zu belegen ist, daß er "hungrig" ist. Ferner hat Tantalos mit der Bejahung seiner Sonnenhaftigkeit auch das Werden und Vergehen bejaht. Folglich müßte er unter dem Typus des "Mißratenen, Entbehrenden" subsumiert werden. Aber dies ist eine offenkundige Ungereimtheit, denn Tantalos ist gleichzeitig und in erster Linie als Typus der Überfülle charakterisiert. Die Lösung muß in etwas anderem gesucht werden.

Ivanov übernimmt in der Abhandlung "Über Schiller" das Antonym-

1) V. 214 ff.: No nesytyj šepčet duch: / sebja ty dosjagaeš'! - odinočestvom / svoim ispolnen, - gladen odinočestvom" ...

2) "Ich frage in jedem einzelnen Falle: "Ist hier der Hunger oder der Überfluß schöpferisch geworden?" Von vornherein möchte sich eine andere Unterscheidung mehr zu empfehlen scheinen - sie ist bei weitem augenscheinlicher, - nämlich das Augenmerk darauf, ob das Verlangen nach Starrmachen, Verewigen, nach S e i n die Ursache des Schaffens ist oder aber das Verlangen nach Zerstörung, nach Wechsel, nach Neuem, nach Zukunft, nach W e r d e n ."

Aph. 370, Nietzsche, Werke in drei Bänden (Schlechta), II, 245

3) Ebda., S. 245 f.: vgl. das Vorwort von 1886 zur "Geburt der Tragödie", (Schlechta), Bd. I, S. 9

Paar Überfülle-Hunger erklärtermaßen aus Nietzsches Aphorismus 370.¹⁾ Ferner stellen wir fest, daß in der Tragödie "Tantal" beide Antonyme in bezug auf dieselbe Person verwendet werden. Wir können auch den Gedanken, den Ivanov mit der Metapher Hunger in seiner Abhandlung ausdrückte, auf die Tragödie Tantal anwenden. Aber wir können nicht direkt vom Aphorismus 370 auf die Figur Tantalos schließen. Vielmehr ist das Nachtlied Zarathustras die Quelle, der Ivanov die metaphorische Ausdrucksweise entlehnt:

"Ein Hunger wächst aus meiner Schönheit, [...] also hungere ich nach Bosheit." 2)

"Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir; das will laut werden. Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe." 3)

"O Begierde nach Begehren! O Heißhunger in der Sättigung!" 4)

Der Hunger des Zarathustra und des Tantalos ist die Folge der Fülle, nicht ihr typologischer Gegensatz. Wenn Ivanov in der Tragödie die Hunger-Metapher verwendet, bleibt er seiner literarischen Vorlage treu. Das schließt andererseits nicht aus, daß er in derselben Tragödie Gedanken und Motive gestaltet, die in der Abhandlung über Schiller ausgeführt werden, in welcher die Hunger-Metapher in einem Sinn verwendet ist, der über Nietzsche hinausgeht.

b - Broteas' Ablehnung des Aufsteigens

Der Gegentypus zu Tantalos ist dessen Sohn Broteas. Er tritt erst auf die Bühne, nachdem die Götter durch Hermes den Tantalos zum Mahle auf dem Sipylos eingeladen haben. Bei dieser Gelegenheit äußert Tantalos zum Götterboten die Absicht, keine Geschenke von den Göttern anzunehmen, sondern selbst den Göttern etwas zu schenken, und zwar seinen Sohn Pelops. Damit ist der zweite Wunsch des Tanta-

1) OS, S. 82: Iz étoj suščnosti difirambičeskoj muzy, očevídno, vyvel Nicše svoe različenie meždu tvorčestvom "iz polnoty" i tvorčestvom" iz goloda".

2) Nietzsche, Werke, VI, 1, S. 133

3) ebda., S. 132

4) ebda., S. 133

los in bezug auf die pragmatische Handlung konkretisiert. Die Szene mit Broteas bringt nun die Konkretisierung des ersten Wunsches und eine Vertiefung der gedanklichen Implikationen desselben.

Die tragischen Motive in bezug auf Tantalos erschlossen sich uns aus den beiden Unterschieden zwischen Menschen und Göttern, die auf die zwei verschiedenen Bedeutungen des Sonnen-Bildes zurückgehen. Auch die Figur des Broteas wird durch solche Unterschiede charakterisiert.

Gleich zu Beginn des Zusammentreffens von Vater und Sohn erklärt Broteas, daß er Tantalos hasse.¹⁾ Die dann folgende Szene dient u.a. der Erklärung für die Ursache des Hasses und enthält den vergeblichen Versuch des Tantalos, trotz des bestehenden Affektes seinen Sohn an seinen Absichten teilhaben zu lassen. So wie Tantalos gegenüber den Göttern ohne Leidenschaft auftritt, so verhält er sich auch gegenüber seinem rasenden Sohn überlegen und gelassen.

Nach Broteas' Erzählung des Jagdabenteuers, das auf den Ausgang der Szene hinweist, ermahnt Tantalos seinen Sohn, die Artemis²⁾ durch ein Opfer zu ehren. Broteas antwortet mit heftiger Ablehnung und nennt als Grund seine Sterblichkeit. Er nährt seinen Affekt, wie sich im weiteren Verlauf des Gesprächs erweist, aus den Unterschieden zu seinen Verwandten. Erstens sind die Götter (Großvater und Tante) unsterblich³⁾, zweitens wird sein Bruder Pelops von den Göttern geliebt. Auf ihn ist er eifersüchtig.⁴⁾ Tantalos schließlich haßt er, weil er selbst arm ist, der Vater aber Überfluß hat.⁵⁾

Aus dem Vergleich mit den drei Bezugspersonen gewinnt Broteas

1) V. 546 f.: Tvoj uvidet' lik/ prišell! .. Tesna ljubov'; tesnee nenavist'.

2) Artemis ist in der Mythologie die Tochter des Zeus und somit eine Stiefschwester des Tantalos und Broteas' Tante. Auf diese Verwandtschaftsverhältnisse bezieht sich das Wort Enkel (vnuk) in V. 582.

3) V. 581: Ej žertvovat'? Zato li, čto bessmertnaja, /i doč'? - i perst' - Broteas? i Broteas - vnuk?

4) V. 609: ko bratu groznyj brat / revnuet.

5) V. 621 ff.: Dovoln ty, izbytočen! Nadmennogo /sebjaljubivca slyšu pesnju staruju. - Izbytočen voistinu. - Ja ž - nag i nišč! / Ja nišč - tebe kriču ja!

seine Selbsteinschätzung, die ihn als "Stachel der Beleidigung" (V. 544) quält. Sterblichkeit, Ungeliebtheit und Armut sind die drei Gründe dafür, daß Broteas finster und voll Haß ist.

Broteas war nicht immer so. Er erinnert sich seiner Kindheit, in der er, weil er den Tod nicht kannte, licht und freigiebig war, ja er kannte sogar den "unsterblichen Rausch".¹⁾ Tantalos stellt bekümmert fest, daß das Licht seiner Sonnen in Broteas erloschen sei.²⁾ Also war Broteas einmal sonnenhaft.

In der Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn ist die Unsterblichkeit der hauptsächliche Gegenstand. Es wird damit inhaltlich geklärt, was die Sonnenhaftigkeit und der unsterbliche Rausch, die Broteas einmal besaß und die Tantalos noch immer besitzt, begrifflich bedeuten. Es werden dabei Aussagen aufgenommen, die schon in der Exposition und der Szene mit Hermes getroffen wurden. Wir wissen bisher, daß Tantalos unsterblich ist; so sagte es der Chor und so bestätigte es Hermes.³⁾ Was diese Unsterblichkeit beinhaltet, sagt Tantalos auf die Warnung des Chors vor dem Tode folgendermaßen:

Im flüchtigen Augenblick, der dein - ist Ewigkeit,
Erwartung aber sicheren Todes - ist der Tod. 4)
(Heiseler)

Broteas formuliert dieselbe Antithese als Frage an Tantalos:

Erfüllt Unsterblichkeit dir jeden Augenblick,
So wäre sterblich nur die Ewigkeit für mich? 5)
(Heiseler)

Daraus läßt sich ablesen, daß Tantalos von seiner Unsterblichkeit eine paradoxe Auffassung hat. Sie besteht darin, daß im Augenblick die Ewigkeit mit inbegriffen ist. Dazu ist allerdings als

1) 675: Znal i ja bessmertnyj chmel', / i byl ne rab mjatežnyj, byl ja svetl i ščedr - / v mladenčestve, dokole smerti ja ne znal.

2) V. 662: zatem /, čto ty otpal i čužd i solnc moich v tebe / pomerknul svet.

3) V. 340: Tvoj cvet vozros na pažit'i bessmertija.

4) V. 258 f.: I mig - bessmert'e, esli tvoj - krylatyj mig; / no ožidan'e vernoj smerti - smert' sama.

5) V. 638 f.: Ispolnen ty bessmert'ja každyj smertnyj mig; / ja smerten byl by každyj mig bessmertija? - ty tak skazal.

Voraussetzung nötig, daß er die Vergänglichkeit als solche bejaht. Broteas hat demgegenüber den "unsterblichen Rausch" in dem Moment verloren, wo er die Vergänglichkeit als solche erkannte und, so müssen wir schließen, mißbilligte. Wir sehen, daß das Leiden und die Unsterblichkeit miteinander verbunden sind.¹⁾ Indem Tantalos sein Leiden, die Sonnenhaftigkeit bejaht, gewinnt er den "grenzenlosen Augenblick".²⁾ Broteas hingegen verliert seine Unsterblichkeit, weil er seine Vergänglichkeit und damit das Leiden, nicht auf sich nehmen will. Auf ihn trifft zu, daß das Erwarten des sicheren Todes der Tod selbst sei. (V. 259)

Nun ist zu beachten, daß beiden Stellen, an denen das zweifach Verhältnis zur Vergänglichkeit antithetisch dargestellt wird, die Erwähnung des Todes oder der Katastrophe unmittelbar vorausgeht. In der Exposition sagt Tantalos, sein Schicksal fordere ihn zum Wagnis zum Tod auf.³⁾ In Szene 7 sagt er knapp: "Mein Los ist Nacht".⁴⁾ Ist das kein Widerspruch zur Unsterblichkeit?

Wir können jetzt noch nicht den Todesbegriff inhaltlich klären sondern müssen uns auf den Hinweis beschränken, daß Tantalos in der Tragödie nicht stirbt, sondern in die Unterwelt gestoßen wird. Der Tod als Folge des Wagens (derznovenie) und die Katastrophe können nicht identisch sein. Erinnern wir uns an die Analyse der Bilder des Chaotischen, wo dieses Problem bereits auftrat.⁵⁾

Tantalos spricht noch in einem zweiten Sinne von der Unsterblichkeit. Er richtet zweimal die Frage an Broteas, ob er bereit sei die "Unsterblichkeit" von ihm zu empfangen, wenn er sie ihm vermitteln könne.⁶⁾ Tantalos weiht damit seinen Sohn in den Plan ein, die Ambrosia zu stehlen. Broteas lehnt dies ab, weil er nicht als

1) 1307: Ty straždeš', Tantal! I strada - bessmertie ...

2) V. 135 ff.: Večnost' ja lobzal v usta, /lobzala Večnost'
v polnye usta svoj Mig, /bezbrežnyj svoj, svoj neizbežnyj,
Semja-Mig.

3) V. 256: "Derzaj", velit moj žrebij, "i, derznuv, umri!"

4) 632: Moj žrebij - noč'.

5) vgl. S. 135 f.

6) V. 664 ff.: Il' ešče/otvetstvuj mne : kogda b tebja bessmertnym
ja/ sodelat' mog, - ty b strašnyj dar prijat' derznu?

V. 685 ff.: Otvetstvuj mne: kogda b tebja bessmertnym mog/ ja
sotvorit' - ty b strasnyj dar prijat' derznu?

Gnade das annehmen werde, womit ihn Vater und Ahne beleidigt haben, indem sie es ihm vorenthielten.¹⁾

Während die erste Definition der Unsterblichkeit psychologisch ist, stellt die zweite eine materielle Konkretisierung dar. Sie ist notwendig, um das Nehmen, nach dem die Sonne sich sehnt, sinnenfällig zu machen. Zu seiner eigenen Unsterblichkeit benötigt Tantalos die Ambrosia nicht, sondern der Raub zielt darauf, den Menschen das Göttliche zu vermitteln. Erst dadurch wird er zum Gottesträger. Ivanov hat in diesem Punkt den antiken Tantalos-Mythos in Analogie zu Prometheus erweitert.²⁾

Das Motiv der Koinzidenz von Augenblick und Ewigkeit ist in "Tantal" ein Zitat aus "Faust".

Und als die Jugend mir der Liebe Glut erweckt,
Rief ich dem Augenblicke zu: "du bist so schön!" 3)

(nach Heiseler, verändert)

Bei Goethe heißt es:

Zum Augenblicke dürft ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön! 4)

Es kann hier noch nicht entschieden werden, ob es sich um mehr als bloß die Übernahme des Wortlauts handelt.

Broteas nimmt das Anerbieten des Tantalos, ihn an der Ambrosia teilhaben zu lassen, zum Anlaß, seinem Vater Rebellion und Ungehorsam zu unterstellen. Tantalos weist das weit von sich und unterscheidet die Rebellion vom Kampf gegen die Götter:

B: Empörung sinnst du, Übertretung des Verbots?

T: Der Knecht empört sich, Kampf mit Göttern ist mein Sinn.

B: Aus Übersättigung beginnst du solchen Kampf.

T: Aus Überfülle. (Heiseler) 5)

1) V. 695 ff.: Žestokij, smejsja! .. No ot vas, deržavcev, znaj, / ja ne voz'mu kak milost', čem obideli/ ty syna, vnuka - predok!

2) V. 699 f.: Pochišču ja, / kak novyj Iapeta syn, bessmertie.

3) V. 122 f.: Kogda že junost' vospalila žar ljubvi, / voskliknul ja Mgnoveniju: "Prekrasno ty!"

4) Faust II, V.11.581 f., Cotta, Bd. 14, S. 267; entsprechend in Faust I, V. 1.699 f., Cotta, Bd. 13, S. 68

5) V. 702 ff.: Mjatež umyslil ty, i oslušanie?/ - Mjatežen rab; ja myslju bogoborstvovat'. / - lz presyščen'ja bogoborcem ty vosstal. / - Iz preizbytka.

Diese Unterscheidung ist wesentlich. In V. 676 bezeichnet Broteas sich selbst als "rebellischen Sklaven"; in bezug auf Tantalos sprach der Chor von bogoborenje (V. 145). Hier wird nun geklärt, daß es sich um zwei verschiedene Haltungen, nicht um eine Variation des Ausdrucks handelt. Mit mjatež wird eine Auflehnung aus niedriger Gesinnung charakterisiert, während bogoborstvo oder bogoborenje die mystische Antinomie meint, für die in der Exposition nur schwache Belege zu finden waren. Im 3. Stasimon wird die aus der Abhandlung "Simvolika èstetièeskich naèal" bekannte Antinomie erwähnt.¹⁾ Es bestehen also keine Zweifel mehr am religiösen Gehalt des ersten Wunsches des Tantalos.

Tantalos vermag seinen Sohn nicht wieder zur Sonnenhaftigkeit zu führen, d.h. ihn in seinen Kampf gegen die Götter einzubeziehen. Broteas bezeichnet die Unsterblichkeit zwar als "stolzen Traum", aber er will sie nicht als Gnade von Tantalos oder Zeus.²⁾ Deshalb versucht er, seinen Vater zu töten.³⁾

Die Bedeutung der Szene 7 beruht zunächst darin, daß uns eine Person vorgeführt wird, die einmal so war wie Tantalos, die nun aber ihr Gegenteil verkörpert. Die pragmatische Handlung wird nur insofern fortgeführt, als Tantalos seinen ersten Wunsch in bezug auf den Ambrosia-Raub konkretisiert. Ansonsten liegt nur eine Vertiefung der bereits bekannten Motive vor. Das Verständnis der Unsterblichkeit wird geklärt und der daraus resultierende Konflikt mit den Göttern von der Sklavenrebellion abgegrenzt.

Es tut sich also die Frage auf, ob die Figur des Broteas nur ein Hintergrund ist, vor dem sich Tantalos desto deutlicher abheben soll, oder ob ihr eine eigene Tragik zukommt. Wir haben in "Krizis individualizma" in der Figur des Macbeth den Typus der Tragödie des Hungers und der Armut kennengelernt. Insofern steht von vornherein fest, daß Ivanovs Tragik aus Bedürftigkeit grundsätzlich für möglich

1) 469: Kto bogonosec? kto bogoborec?; erste Erwähnung vorne S. 122, Anm. 3, weiter S. 124 bis 126

2) 687: Bessmertnym stat'! ... O, èto budet vozljubit'!
693: Bessmertnym stat', stat' bogoravnym: gordyj son! ...

3) Szenenanweisung nach V. 714

hält. Die beiden Kriterien waren Nutznießung ohne Eigenleistung und bogoborstvo.¹⁾

Broteas läßt sich leicht unter dem ersten Kriterium einreihen. Sein Affekt entspringt einer Reihe von Eigenschaften, die er entbehren muß: er ist sterblich, ungeliebt und arm. In einem stimmt er mit Tantalos überein: er will keine Gnade.²⁾ Doch seine Schlußfolgerung ist der seines Vaters entgegengesetzt. Broteas will Rache und versucht deshalb, Tantalos zu töten.³⁾ Ferner entweicht er, so können wir vorgreifend sagen, die Ambrosia, um die Götter damit zu treffen.

Broteas ist also arm und neidisch⁴⁾ und lehnt es ab, die Ursache seines Affektes zu beseitigen. Sein Haß gegen den Vater ist so groß, daß er es vorzieht, sich selbst zu zerstören⁵⁾, statt von der Ambrosia zu kosten. Als wesentliches Kriterium, in dem sich Tantalos und Broteas unterscheiden, wurde die Bejahung des Leidens herausgestellt. Broteas bejaht es nicht, und deshalb fehlt es ihm am Willen zum Aufsteigen.

Mit dem Bild des Aufsteigens ist die Differenzierung von bogoborstvo und mjatež verbunden. Broteas lehnt mit dem Aufsteigen auch das bogoborstvo in jenem spezifischen Sinne ab, wie es für Tantalos gilt. Er zieht sich auf den mjatež zurück.

Jene Bestimmung des Willens zur Zerstörung aus Hunger, wie sie Nietzsche in oben zitiertem Satz aus Aph. 370 der "Fröhlichen Wissenschaft" gibt, würde auf Broteas zutreffen. Wir haben aber keinerlei Indiz dafür, daß sie für die Charakteristik des Broteas als Vorlage in Frage kommt, nachdem wir schon definitiv sagen konnten, daß sie auf Tantalos nicht zutreffen kann. Wir müssen uns also auf die spärlichen Angaben beschränken, die Ivanov in bezug auf Lear und Macbeth gibt.

1) KI, S. 92 f.; vgl. S. 118, Anm. 1 und 2

2) V. 696: ja ne voz'mu kak milost', vgl. V. 86: Dovol'no! Večno l' ja - liš' čado milosti [...]

3) Er droht Tantalos und Zeus, V. 697: Kery dve vam dvum! Keren sind Todesengel, vgl. H.J. Rose, Griechische Mythologie, S. 18

4) V. 671: zavistliv ja.

5) V. 303: Tot sam sebja snedaet.

In "Krizis individualizma" wird zwar nicht zwischen bogoborstv und mjatež differenziert, wohl aber zwischen bogoborstvo obidy und bogoborstvo ispolnenija. Da Broteas eindeutig durch obida gekennzeichnet ist¹⁾, können wir annehmen, daß Broteas unter diese Bestimmung fällt. Wir haben es also in seiner Figur mit einem tragischen Typus²⁾ zu tun, der zum Aufsteigen nicht bereit ist, auf den folglich auch die beiden Antinomien nicht zutreffen. Da Ivanov sich in den Abhandlungen nicht weiter über das tragische Motiv des Hungers und der Armut ausläßt, können wir nur festhalten, daß es sich bei Broteas um eine tragische Figur handelt. Welche Inhalte diese spezifische Tragik hat, kann zunächst nicht weiter erhellt werden.

Wir verfolgen nun das Motiv des Aufsteigens weiter, und zwar in bezug auf Tantalos.

c - Pelops als Symbol der Selbstaufopferung des Tantalos

Während die Szene mit Broteas zwar voll von Konflikt und Spannung ist, aber die Handlung nicht wesentlich weitertreibt, ist es mit der Pelops-Szene umgekehrt. Ein Dialog findet nicht statt, weil der Knabe schläft. Statt dessen haben wir einen Dithyrambus vor uns, der als Traum-Rede gekennzeichnet ist. Danach spricht Tantalos sechs Verse, nimmt den Knaben auf und entfernt sich auf den Sipylos. An innerem Gehalt ist diese Szene ungleich gewichtiger als an äußerem Geschehen. Mit ihr vollendet sich, was die dramatische Gestaltung angeht, der Aufstieg. Die Ereignisse auf dem Sipylos werden ja nicht szenisch dargestellt.

Der Dithyrambus des Pelops ist in konzentrierter Form dem Verlauf der ganzen Tragödie nachgebildet mit Bildern und Motiven des Aufsteigens und des Niederganges. Es finden sich darin Hinweise auf Pelops' Tod, und insofern kann der Dithyrambus als "Vision" bezeichnet werden.³⁾ Das Gedicht enthält aber auch Passagen, die gar nicht auf den Knaben zutreffen. So sagt er, daß er "aus den Kel-

1) V. 544: gustoj obidy bezyschodnyj tern topča

2) die Hypothese lautet: Broteas entspricht Macbeth. vgl. S. 115, Anm. 1, weiter S. 117 f.

3) vgl. S. 93 f.

chen des Überflusses den Schaum leichter Flammen trinkt" und sich daran berauscht.¹⁾ Dies weist auf Tantalos hin, denn der Vorgang wird V. 1070 ff. szenisch gestaltet.

Es stellt sich die Vermutung ein, daß Pelops als alter ego des Tantalos fungiert. Das wird bestätigt durch die Verse, die Tantalos spricht, ehe er den Knaben aufhebt.

Dem Himmel sein Geschenk! ... sich selbst zahlt Tantalos.
 Bezahlung - ist er selbst. Was Tantalos bisher
 Gewesen - ist bezahlt. Gelöst bin ich seit heut.
 Ich zeuge mich, den Neuen.

(Heiseler) 2)

Was im antiken Mythos als blutrünstiges Verbrechen gestaltet war, hat Ivanov in doppelter Weise "vergeistigt". Erstens verzichtete er darauf, Pelops den Göttern gekocht zur Speise vorsetzen zu lassen (vgl. S. 86) und zweitens verbirgt sich unter dem Opfer des Sohnes die Selbsthingabe des tragischen Helden.

Für diese Gedanken haben wir zwei Belege in den Abhandlungen. Zunächst heißt es in "Nietzsche und Dionysos", daß sich "Opfer und Priester als Identität vereinigen"³⁾. Ferner schreibt Ivanov bei der Behandlung des Erhabenen: "Das Opfer ist die Haftung eines einzelnen, durch sich selbst allein, für die universelle Bürgerschaft."⁴⁾ Ebenso wie bei der Metapher "ungesättigter Geist" (V. 214) haben wir hier ein religiöses Motiv vor uns, wobei Dionysisches und Christliches einander ergänzen. Der Gedanke kann noch dahingehend vertieft werden, daß das Selbstopfer von Ivanov in die Nähe des Kreuzestodes Christi gerückt wird. Die sich im Aufsteigen und Nein zur Erde äußernde Vereinzelung des tragischen Helden ist nämlich ein Sühneopfer für die Sünden der ganzen Welt.⁵⁾ Der tragische Held

1) V. 774 f.: Iz kubkov izbytku / penu vpivaju / plamenej legkich ... / Tonkim ognem / p'janeju ...

2) V. 798 ff.: Dar neba - nebu! .. Platit Tantal. Mzda - on sam./ Za vse dary soboju platit. Čem on byl/ podnes', - pokryto. Iskuplen otnyne ja./ Sebja, inogo, ja raždaju.

3) N1D, S. 8; vgl. S. 136, Anm. 4

4) SEN, S. 23: žertva-rasplata odnogo, soboju odnim, za vse-lenskuj poruku.

5) SEN, S. 23: [...] obosoblenie žertvoprinosimogo, vzjavšego na sebja o d n o g o grechi vsego mira.

stirbt in der Vereinzelung und bringt durch seinen Tod viele Früchte, wie es im Evangelium heißt.¹⁾ Daß Ivanov die Bibelstelle im Auge hatte, wird dadurch deutlich, daß er wie Johannes das Bild des absterbenden Samenkorns verwendet.²⁾

Ivanovs Gedankengang in der Abhandlung "Simvolika èstetičeskic načal" scheint uns etwas gezwungen. Vom Bild des Aufsteigens kommt er dort nämlich zunächst auf die mystische Antinomie zu sprechen (bogonosec-bogoborec), exemplifiziert diese durch einen verdeckten Hinweis auf Israel-Jakob, greift dann erneut auf das Bild des Aufsteigens (Nein zur Erde) zurück und läßt sich dann in ziemlich assoziativer Weise über Selbstopfer, Sühne für Sünden usw. aus. Wir können also den logischen Gedankengang nicht klarer wiedergeben, als es im Original geschehen ist. Für unsere Aufgabenstellung genügt es völlig einzusehen, daß Ivanov scheinbar recht weit hergeholte Gedanken an das Bild des Aufsteigens knüpft.

Das Motiv des Opfers ist nicht nur in Ivanovs Essayistik, sondern auch in seiner Lyrik häufig vertreten. Aus dem Jahre 1904 haben wir ein Gedicht, das die Identität von Priester und Opfer zum Gegenstand nimmt und den Gedanken, den wir bereits aus der Abhandlung kennen, noch etwas erweitert. Alles ist Opfer, heißt es in "Sloki"; das Opfer folgt aus der Spaltung der mystischen Einheit der Menschen in das empirische Ich und Du. Das Opfer, das die Spaltung wieder aufhebt, ist Mord und Liebeserweis.

Se, žertva - Semja. Vse gorit. Bezmolvstvuj.

I tajnogo poznaj iz dejstvij silu:
Meč žrečeskij - Ljubov'; Ljubov' - ubijstvo.
"Otkole žertva?" - TY i JA - otkole?

-
- 1) SEN, S. 23: Kto ot mira obosobljaetsja za mir, - za mir umiraet; on dolžen iznemoč' i umeret', kak semja ne prorastet, esli ne umret ...
- 2) Joh. 12,24 f.: "Es sei denn, daß das Weizenkorn in die Erde falle und ersterbe, so bleibt's allein; wo es aber erstirbt, so bringt es viele Früchte." (Luther) vgl. V. 1392: kto brosil semja - mertv.

Vse - žrec, i žertva. Vse gorit. Bezmolvstvuj. 1)

Wir können annehmen, daß die Erweiterung des Motivs, die hier vorliegt, für das Verständnis des Selbstopfers in "Tantal" nutzbar gemacht werden kann.

Das Motiv der Selbstaufopferung ist ein Beitrag zur Entwicklung der beiden Antinomien in der Tragödie. Es konnte bereits an Vers 469 belegt werden, daß die Antinomie bogonosec-bogoborec in der Tragödie gestaltet wird. Im Pelops-Opfer finden wir den Widerspruch symbolhaft gestaltet. Tantalos betrügt die Götter hinterlistig und bringt ihnen gleichzeitig sein Ich zum Opfer dar. Frevel und Hingabe lassen sich nicht voneinander trennen. In "Simvolika èstetičeskich načal" ist mit Anspielung auf Gen. 32,28 die Rede davon, daß einige nicht kraft der Gottergebenheit, sondern des Kampfe mit Gott - wie Jakob mit dem Engel, muß der Leser einfügen - der Gnade teilhaftig werden.²⁾ "Das gotteskämpferische und gottesträgerische Pathos des Aufsteigens löst sich im Opfervollzug."³⁾

Ein Beitrag zur zweiten Antinomie besteht, wie wir aufgrund der zitierten Verse aus den Slokas annehmen können, in der Beseitigung der Ich-Du-Spaltung. Tantalos bringt sein altes Ich den Göttern dar und schickt sich an, ein neues Ich in der Erlösung zu gebären.⁴⁾

Diese Interpretation nimmt auch Andrej Belyj vor, doch leider in einer Klammer und ohne sie herzuleiten oder näher zu erläutern.⁵⁾

1) Sloki, in: Prozračnost' (1904), S. 18. Der Titel bezeichnet eine indische Gedichtgattung. Zelinskij schreibt dazu: "Est' u nego zatem i "sloki" (Prozr. 17) prevoschodnye po sile i tainstvennosti, no, k sožaleniju ... ili, vernee, k ščastiju, ne imejuščie ničego obščego s nastojaščimi slokami. Èto prostye russkie strofy, i ja ètomu serdečno rad: indijskogo Dionisa ja i v iskusstve ne vynošu. F.F. Zelinskij, Vjačeslav Ivanov, in: Vengerov, S. 111

2) SEN, S. 22 f.: vgl. S. 124, Anm. 2 und 3

3) SEN, S. 23: Bogoborčeskij i bogonosnyj pafos voschoždenija razrešaetsja v žertvennoe sveršenie.

4) V. 799 f.: čem on byl podnes'? - pokryto. Iskuplen otnyne ja. Sebja, inogo, ja raždaju.

5) Belyj, Poézija slova, S. 76: Roždennogo syna (iskonnoe "JA") [...] ; an derselben Stelle wird Broteas als das "Niedere Ich" (nižšee "ja") des Tantalos bezeichnet.

Ivanov respektierte grundsätzlich Belyjs Interpretation, wie wir aus dem bereits angeführten Gespräch mit Al'tman schließen können. Leider können wir aber Belyjs Essay "Vjačeslav Ivanov" (1916), auf den sich die Notiz Al'tmans bezieht, nur mit Einschränkungen als Interpretation zu "Tantal" auffassen, weil Belyj die Figuren der Tragödie als Inkarnationen Ivanovs betrachtet.²⁾ Selbst wenn es im Wortlaut "Tantalos" heißt, meint Belyj den Autor Ivanov.

Diese Schwierigkeiten treten nicht auf bei der Interpretation die Ol'ga Šor-Deschartes von "Tantal" und speziell der Symbolbe- deutung des Pelops gibt.³⁾ Wir müssen uns mit ihr auseinandersetzen weil sie zu genau entgegengesetzten Ergebnissen führt wie unsere Deutung.

Frau Deschartes faßt Broteas als sterblichen, niederen Teil des Tantalos auf, Pelops als den göttlichen, unsterblichen.⁴⁾ Diese Deutung ist zunächst im falschen Kontext plaziert, weil sie auf die Feststellung folgt, daß Tantalos zeugen will.⁵⁾ Ferner ist sie zu eng, weil sie allein auf dem Antonym-Paar sterblich-unsterblich aufgebaut ist und keinerlei mystisch-dionysische Ideen, die mit der Opfer verbunden sind, einbezieht. Dionysos wird in der ganzen In- terpretation mit keinem Wort erwähnt!

Indem Tantalos nach Deschartes' Meinung seinen göttlichen Teil den Göttern zurückgibt, bringt sie erstens unausgesprochen zum Aus- druck, daß das Pelops-Opfer nur eine Form des Protests gegen Zeus darstelle, und zweitens reduziert sie die Tragik des Tantalos auf diejenige von Ixion und Sisyphos. In der Folge wird das noch deut- licher, wenn sie den gesamten Inhalt der Tragödie der Sonne resü-

-
- 1) Al'tman, iz besed, S. 306: Andrej Belyj byl soveršenno prav, kogda, razbiraja moe tvorčestvo, vzjal ischodnym i central' nym punktom moju trazediju "Tantal".
 - 2) z.B. Sisyphos = erster Ivanov, Ixion = zweiter Ivanov, Tanta- los = dritter Ivanov. Belyj persifliert so Ivanovs Metapher dvojniki als "trojnik" (S. 80) und die symbolische Triangel (treugol'nik, S. 77)
 - 3) O. Dešart, Vvedenie, in: Vjačeslav Ivanov, Sobranie sočinenij, Bd. I, Brüssel 1971, S. 81 - 84
 - 4) ebda., S. 83: Broteas, temnoe, nizšee ja Tantala; S. 82: Pelopsa, lučšuju, božestvennuju čast' samogo sebja.
 - 5) ebda., S. 82: On chočet tvorit', roždat', byt' kak otec.

miert.

"Tantalos" von V. Ivanov ist eine Tragödie des Idealismus, wo der Idealismus sich als Meonismus entpuppt. [...] Das idealistische Unvermögen zu nehmen bringt unausweichlich das Unvermögen zu geben mit sich, denn man muß in Liebe geben, aber die Liebe ist immer realistisch. Das Unvermögen zu geben verunstaltet das Danken: die Dankbarkeit wandelt sich in Dankbarkeit gegenüber sich selbst." 1)

Was O. Deschartes in bezug auf Tantalos unter Idealismus versteht, gibt sie bei der Besprechung der Szene 14 in einer Parenthese an: "Die Welt ist meine Vorstellung, mein Traum." 2) Dies ist zwar echter Idealismus (Schopenhauer), nur sehen wir dazu in "Tantal" keine Textgrundlage.

O. Deschartes wird unserer Meinung nach der mystischen Antinomie nicht gerecht und unterschlägt die dialektische Lösung des widersprüchlichen Verhältnisses von Individualismus und Gemeinschaftlichkeit. Ivanov beließ es nicht beim Aufzeigen von Antinomien, wie wir in der Folge darzulegen versuchen.

Es ist nicht einfach, rein diskursiv zu zeigen, daß mit den beiden Ich-Begriffen beim Pelops-Opfer wirklich die Antinomie von Individuum und Chor gemeint ist. In "Simvolika éstetičeskich načal" finden wir die lapidare Feststellung, daß die "Entzückung des Aufsteigens das Überpersönliche bejaht. Das Herabkommen, als Prinzip der künstlerischen Inspiration [...] wendet den Geist zum Außerpersönlichen. Das Chaotische [...] ist unpersönlich." 3) Ferner heißt es, daß "die Tat des Aufsteigens eine Tat [...] der Lösung vom

1) Dešart, in: V. Ivanov, Sobr. soč. (1971), S. 83: "Tantal" V. Ivanova - éto tragedija idealizma, gde idealizm vskryvaetsja kak meonizm. [...] Idealističeskoe neumenie brat' ne izbežno vedet za soboju neumenie davat', ibo davat' nado v ljubvi, a ljubov' vseгда realistična. Neumen'e davat' iskažæet blagodarenie: blagodarnost' prevraščæetsja v blagodarnost' samomu sebe.

2) ebda., S. 82 f.: [...] Tantal, soglasno svoemu osnovnomu ubeždeniju i svoej poslednej vole - ("mir est' moe predstavlenie, moj son") - ékstatičeskí pljašet [...]

3) SEN, S. 30: Vostorg voschoždenija utverždaet sverchličnoe. Nischoždenie, kak princip chudožestvennogo vdochnovenija [...], obraščæet duch ko vneličnomu. Chaotičeskoe [...] bezlično.

Seinigen und von sich selbst um eines bis dahin Fremden und eines anderen Selbst (Ich) willen ist."¹⁾

Ivanov gibt an dieser Stelle keine nähere Erklärung des Begriffs "das Überpersönliche". Diese Definition hatte er bereits in "Kop'e Afiny" (1904) gegeben. Dort heißt es, daß das Überpersönliche die metaphysische Grenze der Freiheit des zum theurgischen Wollen erhobenen künstlerischen Schaffens sei.²⁾ Die Schwierigkeit besteht nun darin, die Beziehung exakt zu bestimmen, in der das Überpersönliche einerseits zu der Formulierung "radi sebja inogo" und andererseits zu dem im Russischen großgeschriebenen ICH steht, das wir oben herausgestellt haben.³⁾

Erinnern wir uns, daß die Erörterung über das Majuskel-Ich im größeren Zusammenhang einer Kunsttypologie stand, und die beiden Typen, die uns hier interessieren müssen, sind die intime und die private Kunst. Über diese beiden heißt es: "In dem Maße, wie unsere Kunst, die Grenzen der intimen überschreitend, in die private übergeht, wird sie überpersönlich werden. Die Kennzeichen der Differenzierung und der Individuation werden überwunden werden."⁴⁾

Wir können unser Problem nur in der Weise lösen, daß wir den Akt der Hingabe des einen Ich und die Hervorbringung eines anderen Ich in Analogie setzen zum Übergang von der intimen (individualistischen) Kunst zur privaten. Dann ist das alte Ich dem "empirischen Wagen" (émpiričeskoe derznovenie) und das neue Ich "der willenslosen Willkür" (bezvol'nyj proizvol) und der "inneren Freiheit" zuzuordne

-
- 1) SEN, S. 23 [...] podvig voschoždenija - podvig [...] otreženija ot svoego i ot sebja radi dotole čuždogo i radi sebja inogo. vgl. S. 124, Anm. 5; S. 143, Anm. 4; S. 155, Anm. 2
 - 2) KA, S. 52: Utverždaja bezuslovnuju svobodu chudožestvennogo tvorčestva, my - individualisty v sfere éstetičeskoj. Vozvyšaja ego do teurgičeskogo volenija, my nachodim v samoj svobode ego - ee metafizičeskie granicy. Takoju gran'ju javljaetsja sverchličnoe.
 - 3) KA, S. 52, vgl. S. 111, Anm. 3
 - 4) KA, S. 52: Po mere togo, kak naše iskusstvo, perestupaja predely intimnogo, budet perechodit' v kelejnoe, ono budet stanovit'sja sverchličnym. Priznaki differenciacii i individuacii budut preodoleny.
 - 5) KA, S. 49, vgl. S. 111, Anm. 1

Die Frage der etwaigen literarischen Entlehnung des Motivs der Aufhebung einer Ich-Spaltung trägt wenig zur Deutung des gedanklichen Gehalts dieses Motivs in "Tantal" bei. Es kommen Schiller und Nietzsche als Quellen in Frage.¹⁾ In seiner Kunstphilosophie entwickelt Schiller die Begriffe der "schönen Seele" und der "erhabenen Gesinnung". Es gibt nun zwei verbindende Momente zwischen dieser Theorie und "Tantal". Erstens ordnen wir das Zeugen eines neuen Ich in "Tantal" dem Prinzip des Erhabenen zu, und zweitens führt Ivanov in "Kop'e Afiny" die Vorstellung einer asymptotischen Annäherung an das überpersönliche Ich aus.²⁾

Der Begriff des Erhabenen ("erhabene Gesinnung") ist Gegenstand der Reflexion Schillers in der Abhandlung "Über Anmut und Würde" (1793). Im selben Gedankengang wird auch die letztliche Unerfüllbarkeit beschrieben:

"eine Idee, welcher gemäß zu werden er mit anhaltender Wachsamkeit streben, aber die er bei aller Anstrengung nie ganz erreichen kann." 3)

Nietzsche spricht im "Zarathustra" den Willen in einer Formulierung an, die an Ich-Doppelung denken läßt:

"O du mein Wille! [...] Du Schickung meiner Seele, die ich Schicksal heiße! Du In-mir! Über-mir! Bewahre und spare mich auf zu Einem großen Schicksale!" 4)

Weder Schillers Ausführungen, noch Nietzsches Formulierung haben mehr als die grundsätzliche Vorstellung einer Doppelung und eines Strebens mit den spezifischen Gedanken gemeinsam, die Ivanov im Bild des Pelops-Opfers zum Ausdruck bringt.

1) Das Problem der Ich-Doppelung spielt in mehreren Werken Dostoevskijs eine Rolle. Wir beschränken uns hier auf die deutschen Quellen, weil Schiller erwiesenermaßen Dostoevskij beeinflusste und für Nietzsche eine Beeinflussung seitens Dostoevskijs in dieser speziellen Frage nicht ausgeschlossen ist.

2) KA, S. 52: što suščestvuet dlja iščuščego, podobno matematičeskomu predelu beskonečno približajuščichsja veličin, nekotoroe JA vo mne. S. 111, Anm. 3; der Vergleich wurde dort in der Anmerkung ausgelassen.

3) Schillers Werke, Weimar 1962, Bd. 20, S. 289

4) Nietzsche, Werke, (de Gruyter), VI, 1, S. 264

Zusammenfassung

Der dramatische Aufbau der Tragödie ergibt sich aus 2 anthropologischen Feststellungen und drei Wünschen, die Tantalos in der Exposition äußert.

Die anthropologischen Feststellungen beinhalten erstens das Leiden am Überfluß und zweitens das Schicksal des Menschen als Aufstieg und Fall. Diese Bestimmungen entsprechen den beiden Symbolbedeutungen der Sonnen-Metapher. Tantalos bejaht sein Leiden und entwickelt daraus seinen Willen zur Sonnenähnlichkeit.

Die drei Wünsche beinhalten den transcensus sui ("aus sich ein anderes Ich"),¹⁾ das Geschenk an die Götter und das Verschenken des Überflusses.

Die Wünsche werden in umgekehrter Reihenfolge dramatisch konkretisiert. Erstens äußert Tantalos in der Exposition die Absicht, Sisyphos und Ixion als seine Erben einzusetzen. Zweitens folgt in der Hermes-Szene (2) die Absicht, seinen Sohn Pelops zu opfern. Drittens folgt in der Broteas-Szene (7) die Absicht, die Ambrosia zu stehlen. Die Pelops-Szene (9) stellt auf der pragmatischen Ebene den Auftakt zur Verwirklichung der Wünsche dar.

Nur die beiden Szenen mit Hermes und Pelops (2 und 9) tragen zum Fortgang der Handlung bei. Die Szenen mit den beiden Boten (4 und 5) sowie das Zusammentreffen des Tantalos mit Broteas (7) stellen Störungen dar, die die gradlinige Verwirklichung der Wünsche des Tantalos gefährden.

Der gedankliche Gehalt wird vorwiegend durch "Rückblenden" und Absichtserklärungen vermittelt. Die Broteas-Szene bringt in zweifacher Hinsicht eine Erläuterung der unter dem Bild des Aufstiegs zu fassenden Motive. Erstens wird das Problem der Sterblichkeit des Menschen vertieft. Die Unsterblichkeit kommt zwar primär den Göttern zu, weil sie unveränderlich sind. Aber der Mensch ist dann unsterblich, wenn er seine dem Wandel unterworfenen Natur be-

1) In der Tragödie fanden wir dafür 2 Belege (V. 100 ff., 801) und einen weiteren in "Die Symbolik der ästhetischen Prinzipien" (SEN, S. 23). vgl. S. 160, Anm. 1

jaht und den Augenblick voll erlebt. Zweitens werden Auflehnung gegen die Götter und Sklavenrebellion an Hand der Beweggründe differenziert (Überfluß bzw. Beleidigung).

Das Streben nach Unsterblichkeit ist in der Figur Tantalos mit der Bejahung des Leidens verbunden. Demgegenüber akzeptiert Broteas sein Leiden nicht, sondern beharrt im Affekt. Deshalb ist er zum Aufstieg unfähig und hat die einmal besessene Unsterblichkeit in obigem paradoxem Sinn verloren.

In bezug auf Ivanovs zwei anthropologische Feststellungen ist zu sagen, daß sie keine existentiellen Beschreibungen, sondern eine Wesenheit (eidos)¹⁾ darstellen. Zwar hat der Mensch die Möglichkeit, seiner Sonnen-Natur gemäß zu handeln. Er kann aber auch destruktiv im Schmerz verharren und geht damit an seiner Wesensbestimmung vorbei.

Broteas stellt den Gegenteilstypus zu Tantalos dar, weil er es bei der Feststellung seiner Sterblichkeit bewenden läßt und die ihm vorgeschlagene Verewigung kraft der Ambrosia ablehnt. Das Problem bleibt ungelöst, worin die spezielle Tragik des Broteas besteht. Die beiden Antinomien treffen auf ihn als defiziente Variante des Tantalos nämlich nicht zu.

In der Pelops-Szene wird der zweite Wunsch des Tantalos symbolisch gestaltet. Im Opfer des Knaben erkennen wir die mystische Bedeutung einer Selbsthingabe des tragischen Helden. In der mystischen Einheit von Opfer und Priester ist die Antinomie von Frevel und Hingabe beschlossen. Das Selbstopfer des tragischen Helden ist nach Ivanov in doppelter Weise religiös zu verstehen: erstens als Gottähnlichwerden (Dionysos) und zweitens als Analogie zum Kreuzestod Christi. Im Opfer wird ferner die Spaltung der empirischen Individuen in Ich und Du überwunden, indem der tragische Held ein neues Ich "gebiert", das überpersönlich ist.²⁾

Als literarische Quelle erwies sich nur das Nachtlied Zarathustras in bezug auf den Hunger aus Fülle relevant. Eine direkte

1) vgl. Platon, Timaios 51 A

2) vgl. S. 159 f.; die Argumentation beruht auf den Ausführungen S. 110 - 113 (Kop'e Afiny, 1904).

Beziehung des Aphorismus 370 der "Fröhlichen Wissenschaft" zur Gestaltung der Figur Tantalos ist absolut zu verneinen, für Broteas ist sie nicht nachzuweisen.

Die Paradoxie Augenblick-Ewigkeit ist eindeutig eine Entlehnung aus Faust. Wie sie im Rahmen der Tragödie "Tantal" zu verstehen ist muß noch geklärt werden.

Für das Motiv der Ich-Doppelung können Schillers "Über Anmut und Würde" und ein Passus aus "Zarathustra" als Quelle in Betracht gezogen werden. Zum inhaltlichen Verständnis der Gestaltung dieses Motivs in "Tantal" trägt die Kenntnis dieser mutmaßlichen Entlehnung nichts bei.

2 - Das Problem des dramatischen Höhepunktes

Der Mittag ist die vom Sonnenlauf abgeleitete Metapher für die Verwirklichung der Wünsche des Tantalos, die wir bisher als Absichtserklärungen kennenlernten: die Selbstbejahung im Wagnis des Nehmens und die Hingabe an das Göttliche, verbunden mit der Hervorbringung eines neuen Ich. In diesem Sinne ist der Mittag die Vollendung des Aufsteigens, und deshalb hat Ivanov die dazu gehörigen Gedanken in der Abhandlung "Simvolika èstetičeskich načal" unter dem Erhabenen besprochen.

Nun stellen wir aber fest, daß in der Tragödie durch eine Szenenanweisung der Höchststand der Sonne zwar eindeutig bezeichnet ist¹⁾, daß aber die Szene mit den ankommenden Königen Ixion und Sisyphos und die folgende mit dem Monolog des Tantalos (Szene 11) beide im Zeichen des Herabkommens stehen.²⁾ Der dramatische Höhepunkt ist also nicht, wie man erwarten könnte, der Ambrosia-Raub, sondern die Hinwendung des Tantalos mit der Ambrosia zur Erde.

Um die Frage zu beantworten, warum Ivanov den Höhepunkt in dieser Weise gestaltet, müssen wir die Stellen im Text aufsuchen, an denen eindeutig die Rede vom Mittag ist. Dann können wir ein abschließendes Urteil über den dramatischen Höhepunkt und dessen ge-

1) Nach V. 974: Solnce u pritina.

2) Bilder des Chaotischen und des Schönen

dankliche Aussage fällen.

Das Bild des Mittags wird fünfmal im Text verwendet, und zwar zweimal in der Exposition, einmal im Opferstasimon und zweimal im 5. Stasimon.

Die Stelle im Opferstasimon steht den Ereignissen am nächsten, von denen wir annehmen konnten, daß sie die Klimax der Handlung darstellen. Der dort gestaltete Gedanke drückt den gotteskämpferischen Aspekt der uns bekannten mystischen Antinomie aus. Es heißt: "Mittag bekämpft den Gott."¹⁾

Nachdem belegt ist, daß der Mittag u.a. das bogoborenie zum Gegenstand hat, greifen wir auf eine andere Stelle zurück, an der beide Aspekte der Antinomie gestaltet sind. Im dritten Stasimon heißt es, daß der Kampf gegen die Götter den tragischen Helden zu Asche verbrennt, also tötet.

Träger des Gottes? Gottes Bekämpfer?
Schreckensvoll ist uns das Nahen des Göttlichen,
Schrecklich sein Kuß!
Götter umarmend - kämpft er den Götterkampf,
Flamme umarmend, Flammenbegnadeter,
Stirbt er vermessenen Geistes im Flammenschein -
Glut fraß den Leib! (Heiseler) 2)

Die vier anderen Stellen, an denen der Mittag genannt ist, sind aufeinander zugeordnet. In der Exposition werden Mittag und Mitternacht in enger Beziehung zueinander genannt.

"[...] steige nicht
zum Glanz des Mittags, dränge nicht zur Mitternacht"³⁾

Die darauf folgende erste Vision, die als Hinweis auf die Katastrophe gedeutet wurde, ereignet sich um Mitternacht.⁴⁾ In der Erzählung seines Traums verwendet Tantalos den Vergleich, daß er wie ein Pflüger am Mittag ermattet niedersank.⁵⁾

1) V. 807: polden' sražæet boga.

2) V. 469 ff.: Kto bogonosec? kto bogoborec?/Strašno, o, strašno bogov približenie, / ich poceluj!/ Boga ob-javšij, - s bogom on boretsja; plamen' ob-javšij, plamenem izbrannyj, tonet vo plameni duchom derzajuščim, -/ perst' sožžena!

3) V. 150 f.: "[...] ne voschodi / do slavy poldnja, ne stremis' k polunoči! .."

4) V. 152: V bezmolvnom velelepji polunoči,

5) V. 162 ff.: I - kak arataj [...] pal pod pluga ten', /dre moj razvj zan i istomoj Panovoj, / pokoren poldnju, - obajala greza duch.

Dieses Bild wird im fünften Stasimon leicht variiert aufgenommen.¹⁾ Im selben Stasimon heißt es weiter: "Pflüger, ruh! Im stummen vollen Mittag - ruhte das Geheimnis."²⁾ Das 5. Stasimon nimmt nicht nur das Bild auf, sondern entspricht noch in zweifacher Hinsicht der Exposition. Die 1. Vision wurde als Ankündigung der Katastrophe gedeutet; an ihrem Ende sieht Tantalos den Überfluß versiegen. Das 5. Stasimon begleitet die dramatische Gestaltung des Versiegens des Überflusses. Ferner scheint der Ausdruck Tajna sich auf Adrasteia zu beziehen. V. 61 f. heißt es nämlich: "Die Göttin, deren Höhle das Geheimnis birgt/von meiner Öde - Adrasteia flüstert mir: [...]"³⁾ Die Rückblende mit der 1. Vision (V. 152 - 223) ist dann die ausführliche Wiedergabe der Ereignisse, die mit V. 61 f. gemeint sind.

Diesen Textstellen läßt sich entnehmen, daß der Mittag in Zusammenhang mit Tod und Katastrophe genannt wird. Das Streben nach Mittag zielt auch auf Mitternacht (V. 150 f.). Der Vergleich des Zustandes des Tantalos um Mitternacht mit einem Mittags-Ermatten legt den Gedanken nahe, daß Zenith und Nadir gedanklich austauschbar sind (V. 152, 162 ff.). Schließlich wird in der Exposition und bei Tantalos' Schlummer Adrasteia mehr oder weniger direkt genannt; gleichzeitig ist vom Mittag die Rede (V. 61 f., 198 f., 1286 f.).

Daraus können wir folgende Hypothesen ableiten: erstens sind Mittag und Mitternacht in der Tragödie in dem Sinne austauschbar, daß a) der mystische Tod am dramatischen Höhepunkt stattfindet, während b) die dramatische Katastrophe ewiges Leben bezeichnet. Zweitens ist der Inhalt des mystischen Todes das Sterben jenes "neuen Ich", das Tantalos im Zusammenhang mit dem Pelops-Opfer hervorbringt. Drittens wird Tantalos durch seinen mystischen Tod zum Sinnbild des Dionysos und nimmt Teil an dessen ewigem Leiden.

Den Gedanken der Identität von Mitternacht und Mittag finden

1) V. 1231 f.: Pod bessmertnym solncem/počiet orataj v Panov polden'.

2) V. 1242 f.: Orataj, počij! V bezmolvnom / poldne polnom - počila Tajna.

3) V. 61 f.: Boginja, devy, čej vertep tait moej/ pustyni tajna, - šepčet mne:"

wir auch in "Zarathustra" ausgedrückt. Diese Tatsache verleiht unserer ersten Hypothese eine gewisse Wahrscheinlichkeit.¹⁾

Die Bestätigung der Hypothesen und die gedankliche Aussage erhalten wir in Verfolgung der beiden Eigennamen, die in den Mittagsversen vorkommen. An oben zitierter Stelle heißt es in der 1. Vision: "von Pans Müdigkeit entkräftet, ergeben dem Mittag".²⁾ Im 5. Stasimon ist Pan Epithet zu Mittag (1232: Panov polden').

Ivanov erwähnt den antiken Gott Pan in der Abhandlung "Die Krise des Individualismus", der wir den Begriff der tragischen Antinomie entnommen haben. Er spricht dort über die zeitgenössischen Tendenzen zur Gemeinschaftlichkeit (sobornost') in folgenden Worten:

"Und dessenungeachtet vollzog sich ein gewisser Umbruch in unserer Seele, eine gewisse noch dunkle Wendung zum Pol der Gemeinschaftlichkeit ... Zarathustra! Erreichte nicht in Nietzsches Prophezeiung vom Übermenschen der Individualismus seine wolkenverhüllten Gipfel [...] ? Scheinbar konzentrierte sich von nun an die ganze heidnische Göttlichkeit im unumschränkten Ich, - diesem Gefäß, dem Träger, dem einen Schöpfer und Herrscher der Welt, dem neuen Bildnis des antiken großen Pan. [...] Aber die Zeiten erfüllten sich, und man vermeint gleichsam die geheimnisvolle Stimme der Berge zu hören, die erneut den "Tod des großen Pan" beweint." 3)

Wie wir früher gesehen haben, entspricht Tantalos typologisch dem Zarathustra. Wenn also in obigem Zitat Nietzsches "Übermensch", das "unumschränkte Ich" und der antike Pan in einem Satz genannt werden und dann vom Tod des Pan die Rede ist, dann kann man schlies-

1) Nietzsche, Werke, VI, 1, S. 398: Ein Dunst und Duft der Ewigkeit? ... Eben ward meine Welt vollkommen, Mitternacht ist auch Mittag, -"

2) V. 164 f.: vgl. S. 165, Anm. 5

3) KI, (1905), S. 95: I, nesmotrja na vse èto, kakoj-to pere-lom soveršilsja v našej duše, kakoj-to esce temnyj povorot k poljusu sobornosti ... Zarathustra! Ne v ničšanskem-li proročestvovanii o Sverchčeloveke individualizm dostig svo-ich zaoblačnyh veršin i obleksja v ieratičeskoe odejanie kak by religioznoj bezuslovnosti? Mnitsja, vsja jazyčeskaja božestvennost' sosredotočilas' otnyne v polnovlastnom ja,-ètom vmestilišče, nositele, edinom tvorce i vladyke mira, novom podobii drevnego velikogo Pana. [...] No vremena ispolnilis', i grezitsja, budto tainstvennyj golos gor snova oplakivaet "smert' velikogo Pana".

sen, daß dieser Tod auch auf Tantalos in irgendeiner Weise zutrifft. Das neue Ich, das Tantalos beim Pelops-Opfer hervorbringt, ist überpersönlich. Das Herabkommen zielt auf das Außerpersönliche, das Chaotische auf das Unpersönliche.¹⁾ Wenn also am Mittag ein Tod stattfindet und der dramatische Höhepunkt eindeutig im Zeichen des Herabkommens steht, dann ist zu schließen, daß das persönliche Ich "stirbt". In den Worten des obigen Zitats heißt das, daß das unumschränkte Ich seinen Gipfel erreicht und dann wie Pan stirbt. Es folgt auf diesen mystischen Tod die "Wendung zum Pol der Gemeinschaftlichkeit".

Damit ist erstens bewiesen, daß am Mittag ein mystischer Tod stattfindet (1. Hypothese, 1. Halbsatz), und zweitens daß das überpersönliche Ich stirbt, indem es sich zum Außer- und Unpersönlichen wendet (2. Hypothese). Der 2. Halbsatz (b) der ersten Hypothese wird an Hand des Namens Adrasteia verfolgt.

Der Name der Göttin Adrasteia kommt in der Exposition und in Szene 14 in enger Verbindung mit den Textstellen vor, die die Mittag-Metapher enthalten. So weist Adrasteia den Tantalos auf das Verlöschen der Sonne hin²⁾ und deutet ihm auf diese Weise den Traum in dem Tantalos das Versiegen des Überflusses sah.³⁾ Im folgenden formuliert Tantalos seinen dritten Wunsch als Sehnsucht nach der Verarmung.⁴⁾ Dies bedeutet, daß Tantalos in sein bewußtes Wollen Adrasteias Deutung für dasjenige aufnimmt, was er zunächst visionär-bildhaft erfaßte.

Wir können die "Stimme der Adrasteia" mit der "geheimnisvollen Stimme" in Zusammenhang bringen, von der es in obigem Zitat heißt, daß sie "den Tod des großen Pan" beweint.⁵⁾ Wenn durch Pan der Tod des ins Über-Persönliche gesteigerten Ich symbolisiert wird, dann ist es folgerichtig, Adrasteia mit dem neuen Ich in Zusammenhang zu bringen. Dazu müssen wir uns die Namen, unter denen Adrasteia

1) vgl. S. 159, Anm. 3

2) V. 220 f.: "Iz solnca solnce. Gore solncu. Pog bogov / rodil. Vozžegšij smerknet. Ja byla tvoej ..."

3) V. 190 f. I, vspychuv vdrug, / osypalos' obilie; issjak potok.

4) V. 275: Izbytok novyj mne plenil želan'em mysl'.

5) KI, S. 95, vgl. S. 167, Anm. 3

angerufen wird, näher ansehen.

Ivanov verwendet außer der griechischen Form Adrasteia im Text noch drei weitere russische Formen, von denen zwei eine leicht variierte Übersetzung darstellen, während die dritte Form eine Neuschöpfung ist.¹⁾ Die Form Bezlikaja kommt als Epithet zu "Nacht" vor (1286). Die beiden Übersetzungen bedeuten "die Unabwendbare" und beziehen sich auf den vordergründigen Aspekt von Rache (Nemesis, vgl. S. 90) und Katastrophe. Die Eigenschöpfung "die Gesichtslose" gibt uns den Schlüssel zu dem, was sich hinter der Figur Adrasteia verbirgt.

Das Adjektiv bezlikij bedeutet "gesichtslos, gestaltlos", kann aber auch im Sinne von "unpersönlich" verstanden werden. Bezlikaja licina ist ein anderer Ausdruck für eine einerseits zeitentrückte, andererseits nicht-individuelle Entität.²⁾ In ihr sind "Differenzierung und Individuation" überwunden.³⁾ Mit anderen Worten, wir haben das Reich des Chaotischen vor uns, das "keine Grenzen und Begrenzungen kennt", in dem "die Gestalten verschwinden und es keine Persönlichkeit gibt."⁴⁾ Bezlikaja ist ein Synonym für ne-ličnoe, das Un-persönliche.

Die Rückführung des Göttlichen aus der Individuation in die Ur-Einheit wird von Ivanov als Aufgabe des tragischen Helden dargestellt.⁵⁾ Ivanov nennt das Streben danach, eine Form des Aufstiegens, den "Eros des Unmöglichen". Damit ist geklärt, was die wiederholte Formulierung "nišč nevozmožnym" (V. 81, 217) in der Tragödie meint.

Wie vermerkt, wird Adrasteia auch als "Nacht" angerufen.⁶⁾ Wir

1) 204: Neotvratimaja; 208: Neizbežnaja; 218: Bezlikaja

2) vgl. S. 112 f.

3) paraphrasiert nach KA, S. 52, vgl. S. 160, Anm. 4

4) SEN, S. 30: Èto carstvo ne znaet mežej i predelov. Vse formy razrušeny, grani snjaty, zybljutsja i isčezajut liki, net ličnosti.

5) SEN, S. 24: Iz izbytki svoej bezgraničnosti Božestvennoe poželalo nevozmožnogo. I nevozmožnoe soveršilos': Božestvennoe zabylo sebja i poznalos' razdel'nym v mire granej. Kto vyvedet ego iz granej? Tot že izvečnyj Èros Nevozmožnogo, božestvennejšee nasledie i pečat' čelovečeskogo duha.

6) V. 1286 f.: Noč' bezlikaja! Vstan' uzret' /našich synov, o Adrasteia! ..

können soweit gehen zu sagen, daß überall, wo "Nacht" steht, Adrasteia bzw. dasjenige, wofür diese allegorische Figur steht, gemeint ist. Wenn Tantalos also sagt: "Mein Los ist Nacht",¹⁾ bedeutet das nur auf der pragmatischen Ebene einen Hinweis auf die Katastrophe. Mystisch gesehen meint Tantalos die chaotischen Lebenskräfte des Dionysos. Diesem Gott wird nämlich die "schwängere Nacht" zugeordnet.²⁾

Damit ist der zweite Halbsatz der 1. Hypothese bewiesen. Außer dem ist die hypothetische Liebesbeziehung des Tantalos zu Adrasteia geklärt.³⁾ Tantalos' Liebe zu Adrasteia ist eine Allegorie für das Streben des Menschen nach Aufhebung der Individuation. Dies ist jedoch nur dann möglich, wenn er zunächst seine Individualität auf die Spitze treibt, zum Über-Persönlichen. Wir haben in der Voraussetzung die Umdeutung Nietzsches⁴⁾ und Augustins⁵⁾ Maxime "transcende te ipsum" vor uns. Das Ziel des Strebens ist aber das Un-Persönliche.

Es muß nun einem kritischen Einwand begegnet werden, der sich auf die Belege aus den Abhandlungen bezieht. Die Definition des Überpersönlichen haben wir aus "Kop'e Afiny" entnommen und mit deren Hilfe einige Begriffe Ivanovs aus "Simvolika éstetičeskich načal" gedeutet.⁶⁾ In "Kop'e Afiny" (1904) stellt Ivanov aber nur das Besondere und das Allgemeine ("Überpersönliche") gegenüber⁷⁾, während in "Simvolika éstetičeskich načal" gemäß der Triade das Über-, Außer- und Unpersönliche unterschieden werden; das Besondere wird als Gegensatz zum Unpersönlichen genannt.⁸⁾ Wir haben nun angenom-

1) V. 632; vgl. S. 150, Anm. 4

2) SEN, S. 30: V étich nedrach črevatoj noči [...] stanovlenie soedinjaet oba pola oščup'ju temnych začatij.

3) vgl. S. 91

4) N1D, S. 15 ff. ("Übermensch")

5) SEN, S. 22, vgl. S. 121, Anm. 2

6) S. 124, 160, S. 169, Anm. 3 und 4

7) KA, S. 53: Oni voljat ne svoego i častnogo, a obščego i sverchličnogo.

8) SEN, S. 32: Dlja našich zemnych perspektiv nischoždenie est' pogloščenie častnogo obščim. Der Kontext behandelt die dionysische "Reinigung", d.h. mittelbar das Unpersönliche.

men, daß die beiden Abhandlungen nicht einander widersprechen, sondern sich gegenseitig ergänzen. Nach unserer Meinung differenziert Ivanov in "Simvolika éstetičeskich načal" (1905) das in "Kop'e Afiny" definierte Überpersönliche. Daraus können sich Mißverständnisse ergeben, weil nach dieser Annahme die Bedeutung des Wortes Sverchličnoe im späteren Aufsatz enger ist als im früheren. In "Nicše i Dionis" (1904) ist die Bedeutung von "sverchčelovek" nach unserer Meinung so weit wie die von sverchličnoe in "Kop'e Afiny" (1904).

Die dritte Hypothese kann ohne eine neue Untersuchung allein dadurch belegt werden, daß wir eine Synopsis aus den präliminarischen Kapiteln (2 und 3) erstellen.

Beim mythologischen Hintergrund ergab sich die Hypothese, daß das Sehnsuchtsmotiv mit der Dionysos-Religion zusammenhängt.¹⁾ Als Faktum hielten wir fest, daß Tantalos in der Religionsgeschichte eine kleinasiatische Variante des Zeus-ômadios darstellt.²⁾ Er steht also für Dionysos, bevor noch die disparaten Lokalkulte unter dem Namen des ursprünglich thrakischen Gottes zusammengefaßt wurden.

In den weiteren Texten, die als Belege in Frage kommen, ist nie speziell von Tantalos die Rede, sondern vom tragischen Helden oder vom Menschen überhaupt. So heißt es in "Novye maski" (1904), daß das tragische Opfer ein Sinnbild (lik) des sterbenden Dionysos sei.³⁾ In "Nicše i Dionis" (1904) ist bei der Behandlung des "Übermenschen" von "Vergöttlichung des Menschen" als Inhalt der Dionysos-Religion die Rede.⁴⁾ In "Simvolika éstetičeskich načal" wird eine Parallele des tragischen Aufsteigens zur Erlösungstat Christi suggeriert.⁵⁾

Das Paradox, daß die Unsterblichkeit Leiden beinhaltet,⁶⁾ wird

1) S. 88 f.

2) V.Ivanov, Dionis i pradionisijstvo (1923), S. 5; vgl. S. 89

3) NM, S. 59; vgl. S. 102, Anm. 2.

4) N1D, S. 15: Ibo religija Dionisa - religija mističeskaja, i dusa mistiki - obožestvlenie čeloveka [...]

5) SEN, S. 23; vgl. S. 155, Anm. 4 und 5, S. 156, Anm. 1

6) vgl. S. 150

durch zwei Stellen aus "Nicše i Dionis" erklärt. Erstens heißt es, daß Nicše nur den Orgiasmus, kaum aber das Leiden des Dionysos beachtet habe.¹⁾ Ferner stellt Ivanov als Wesen des Dionysos-Kultes das ewige Opfer und die ewige Auferstehung des Gottes heraus.²⁾ Er fährt dann im Text unmittelbar mit der Feststellung fort, daß der (tragische) Held ein Gottmensch sei. Der Gott selbst wird als "Gottessohn" (= Sohn des Zeus) bezeichnet, wodurch sich wieder die Assoziation zu Christus ergibt.³⁾

Wir können die Hypothese als bestätigt betrachten, müssen sie aber dahingehend erweitern, daß Tantalos nicht nur Dionysos versinnbildlicht, sondern auch Christus. Zu deutlich ist nämlich, daß Ivanov die zentralen Glaubensinhalte der beiden Religionen in Analogie zueinander stellt.

Wir können nun auch die Frage beantworten, welchen tieferen Sinn das Zitat aus Faust in der Tragödie "Tantal" hat.⁴⁾ Faust spricht die Worte vor der Katastrophe; es folgen sein Tod und die wunderbare Aufnahme in den Himmel. Ivanov übernimmt beide gedankliche Implikationen, indem er sie in den Zusammenhang der Dionysos-Religion stellt. Der "grenzenlose Augenblick" ist für Ivanov Inhalt des dionysischen Zustandes.⁵⁾ Ferner ist Dionysos "die frohe Botschaft eines freudigen Todes, der die Verheißung eines anderen Lebens in sich birgt".⁶⁾

1) N1D, S. 9; vgl. S. 107, Anm. 2

2) vgl. S. 108 f.

3) N1D, S. 7: Boga stradajuščego izvečnaja žertva i vosstanie večnoe - takova religioznaja ideja Dionisova orgiazma. "Syn božij", preemnik otčego prestola, rasterzannyj [...]; on že v like "geroja", - bogočelovek [...] ; "novyj Dionis", tainstvennoe javlenie kotorogo bylo edinstvennym vozmožnym čajaniem utešitel'nogo bogoniščoženija dlja ne znavšego Nadeždy Éllina [...]

4) V. 123; vgl. S. 151

5) N1D, S. 17: Dionisijskoe sostojanie znaet edinyj svoj, bezbrežnyj mig [...] . - S. 7: mistika Dionisa [...] v každyj mig istinnogo ékstaza otobražает vsju tajnu večnosti v živom zerkale vnutrennego, sverchličnogo sobytija isstuplennoj duši.

6) N1D, S. 10: on byl blagovestiem radostnoj smerti, tajaščej v sebe obety inoj žizni [...] ; vgl. S.107, Anm. 3

Wie sehr Ivanov in diesem entscheidenden Punkt Goethe folgt, wird sichtbar, wenn wir Nietzsches Parodie auf Faustens Rettung heranziehen:

Das Unvergängliche
ist nur dein Gleichnis!
Gott der Verfängliche
ist Dichter-Erschleichen ...

...

Weltspiel, das herrische,
mischt Sein und Schein: -
Das Ewignärrische
mischt u n s -hinein ...! ¹⁾

Bei Nietzsche gibt es kein Göttliches, und die Zeit ist nie vorbei, sondern alles wiederholt sich in der Zeit. Für Ivanov ist hingegen "der dionysische Zustand ein Heraustreten aus der Zeit und ein Eintauchen ins Zeitlose" ²⁾. Hierauf beruht auch die unterschiedliche Auffassung der ewigen Wiederkehr bei Nietzsche und Ivanov.

Andrej Belyj deutet einen anderen Aspekt des Motivs Augenblick = Ewigkeit an. So wie Dionysos im Mythos zerrissen wird, so zerreißt Ivanov die Ewigkeit in Augenblicke. ³⁾ Wir halten den Ansatz Belyjs für gut: der Augenblick ist ein Sinnbild des leidenden Gottes. Aber die kritische Schlussfolgerung, daß Ivanov keine Ewigkeit, sondern nur ein perpetuum mobile erhalte, scheint uns nicht zutreffend. ⁴⁾

1) F. Nietzsche, An Goethe, in: Lieder des Prinzen Vogelfrei (verfaßt 1882-84, veröff. 1887), "Die Fröhliche Wissenschaft"

2) NID, S. 17; vgl. S. 108, Anm. 4

3) Belyj, Poëzija slova, S. 74: I glasit: o rasterzani i Večnosti migom, pochitivšim tajnu napitka bogov. Das tertium comparationis, Dionysos, wird an dieser Stelle nicht genannt; vorher (S. 56 f.; 69 f.) hatte er aber ausführlich über Apollon und Dionysos als Gegensatz gesprochen: "Glotaet ego Dionis Apollona" (S. 70).

4) ebda. S. 79: Ostanoviv "stanovlenie" večnogo miga v sebe, on ego prevratil v "diamantovyj" kamen'; i - Večnost' ot éтого stala - perpetuum mobile; [...] "Koleso mirovoe" - ne Večnost', a ... "večnoe vozvraščenie".

Zusammenfassung

Das Problem des dramatischen Höhepunktes der Tragödie "Tantal" besteht darin, daß der Mittag vom Gedanklichen her als Abschluß des Aufsteigens aufgefaßt werden kann. Im Text ist er aber in Bildern des Herabkommens gestaltet.

Dieses Problem kann an Hand der 5 Textstellen, wo die Mittags-Metapher ausdrücklich verwendet wird, gelöst werden. Der Mittag steht, so erweist sich, mit Tod und Katastrophe in Zusammenhang.

Drei daraus entwickelte Hypothesen werden an Hand von Ivanovs Abhandlungen verifiziert. Am Mittag findet ein mystischer Tod statt. Das überindividuelle Ich, in dem das principium individuationis (Apollon) seinen Höhepunkt erreicht, "stirbt" wie Pan und geht über in das Außer- und Un-Persönliche des Ur-Einen (Dionysos).

Mittag und Mitternacht sind in dem Sinne ausgetauscht, daß am Mittag der Tod auf der mystischen Ebene stattfindet, während die dramatische Katastrophe den Eintritt des tragischen Helden in die Sphäre der schöpferischen Lebenskräfte bezeichnet. Adrasteia erweist sich als allegorische Figur für das Unpersönliche. Die zunächst angenommene Liebesbeziehung des Tantalos zu Adrasteia läßt sich als Sehnsucht nach der Überwindung der Individuation deuten.

Tantalos ist ein Sinnbild des leidenden Dionysos. Insofern ist das Paradox zu verstehen, daß die Unsterblichkeit das Leiden beinhaltet. Die Belege aus den Abhandlungen legen auch den Gedanken nahe daß der Mittag ein Sinnbild für Golgotha ist.

Das Faust-Zitat in "Tantal" ist in adäquatem Sinne verwendet. Tod und Rettung im Jenseits werden mit dem grenzenlosen, vollen Augenblick angedeutet. Ivanov folgt damit in einem entscheidenden Motiv nicht seiner Vorlage "Zarathustra", sondern Goethe. Von Nietzsche übernimmt Ivanov zahlreiche Bilder und auch die Sonnen-Metapher, gestaltet aber gleichzeitig in Tantalos die Überwindung von Nietzsches Individualismus.

Andrej Belyj deutet den Augenblick als "zerrissene" Ewigkeit. Abgesehen davon, daß der Augenblick damit als Sinnbild des Dionysos zu verstehen ist, halten wir Belyjs weitere Ausführungen nicht für zutreffend. Er kritisiert nämlich, daß Ivanov in "Tantal" keine

Ewigkeit, sondern ein perpetuum mobile gestalte. Dies würde eine säkularisierte Wiederkunftslehre im Sinne Nietzsches beinhalten, und das entspricht zumindest nicht den Absichten Ivanovs.

3 - Das Herabkommen

Mit der Vollendung des Aufsteigens haben zwei Wünsche des Tantalos ihre Erfüllung gefunden. Die weitere Handlung ergibt sich aus dem dritten Wunsch des Tantalos und dessen Erfüllung sowie einem nochmaligen Auftreten des Broteas.

Das Aufsteigen des Tantalos zielt auf das Herabkommen, denn er steigt auf, um die Ambrosia zu stehlen und den Menschen zugänglich zu machen. Ferner beinhaltet das neue ICH, dessen Hervorbringung ein Motiv des Aufsteigens ist, die Wendung zum Außer- und Unpersönlichen (vgl. S. 169 ff.). Daher ist der dramatische Höhepunkt der Beginn von Tantalos' Rückwendung zur Erde.

Die szenische Gestaltung der Übergabe des Reichtums ist Tantalos' Zusammentreffen mit den Königen Ixion und Sisyphos. Der Auftritt des Broteas läßt es nicht mehr zum Dialog kommen; die Szene beinhaltet nämlich zwei Monologe ähnlich dem "Traum des Pelops". Wie dieser wird der Schlummer des Tantalos durch kommentierende Bemerkungen der wachen Person unterbrochen.

Die Untersuchung wird gemäß dem Gang der Handlung in zwei Abschnitte unterteilt. Zunächst wenden wir uns dem Herabkommen des Tantalos und der Szene mit seinen beiden Erben zu. Der Schlummer des Tantalos und die dramatische Katastrophe, soweit sie noch nicht im vorigen Kapitel gedanklich gedeutet wurden, können im Anschluß an den Rausch des Tantalos behandelt werden. Im Zusammenhang mit dem Auftreten des Broteas wird eine abschließende Erörterung der Varianten der Tragik des Tantalos versucht.

a - Die Verarmung des Tantalos

Der Monolog des Tantalos am Höhepunkt der dramatischen Handlung ist ein fünffach unterteilter Hymnus. Zunächst spricht der Held die Erde an, der er sich wieder zuwendet; dann die Ambrosia,

die er den Menschen bringen will.

Nach der Aufforderung an die Menschen, die Unsterblichkeit zu trinken¹⁾, stellt Tantalos fest, daß niemand sich auf seine Höhe begeben hat, um der großen Vollendung zu begegnen.²⁾ Schließlich ermuntert sich Tantalos selbst, sich in seine Vereinsamung zu ergeben.³⁾ Er trauert Ixion und Sisyphos nach, die, wie er meint, umgekommen sind.⁴⁾ In diesem Moment nahen die beiden Könige.

Die nun folgende Szene zerfällt in zwei analog aufgebaute Teile von gegensätzlichem Inhalt. Nach der gegenseitigen Begrüßung erzählen zuerst Ixion, dann Sisyphos, wie sie ihrem jeweiligen Schicksal entrinnen und zu Tantalos stoßen konnten. Die beiden trinken von der Ambrosia und geraten in Ekstase. Dabei sehen sie bildhaft verschlüsselt ihre jeweilige Strafe voraus.⁵⁾ Schließlich fordern die beiden Könige Tantalos zum Trinken der Ambrosia und zum Götterkampf auf.⁶⁾

Tantalos lehnt ab und leitet damit zum zweiten Teil der Szene über. Er erzählt, wie er die Ambrosia rauben konnte und überläßt den neuen Götterkampf den beiden Königen.⁷⁾ Auf erneute Aufforderung trinkt Tantalos selbst von der Ambrosia, und es erfaßt auch ihn eine Ekstase. Tantalos' dritter Wunsch ist in Erfüllung gegangen. Er hat seinen Überfluß verschenkt und will jetzt nur noch tanzen in seinem "Kummer".⁸⁾ Statt zum Aufsteigen überzugehen, versinkt Tantalos in Schlummer. Ixion und Sisyphos hingegen rüsten zum

1) 998: Ja nischožu, o ljudi! 1000: Pust' p'et bessmert'e, kto derznet ispit' svoj sud.

2) 1002 ff.: Odin, ja ždu ... Tak ne derznul prijti nikto? / I nikogo duch ne podvig, šepnuv v noči, / na sreten'e sveršenija velikogo? ..

3) V. 1008: Počto smutilsja pomysl tvoj? Smej sirotet'!

4) V. 1009: Tvoi pogibli ... Moj Sizif? Iksion moj! -/so mnoj by vy dolli černokosmych koz ...

5) 1114: Neistomno-sladkij trud! .. 1117: Vraščaetsja l' svod? Il' sam ja verčus' kolesom mirovym?

6) 1134 f.: I: Pej, Tantal! S: Pej! .. Ešče li ne kosnulsja ty / ustami čaši? 1139: Vsprjan', bogoborec!

7) V. 1159: Vy sev moj žnite!

8) V. 1187: Smeetsja Tantal! Pljašet s nim ego Pečal'. vgl. SEN, S. 23: Stradanje že mozet byt' voobščē opredelēno kak oskudenie i iznemoženie črez obosoblenie.

Kampf mit den Göttern und entfernen sich auf den Sipylos, nachdem sie ihre Absichten erklärt haben.

• Vordergründig besteht die Antithetik der Szene darin, daß die beiden Könige den Kampf gegen die Götter aufnehmen, während Tantalos schon "ermüdet" ist.¹⁾ Dieser Aspekt zeigt sich u.a. in der verschiedenen Wirkung der Ambrosia. Die beiden Könige werden durch sie zur Tat entflammt; Tantalos redet zwar auch in Bildern des Feuers, aber im Zusammenhang mit "Untergang" und "Schlafstätte".²⁾ Zunächst hatte Tantalos es sogar abgelehnt, von der Ambrosia zu trinken, weil er bereits "von einem anderen Wein berauscht" sei.³⁾ Damit meint er die Ekstase des Herabkommens; zur Unsterblichkeit benötigt er die Ambrosia ja nicht, denn er ist bereits unsterblich.⁴⁾

Der tiefere Gegensatz der Szene beruht darin, daß die beiden Könige mit ihrem Aufsteigen gar nicht das Herabkommen im Sinn haben. Ihre Absichten zielen auf Usurpation, nicht auf Verschenken eines Überflusses. Sisyphos will den Hermes-Stab und damit die Macht über die Unterwelt an sich bringen.⁵⁾ Ixion will die Göttermutter Hera entehren.⁶⁾

Es stellt sich die Vermutung ein, daß wir eine neue Art der Tragik des Hungers vor uns haben. Ixion wiederholt zweimal, daß er Hunger hat⁷⁾; Sisyphos spricht von mjatež als gemeinsamem Vorhaben.⁸⁾ Die beiden wollen nur hinauf, aber nicht in die Sphäre des Dionysos hinab. Das wird u.a. deutlich daran, daß Sisyphos es auf

1) V. 1139: Pritomil menja vosklon.

2) V. 1171 f.: Sijaj v morjach, / zakat moich opočivalen ognevych! ..

3) V. 1135: Dar nebes nenužen mne. / Inym vinom ja upoen božestvenno.

4) vgl. S. 149, Anm. 3

5) 1194 ff: a ja / pochišču pervym darom žezl u Germija [...] Im ovladev, tebja spasu ja v černyj čas ...

6) V. 1202: Dobyčej Geru ja izbral. 1207 f.: Vozalkal Nebesnoj ja: v ee lazurnom lone ja choču pylat'! ..

7) 1191: Stremit menja, pylaja, glad. 1200 f: Velikij pyl / vo mne vraščæet neistomnoj strasti glad.

8) 1194: Ty mjatež začneš'.

die Macht über die Unterwelt abgesehen hat.¹⁾

Wir haben in Sisyphos und Ixion defiziente Varianten des Tantalos vor uns. Zwar haben sie sich auf die Höhe des Tantalos begeben²⁾, und sie unternehmen auch das Wagnis des Aufsteigens zu den Göttern. Aber weder bringen sie diesen etwas zum Opfer dar³⁾, noch beabsichtigen sie, das Göttliche, das sie rauben wollen, zur Erde herabzubringen. Vorgreifend kann noch hinzugefügt werden, daß sie sich, als die Strafe sie ereilt, von Tantalos abwenden und ihn verfluchen.⁴⁾

Der Rausch des Tantalos, der Szene 12 abschließt, und der folgende Schlummer, der in Szene 14 zum zweiten Auftritt des Broteas parallel läuft, gehören inhaltlich zusammen. Wir ziehen daher die Interpretation des Schlummers vor und behandeln die Tragik des Ixion und des Sisyphos noch ausführlicher gemeinsam mit Broteas im folgenden Abschnitt.

In den Schlummer-Versen spricht Tantalos in lyrischen Bildern vom Schicksal seines Symbols, der Sonne. Zunächst stellt er fest, daß die Sonne sich dem Untergang nähert⁵⁾, aber sie leuchtet noch. Ihr Leiden am Lichtspenden, ohne selbst Licht zu empfangen, wird zweimal betont.⁶⁾ Dies ändert sich mit dem Auftreten des Broteas. Äußerlich ist es daran zu erkennen, daß die Verse nun nicht mehr im Trimeter verfaßt sind, sondern in dithyrambischen Zeilen.

Tantalos' Sonne findet ein Licht-Echo.⁷⁾ Er spricht von Sternen (1254) und Sonnen (1271, 1302, 1330). Dabei wird er dessen inne, daß die Sonne kein Licht-Echo haben kann. Wenn er Licht sieht, dann bedeutet dies, daß er selbst seine Leuchtkraft eingebüßt hat

1) 1195, vgl. S. 177, Anm. 5; vgl. V. 519: Polonivšij Smert' v bor'b

2) V. 1003; vgl. S. 176, Anm. 2

3) V. 1155 f.: Tak k žertvennym pritinam tjažek solncu put'; no legok podvig niščoždeni carstvennych. Das sagt Tantalos über sich.

4) V. 1383: I: Bud' prokljat, Tantal! S: Tantal, Tantal, prokljat bud'! vgl. S. 119, Anm. 1

5) V. 1210: Za gran' sklonilos' Solnce. Vidit mir zarju.

6) V. 1216: I dali ne svetlejut ... O, stradal'nyj Svet!
V. 1230: Tebe že net otzyva, o stradal'nyj Svet!

7) 1251 f.: Ču, svet! / Otvuk-luč! Luč-otvet!

und finster geworden ist.¹⁾ Tantalos sieht im Traum seinen Zustand der Verarmung; gleichzeitig wird sichtbar, daß er sein Schicksal an seine "Kinder" (1302) weitergegeben hat: sie sind blind, wie er es war.²⁾

Das gnädige Herabkommen, das in den Szenen 11 und 12 gestaltet ist, drückt gemäß den Ausführungen in "Simvolika éstetičeskich načal" (1905) die Schönheit aus. Dieser Aspekt läßt sich dahingehend konkretisieren, daß Tantalos nicht nur ein Symbol für Dionysos ist, der als Feuchtigkeit- und Fruchtbarkeitgott auf antiken Statuen eine Schale in den Händen hält.³⁾ Tantalos muß darüber hinaus als Sinnbild für den schöpferischen Menschen par excellence, den Dichter, gedeutet werden, der zum Überirdischen aufsteigt und dann seine Gabe herabbringt. Der Dichter schafft nämlich die Schönheit nicht aus dem Nichts, sondern überträgt seine Schau der Ideen "ins Sichtbare".⁴⁾

In diesem Zusammenhang kann auch der Interpretation von O. Deschartes ein positives Moment abgewonnen werden. Wenn sie die Stichworte Idealismus und Realismus gibt,⁵⁾ wollte sie wahrscheinlich auf die obige Deutung des Herabkommens hinaus. Das dem Aufsteigen und dem gnädigen Herabkommen zugrundeliegende philosophische Problem ist nämlich das des Verhältnisses von Spontaneität und Rezeptivität. "Spontan" ist das Aufsteigen des Tantalos; "das Gegebene", das "unverfügbare Andere" ist das Göttliche, das im Drama durch die Ambrosia repräsentiert ist. O. Deschartes sieht nun freilich nicht, daß Tantalos in dem Sinne "realistisch" ist, daß er

1) V. 1310: Ach! kto svet, tomu - čuždyj ne svetit svet!
1328: Ja, svet, / vižu ich, slyšu ich .. [...] O Tantal! - solnce l' ty?

2) 1329: Slep ich svet, / gluchi oni: to solnca, Tantal! ..

3) SEN, S. 26: Prekrasen nischodjaščij s vysoty daronosec nebesnoj vlagi: takim, sredi antičnych mramorov, predstojt nam bradatyj Dionis, [...] voznojščij rukoj ploskuju čašu, - vlažnyj bog, odoždjajuščij i životvorjaščij zemlju ambrosijnym chmelem [...] . Ulybčiva milostivaja Krasota.

4) vgl. S. 132, Anm. 1

5) Dešart, S. 83; vgl. S. 159

das "Gegebene" anstrebt.¹⁾ Sie deutet die Figur als nur spontan²⁾, und auf dieser Grundlage sind ihre weiteren Aussagen über die "Tragödie des Idealismus" schlüssig. Wir halten aber die Prämisse für falsch.

Nach dem Triaden-Schema steht das gnädige Herabkommen im Zeichen der Göttin Aphrodite. Dieser Abschnitt, der die Verse 975 - 1178 umfaßt, endet vor dem Rausch des Tantalos, der bereits das Dionysische zum Gegenstand hat und zum Schlummer überleitet.

Die Ekstase des Tantalos, von der schon (S. 177) gesagt wurde, daß sie sich von derjenigen der beiden Könige unterscheidet, stellt im Rahmen des dramatischen Aufbaus jenes Element dar, das Ivanov mit "Kátharsis" oder Reinigung bezeichnet. Wie wir gesehen haben, geht Ivanov in den Abhandlungen auf den religiösen Ursprung der "Reinigung" zurück und begnügt sich nicht mit einer Definition nach Aristoteles' "Poetik" (1449 b 28).³⁾ Darin folgt er Erwin Rohde.⁴⁾ In *Novye maski* (1904) wird die Reinigung als erlösende Begeisterung im dionysischen Rausch des ewigen Opfers bestimmt.⁵⁾ In *"Simvolika éstetičeskich načal"* (1905) wird die Katharsis im Zusammen-

1) Auch Ivanovs Quelle zum Motiv des "gnädigen Herabkommens" betont gewisse Grenzen der Spontaneität. Nietzsche, Werke, VI, 1, S. 148: "Aber gerade dem Helden ist das Schöne aller Dinge Schwerstes. Unerringbar ist das Schöne allem heftigen Willen." Es folgt der S. 132, Anm. 1 zitierte Passus. - Tantalos' Sehnsucht nach Nehmen-können muß als Sehnsucht der nur spontanen Sonne nach Rezeptivität gedeutet werden.

2) Dešart, S. 82 f.; vgl. S. 159, Anm. 2

3) NM, S. 57: Svjaščennoe dejstvo tragedii bylo vidom dionisijskich "očiščenij". Religioznaja reminiscencija tragičeskogo "očiščenija" [...] zvučit v ustach Aristotelja uže kak trebovanie éstetičeskoe; dlja éтого teoretika dramy kriterij chudožestvennogo dejstvija istinnoj tragedii est' "kafarsis".

4) E. Rohde, Psyche, II, S. 48, Anm. 1: "Und aus diesen priesterlich-musikalischen, nicht aus den eigentlich medizinischen Erfahrungen und Praktiken hat Aristoteles, [...] die Vorstellung von der durch vehemente Entladung [...] bewirkten kátharsis tôn pathêmátôn auf die Tragödie übertragen."

5) NM, (1904), S. 58: my [...] trebuem ot chudožnika vračevanija i očiščenija v iskupitel'nom, razrešajuščem vostorže. Odin vzgljad étoj maski - i my uže opoeny dionisijskim chmelem večnoj žertvy [...]

hang mit dem Chaotischen, der Sphäre des Dionysos genannt.¹⁾ Die Reinigung hat nach Ivanov also eine primär kultisch-religiöse Funktion, und sie ist nur in dem Maße auch ästhetisch, wie die Tragödie ein gottesdienstliches Spiel beinhaltet.

Im Rahmen von Ivanovs Gedanken zum Drama kommt der Katharsis eine zentrale Stellung zu.²⁾ Der Zuschauer wird von ihm umgekehrt wie bei Euripides als idealer Chor bestimmt.³⁾ Wir wissen ferner, daß der tragische Held sich im Aufsteigen aus dem dithyrambischen Reigen (= Chor) ausgliedert.⁴⁾ Die Katharsis ist nun das emotionale Bindeglied zwischen Dichter und Volk, Maske und Publikum.⁵⁾ Durch sein Leiden läßt die Maske den Zuschauer das allmenschliche ICH in mystischer Anschauung sehen.⁶⁾

Angewendet auf "Tantal" heißt dies, daß in der Katharsis der Held dem Zuschauer am nächsten kommt. Mit der Rückwendung des Tantalos zur Erde ist, wie wir zunächst (S.119f.) hypothetisch annehmen, die Rückkehr zum "Reigen", zur chorischen Gemeinschaftlichkeit gegeben. Ferner ist die rauschhafte Reinigung als Eintreten in die chaotische Sphäre des leidenden Gottes Dionysos anzusehen.

Der "Rausch" des Tantalos, den wir als die dramatische Katharsis ansprechen, umfaßt nur knapp 11 Verse (V. 117⁸ - 1189). Die Absicht, die Tantalos darin kundtut, nämlich zu tanzen, verwirklicht der Autor nicht szenisch. Demnach haben wir es mit einem Hinweis auf etwas zu tun, was über die pragmatische Ebene hinausgeht. Es handelt sich um eine Andeutung des dionysischen Orgiasmus, und wir können annehmen, daß es sich um einen Schlüssel zum Verständnis der Katastrophe handelt.

Der Schlummer führt Tantalos in einem Traumgesicht seinen Zustand der Verarmung vor Augen. Er hat seine Sonnenhaftigkeit einge-

1) SEN, S. 32: Nužen i svjat pervyj mig dionisijskich očičenij: soedinenie s nizšim, glubinnym bogom, govorjaščim Da Prirode, kak ona est', vgl. S. 123, Anm. 7

2) vgl. S. 101 f.

3) vgl. S. 105,

4) SEN, S. 24, vgl. S. 125, Anm. 3

5) NM, S. 54, vgl. S. 100, Anm. 6

6) NM, S. 55, vgl. S. 101, Anm. 3

büßt und ist nun empfänglich für andere Lichtquellen außerhalb seiner. Da Tantalos nun nehmen kann, ist der zweite Gegenstand seiner Sehnsucht, und zwar der aus Zarathustras Nachtlid hergeleitete, in Erfüllung gegangen. Die dramatische Katastrophe ist dann auf der pragmatischen Ebene die Darstellung dessen, was Tantalos in seinem Traum gleichnishaft sieht. Das Paradox des äußeren Untergangs und des inneren Triumphes der menschlichen Selbstbejahung¹⁾, das Ivanov als ein Kriterium der Tragödie herausstellt, ist im Schlummer und der "ewigen Strafe" auf verschiedenen Bewußtseinssebenen des tragischen Helden gleichermaßen verwirklicht.

Wir haben bereits oben (S. 169 - 172) einen wesentlichen Aspekt der Deutung der Katastrophe vorwegnehmend erläutern können. Nun können wir einen weiteren Gesichtspunkt abheben. Die "aphrodisische" Sphäre, die Hinwendung zum Außerpersönlichen, konnte als ein Gleichnis für das menschliche Schaffen, insbesondere das dichterische, gedeutet werden. Die dionysische Sphäre, die der selbstgewählten, ja ersehnten Armut, bedeutet das Eingehen ins Chaotische, die Hingabe und Öffnung für die Lebensströme in der Vereinigung mit dem Gotte.²⁾ In bezug auf das Wort "Tod" konnten wir im Zusammenhang mit dem Chaotischen bzw. Dionysischen feststellen, daß es nicht vorkommt, vielmehr ist nur beim Aufsteigen von Tod die Rede.³⁾ Ferner ist ausdrücklich das Freiwerden von sich selbst als "zeitlich begrenzt"⁴⁾ charakterisiert. Aus allen diesen Gründen schließen wir, daß mit der dramatischen Katastrophe in "Tantal" nicht das natürliche Phänomen des Todes gemeint ist. Das Eingehen ins Allgemeine kann entweder bedeuten, daß der Tod durch die Aussicht auf eine Auferstehung im Sinne der authentischen Dionysos-Religion⁵⁾ oder des Christentums als ein nur physisches Phänomen mit der Wirkung ewiger Aufhebung der persönlichen Identität überwunden wird. Die andere Deutung wäre die, daß die dramatische Katastrophe in "Tantal" ein Gleichnis

1) SEN, S. 24: Tragedija že znamenuet vnešnjuju gibel' i vnutrennee toržestvo čelovečeskogo samoutverždenija.

2) SEN, S. 32, vgl. S. 123, Anm. 7, 8, 9

3) vgl. S. 123; 135; 136

4) S. 123, Anm. 8

5) N1D, S. 10; vgl. S. 107, Anm. 3

für den mystischen Orgiasmus darstellt, der einer geistigen Wiedergeburt und Erneuerung vorausgeht.

, Wir folgen der zweiten Deutung, wobei wir uns u.a. auf jenen dionysischen Dreischritt berufen, den Ivanov in der Abhandlung "Nicše i Dionis" (1904) darlegt. Auf das Leiden am Überfluß folgt das Chaos des Selbstverlustes und das Wiederfinden seiner selbst in Gott.¹⁾ Demgemäß ist das Motiv der Identitäts-Suche nicht auf die Selbst-Überschreitung im Aufsteigen beschränkt, sondern bildet bis hin zur Katastrophe einen leitenden Gedanken der Tragödie. Selbstfindung und Schöpfertum sind die beiden Themen von "Tantal"; sie sind der wahre Inhalt von Tantalos' Sehnsucht nach der Nacht. Das anscheinend "dekadente" Motiv der Sehnsucht nach dem Untergang stellt in Ivanovs Absicht eine Absage an die fin de siècle-Stimmung des literarischen Impressionismus dar. In der Figur Tantalos ist nicht der Wille zum Ende, sondern die rauschhafte Lebens- und Leidensbejahung gestaltet.

b - Die unvollständigen Varianten der Tragik des Tantalos

Broteas' Monolog ist in 6 Versblöcke aufgeteilt. Zunächst spricht er kniefällig in einer Kaskade von Ausrufesätzen die Ambrosia ehrfürchtig an.²⁾ Dann sinkt er, laut Szenenanweisung, wie vom Schwindel erfaßt auf einen Stein.

Broteas ist gekommen, um Tantalos zu verderben. Er zaudert aber dreimal, ob er nicht lieber von der Ambrosia trinken und unsterblich werden solle.³⁾ Als Einwand gegen das Attentat auf Tantalos spricht, daß Broteas in Tantalos seine eigene Sterblichkeit haßt.⁴⁾ Es fragt sich also, ob er wirklich konsequent handelt, wenn er Tantalos ins

1) vgl. S. 109, Anm. 6

2) V. 1244: Užasnyj luč! Požar safirnyj! Luč glubin! usw.

3) V. 1267 f.: Prostri liš' ruku, - i ne budeš' ty /čtò byl; i budeš' ty ... - čtò budeš' ... 1282: ty dar vosčit'! 1335 f.: Nad toboj nadmit'sja, mat? .. Prosnis', /ty p'jan, Broteas!

4) 1262: Kogo voznenavidel, - porazit'? .. Kogo / Broteas nenavidit? Ne sebja l'? 1288: Ego ty nenavideš'. V nem - sebja! ..

Verderben stürzt, obwohl der Haß gegen ihn sekundär ist. Für das Attentat sprechen aber drei Argumente und gewinnen die Oberhand. Zunächst stellt Broteas fest, daß das Geschenk für seine Schultern zu schwer sei.¹⁾ Nach erneutem Zweifel überwiegt das Bewußtsein der Beleidigung in ihm.²⁾ Schließlich gibt er eine Erklärung für seine Ablehnung des Aufsteigens, die eine Abwandlung des ersten Arguments darstellt: er will sich nicht über seine Mutter Erde erheben.³⁾

Broteas spricht in bewegten Worten vom Herabkommen. Erstens nennt er die Ambrosia "Tor zum blauen Chaos und ins ewige Fallen". Nach allem, was wir an Informationen über Chaos und Leiden sammeln konnten, bedeuten diese Bilder die Gott-Ebenbildlichkeit (vgl. S. 171 f.) und den dionysischen Orgiasmus (S. 181 f.). Dies wird noch dadurch unterstrichen, daß Broteas zweimal vom Küssen der Erde spricht.⁵⁾ Über den dionysisch-unpersönlichen Aspekt des Herabkommens hinaus nennt Broteas noch zweitens den aphrodisischen, schöpferisch-außerpersönlichen desselben.⁶⁾

Broteas ist ein komplementärer Typ zu den beiden Königen, weil jene nur das Aufsteigen im Sinn haben, Broteas hingegen nur das Herabkommen. Sisyphos und Ixion lassen sich allein von der Idee des Kampfes gegen die Götter leiten. Aber diese Art bogoborstvo ist weder von der Qual des Überflusses bewirkt, noch wollen die beiden Könige den Menschen das Göttliche herabbringen. Ganz im Gegenteil zielt ihr Aufruhr darauf, sich in die Rechte der Götter einzusetzen und Rache zu nehmen. Sie wollen die Weltordnung umstürzen; ihr bogoborstvo enthält keine religiöse Komponente. Die mystische Antinomie von Gottesbekämpfertum und Gottesträgertum ist in ihrem Aufsteigen nicht inbegriffen. Ixion und Sisyphos sind also im Vergleich zu Tantalos defiziente Typen.

1) V. 1279: I dar, ne po plečam zemnym, pod-jat' velel!

2) V. 1282: A, gorše vsech obid zemli/ tebe soznan'e, što rodilsja smertnym ty! ..

3) V. 1250: Nad toboj nadmit'sja, mat'? ..

4) V. 1250: Dver' v chaos sinij i v paden'e večnoe! ..

5) V. 687 ff.; 1337 ff.; vgl. S. 189, Anm. 1

6) V. 1322 ff.: vozmnj že stat'/ otcom živych, i čašu neba im predat', - ej priobščas', ej priobščit' judol' živych!

Broteas sieht diejenigen Elemente, die den beiden Königen abgehen, als erstrebenswertes Ziel. Er weiß, daß das Aufsteigen den "ewigen Doppelgänger", den wir als das überpersönliche Ich zu deuten haben, zum Ziel hat.¹⁾ Er weiß ferner, daß die Unsterblichkeit das Leiden beinhaltet.²⁾ Er kennt die altruistische und die chaotische Komponente des Herabkommens. Aber er ist zu schwach dazu, sich zum theurgischen Wagnis aufzuschwingen, um so die Voraussetzung dafür zu schaffen, daß seine Liebe zur Erde göttlich wird. So verharret er in Bosheit und mißbraucht die Ambrosia, um mit ihrer Entehrung Tantalos zu belasten.³⁾

Weder Sisyphos und Ixion, noch Broteas verwirklichen in ihren Taten den theurgischen Aspekt der Selbstbefahrung.⁴⁾ Sie machen sich nicht zum Sinnbild des leidenden Dionysos, entweder weil ihr Wagnis den Tod nicht impliziert, oder weil sie, wie Broteas, zwar den guten Sinn der Auflehnung kennen, aber zu ihrer Verwirklichung nicht im Stande sind. Wir sprechen daher von defizienten Varianten des Tantalos, und in dieser Charakteristik entsprechen sie Macbeth. Ivanov bezeichnete mit dem Adjektiv *necel'nyj* = unvollständig den Macbeth.⁵⁾ Demgegenüber charakterisiert er das "vollständige Individuum" dadurch, daß es das "Gold seiner Mittage sammelt".⁶⁾ Weder die beiden Könige, noch Broteas erleben einen "Mittag".

Ausgehend von der Hypothese, daß die Figur Tantalos Ivanovs Auffassung von König Lear entspricht, konnte zunächst Broteas als tragischer Gegentypus zu Tantalos definiert werden (S. 153 f.).

-
- 1) V. 1263 f.: Dvojnĭk / bessmertnyj ždet vo mne - menja, ubijcy.
 - 2) V. 1307: Ty straždeš', Tantal! I strada - bessmertie ...
V. 1316: Strady l' bessmertnoj ty vzalkal?
 - 3) V. 195 f.: Razlejsja, čaša! i iz persti vozopi / bessmertnuju obidu k nebu sinemu: "Menja nisčitil Tantal, oskvernĭl, plenil!"
 - 4) N1D, S. 11: No sredstvo našego samoutverždenija za predelami našego ja est' vera [...]
KI, S. 97: [...] podlinnoe samoutverždenie individuum - voploščenie.
 - 5) KI, S. 92: Vina Makbeta ležit v necel'nosti ego uzurpatorskogo samoutverždenija.
 - 6) KI, S. 96: Cel'nyj individuum sbiraet zoloto svoich pol-dnej, i žizn' otlivaet iz nich v tjaželyj slitok.

Später ordneten wir Ixion und Sisyphos auch noch diesem Typus zu, wobei allerdings nur die Metapher "Hunger", nicht aber das Bild des erloschenen Gestirns als Kriterium herangezogen werden konnte. Die zweite Bestimmung, daß Broteas und die beiden Könige unvollständige (defiziente) Varianten des Tantalos darstellen, wurde am Text der Tragödie selbst entwickelt. Sie deckt sich mit Belyjs und Deschartes' Auffassung, daß Broteas das finstere, niedere Ich des Tantalos darstelle.¹⁾ Belyj sieht auch die beiden Könige als Varianten, aber eher Ivanovs als des Tantalos.²⁾ Unter diesem Gesichtspunkt können die erste und zweite Intrige der Tragödie als eine Art Auseinandersetzung des Tantalos mit sich selbst aufgefaßt werden.

Damit würde nicht nur Broteas in Parallele zu Pelops gestellt, wodurch beide Söhne des Tantalos als Teile seines eigenen Ich erschienen. Auch Tantalos selbst könnte in Verfolgung dieses Gedankens als anderes Ich des Zeus aufgefaßt werden.³⁾ Dadurch wäre auch die dritte Intrige auf den Konflikt eines Individuums mit sich selbst reduziert. Eine Erklärung aller dramatischen Intrigen in "Tantal" als Ergebnis der Ich-Vervielfältigung liefert in bezug auf die pragmatische Handlung keine neue Erkenntnis. Hinsichtlich des gedanklichen Gehalts wären wir allein auf Mutmaßungen angewiesen, weil Ivanov in den von uns herangezogenen Abhandlungen (bis 1905) noch nicht die These vertritt, daß der tragische Konflikt sich aus dem Zerfall einer Monas in die Dyas ergibt.⁴⁾ Wir verfolgen also diesen Gedanken nicht weiter.

Es tut sich nun die Frage auf, ob es nicht widersprüchlich ist, von Varianten und Gegentypen gleichzeitig zu sprechen. Für beide Annahmen haben wir die Gründe dargelegt. Rein begrifflich läßt sich das Problem weniger zufriedenstellend lösen als in Ver-

1) vgl. S. 157, Anm. 5; S. 158, Anm. 4

2) vgl. S. 158, Anm. 2

3) Dies läßt sich vom mythologischen Hintergrund her begründen. Tantalos ist nämlich eine Erscheinungsform (lik) des Zeus-Ômados. vgl. S. 89, Anm. 1

4) So z.B. in "O suščestve tragedii", Trudy i dni, 1912, No 6, abgedruckt in: Borozdy i meži (1916), S. 235 - 258; deutsch in: Das Alte Wahre, S. 77 - 106

folgung der Bilder. Denn Ivanov läßt sich auch bei den theoretischen Äußerungen vorwiegend von Bildern und Symbolen leiten. Wir erinnern uns nun, daß Lear als leuchtendes Gestirn charakterisiert wurde, Macbeth dagegen als erloschenes.¹⁾ Beide Bestimmungen treffen einerseits auf das Verhältnis Tantalos - Broteas zu, andererseits sind in den Bildern Defizienz und Gegensatz gleichzeitig ausgedrückt. Das erloschene geht aus dem leuchtenden Gestirn hervor und ist dann sein contrarium.

Mit dem Bild des Mondes, der das Licht empfangende Gestirn par excellence ist, können wir "Zarathustra" als Quelle für den Gegensatz Lear-Macbeth und Tantalos-Broteas gleichermaßen ermitteln. Nietzsche läßt nämlich Zarathustra die "Rein-Erkennenden" und empfindsamen Heuchler" in folgenden Bildern ansprechen:

"Auch ihr liebt die Erde und das Irdische: ich erriet euch wohl! - aber Scham ist in eurer Liebe und schlechtes Gewissen, - dem Monde gleicht ihr!"²⁾

Diesen "Feiglingen" stellt Zarathustra einen Gegentyp vor Augen, der erstens "über sich hinaus schaffen" und zweitens "lieben und untergehen will".³⁾ In dieser Bestimmung ist Tantalos' Tragik, wie wir sie abheben konnten, vorgezeichnet.

Die Defizienz der Varianten des Tantalos konnte dahingehend bestimmt werden, daß entweder der Wille zum Aufsteigen (Broteas) oder der Wille zum Herabkommen fehlte (Ixion, Sisyphos). Wir würden nun vermuten, daß diese Varianten eben nicht tragisch enden, wenn uns nicht die an der Abhandlung "Krisis individualizma" (1905) entwickelte Hypothese zu einer solchen Annahme führte. Allerdings kann-

1) vgl. S. 117, Anm. 2

2) Nietzsche, Werke, VI, 1, S. 152

3) Nietzsche, Werke, VI, 1, S. 153:

"Wo ist Unschuld? Wo der Wille zur Zeugung ist. Und wer über sich hinaus schaffen will, der hat mir den reinsten Willen.

Wo ist Schönheit? Wo ich mit allem Willen w o l l e n muß; wo ich lieben und untergehn will, daß ein Bild nicht nur Bild bleibe.

Lieben und Untergehn: das reimt sich seit Ewigkeiten.
Wille zur Liebe: das ist, willig auch sein zum Tode.
Also rede ich zu euch Feiglingen!"

te bisher aus dem Text der Tragödie heraus keine Lösung des Problems gefunden werden, und die Angaben in der Abhandlung nehmen nicht direkt auf das Aufsteigen und Herabkommen Bezug. Wir müssen nun ein abschließendes Urteil über unsere Hypothese fällen.

Ivanov gibt seine Typologie der tragischen Motive in Form einer Interpretation literarischer Figuren. Für unsere Zwecke lieferte die Deutung von König Lear die meisten Informationen. Wir müssen aber feststellen, daß die hypothetische Gleichsetzung von Lear und Tantalos nicht durchgängig vorgenommen werden kann. Dies liegt nicht nur daran, daß das Sonnen-Bild in "Krizis individualizma" allein in seiner ersten Bedeutung¹⁾ als Überfluß-Symbol erwähnt wird. Die Motive Werden und Vergehen sowie Selbstopfer und transcensus fehlen ja völlig. Vielmehr enthält die Abhandlung auch eine eindeutig negative Bestimmung des Lear: er wird als "kraftlos" bezeichnet, so wie Macbeth als "unvollständig" gilt.²⁾

Wir schließen daraus erstens, daß von unseren Erkenntnissen an "Tantal" her betrachtet alle in "Krizis individualizma" besprochenen literarischen Helden einschließlich Lear als "unvollständige Varianten" zu bezeichnen wären. Zweitens muß Ivanov eine Tragik der mit einem Mangel behafteten Helden für möglich halten, denn er entwickelt ja an ihnen "induktiv" seine Typologie. Nur ragt der Tantalos der Tragödie weit über die Helden des Individualismus hinaus, und ein Hamlet z.B. würde sich neben Tantalos wie eine Karikatur ausnehmen.³⁾

1) Zur zweiten Bedeutung vgl. S. 131, 137

2) KI, S. 102: My byli by necel'ny, kak Makbet, i bessil'ny, kak Lir, esli by ešče mnili, što vozmožno dlja nas ličnoe samoutverždenie, vne ego sopodčinenija vselenskoj pravde, ili inaja svoboda, krome toj, kotoraja sostavljaet služenie Duchu.

3) KI, S. 89: Ne s mirom boretsja, a s tenjami , - s ten'ju ljubimogo otca; v nem - s soboju drugim, s soboju drevnim. [...] i obraščaetsja na sebja, na svoe istinnoe ja, otstupnik sebja samogo, svoja sobstvennaja žertva ...

Nicht nur Lear und Macbeth, sondern auch Hamlet (s.o.) und Don Quijote sind als mit einem Mangel behaftet charakterisiert. In Einzelheiten scheint Ivanov auf Turgenevs Shakespeare-Interpretation zu fußen. vgl. "Gamlet i Don Kichot" in: I.S. Turgenev, Polnoe sobr. soč. i pisem v 28 tt., Bd. VIII, Moskau-Leningrad 1964, S. 171 - 192

Das Motiv des Erde-küssens, das Broteas zweimal verwendet¹⁾, hat Ivanov Dostoevskij entlehnt. Es findet sich in dessen Werken wiederholt gestaltet. In "Schuld und Sühne" z.B. fällt Raskol'nikov, eingedenk der Ermahnung Sonjas, kurz vor seiner Verurteilung als Mörder zur Erde nieder, wobei er das Gespött der Passanten erregt, weil er den Schmutz der Straße küßt:

On vdrug vspomnil slova Soni: "Podi na perekrestok, poklonis' narodu, poceluj zemlju, potomu što ty i pred nej sogrešil, i skaži vsemu miru vsloch: 'ja ubijca'!" On ves' zadržal, pripomniv èto.

[...]

On stal na koleni sredi ploščadi, poklonilsja do zemli i poceloval ètu grjaznuju zemlju, s naslaždeniem i sčastiem. On vstal i poklonilsja v drugoj raz. - Iš' nachlestalsja! - zametil podle nego odin paren'.

Razdalsja smech.²⁾

In den "Dämonen" verlangt Šatov von Stavrogin bei einer Auseinandersetzung: "Celujte zemlju, oblejte slezami, prosite proščeni-ja!"³⁾ Eine dritte, sehr bekannte Stelle ist die Szene, in der Alëša Karamazov zur Erde verzückt niederfällt.⁴⁾

Das Erde-Küssen entspringt der Begeisterung des Herabkommens. Wir haben in "Tantal" aber auch ein Motiv des Aufsteigens, das Dostoevskij entlehnt ist. So nennt der Chor den Tantalos "Mensch-Gott".⁵⁾ Dies meint zwar vordergründig die Doppelnatur des Tantalos, weil er von den Göttern abstammt und doch an der menschlichen Vergänglichkeit teilhat. In tieferem Sinne meint Ivanov damit allerdings die Gottebenbildlichkeit, die Tantalos am Mittag erreicht.

Bei Dostoevskij ist in den "Dämonen" der Menschgott Gegenstand eines Gespräches zwischen Stavrogin und Kirilov:

1) 687 ff.: Bessmertnym stat'! .. O, èto budet - vozljubit'! [...] O, èto budet mat' lobzat', /svjatuju Zemlju, i nareč' ee svoej, /i ej skazat': "Ne pasynok otnyne ja [...]"
1337 ff.: Prosti, svjataja čaša! Osuždennyj rab, / nečistymi ustami ja pripal k tebe / s lobzan'em mira. I lobzaju zemlju ja.

2) F.M. Dostoevskij, Polnoe sobranie chudožestvennych proizvedenij, Moskau - Leningrad 1926, Bd. V, S. 428

3) ebda, Bd. VII (1927), S. 210

4) ebda, Bd. X, S. 40

5) V. 65: Kol' smerten ty, bož - smerten, o Čelovekobog!

K: Kto naučit, čto vse choroši, tot mir zakončit.

S: Kto učil, togo raspjali.

K: On pridet, i imja emu čelovekobog.

S: Bogočelovek?

K: Čelovekobog, v étom raznica.¹⁾

Zusammenfassung

Der Abschnitt der dramatischen Handlung, den wir mit dem Bild des Herabkommens bezeichnen, beginnt mit dem dramatischen Höhepunkt und endet mit der Katastrophe. Über die gedanklichen Aspekte hinaus, die wir bereits im Kapitel V Abschnitt 2 erfassen konnten, ergeben sich noch vertiefte Deutungen des Außer- und Unpersönlichen.

Die Verarmung des Tantalos ist die Verwirklichung seiner Liebe zu den Menschen, indem er ihnen die geraubte Ambrosia zugänglich macht. Dies symbolisiert das dichterische Schaffen, das als Verbindung von Spontaneität und Rezeptivität aufzufassen ist. Die "Gaben", die Tantalos den Menschen "verteilt", hat er seinerseits den Göttern abgerungen.

Rausch und Schlummer des Tantalos sowie die Katastrophe gehören inhaltlich zusammen. Im Rausch haben wir den Eintritt ins unpersönliche Chaos des Dionysos vor uns (Katharsis). Dieses Aufbau-Element der Tragödie symbolisiert die Rückkehr des Helden in den "Chor", aus dem er sich erhoben hat. In bezug auf die dramatische Wirkung verspricht sich Ivanov von der Katharsis die Überwindung der Kluft zwischen Dichter und Volk, Bühne und Publikum.

Der Schlummer zeigt Tantalos in einem gleichnishaften Traum-bild seinen Zustand der Verarmung, und die dramatische Katastrophe gestaltet szenisch den Zustand des Erloschenseins der Sonne. Der Untergang des Tantalos beinhaltet nicht den physischen Tod, sondern symbolisiert die orgiastische Vereinigung mit dem leidenden Gott, die einer geistigen Wiedergeburt vorausgeht. Es handelt sich um eine Weiterführung des Motivs der Selbstsuche in der Ich-Überschreitung.

1) F.M. Dostoevskij, Poln. sobr. chud. proizvedenij (1927),
Bd. VII, S. 196

Die unvollständigen Varianten der Tragik des Tantalos sind in dem Sinne komplementär, daß dem Broteas der Wille zum Aufsteigen fehlt, den beiden Königen hingegen der Wille zum Herabkommen. Es handelt sich in beiden Fällen um eine Gestaltung des tragischen Motivs des Hungers, wobei das Tragische selbst in bezug auf die unvollständigen Varianten ein offenes Problem bleibt. Wir können nur feststellen, daß Ivanov eine Tragik unvollständiger Typen für möglich hält, daß aber Tantalos über diese Tragik weit hinausragt.

Der Gegensatz Tantalos-Broteas kann in der Bild-Antithese Sonne-Mond ausgedrückt werden, und insofern ist ein Abschnitt aus "Zarathustra" für die beiden Gegentypen in "Tantal" als Quelle zu ermitteln. Von Dostoevskij hat Ivanov nicht nur den dem Aufsteigen zuzuordnenden Ausdruck "Mensch-Gott" übernommen, sondern auch das Motiv des Erde-Küssens.

4 - Das Apollinische und das Dionysische als Aufbauprinzipien

Wir haben in der Einleitung (S. 140 f.) festgestellt, daß Ivanov wesentliche Bilder und Motive, die in der Tragödie "Tantal" gestaltet sind, Nietzsche entlehnte. Im Verlauf der Untersuchung konnte dies noch erweitert werden. So wurde erstens der Hunger aus Überfülle als Entlehnung aus dem Nachtlied ermittelt (S. 147) und zweitens die Vorstellung eines zweiten Ich in "Zarathustra" festgestellt (161). Der Wille im Zusammenhang mit der Ich-Überschreitung kommt drittens auch an jener Stelle vor, die als Quelle für den Gegensatz Tantalos-Broteas gelten muß (S.187). Schließlich ist viertens die Identität von Mittag und Mitternacht eine Entlehnung aus "Zarathustra", (167).

Ivanov folgt also in vielen Einzelheiten Nietzsches Zarathustra, so daß wir seinen Tantalos als "Zarathustra redivivus" bezeichnen möchten. Dabei muß aber die entscheidende Einschränkung gemacht werden, daß Tantalos die "Tragik" des Zarathustra ebenso transzendiert wie die etwa des Lear (vgl. S. 116, 188). Wir sehen die oben (S.141) aufgestellte Hypothese bestätigt, daß im Aufbau der Tragödie "Tantal" gegenüber "Also sprach Zarathustra" eine veränderte gedankliche Aussage zum Ausdruck kommt. Dies wurde im Zu-

sammenhang mit dem Faust-Motiv demonstriert (S. 172 f.)

Die Einführung des Göttlichen statt des Übermenschlichen und des mystischen Ewigkeits-Erlebnisses statt der Wiederkehr des Gleichen entspricht einer anderen Korrektur, die Ivanov an Nietzsche vorgenommen hat. Die Prinzipien des Apollinischen und des Dionysischen, wie sie Nietzsche in der "Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (1872) darlegte¹⁾, wurden von Ivanov zu einer Dreiheit erweitert. Wir haben die Triade in der Abhandlung "Simvolika èstetičeskich načal" (1905) kennengelernt.²⁾

Wir können in besagter Abhandlung vier Elemente unterscheiden: erstens die 2 Bilder Aufsteigen und Herabkommen; zweitens die 3 ästhetischen Begriffe das Erhabene, das Schöne und das Chaotische sowie die diesen zugeordneten allegorischen Götterfiguren Apollon, Aphrodite und Dionysos. Drittens die den Begriffen nachgeordneten Bilder-Kataloge und viertens die Motive, die mittels der nachgeordneten Bilder ausgedrückt werden. Die zwei primären Bilder haben wir dem dramatischen Aufbau als Gliederungsprinzipien zugrundegelegt, während wir die nachgeordneten Bilder zur Erfassung der Motive in der Tragödie verwendet haben. Ist nun der Aufbau dyadisch oder triadisch?

Ausgehend von der Dreiteilung in der Abhandlung konnte bei der Untersuchung der Bilder festgestellt werden, daß diese teilweise im Sinne des Aufsteigens und des Herabkommens verwendet werden (Berg, Sonne). Ferner sind die Bilder und Symbole aller drei Sphären über die ganze Tragödie verteilt. So finden wir düstere Ankündigungen des "Todes" in der 1. Vision des Tantalos; dem dramatischen Höhepunkt gehen Bilder des Chaotischen und des Schönen (Höhle, Regen) unmittelbar voraus.³⁾ Es liegt demnach keine schematische Verteilung der Bilder vor, von denen her auf einen triadischen Aufbau

1) F. Nietzsche, Werke, I (Schlechta), S. 21: "Um uns jene Triebe näherzubringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des Traumes und des Rausches; zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist."

2) vgl. S. 121 - 127

3) vgl. S. 137 f.

der Tragödie geschlossen werden könnte.

Die Möglichkeit einer Dreiteilung ergibt sich nicht von den poetischen Bildern, sondern den gedanklichen Motiven her, die in besagter Abhandlung den nachgeordneten Bildern entsprechen. So können wir Aufsteigen, "gnädiges Herabkommen" und "abruptes Herabkommen" unterscheiden,¹⁾ die - grob gesagt - die Motive der Auflehnung, des Schenkens und der mystischen Vereinigung ausdrücken. Diese Dreiheit ist aber nicht nur von Nietzsche her betrachtet sekundär, sondern auch bei Ivanov selbst. Dies zeigt sich darin, daß die Sphäre der Aphrodite und des Dionysos beide dem Herabkommen zugeordnet werden. Lediglich durch ein Epithet werden zwei Arten des Herabkommens differenziert. Dies entspricht nicht dem Gedanken Ivanovs, Dionysos als zweigeschlechtliche Synthese aus Apollon und Aphrodite aufzufassen. Die Antithese der primären Bilder legt vielmehr die Verteilung Apollon einerseits und Aphrodite-Dionysos andererseits nahe.

Daß Ivanov selbst sich von den primären Bildern Aufsteigen und Herabkommen leiten ließ, und nicht von den 3 ästhetischen Begriffen sehen wir u.a. darin bestätigt, daß unter dem gnädigen Herabkommen nicht etwa Aphrodite, sondern die Beschreibung einer bärtigen Dionysos-Statue als Beispiel angeführt wird.²⁾ Auch in der Gedankenführung wird die Differenzierung der beiden Arten des Herabkommens erst nachträglich geliefert.

Wir betrachten die Dreiteilung als eine künstliche Gedankenkonstruktion, die einmal die coincidentia oppositorum in Dionysos begründen soll. Bei Nietzsche und Rohde ist nämlich Dionysos nicht Synthese aus zweierlei, sondern selbst Gegensatz zu Apollon. Um diesem "Mangel" abzuhelfen, führt Ivanov die Aphrodite ein. In bezug auf die Tragödie "Tantal" hat die Trias der Motive den Zweck, die Einfügung des Göttlichen und der Rezeptivität, die den wesentlichen Unterschied zu "Zarathustra" ausmacht, theoretisch zu be-

1) Ivanov übersetzt Nietzsches "gnädig" (VI, 1, S. 148) mit milostivj (vgl. S. 132, Anm. 1). Dementsprechend heißt es SEN, S. 28 f.: No ne vseгда nischozdenie - milost' mira [...] . Est' nischozdenie, kak razryv.

2) vgl. S. 179, Anm. 3; SEN, S. 26, Aphrodite wird erst S. 30 erwähnt.

gründen. Während nun für die Erfassung der Motive die Dreiteilung eine wertvolle Hilfe darstellt, ist in der dramatischen Gestaltung der Tragödie das Aphrodisische zu schwach entwickelt, um als eigenes Strukturelement sichtbar zu werden.

A. Belyj zieht eine Dreiteilung in bezug auf "Tantal" überhaupt nicht in Betracht. Er erörtert lediglich die Fortentwicklung der Dyas Apollon-Dionysos in der Tragödie und kommt zu dem Schluß, daß von Verschmelzung des Apollinischen und des Dionysischen keine Rede sein könne. Nietzsche hatte nämlich in bezug auf die attische Tragödie behauptet, in ihr sei Traum- und Rauschkunst vereinigt.¹⁾ Belyj kritisiert, daß Ivanov in "Tantal" die Tyrannei des Dionysischen über das Apollinische eingeführt habe.²⁾ Dies sieht er u.a. dadurch bestätigt, daß Ivanov in "Tantal" die Dialoge³⁾ in einen Wirbel von Ausrufen aufgelöst habe.⁴⁾ Er schließt daran die Bemerkung Dionysos sei in seine Vergangenheit und Apollon in die tote Lichtheit der Abstraktionen gefallen. Damit spielt Belyj auf die mutmaßliche Herkunft der Dionysos-Religion aus Thrakien und auf den

-
- 1) ebda., S. 25 f.: "[...] entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich - wie beispielsweise in der griechischen Tragödie - zugleich Rausch- und Traumkünstler: als welchen wir uns etwa zu denken haben, wie er, in der dionysischen Trunkenheit und mystischen Selbstentäußerung, einsam und abseits von den schwärmenden Chören niedersinkt und wie sich ihm nun, durch apollinische Traumeinwirkung, sein eigener Zustand, das heißt seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt in einem gleichnisartigen Traumbilde offenbart."
 - 2) A. Belyj, poëzija slova, S. 69: Raz-jav dva načala, Ivanov opjat' vozvraščajetsja k zamyslu: slit' dva načala; i podmenjaet slivanje tiranijeju odnogo nad drugim.
 - 3) Nietzsche, Werke, I (Schlechta), S. 55: "Alles, was im apollinischen Teile der griechischen Tragödie, im Dialoge, auf die Oberfläche kommt, sieht einfach, durchsichtig und schön aus."
 - 4) Belyj, S. 57: No Ivanov dialoga malo kosnulsja, a v "Tantale", drame svoej, razvoploščajet dialog on v vichr' vosklicanij i morok metafor; tak vnov' "dionisovo-apollonovskij" genij stanovitsja Kritom i Frakiej v Del'fach Ivanova. Razdeleny dva načala, slivajnyje u Nicše; upal Dionis v svoe prošloe; v mertvuju svetlost' abstrakcij upal Apollon.

"urdionysischen" Zeus-Kult auf Kreta¹⁾ und ferner darauf an, daß in Delphi ein Erdorakel dem des Apollon historisch vorausging.²⁾ Vom Apollinischen ist, so können wir Belyj resümieren, in "Tantal" keine Spur.

Wir können uns Belyjs Kritik zunächst nicht verschließen, denn die Bilder des Herabkommens überwiegen in der Tragödie. Auch die Träume, die apollinisch sein sollten, beinhalten das Dionysische. Wenn wir aber nicht nur Aphrodite, sondern auch Apollon ausklammern, dann würden nur noch dionysische Strukturelemente übrigbleiben. Ein solcher Monismus scheint uns aber sachlich nicht vertretbar. Die Antithese von Aufsteigen und Herabkommen ist das zentrale Strukturelement.

Es sei nun darauf hingewiesen, daß in Nietzsches Spätwerk "Götzendämmerung" (1889, Streifzüge eines Unzeitgemäßen, Aph. 10) der Rausch beiden Prinzipien, dem Apollinischen und dem Dionysischen zugeordnet wird. Die Antithetik der beiden Prinzipien wird dadurch nicht in Frage gestellt.³⁾ Belyj legt seiner Ivanov-Kritik allein Nietzsches Ausführungen von 1872 zugrunde und mißt die Tragödie "Tantal" an der Antithese Traum : Rausch. Im Lichte von Nietzsches Spätwerk aber stellt sich der Rausch als Oberbegriff zu Vision einerseits, schöpferischer Affektentladung andererseits dar.

Vielleicht können wir unsere Ausführungen mit der Vermutung beschließen, daß Ivanov der genauere Nietzsche-Leser war. Die Beantwortung der Frage, ob ein zweigeteilter Aufbau der Tragödie "Tantal" vorliegt oder ob eine "Tyrannei des Dionysischen über das Apollinische"⁴⁾ vorherrscht, hängt nämlich nicht zuletzt davon ab,

1) Rohde, I, S. 128 ff.

2) ebda, II, S. 58. Ivanov deutete in "Dionis i pradionisijstvo" (1923) alle chthonisch-mantischen und ekstatischen Kulte der griechischen Frühzeit als "urdionysisch". Seine These lautete, gegen Rohde, der Dionysos-Kult sei autochthon.

3) Nietzsche's Werke, Erste Abtheilung, Band VIII, (Groß-8^o), Leipzig 1906, S. 124: "Was bedeutet der von mir in die Ästhetik eingeführte Gegensatz-Begriff apollinisch und dionysisch, beide als Arten des Rausches begriffen? - Der apollinische Rausch hält vor allem das Auge erregt, so daß es die Kraft der Vision bekommt. [...] Im dionysischen Zustande ist dagegen das gesamte Affekt-System erregt und gesteigert: so daß es alle seine Mittel des Ausdrucks mit Einem Male entladet [...]".

4) vgl. S. 194, Anm. 2

welche Definition der beiden Prinzipien man zugrundelegt. Wer auch das Apollinische als eine Form des Rauschhaften anerkennt, wird, ohne bei Ivanov eine Abweichung von Nietzsche festzustellen, in der Tragödie "Tantal" einen dyadischen Aufbau verwirklicht sehen.

Zusammenfassung

Ivanov verwirklicht in "Tantal" einen jambischen Trimeter ohne rhythmische Konstante. Statt dieser lassen sich zwei fast gleich starke rhythmische Tendenzen auf der 4. und 10. Silbe feststellen. Diese Art Trimeter ist eine Umkehrung des Rhythmusverlaufs des Alexandriners, der auf der 4. und 10. Silbe die Inertien verwirklicht.

Eine Nachahmung von Goethes "Faust" (Teil II, 3. Akt), kann nur in bezug auf den hohen Prozentsatz verwirklichter Ikten und das Fehlen einer Konstanten festgestellt werden. Ivanov führt nämlich nicht die für den antiken Trimeter und den "Faust" gleichermaßen charakteristische rhythmische Dreigliedrigkeit der Zeile durch.

In der russischen Literatur ist der in "Tantal" verwirklichte Trimeter ein Übergangsphänomen. Ivanov führt selbst in seinen späteren Aischylos-Übersetzungen die Konstante auf der 10. Silbe bei Dreigliedrigkeit der Zeile durch, wie es der allgemeinen Entwicklung des russischen Trimeters entspricht.

Formal ahmt Ivanov eine attische Tragödie nach und legt der Fabel einen antiken Mythos - allerdings in stark modifizierter Form - zugrunde. Dieser Rückgriff auf die Antike ist Ausdruck von Ivanovs Bestrebung, die moderne Trennung von Dichter und Volk dadurch aufzuheben, daß in der Tragödie zum Mythos entwickelte "volkstümliche" Symbole Verwendung finden. Die dramatische Person soll als "Maske" ein Symbol für den leidenden Menschen und den leidenden Gott (Dionysos, Christus) sein. Im Erlebnis der Katharsis, verstanden als rauschhafter "Reinigung", erlebt sich der Zuschauer als Mithandelnder am gottesdienstlichen Spiel. Ivanov weist ihm damit die ursprüngliche kultische Rolle des Chors zu.

Der antike Tantalos-Mythos ist in der Tragödie "Tantal" durch Kontamination mit dem Prometheus-Mythos so umgestaltet, daß eine

doppelte Sehnsucht das Zentralmotiv darstellt. Einmal sehnt sich Tantalos nach dem durch die Ambrosia symbolisierten Göttlichen, das er den Menschen herabbringen will. Zum andern sehnt sich Tantalos in seinem "Überfluß bis zur Qual" nach Verschenken des Reichtums, um selbst zu verarmen und dann nehmen zu können. Der erste Aspekt des Zentralmotivs ist christlich zu begründen; der zweite stellt eine dramatisierte Entwicklung der Sehnsucht der Sonne aus Zarathustras "Nachtlied" dar.

Die dramatische Handlung ist gemäß den Bildern des Aufsteigens und des Herabkommens aufgebaut, wobei in Entsprechung zum doppelten Sehnsuchtsmotiv auch das Herabkommen zwei Aspekte hat.

An das Bild des Aufsteigens ist zunächst die "mystische Antinomie" geknüpft, die den Gegensatz von Gottesbekämpfer und Gottesträger beinhaltet. In der Gestalt des Pelops gibt Tantalos symbolhaft sein Ich den Göttern hin, um dann über sich hinauszuwachsen und ein anderes Selbst hervorzubringen. Der tragische Frevel wird von Ivanov so interpretiert, daß dem Himmel die Gnade bisweilen mit Gewalt abgerungen werden müsse, so wie Jakob-Israel mit dem Engel kämpfte.

Die zweite Antinomie nennt Ivanov die "tragische", und sie beinhaltet den Gegensatz von Individuum und Gemeinschaft. Um in die Unpersönlichkeit einzugehen, muß der tragische Held zunächst seine Individualität auf die Spitze treiben, indem er gemäß Ivanovs Verständnis von Augustins Maxime "transcende te ipsum" ein anderes Selbst hervorbringt.

Der dramatische Höhepunkt wird durch den Höchststand der Sonne angezeigt und beinhaltet Tantalos' Rückwendung zur Erde. Das zum Überpersönlichen gesteigerte Ich stirbt in mystischer Weise und wandelt sich zunächst zum Außer-, dann zum Unpersönlichen. Das Außerpersönliche wird durch die Gewährung des Genusses der Ambrosia und die Abtretung der Herrschaft durch Tantalos an Ixion und Sisyphos gestaltet. Damit wird das Schaffen des Schönen durch den Dichter symbolisiert. Das Unpersönliche ist Gegenstand des Rausches und Schlummers des Tantalos sowie der dramatischen Katastrophe.

Im Rausch wird die Katharsis gestaltet, jene ekstatische Reinigung, die den Helden in die chorische Gemeinschaft zurückführt und den Zuschauer als idealen Chor das allmenschliche ICH in

mystischer Anschauung erblicken läßt. Schlummer und Katastrophe unterscheiden sich nicht im Motiv-Gehalt, sondern in der Gestaltung. Einmal handelt es sich um ein gleichnishaftes Traumbild, sodann um einen szenisch-pragmatischen Vollzug. Beide bedeuten die zeitlich begrenzte Vereinigung mit dem leidenden Gott und sind ein Gleichnis für den mystischen Orgiasmus. Ivanov meint mit der dramatischen Katastrophe das Verlieren seiner selbst als Voraussetzung einer neuen Selbstfindung und den inneren Triumph der menschlichen Selbstbejahung.

Die Tragik des Tantalos hat zwei defiziente Varianten in Broteas, Tantalos' älterem Sohn, und Ixion und Sisyphos. Tantalos' Sehnsucht resultiert aus der Qual der Überfülle, während in diesen drei Figuren das tragische Motiv des Hungers gestaltet ist. Broteas ist als vorzeitig "erloschene Sonne" ebenso ein Sinnbild für Tantalos' Ich wie Pelops; nur stellt Broteas die "finstere", menschlich-sterbliche Seite von Tantalos' Natur dar. Broteas ist zu schwach zum Aufsteigen, er verharret in selbstverneinendem Haß. Dabei erkennt er sehr wohl das Ziel des Aufsteigens, die Rückwendung zur Erde mit der göttlichen Gabe und das Eingehen ins lebenspendende Chaos. Ixion und Sisyphos hingegen führen das Aufsteigen zwar durch, aber nur in umstürzlerischer Absicht. Sie wollen weder das Göttliche verschenken, noch im Unpersönlichen des Todes aufgehen.

Grundlage des Aufbaues der Tragödie ist die Zweiheit der Prinzipien des Apollinischen und des Dionysischen, wie sie Nietzsche in der "Geburt der Tragödie" (1872) darstellt und in der "Götzendämmerung" (1889) leicht modifiziert. Ivanov ordnet das Aufsteigen dem Apollon zu, das Herabkommen primär dem Dionysos. So wie er die aus "Zarathustra" entlehnte Sehnsucht der Sonne nach Nacht (= Dionysos) durch den christlichen Aspekt der Sehnsucht nach dem Göttlichen (= Ambrosia) erweitert, so unterscheidet er theoretisch auch noch einen aphrodisischen Aspekt des Herabkommens. Die Erweiterung des Zentralmotivs um ein christliches Moment und die Entwicklung der nietzscheanischen Dyas zur Trias Apollon-Aphrodite-Dionysos stellen beide eine spezifische Fortentwicklung der Vorlage durch Ivanov dar. Sie sind aber in unterschiedlichem Maße in das Kunstwerk integriert. Die Dreiteilung bleibt nämlich auf das Gedankliche begrenzt; das Aphrodisische ist dramatisch zu schwach

entwickelt, um sich als Strukturelement gegen das Dionysische deutlich abzuheben.

Ivanov "korrigiert" Nietzsches Interpretation des Dionysischen, indem er in der Figur Tantalos Zarathustra wieder aufleben läßt. Durch die Selbstbejahung des am Überfluß leidenden tragischen Helden nimmt Ivanov die seiner Meinung nach positive Seite des "Pessimismus der Stärke" auf. Er führt die Gestalt dann aber über das Ideal des Übermenschen und "Individualisten" hinaus zur religiös verstandenen Selbstentäußerung und dem Aufgehen in der chorischen Gemeinschaft. Darin schlägt sich Ivanovs Kritik an Nietzsches Rationalisierung des Dionysischen und seiner Verengung zum bloß ästhetischen Phänomen nieder.

Die religiöse Erweiterung des Zarathustra-Motivs zeigt sich deutlich in der Verwendung des Goetheschen Motivs der Koinzidenz von Augenblick und Ewigkeit. Ivanov deutet es im Sinne seiner vermutlich von E. Rohde beeinflussten Auffassung der Dionysos-Religion um. Tantalos wird zum Sinnbild des leidenden Gottes, indem er im mystischen Tod über das Werden hinauswächst und den "grenzenlosen Augenblick" als Ewigkeit erlebt. Im orgiastischen Eintauchen in das Zeitlose erscheine, so Ivanov, alles gleichzeitig als seit jeher seiend und neu-entstanden; dies hält Ivanov für die authentische, weil mystische Auffassung von der ewigen Wiederkehr.

REGISTER

- Aischylos 31 f., 78, 90, 196
 "Also sprach Zarathustra" 19, 115 f., 118, 120, 132, 140, 147, 161, 163 f., 167, 174, 180, 182, 187, 191, 197 f.
 Al'tman, M. 16, 22-24, 32, 103, 116, 126, 158
 Annenskij, I. 3, 97
 Apollodor 86 f.
 Apollonius Rhodius 87
 Apt 41
 Aristoteles 79, 180
 Artjuškov 43, 45 f.
 Augustinus 121, 138, 170
 Bal'mont, K. 18
 Baženov 45
 Beethoven, L.v. 103
 Belyj, A. 15, 17, 26, 35, 64, 71 f., 105, 157 f., 173 f., 186, 194 f.
 Berdjaev, N. 15
 Blok, A. 26
 Bogdanovič, A. (= A.B.) 17
 Bresslau 22
 Brjusov, V. 18, 24, 26, 35, 46, 60
 Bunin, I. 32
 Byron 32, 114
 Čarnyj 25
 Chlebnikov, V. 18, 24
 Cholodkovskij 43, 45 f., 51-53, 60
 Chomjakov, A. 22
 Corneille, P. 100
 Čul'kov, G. 18
 Cumont, F. 22
 Curtius, E. 22
 Curtius, E.R. 15, 30
 Denniston, J.D. 68
 Deschartes (= Dešart, Šor), O. 3, 17, 20, 22-28, 30 f., 33, 35, 96, 158 f., 179 f., 186
 "Dionis i pradionisijstvo" 30 f., 88 f., 145, 171
 Dmitrievskaja, Darja 22 f.
 Dmitrievskij, A. 35
 dol'nik (Versmaß) 39 f.
 (Der) Doppelgänger (Motiv) 111 f., 120, 124, 131, 161, 185
 Dostoevskij, F. 29, 161, 189-191
 Dymšic, Z. 30
 Euripides 85 f., 88, 104 f.
 Eurypylos 106 f.
 Evlachov 24
 Fet, A. 37 f., 43 f., 46, 51-53, 60, 76 f.
 fin de siècle (Epoche) 183
 Frank, S. 27, 34
 "(Die) Fröhliche Wissenschaft" 3, 19, 113, 146, 153, 164, 173
 Gasparov, M. 18, 32, 35-48, 50-53, 59-62, 64 f., 72, 77
 "(Die) Geburt der Tragödie" 3, 19, 22, 192, 194, 198
 Geršenzon, M. 30
 Gippius, Z. 18
 Goethe, J.W.v. ("Faust") 35, 38 f., 41-43, 45 f., 53, 59 f., 76, 78, 113, 151, 164, 172-174, 192, 196, 199
 Golubeva 17
 "Götzendämmerung" 195, 198

- Hafis 113
 Heiseler, H.v. 27,80,132
 Hirschfeld, O. 22
 Homer 32,86 f.
 Hübner 22
 Hyginus 86
 Ibsen, H. 100
 Ivanov, Dmitrij V. 23,26,30,
 33
 Jugendstil 3
 Kayser, W. 62,65 f.,79,
 95
 Kirchhoff 22
 Ključevskij 22
 Koepfen, v. 21
 Kommissarževskaja, V. 28
 "Kop'ë Afiny" (= KA)
 110-112,120,124,131,160 f.,
 163,169-171
 Kostrov 55
 Kotrelev, N. 16,18,25
 Kovalevskij 24
 "Krizis individualizma"
 (= KI) 16,96,114-120,
 125 f.,153 f.,167 f.,185,
 187 f.
 Kroneberg 50,53
 Küfferle, R. 28
 Lear, König 114-118,153,
 185,187 f.,191
 Lomonosov, M. 36,41,55
 Lunačarskij, A. 18,24
 Macbeth 114 f.,117 f.,
 153 f.,185,187 f.
 Makovskij, S. 33
 Marcel, G. 15
 Merežkovskij, D. 24
 Minc, Z. 16
 Minskij, N. 18
 Molière 70
 Mommsen, Th. 22
 "Nicše i Dionis" (= NiD) 17,
 106-108,111,136,155,170-172,
 182 f.,185
 Nietzsche, F. 3,18,95,105-109,
 127,140,161,167,170,175,191,193
 "Novye maski" (= NM) 96 f.,99-
 102,104,107,109,112,124 f.,131,
 138,171,180 f.
 "O Šillere" (= OS) 96,113 f.,
 118,145-147
 Ottokar, N. 30 f.
 Pasternak, B. 46 f.,52 f.,60,
 76 f.
 Pausanias 88,106
 Pherekydes 87 f.
 Phrynichos 87
 Pickard-Cambridge, A.W. 93
 Pindar 31,86 f.
 Piotrovskij 44
 Platon 86,88,163
 "Poët i čern'" (= PIC) 16,
 98 f.,110
 "Prometej" 3,29 f.,52,58
 Racine, J.B. 100
 Radlov 44
 Remizov, A. 18
 Rogožin, N. (s. Golubeva) 27
 Rohde, E. 3,102,106,127,180,
 193,195,199
 Rose, H.J. 85-89,153
 Safrazbekjan, I. 32
 Sašen'ka 23
 Saussure, de 22
 Schiller, F.v. 96,113,117,119,
 161
 Schmoller 22

- Schopenhauer, A. 113
- Šervinskij 44
- Shakespeare, W. 53,100,188
- "Simvolika éstetičeskich načal"
(= SEN) 97,121-126,131-138,
155-157,159 f., 164,169-171,
179,181 f.,192
- Šklovskij, V. 24
- Sologub, F. 32
- Solov'ëv, Vl. 17,22,24,
128
- Sophokles 63,68
- Stepun, F. 15 f.,20,25
- Struve, P. 34
- Šul'c 41
- Sumarokov, A. 41
- Švarsalon, Vera 23
- Taranovski, K. 36-38,40-
42,45,47-51,54 f.,57,59,
62-65,72,75,77
- Tarasenkov, An. 32
- Theognis 132
- Tjutčev, F. 32,63,98
- Tomaševskij, B. 24,62,70
- Trediakovskij, V. 18,41,
49
- Tschöpl, C. 16 f.,20,22,
24-27,32
- Tumanjan, O. 32
- Turgenev, I. 188
- "Vagner i dionisovo
dejstvo" (= Vidd) 97,
103-105,133
- Vahlen 22
- Veselovskij 24
- Vinogradov 22,25
- Vjazemskij, P. 63
- Wagner, R. 103 f.,113,133
- Wattenbach 22
- West, J. 16 f.,119,128
- Wilpert, G.v. 100
- Zelinskij, F. (= Zieliński)
15,23,38,157
- Zeller 22
- Zinov'eva-Annibal, Lidija
23,28,96,100
- Žirmunskij, V. 62
- Žukovskij, V. 63