

Jelena Hahl-Koch

Marianne Werefkin  
und der russische Symbolismus

Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie

---

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. Jelena Hahl-Koch - 978-3-95479-375-4  
Downloaded from PubFactory at 01/11/2019 09:49:17AM  
via free access

U  
**Slavistische Beiträge**

Unter Mitwirkung von M. Braun, Göttingen · † P. Diels, München  
J. Holthusen, Bochum · E. Koschmieder, München · W. Lettenbauer, Freiburg/  
J. Matl, Graz · F. W. Neumann, Mainz · L. Sadnik-Aitzetmüller, Saarbrück  
J. Schütz, Erlangen

**HERAUSGEGEBEN VON A. SCHMAUS, MÜNCHEN**

**Band 24**

JELENA HAHL-KOCH

# Marianne Werefkin und der russische Symbolismus

Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie

Slavistische  
Beiträge

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN 24-27

1967

P/67/1734

G

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

© 1967 by Verlag Otto Sagner/München  
Abteilung der Fa. Kubon & Sagner, München

---

Druck: „Logos“ GmbH, München 19, Bothmerstr. 14

## I N H A L T

	Seite
Vorwort . . . . .	7
Einleitung . . . . .	9
Marianne Werefkin . . . . .	12
A. UMWERTUNG ALLER WERTE . . . . .	15
I. <i>Der Positivismus</i> . . . . .	16
II. <i>Die „Ära Pobedonoscev“</i> . . . . .	18
III. <i>Am Umbruch der Zeiten</i> . . . . .	21
IV. <i>Suche nach neuen Werten</i> . . . . .	24
B. I. <i>Kunst und Ästhetik</i> . . . . .	30
a) 1. Befreiung der Kunst von jeder Tendenz . . . . .	31
2. Aufwertung von Kunst und Ästhetik . . . . .	34
b) Das „überästhetische“ Prinzip . . . . .	37
II. <i>Das Formproblem</i> . . . . .	45
a) Besinnung auf die Kunsttechnik . . . . .	45
b) Abgrenzung gegen den Formalismus . . . . .	49
III. <i>Das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit</i> . . . . .	51
a) Die „banale Wirklichkeit“ als Gegenpol der Kunst . . . . .	51
b) Die Wirklichkeit als Grundlage der Kunst . . . . .	58

IV. <i>Der Künstler</i> . . . . .	6
a) Aufwertung der Künstlerpersönlichkeit . . . . .	6
b) Aufgaben des Künstlers . . . . .	6
V. <i>Ziele der Kunst</i> . . . . .	7
a) Umgestaltung des Lebens . . . . .	7
b) Der Weg zur Religion . . . . .	7
C. BEZIEHUNGEN ZUM WESTEN . . . . .	8
D. ZUSAMMENFASSUNG . . . . .	8
Quellenanhang . . . . .	9
Literaturverzeichnis . . . . .	10

## VORWORT

Diese Arbeit hat der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg im Sommersemester 1965 als Dissertation unter meinem Mädchennamen Koch vorgelegen. Im Herbst 1966 konnte sie mit Unterstützung der Marianne-Werefkin-Stiftung gedruckt werden.

Danken möchte ich allen, die die Entstehung der Arbeit gefördert haben: namentlich meinem Doktorvater, Prof. Dr. Dmitrij Tschizewskij; Herrn Dr. Clemens Weiler, Museumsdirektor in Wiesbaden und Jawlensky-Biograph, dem ich die erste Bekanntschaft mit der Künstlerin Marianne Werefkin verdanke; Herrn Fritz Stöckli, Basel, dem inzwischen verstorbenen Präsidenten der M.-Werefkin-Stiftung, der mir als Nachlaßverwalter uneingeschränkte Einsicht in sämtliche Schriften und Skizzenhefte gestattete. Fritz Stöckli wie auch Gabriele Münter, die bis vor wenigen Jahren als letzte Künstlerin aus dem engsten Kreis um M. Werefkin noch lebte, vermittelten mir durch persönliche Erinnerungen wertvolle Einsichten. — Der Werefkin-Stiftung, Ascona/Schweiz, bin ich für die finanzielle Beteiligung an den Druckkosten sehr verpflichtet.

Der genannten Stiftung sowie der ehem. Preußischen Staatsbibliothek, Berlin, jetzt Staatsbibliothek, z. Zt. Marburg, danke ich für die Genehmigung, Teile aus dem handschriftlichen Nachlaß M. Werefkins als Quellenanhang erstmals zu veröffentlichen.

München, November 1966

*Jelena Hahl-Koch*



## EINLEITUNG

Der schriftliche Nachlaß Marianne Werefkins offenbart ein bedeutendes theoretisches und kritisches Talent, das der künstlerischen Begabung der Malerin nicht nachsteht. Da ihre Gedanken zur Ästhetik eine auffallende Verwandtschaft mit den Theorien des russischen Symbolismus zeigen, erscheint eine vergleichende Untersuchung begründet. — Unter „Symbolismus“ verstand man in Rußland nie allein eine dichterische Schule; und so soll auch hier dieser Begriff im weiten Sinne verstanden werden, weil nicht die Dichtung untersucht wird, sondern die symbolistische Ästhetik und allgemeine Kunsttheorie, zu denen z. B. auch der Komponist A. N. Skrjabin und die Künstler S. P. Djagilev und A. N. Benua (Benois) manches beigetragen haben. — Da Benua und Djagilev jedoch die einzigen bildenden Künstler waren, die von der Jahrhundertwende bis etwa 1910 Bedeutendes auf dem Gebiet der Kunsttheorie leisteten, die russische Kunst aber insgesamt zu dieser Zeit noch rückständig war,<sup>1</sup> erweist es sich als aufschlußreicher, die Werefkinschen Schriften mit den Theorien der erstrangigen symbolistischen Dichter zu vergleichen: mit denen von Andrej Belyj,<sup>2</sup> Valerij Brjusov, Vjačeslav Ivanov, Aleksandr Blok und dem frühen Dmitrij Merežkovskij.

Zeitlich erstreckt sich die Arbeit über die Jahre 1892 bis 1913 und konzentriert sich auf das Jahrzehnt 1900—1910. Es wurden verwendet: der schriftliche Nachlaß M. Werefkins, der hauptsächlich aus Tagebüchern und Briefen besteht, und die theoretischen und kritischen Schriften der russischen Symbolisten. Die Tatsache, daß von M. Werefkins dichterischem Werk<sup>3</sup> nichts mehr erhalten ist, grenzt diese Arbeit auf eine reine Theorienuntersuchung ein.

Die nicht sehr umfangreiche kritische Literatur, die sich mit dem russischen Symbolismus befaßt, handelt in der Hauptsache von den dichterischen Werken und ihren formalen Aspekten.<sup>4</sup> Da sich jedoch ausnahmslos alle

<sup>1</sup> M. Werefkin: „Leider sind die Kunstbegriffe hier noch im Fötus.“ (Brief an Nell Walden aus Rußland. S. Quellenanhang am Ende des Buches, S.101. Vgl. auch 2. Brief, *ibid.*)

<sup>2</sup> bekanntes Pseudonym für B. N. Bugaev.

<sup>3</sup> In den Tagebüchern, die an die Phantasiegestalt des „Unbekannten“ gerichtet sind, erwähnt M. Werefkin eigene Gedichte. (*Lettres à un Inconnu*, II, S. 89. Aus dem handschriftl. Nachlaß, M.-Werefkin-Stiftung Basel.)

<sup>4</sup> z. B. J. Holtusen: *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*. — Göttingen (1957). Vorwort, S. 5: „Die symbolistische Dichtung ist

großen symbolistischen Dichter um eine theoretische Begründung ihrer Werk bemüht haben, und da sie alle außerordentlich gebildet und kritisch begabt waren,<sup>5</sup> halte ich es für begründet, den russischen Symbolismus einmal von den theoretischen Schriften seiner größten Vertreter her zu untersuchen. Einer von ihnen, Andrej Belyj, soll hier angeführt werden für alle Symbolisten, die eine ernsthafte Theorie forderten:

„Unsere zeitgenössische Epoche ist eine Epoche der Schaffung neuer Kunstformen: Hier gestatten wir jegliche Kühnheit; aber umso strenger umso pedantischer sind wir auf dem Gebiete der theoretischen Ausarbeitung, der Gesetze dieser Kühnheit.“<sup>6</sup>

Das erste Ziel dieser Arbeit ist es, im theoretischen Werk M. Werefkin die Überschneidungen mit dem der russischen Symbolisten festzustellen und die Ähnlichkeit der Gedanken zu untersuchen. Die Studien orientieren sich ganz nach M. Werefkin, deren ästhetische und kunsttheoretische Ideen vollständig behandelt werden sollen. Da ihre Schriften nicht für alle Aspekte des Symbolismus eine Vergleichsbasis bieten, können die herangezogenen Parallelen jedoch keine organische Darstellung des russischen Symbolismus mit allen seinen Entwicklungen und Wandlungen ergeben; auch die historische Eingliederung des Symbolismus wird nur kurz in den beiden einleitenden und dem letzten Kapitel behandelt, die der Arbeit als Rahmer beigefügt sind. Immerhin stimmen die Kunstanschauungen M. Werefkins und die der Symbolisten in so entscheidenden Punkten überein, daß manches Wesentliche auch zur Theorie des russischen Symbolismus beigetragen werden kann. — Keinesfalls soll versucht werden, gegenseitige Einflüsse und Abhängigkeiten festzustellen; die gedankliche Verwandtschaft M. Werefkins mit den Symbolisten erscheint umso erstaunlicher und interessanter, als keine direkten Beziehungen zwischen ihnen nachzuweisen sind: M. Werefkin lebte in der entscheidenden Zeit in München; erst um 1910 hat sie in Wilna einen Vortrag Georgij Čulkovs gehört oder jedenfalls einen ausführlichen Bericht darüber erhalten. Die Überraschung und Faszination, mit der sie die Ähnlichkeit ihrer Gedanken konstatiert,<sup>7</sup> läßt darauf schließen, daß sie mit dem russischen Symbolismus zuvor nur wenig vertraut war. Tatsächlich ist in

---

ihrem eigenen Willen nach eine formale Kunst, in der die Form alleinige Trägerin des Wahrheitscharakters ist.“

<sup>5</sup> zu V. Ivanov vgl. z. B. bei F. Stegun: *Mystische Weltanschauung*. — München (1964), S. 264; zu V. Brjusov vgl. A. Schmidt: *Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie*. — München 1963.

<sup>6</sup> A. Belyj: *Na perevale. Teorija ili staraja baba*. 1907 (in: Belyj: *Arabeski. Kniga statej*. — Moskva 1911, S. 273.)

<sup>7</sup> M. Werefkin: „Doch in dem Vortrag Čulkovs überraschte es mich sehr, daß er, den niemand von uns je gesehen hat, und der seinerseits nichts von unserer Existenz wußte, daß er an das gleiche glaubt und wörtlich die gleiche Lehre vertritt wie wir.“ („Entwurf“ ... s. Quellenanhang S. 97 oben)

ihren zahlreichen Notizheften, in denen sie nahezu ihre gesamte Lektüre aufzuzählen und zu exzerpieren pflegte, bis 1914 kein russischer Symbolist genannt. Erst ab 1914 finden sich Auszüge des Dramas „Ljubov' nad bezdnami“ von Fedor Sologub<sup>8</sup> und der „Pis'ma o teatre“ und anderer Schriften des Dramatikers Leonid Andreev, der nur ein Mitläufer der Symbolisten war.<sup>9</sup> — Eine persönliche Bekanntschaft ist einzig zwischen Sergej Djagilev und M. Werefkin nachgewiesen; in einem Brief an Herwarth Walden nennt sie Djagilev ihren Freund.<sup>10</sup> Wahrscheinlich hat sie ihn nach 1910 kennengelernt, oder, falls früher (etwa über Kandinsky oder Grabar', die aus München für Djagilevs Kunstzeitschrift „Mir Iskusstva“ schrieben), so scheint sie bei ihm weniger verwandte Gedanken gefunden zu haben als bei Čulkov; denn eine Auseinandersetzung mit Djagilevs Kunsttheorien ist in ihren Heften nicht zu finden.

Das zweite Ziel dieser Arbeit ist der Versuch, den russischen Symbolismus, der überwiegend als rein literarische oder literar-ästhetische Schule bewertet wird,<sup>11</sup> auch in seinem Zusammenhang mit außerästhetischen Gebieten zu behandeln. Der literarische Symbolismus ist nur Teil einer vielfältigen Strömung und kann am besten verstanden werden, wenn er mit den benachbarten Gebieten, die von derselben Bewegung erfaßt wurden, zusammen beurteilt wird. Bemerkenswert und typisch für jene Zeit ist, daß sowohl M. Werefkin als auch die symbolistischen Dichter vorwiegend über „Kunst im weiten Sinne des Wortes“ und über weltanschauliche Fragen geschrieben haben, mehr als über Probleme der jeweiligen Kunstgattungen. Dementsprechend verwenden sie den Begriff „Kunst“ in seiner umfassenden Bedeutung.<sup>12</sup> Danach soll sich fortan auch diese Arbeit richten.

Da von M. Werefkins schriftlichem Werk bisher nur Teile aus drei Tagebüchern publiziert sind,<sup>13</sup> das Übrige als handschriftlicher Nachlaß noch unbekannt ist, veröffentliche ich mit Genehmigung der Marianne-Werefkin-Stiftung sowie der „Ehem. Preußischen Staatsbibliothek“<sup>14</sup> erstmals einige

<sup>8</sup> Heft 1914, Nr. 2, S. 16 f.

<sup>9</sup> Heft 1914, Nr. 1, S. 4—26. Erwähnt auch im Lektüerverzeichnis, Heft 2, S. 11.

<sup>10</sup> M. Werefkin an H. Walden, Berlin. Brief ohne Datum [1912] (Archiv der Staatsbibliothek Marburg).

<sup>11</sup> z. B. R. Poggioli: *The Poets of Russia. 1890—1930.* — Cambridge 1960; und G. Donchin: *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry.* — 's-Gravenhage 1958.

<sup>12</sup> M. Werefkin: „Alles, was das Leben nicht in sich schließt, alles, was der Mensch eigenmächtig beiträgt, ist Kunst: Religion, Philosophie, Musik, Literatur, Malerei, Architektur, Skulptur [...] (Lettres à un Inconnu, s. Quellenanhang S. 95).

<sup>13</sup> M. Werefkin: *Briefe an einen Unbekannten. 1901—1905.* Herausgeg. von C. Weiler. — Köln (1960). Aus: *Lettres à un Inconnu, I—III.* (Handgeschr. Hefte, Marianne-Werefkin-Nachlaß-Stiftung, Basel.)

<sup>14</sup> Berlin, jetzt Staatsbibliothek, z. Zt. Marburg (Stiftung Preußischer Kulturbesitz).

wichtige Tagebuchauszüge und Briefe als Quellenanhang am Ende dieser Arbeit (Seiten 94—101).

Der Quellentext wie auch alle Zitate sind von mir in die deutsche Sprache übersetzt, und zwar die „Lettres à un Inconnu“ aus dem Französischen, der „Entwurf“ und sämtliche Zitate der Symbolisten aus dem Russischen. — Das Französisch von M. Werefkin ist ausgezeichnet, wenn man von der etwas eigenwilligen Ausdrucksweise absieht. Gelegentlich fehlende Accents sowie einige ungeschickt gebaute Sätze sind allein auf die Flüchtigkeit der Aufzeichnungen zurückzuführen, denn das russisch geschriebene Konzept, der „Entwurf“, zeigt ähnliche Mängel. — Da der Text nachprüfbar bleiben soll, war eine wissenschaftliche Übersetzung der literarischen vorzuziehen, obwohl bei der getreuen Wiedergabe von M. Werefkins eilig aufgezeichneten Notizen manche sprachliche Unebenheit nicht zu vermeiden war. Verbessert wurden nur die häufig fehlenden Satzzeichen und einige geringfügige Mißachtungen der deutschen Großschreibung in den Briefen an Nell Walden.

### MARIANNE WEREFKIN

Mariamna Vladimirovna Verevkina wurde 1860 in Tula als Tochter einer Generalsfamilie geboren.<sup>15</sup> Schon als Kind zeigte sie eine auffallende künstlerische Begabung (die Mutter war Malerin), und sie erhielt bereits als 14-jähriges Mädchen Malunterricht bei Privatlehrern. Von 1886 an, als ihr Vater zum Gouverneur der Peter-und-Pauls-Festung in Petersburg ernannt wurde, studierte sie 10 Jahre lang bei Ilja Repin. Sie schreibt hierzu: „Ich bewunderte ihn [Repin] sehr, aber einig waren wir nie. Ich wurde damals der russische Rembrandt genannt, stellte aus in der bekannten Wanderausstellung, — auch nahm die Akademie meine Bilder für ihre Sendungen. Ich bekam brillante Kritiken und geriet in Verzweiflung. Mir war die realistische Welt ebenso fremd wie die romantische. Eigene Ziele schwebten mir vor.“<sup>16</sup>

Die beste Entwicklungsmöglichkeit sieht sie zu jener Zeit in Deutschland, und zwar im fortschrittlichen, allem Neuen aufgeschlossenen München. Im

<sup>15</sup> Für M. Verevkina wird hier ebenso wie für V. Kandinskij und A. Javlenskij, die in Deutschland bekannter sind als in Rußland, die deutsche Namensform gebraucht. — Die gesellschaftliche Stellung der Familie Werefkin entspricht etwa der des deutschen Adels; daher nannte man M. Werefkin in Deutschland mitunter Baronin oder gab ihrem Namen das Adelsprädikat. — S. weitere Angaben zu ihrer Biographie: C. Weiler: Marianne Werefkin (in M. W.: Briefe an einen Unbekannten. Hrsg. C. Weiler. — Köln [1960], S. 53 ff.).

<sup>16</sup> Aus einer autobiographischen Aufzeichnung, abgedruckt in: Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich 1938, S. 5. — Vgl. auch Quellenanhang S. 100, 1. Abschnitt.

Jahre 1896 siedelt sie mit drei anderen Malern, ihrem Freund Alexej Jawlensky, Igor' Grabar' und Dmitrij Kardovskij nach München über. — Der Salon der Werefkin in der Giselastraße wird zum Treffpunkt eines internationalen Freundeskreises von Malern und Dichtern der Avantgarde. Hier wird 1909 als Ergebnis vieler Diskussionen die „Neue Künstlervereinigung München“ unter Kandinskys Vorsitz gegründet. Welche Rolle die gebildete und temperamentvolle Gastgeberin Werefkin in diesem Kreise spielte, erfahren wir von einem gelegentlichen Besucher, dem Kunsthistoriker Gustav Pauli: „Nie wieder habe ich eine Gesellschaft kennengelernt, die mit solchen Spannungen geladen war. Das Zentrum, gewissermaßen die Sendestelle der fast physisch spürbaren Kräfwellen, war die Baronin. [= M. Werefkin. ... Sie] beherrschte nicht nur die Unterhaltung, sondern ihre ganze Umgebung. Von Politik war am wenigsten die Rede. [...] Über alle Fragen der Kunst und Literatur, der alten und neuen, wurde dagegen mit unerhörtem Eifer und ebensoviel Geist debattiert.“<sup>17</sup>

Als Malerin gehört Marianne Werefkin mit Kandinsky und Jawlensky zu den Vorkämpfern der modernen Kunst. Durch die Vereinfachung und Reihung der Formen und die freie Farbgestaltung helfen ihre Bilder mit, den Weg zur abstrakten Malerei vorzubereiten; doch M. Werefkin bleibt kurz vor der Grenze zur Abstraktion stehen. Ihr geht es darum, die Zufälligkeit der Erscheinungswelt aus ihren Bildern auszuschließen, nicht, die Gegenständlichkeit ganz aufzulösen.<sup>18</sup> Daß sie den entscheidenden Schritt nicht getan hat, ist der Hauptgrund für die unverdient geringe Berühmtheit der begabten Malerin.

Wie in der Malerei, so ist auch in ihren theoretischen Schriften nur eine begrenzte Entwicklung festzustellen: Für die Zeit bis etwa 1905 zeigt M. Werefkin eine erstaunlich revolutionäre Haltung, doch schon ab 1913 gehört sie nicht mehr zur Avantgarde. — Gabriele Münter, die zu dem Münchener Freundeskreis zählte, sah in Kandinsky den geistigen, in M. Werefkin den seelischen Pol der Gruppe.<sup>19</sup> Aus dieser treffenden Unterscheidung werden auch die verschiedenen Ziele von Kandinsky und Werefkin verständlich, — trotz einer auffallenden Ähnlichkeit mancher Gedanken: Während Kandinsky ein ganzes kunsttheoretisches System aufgestellt, es klar durchgearbeitet und zur Veröffentlichung bestimmt hat, blieben Marianne Werefkins sporadische Aufzeichnungen, die nur für sie selbst notiert waren, systemlos, unkorrigiert, oft sogar ohne Satzzeichen. Ihre eigentliche Aufgabe sah sie darin, den Künstlerkreis, der sie umgab, anzufeuern und zu

<sup>17</sup> G. Pauli: *Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten*. — Tübingen (1936), S. 265. — Ähnl. auch bei L. G. Buchheim: *Der Blaue Reiter und die „Neue Künstlervereinigung München“*. — Feldafing (1959), S. 41.

<sup>18</sup> s. M. Werefkins Erklärungen, Quellenanhang S. 100—101.

<sup>19</sup> Diese Bemerkung machte G. Münter in einem Gespräch mit mir am 7. Jan. 1962 in Murnau.

inspirieren.<sup>20</sup> Auf die logische Ausarbeitung ihrer Gedanken legte sie keinen Wert; bilderreiche, poetische Abschnitte wechseln in ihren Heften mit theoretischen Betrachtungen von begrifflicher Ungenauigkeit und Überspitztheit des Ausdrucks. Die Gedanken büßen dadurch aber nichts von ihrer Bedeutung und Originalität ein; es liegt in ihnen ebensoviel ursprüngliche Kraft wie bewußte Provokation der Pedanterie.

Wenn also in dieser Arbeit von der Ästhetik Marianne Werefkins gesprochen wird, ist kein philosophisches System gemeint, sondern — ebenso wie bei den russischen Symbolisten — eine „Gefühlsästhetik“. Das Pathos und die Vorliebe für vieldeutige metaphysische Begriffe wie „Seele, Gefühl, Glaube“ sind die ersten äußeren Zeichen, die eine Ähnlichkeit zwischen den Schriften M. Werefkins und denen der Symbolisten andeuten.

---

<sup>20</sup> „Die Leute sind immer gekommen, mir zu sagen, ich sei ihr Stern, sie könnten ohne mich im Leben nicht vorwärtskommen. So habe ich mich törichterweise in ihren Dienst gestellt, bis sie wußten, wohin zu gehen; ich hielt das Licht des Ideals hoch, ich leuchtete ihnen den Weg, [...]“ (Lettres... I, S. 165). — Zu der bedeutenden Rolle, die sie vor allem im Leben Jawlenskys gespielt hat, s. C. Weiler: Alexej Jawlensky. — Köln (1959).

## A. UMWERTUNG ALLER WERTE

Je mehr man sich bemüht, den russischen Symbolismus historisch zu verstehen und in den literarischen und weltanschaulichen Strömungen der vorhergegangenen Jahrzehnte nach Ansätzen zu suchen, desto klarer erkennt man: Es gibt fast nur negative Anknüpfungspunkte. Die Zeit der zweiten Aufklärung (1855—1885), in der Puškins Werke als ‚nichtige, unnütze Bagatellen‘ galten, kann man mit M. Gofman ohne Übertreibung als ‚grobmaterialistisch‘ bezeichnen.<sup>1</sup> Der ‚Materialismus in der Wissenschaft, der Positivismus in der Philosophie und der Naturalismus in den Künsten‘<sup>2</sup> boten nichts, worauf der Symbolismus hätte aufbauen können. — Dennoch spielt die russische Aufklärung m. E. eine bedeutende Rolle bei der Entstehung des Symbolismus, und zwar gerade weil die Lehre des nüchternen Materialismus und Utilitarismus so einseitig und so extrem war, daß sie zur Opposition herausfordern mußte. Die Dogmen und Werte jener Epoche veranlaßten die Symbolisten, nach dem Beispiel Nietzsches eine „Umwertung aller Werte“ zu fordern.<sup>3</sup> Der Versuch einer Umwertung, bzw. anfangs die bloße „Entwertung“ aller positivistischen Werte wurde zur ersten Aufgabe der Vorkämpfer des Symbolismus, der „Dekadenten“, wie sie in polemischer Absicht genannt wurden: „Das Dekadententum [...] war in erster Linie eine Empörung gegen den bei uns herrschenden Positivismus.“<sup>4</sup>

Die Auflehnung gegen die materialistische Weltanschauung und gegen den tendenziösen Realismus ließ die Symbolisten zur Gruppe werden; das negative Programm führte sie so nah zusammen, wie es ihre späteren, konstruktiven Ziele nie vermocht haben. „[...] die Gruppe schloß sich weniger im ‚Ja‘ als im ‚Nein‘ zusammen.“<sup>5</sup> Dieses „Nein“ war das erste Zeichen

<sup>1</sup> M. Gofman: Romantizm, simvolizm i dekadentstvo (in: Gofman: Kniga o russkich poëtach poslednego desjatiletija. — SPb/Moskva [1908] S. 11).

<sup>2</sup> [V. Brjusov]: K čitateljam (in: Vesny 1909, 12, S. 188). — Gegen die beschränkte Dogmatik der naturalistischen Schule wendet sich auch Belyj: Na perevale. Simvolizm. 1909 (in Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 241).

<sup>3</sup> „Wir [...], für die Nietzsche die alten Werte umgewertet hat [...]“ (V. Brjusov: Svjaščennaja žertva. in: Vesny 1905, 1, S. 29). — S. auch Ellis: Russkie simvolisty. — M. 1910, Vorwort (o. Seitenz.).

<sup>4</sup> „Zven'ja“. Lit. prilozhenie k gaz. „Slovo“. 20. febr. 1906 (zit. nach: D. Maksimov: Poëzija V. Brjusova. — Leningrad 1940. S. 17). — Auch im Rückblick bestätigt Brjusov, die Krise des Positivismus habe die Richtung der symbolistischen Schule bestimmt. (Brjusov, Smysl sovremennoj poëzii. 1921. in: Izbr. soč. v dvuch tomach. II. — M. 1955, S. 325.)

<sup>5</sup> A. Belyj: Na rubeže dvuch stoletij. — Moskva/Leningrad 1931. S. 194; s. auch Ellis, Russkie simvolisty. — M. 1910, S. 2 f.

einer radikalen Wendung, noch lange bevor eigene Ziele auf den Gebieten der Ästhetik und Literaturtheorie eine neue Geistesbewegung erkennen ließen.

### *I. Der Positivismus*

Da der Positivismus diese nicht unwichtige negative Rolle bei der Entstehung der symbolistischen Bewegung gespielt hat, soll er anhand von kritischen Aussagen der Symbolisten kurz dargestellt werden. —

Gleich die erste Streitschrift, geschrieben von Dmitrij Merežkovskij im Jahre 1892, greift den Positivismus an: „Im Grunde trägt die ganze Generation vom Ende des 19. Jahrhunderts die gleiche Entrüstung in ihrer Seele gegen den erstickenden, erstarrten Positivismus, der uns als Stein auf dem Herzen liegt.“<sup>1</sup> Weshalb Merežkovskij, und nach ihm alle Symbolisten, den Positivismus als ‚Stein auf dem Herzen‘<sup>2</sup> empfunden haben, geht in Merežkovskijs Abhandlung aus der Schilderung jener Zeit hervor: In Rußland sei die große und fruchtbare Bewegung der 60-er Jahre dank der ‚Eigenheiten des russischen nationalen Temperaments‘ von einer utilitaristischen und positivistischen Nüchternheit und von praktischer, geschäftiger Trockenheit begleitet gewesen. Schönheit und Poesie seien negiert worden; und für die tiefsten Fragen des Lebens, die Fragen nach Religion und christlicher Moral, habe man nur Verachtung gezeigt.<sup>3</sup> — Als wesentlichen Grund für diese Erscheinungen führt Georgij Čulkov, der nicht nur auf literarischem Gebiet, sondern auch in der Politik sehr aktiv war,<sup>4</sup> folgendes an:

„Die russische Intelligenz [...] war schon vom Ende der 40-er Jahre an in einem solchen Maße mit der einen oder anderen politischen Richtung verbunden, daß sie die Fähigkeit vollkommen verloren hatte, in der Kultur etwas Selbständiges zu sehen. Dichtung, Philosophie, Malerei — einfach alles wurde vom Gesichtspunkt der sozialen Nützlichkeit her gesehen und bewertet. Dabei wurde diese Idee der ‚Nützlichkeit‘ bis zur Wunderlichkeit naiv aufgefaßt.“<sup>5</sup>

<sup>1</sup> D. S. Merežkovskij: O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj ruskoj literatury. 1892 (in: Poln. sobr. soč. D. S. Merežkovskogo. 17 tt., Izd. Vol'f. — SPb/M. 1911—1913, t. 15, S. 247). — Im folgenden gekürzt wiedergegeben.

<sup>2</sup> V. Brjusov spricht z. B. vom ‚tödlichen Einfluß des Materialismus, Positivismus und Naturalismus‘ und von einer ‚großen Stagnation der Ideen‘ seit der Mitte des 19. Jhs. (K čitateljam. in: Vesny 1909, 12, S. 188).

<sup>3</sup> D. S. Merežkovskij, s. Anmerkung 1, S. 302 f.

<sup>4</sup> Wegen seiner revolutionären Betätigung war er zeitweise nach Sibirien verbannt.

<sup>5</sup> G. Čulkov: Gody stranstvija. — (Moskva) 1930, S. 61.

Marianne Werefkin kritisiert die russische Aufklärung zwar nirgends direkt, doch gegen alle wesentlichen Prinzipien jener Zeit hat sie ihr Leben lang polemisiert:

„Das Kind liebt, das Genie schafft, beide glauben. Der Rest suhlt sich im Materialismus, im Skeptizismus, in der verlogenen und bornierten Klugheit, welche meint, das Wahre sei das Greifbare, das Wünschenswerte sei das, was das Auge sieht, die Hand greift, der Magen verdaut und der logische Gedanke analysiert. Und weil sie mit Gewalt wahr und klar sehen wollen, sehen sie nichts von den wahren Schönheiten des Lebens, die ein liebendes Herz, ein fester Glaube und ein gewaltiges Genie aus sich selbst schöpfen können, ohne je ärmer davon zu werden.“<sup>6</sup> Auch die Distanzierung M. Werefkins von ihrem Lehrer Repin<sup>7</sup> und damit von den „Peredvižniki“ (Wanderausstellern) ist als Kritik an der positivistischen Weltanschauung zu werten; denn die „Genossenschaft für Wanderausstellungen“ war mit ihren tendenziösen, sozialkritischen Lehrbildern das künstlerische Pendant zur didaktischen Literatur der 60-er und 70-er Jahre.<sup>8</sup>

Es war ein ungleicher Kampf, den die Symbolisten gegen den Positivismus zu führen begannen. Denn schließlich zählte die positivistische Lehre allein schon deshalb, weil sie so einfach und jedermann zugänglich war, eine große Anhängerschaft. Doch die Symbolisten, obwohl weit in der Minderheit, waren zuversichtlich; ihre Einstellung zum Positivismus war die zu einem dummen Riesen, dem man geistig weit überlegen ist. Als Beispiel möge die Polemik Brjusovs gegen Andreevskij in der Zeitschrift „Mir Iskusstva“ dienen. Der Dichter und Kritiker S. A. Andreevskij bedauert in seinem Artikel „Entartung der Poesie“, daß die großen naturwissenschaftlichen Erfolge seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und die Herrschaft des Verstandes seit den 60-er Jahren böse Folgen für die russische Dichtung gehabt hätten. Der „magische Kristall“, d. h. die schöpferische Naivität, welche besonders zur Zeit der Romantik die dichterische Phantasie beflügelt habe,<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Lettres... III, S. 80. — s. auch Quellenanh. S. 97.

<sup>7</sup> S. Zitat S. 12 und Quellenanhang S. 100 oben.

<sup>8</sup> Siehe bei O. Wulff: Die neurussische Kunst. — Augsburg 1932, S. 164—181. — Die Charakterisierung der „Peredvižniki“ bei A. Schmidt (V. Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. — München 1963, S. 43) als „Künstlervereinigung um die Jahrhundertwende“, die vor allem impressionistische Bilder ausstellte, ist nicht richtig. D. Tschizewskij wies in seiner Rezension (D. T.: A. Schmidt. — in: Novyj Zurnal 1964, 76. S. 266) schon darauf hin, daß in den „Wanderausstellungen“ nie impressionistische Bilder ausgestellt wurden. — Schmidts Beschreibung ist auch insofern irreführend, als sie genau auf die Opposition, den Kunstkreis um „Mir Iskusstva“ zutrifft, der tatsächlich um die Jahrhundertwende bestand (und nicht wie der Verein der „Wanderaussteller“ von 1870 bis 1922) und der fortschrittlich genug war, Werke französischer Impressionisten und moderner russischer Maler auszustellen.

<sup>9</sup> „Magischer Kristall“ wird von Andreevskij offensichtlich in anderer Bedeutung gebraucht als es zur Zeit der Romantik üblich war. Vgl. D. Tschizewskijs

sei in den 60-er Jahren zerschlagen worden. Seitdem gehe es von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mit der Dichtung bergab.<sup>10</sup> — Dieser Artikel rief heftiger Widerspruch in symbolistischen Kreisen hervor. Die bestbegründete und schärfste Kritik veröffentlichte Brjusov noch in derselben Ausgabe der Zeitschrift. Er erwidert, die Naturwissenschaft habe die Dichtung noch nie gestört; der „magische Kristall“ sei viel zu hart, als daß die Positivisten der 60-er Jahre ihn hätten zerschlagen können. Wen würden heute noch derer ‚kindische Theorien‘ verleiten, die z. B. die Natur auf den Tanz sinnleerer Atome und das Weltgeheimnis auf gestörte Gehirnfunktionen zurückführten: Heute herrsche in der Philosophie und der Wissenschaft der Idealismus, und man habe sich den ‚Geheimnissen der Seele‘ zugewandt.<sup>11</sup> Zur Bekräftigung zitiert Brjusov noch den großen Vorgänger der Symbolisten, den Philosophen Vladimir Solov'ev: Er sehe den endgültigen Fall des theoretischen Materialismus kommen und halte diese Stufe der philosophischen Kindheit für endgültig überschritten.<sup>12</sup>

Doch der mächtige Vorgänger, der Positivismus, erweist sich als zählebig; er behält sogar in der Blütezeit des Symbolismus eine zahlenmäßig große Anhänger- und Mitläuferschaft und fordert noch viele Jahre zu immer neuen Angriffen heraus. Es wird noch öfter die Rede davon sein. Während hier jedoch nur eine Auswahl typischer Feindschaftserklärungen die symbolistische Reaktion zeigen sollte, folgen im weiteren jene gezielten Angriffe, die sich in Einzelfragen gegen die positivistischen Dogmen richten.

## II. Die „Ära Pobedonoscev“

Die Mißerfolge der „Aufklärer“ bei der Lösung der brennenden sozialen und politischen Probleme trugen dazu bei, daß sich die kritisch denkenden Menschen, vor allem die der jüngeren Generation, von der positivistischen Weltanschauung abwandten. Es beginnt eine Zeit der Ziellosigkeit und Re-

---

Kommentar zum ‚magischen Kristall‘ in Puškins „Evgenij Onegin“, Kap. VIII, L.: Ein magisches Mittel, das einen Blick in die Zukunft, bzw. bei Onegin in das noch unklar empfundene Konzept des Dichtwerks gewährt. (A. S. Pushkin: Evgenij Onegin. The Russian Text edited with introd. and commentary by D. Čiževsky. — Cambridge 1953, S. 295.)

<sup>10</sup> S. A. A n d r e e v s k i j : Vyroždenie rifmy. Zametki o sovremennoj poézii (in: Mir Iskusstva 1901, 5, S. 211—236). — Zit. auch bei V. B r j u s o v : Otvét g. Andreevskomu (in: Mir Iskusstva 1901, 5, S. 238).

<sup>11</sup> V. B r j u s o v : Otvét g. Andreevskomu (in: Mir Isk. 1901, 5, S. 240 f.).

<sup>12</sup> *ibid.* S. 241. Brjusov hat hier eine Bemerkung Solov'evs aus der utopischen ‚Erzählung vom Antichrist‘ richtig als Hinweis auf den zeitgenössischen Zustand verstanden, obwohl an jener Stelle vom 21. Jh. die Rede ist. — In der deutschen Übersetzung: W. S o l o w j o w : Kurze Erzählung vom Antichrist. — Bonn (1946), S. 11.

signation, die „trostlosen, öden 80-er Jahre“.<sup>1</sup> — Daß dieser Zustand fast zwei Jahrzehnte (80-er und 90-er Jahre) andauerte, war zum großen Teil das Werk des allmächtigen Politikers Pobedonoscev, nach dem diese Epoche benannt wird. Konstantin Pobedonoscev, der Berater der Zaren und von 1881 an Oberprokureur der hl. Synode, hielt als vorsichtiger Politiker die Bildung und das selbständige Denken des Volkes für unnötig und gefährlich; es sollte naiv-gläubig, traditionsbewußt und träge bleiben. Die „Intelligenz“ wurde durch Überwachung und scharfe Zensur zum Schweigen gebracht, denn nach Pobedonoscev durfte nichts zwischen Zar und Volk stehen. Jede schöpferische Veränderung wurde vermieden. Die „russische Finsternis“ war für Pobedonoscev die ideale (weil so bequeme) Grundlage für die Autorität von Kirche und Staat.<sup>2</sup>

Die Herrschaft Pobedonoscevs über Rußland beschäftigte einige Symbolisten so sehr, daß sie dieses Thema dichterisch gestalteten. Andrej Belyj verwendet aus Gogol's Erzählung „Schreckliche Rache“ das Bild der schlafenden Pani Katerina, deren Seele der Zauberer stiehlt, und setzt Katerina mit Rußland gleich, den bösen Zauberer mit Pobedonoscev.<sup>3</sup> Aleksandr Blok bekennt in einem Brief, ihm sei die Metapher der Pani Katerina in Belyjs Artikel besonders nahe gegangen,<sup>4</sup> und er greift in seinem Epos „Vozmezdje“ (Vergeltung) das Bild vom Zauberer Pobedonoscev und dem eingeschlafenen Rußland wieder auf.<sup>5</sup>

Diese Andeutungen mögen genügen, die allgemeine Situation, die auch die Künste beherrschte, zu skizzieren. Es ist einleuchtend, daß auch in der „Ära Pobedonoscev“ die Wurzeln des Symbolismus nicht liegen konnten. Nur in einigen wenigen Punkten finden wir hier schon einen Ansatz der symbolistischen Bewegung, und zwar in der beginnenden Polemik gegen die Ästhetikfeindlichkeit der 60-er Jahre, wie sie zum Beispiel von dem Literaturkritiker A. Volynskij im „Severnyj Vestnik“ betrieben wurde,<sup>6</sup> im all-

<sup>1</sup> V. Brjusovs Gedicht „Ja vyrostal v gluchoe vremja“ (Ich wuchs in einer öden Zeit heran) in: *Stichotvorenija i poëmy*. — L. 1961, S. 552; und A. Bloks Autobiographie (in: *Blok: Sočineninija v dvuch tomach. t. 2*. — M. 1955, S. 203). s. auch M. Gofman: *Romantizm, simvolizm i dekadentstvo* (in: *Gofman: Kniga o russkisch poëtech poslednego desjatiletija*. — SPb/M. [1908], S. 11): ‚finstere, düstere Nacht‘ der 80-er Jahre.

<sup>2</sup> s. D. Tschizewskij: *Russische Geistesgeschichte, II*. — (Hamburg 1961), S. 103 f.

<sup>3</sup> A. Belyj: *Lug zelenyj. Kniga statej*. — M. 1910, S. 6.

<sup>4</sup> Blok an Belyj, 2. Okt. 1905 (in: *Aleksandr Blok i Andrej Belyj. Perepiska*. — M. 1940, S. 141).

<sup>5</sup> *Vozmezdje*, 2-ja glava (in: *A. Blok: Soč. v dvuch tomach. t. 2*. — M. 1955, S. 507 f.).

<sup>6</sup> s. Zinaida Gippius: *Dmitrij Merežkovskij*. — Paris (1951), S. 66 f.: „Volynsky (= A. L. Flekser) begann den Kampf gegen die damals noch unerschütterliche Tradition der 60-er Jahre, gegen Belinskij, Černyševskij, Dobroljubov; doch der Kampf wurde nicht im Namen der Kunst geführt, Volynskijs Kritiken waren nur negativ, nicht konstruktiv.“

mählichen Aufblühen der Lyrik und der Verbannung der Tendenz aus der Literatur. — Themen wie „Tod und Vergänglichkeit“, „Resignation“, sentimentale und phantastische Stimmungsschilderungen wurden, ähnlich wie in den westlichen Ländern, sehr beliebt. Nicht ganz zu Unrecht trägt diese Zeit den Namen „Pessimismus“. Typisch ist, daß von der Mitte der 80-er Jahre an A. N. Apuchtin, ein nur mäßig begabter Dichter, der aber diese Stimmung sehr gut auszudrücken wußte, so bekannt wurde.<sup>7</sup> Typisch für diese Zeit sind auch die Dichter ohne bestimmte Weltanschauung wie S. A. Andreevskij, der Übersetzer von E. A. Poes „Raven“ und der Verfasser stimmungsmäßig verwandter Gedichte;<sup>8</sup> und K. M. Fofanov, der thematisch in der Tradition der Spätromantiker stand und hierin von den Symbolisten als ihr Vorgänger anerkannt wurde.

In der bildenden Kunst treten neben den herrschenden „Wanderausstellern“ schon von den 70-er Jahren an allmählich mehr Landschaftsmaler hervor, die nicht ohne Grund jenen Kunstzweig wählten, der am wenigsten von Tendenzen und moralischen Aufgaben belastet ist. Allerdings wird hier noch keine gültige Antwort auf die tendenziöse Malerei gefunden; es zeigt lediglich eine Ausweichmöglichkeit, die aber gerade den talentiertesten Künstlern nicht genügt. Viele von ihnen wandern in den 90-er Jahren für immer in den Westen aus, z. B. Marianne Werefkin, Kandinsky, Jawlensky.

Es kann nicht nur am Fehlen großer Talente gelegen haben, daß trotz einiger guter Ansätze auch die Literatur ebenso grau und bedrückend eintönig war wie, nach Meinung der Symbolisten, die ganze Epoche.<sup>9</sup> Z. Gippius bezeichnet die vorsymbolistische, „dekadente“ Strömung als ‚kleine, übertriebene Bewegung‘, die noch weit entfernt war von einer wirklichen Wiedergeburt der Literatur.<sup>10</sup> — Die erwähnten Vorzeichen einer neuen Bewegung sind als Folge und Ausdruck der Resignation m. E. weniger revolutionär und bedeutend, als sie z. B. von J. Holthusen gewertet werden.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> In einem seiner Essays sagt Apuchtin, Schönheit und Melancholie seien die einzigen legalen Themen der Dichtung (s. D. S. Mirsky: *Contemporary Russian Literature*. — London 1926, S. 69). — Brjusov bezeichnet die Werke Apuchtins und Goleniščev-Kutuzovs treffend als ‚blasse Bilder‘, als ‚stumpfe Brillanten, die beinahe schön wären, wenn sie glänzten; doch sie glänzen nicht‘. „Ich wundere mich sogar, wie Sie und andere Kritiker [...] diese Dichter ohne Langeweile lesen können.“ (Brief an Percov vom 17. 4. 95 — in: *Pis'ma V. Ja. Brjusova k P. P. Percovu*. — M. 1927, S. 19).

<sup>8</sup> Zu den Themen und Ansichten Andreevskijs s. D. S. Merežkovskij: *O prinčinach upadka [...]* (in: *Poln. sobr. soč.*, 17 tt. Izd. Voff, t. 15, S. 300).

<sup>9</sup> s. S. A. Vengerov: *Poëzija 80-ych gg.* (in: Vengerov, Hrsg.: *Russkaja literatura XX veka*. — M. 1914—1916, t. 1, S. 40—57).

<sup>10</sup> Z. Gippius: *Dmitrij Merežkovskij*. — Paris (1951), S. 63.

<sup>11</sup> J. Holthusen: *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*. — Göttingen (1957), S. 11.

Es fehlte den 80-er und 90er Jahren etwas sehr Wesentliches, das aus den Ansätzen eine bedeutende Kunstbewegung hätte entstehen lassen und das später im Symbolismus hinzukam: zur Ziellosigkeit ein Suchen nach neuen Werten und Idealen, zur Nach-Denklichkeit der schöpferische Drang, zu endzeitlichen Stimmungen die Gewißheit einer neuen, helleren Zukunft.<sup>12</sup> — Da der Ära Pobedonoscev jedenfalls das Schöpferische und Konstruktive fehlte, kann sie nur sehr bedingt als Vorbereitungszeit für den Symbolismus gelten, eher als eine Übergangszeit, die zwischen ihm und seinem Angriffsobjekt, dem Positivismus, stand und mit ihrer großen Müdigkeit den Elan der ersten Symbolisten zu lähmen drohte.

<sup>12</sup> Die Polemik zwischen Andreevskij und Brjusov in „Mir Iskusstva“ (s. S. 17 f.) ist auch insofern aufschlußreich, als Andreevskij in seiner defaitistischen, skeptischen Haltung ein typischer Vertreter der 80-er Jahre ist, während Brjusov, selbstsicher und optimistisch, den Standpunkt der Symbolisten vertritt.

### III. Am Umbruch der Zeiten

Der Beginn der symbolistischen Bewegung wird — etwa gleichzeitig mit den Protesten gegen die Weltanschauung der vorigen Generation — durch sehr laute Ankündigungen einer neuen geistigen Epoche charakterisiert: „Ungeachtet der Langeweile, der Untätigkeit, des Verderbens der Sprache, der Zeitungs- und Zeitschriftenanarchie, des Mangels an großen Talenten und der unverständlichen Stagnation, erleben wir einen der wichtigsten Augenblicke in der geschichtlichen Entwicklung der russischen Literatur. Es ist eine unterirdische, halbbewußte und, wie jede schöpferische Kraft in ihren Anfängen, eine unsichtbare Bewegung.“<sup>1</sup> Wohin diese unsichtbare, aber so sicher geahnte Bewegung führen wird, kann Merežkovskij noch nicht sagen, nur, daß eine Epoche des „göttlichen Idealismus“ bevorstehe. Auf dem Wege dorthin gelte es noch große Widerstände zu überwinden, fährt Merežkovskij fort, und da die heutige Generation viel Kraft für den Kampf mit der Vergangenheit aufwenden müsse, könne es ihr beschieden sein, gleichsam als „erste Soldatenreihe“ zu fallen; doch sie werde freudig den „Befestigungsgraben“, der sie von der neuen Epoche trennt, mit ihren Leibern füllen, damit die nächsten Kämpfer über sie hinwegschreiten können. Trotz des Opfers sei die Freude einzigartig, den ersten Hauch der großen Zukunft zu spüren.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> D. Merežkovskij: O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury. 1892 (in: Poln. sobr. soč. D. S. Merež. 17 tt. Izd. Vol'f. — SPb/M. 1911—1913, t. 15, S. 303).

<sup>2</sup> *ibid.*, S. 304 f. und S. 289.

Der Dichter-Theoretiker L. Ellis<sup>3</sup> sieht „eine große Ära und neue Kultur“ voraus; sie werde „ihrem Wesen nach und allseitig unserer zeitgenössischen materialistischen und positivistisch-utilitaristischen Kultur entgegengesetzt sein“.<sup>4</sup> — Nach Andrej Belyj ist es sogar eine Voraussetzung für alle Symbolisten, sich der tiefen Krise bewußt zu sein, in der sich die Menschheit befindet.<sup>5</sup> Sein Aufsatz „Apokalipsis v russkoj poézii“ (Vesy 1905, 4, S. 11—28) handelt weniger von der Apokalypse in der Dichtung, wie die Überschrift vermuten ließe, als von einer Apokalypse in der gesamten Kultur. Vladimir Solov’ev, Merežkovskij und Nietzsche als Propheten einer großen geschichtlichen Wende werden oft darin angeführt. Belyj, der immer wieder Titel wie „Auf dem Bergpaß“, „Am Umbruch der Zeiten“ wählt, spricht häufig von der schicksalhaften Wende: „Wir stehen auf einem Bergpaß und wissen noch nicht, wohin wir gelangen können.“<sup>6</sup> [...] und wir ahnen, daß wir auf der Grenze zweier großer Entwicklungsperioden der Menschheit stehen.“<sup>7</sup>

Vjačeslav Ivanov ist in Agrippa von Nettesheims Schriften auf die Prophezeiung gestoßen, daß im Jahre 1900 ein großer historischer Umschwung stattfinden und eine neue Epoche beginnen würde. Diese Epoche werde, wie alle vorangegangenen, 490 Jahre dauern und einem der 7 kosmischen Dämonen unterstehen.<sup>8</sup> Es ist nicht anzunehmen, daß Ivanov wörtlich an diese Prophezeiung glaubte; er benutzt sie nur als Kuriosum zur Überleitung auf die ernstzunehmenden jüngeren „Propheten“, die vor 1900 tatsächlich apokalyptische Ahnungen hatten; ebenso wie Belyj zitiert auch er Nietzsche, Solov’ev, Merežkovskij und fügt noch Dostoevskij hinzu.<sup>9</sup>

Wie unklar, dennoch wie groß die Erwartungen waren und wie hoch die eigene Zeit und die eigene revolutionäre Aufgabe bewertet wurden, erscheint charakteristisch für die Selbstüberschätzung der Symbolisten, die

<sup>3</sup> Pseudonym für L. Kobylinskij.

<sup>4</sup> Ellis: Russkie simvolisty. — M. 1910. Vorwort (o. Seitenz.).

<sup>5</sup> A. Belyj: Na perevale. Simvolizm. 1909 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 245 und 248).

<sup>6</sup> A. Belyj: Svjaščennye cveta. 1903 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 127). — s. auch A. Blok: Stichija i kul’tura. 1908 (in: Soč. v dvuch tomach. t. 2. — M. 1955, S. 101).

<sup>7</sup> A. Belyj: Na perevale. Simvolizm. 1909 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 242). — Von einem bedeutenden historischen Augenblick spricht auch S. Džagilev in: V čas itogov (in: Vesy 1905, 4, S. 45 f.). V. Brjusov empfand schon 1903 seine Zeit als „eine der bemerkenswertesten in der Geschichte“, in der sich unerwartete und wunderbare Möglichkeiten auftrun (Naši dni. 1903, in: Brjusov: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 207).

<sup>8</sup> V. Ivanov: Iz oblasti sovremennyh nastroenij (in: Vesy 1905, 6, S. 35 f.).

<sup>9</sup> Das geistige Erbe dieser von den russischen Symbolisten so verehrten Dichter und Philosophen, zu denen auch noch H. Ibsen, M. Maeterlinck, E. A. Poe und O. Wilde gehören, müßte in einer breiter angelegten Arbeit über den Symbolismus untersucht werden.

uns auch im weiteren noch auffallen wird. „Wir sind der Gipfel einer aufsteigenden Woge“<sup>10</sup> — erklärt Brjusov unbescheiden. „Vor garnicht langer Zeit, in den Jahren der Romantik, waren die gleichen Weiten sichtbar, die sich uns auftun, — allerdings aus geringerer Höhe und unklarer.“<sup>11</sup> Er sieht die „Strahlen aus einer anderen Welt“ vor allem in der Kunst, der Wissenschaft und der Moral. — Der einleitende programmatische Aufsatz der symbolistischen Zeitschrift „Apollon“ von A. Benua behandelt mit noch heftigerem Pathos die geschichtliche Wende, die sich heute ankündigt: „Uns hüllt etwas ein, berauscht uns, wir schwingen uns immer höher empor, um uns [...] zerfallen 1000-jährige Illusionen, fallen Hoffnungen, die vor kurzem noch notwendig waren, und wir selbst sind noch keineswegs sicher, ob die Strahlen der aufgehenden Sonne uns nicht versengen werden, [...] Gott naht, und schon stöhnt die Erde [...]“<sup>12</sup>

Marianne Werefkin verkündet: „Mein Werk, das schon sehr im Gang ist, ist noch nicht vollendet. Das große, wahre Kunstwerk, der erste Stern einer neuen Renaissance, ist noch nicht geschaffen. Ich bleibe auf meinem Posten, ich lasse mich nicht vertreiben.“<sup>13</sup> — Der Komponist L. Sabaneev, der den symbolistischen Kreisen nahestand, erinnert sich: „Wie alle Symbolisten meinte auch V. Ivanov, er lebe in einer ‚Katastrophenzeit‘ — in Erwartung eines bestimmten ‚Ereignisses‘ (groß geschrieben), das weniger die Umrisse eines Krieges oder einer Revolution zeigte, als eines eschatologischen Aktes in der Art des jüngsten Gerichts.“<sup>14</sup> Vladimir Solov’ev mit seinen apokalyptischen Visionen der Sophia war der große Vorgänger der Symbolisten, nur sind deren mystische Ahnungen unklarer und weiter gefaßt als Solov’evs rein religiöses Anliegen. Die Idee der ‚ewigen Allweisheit‘, von der G. Čulkov in Fortführung von Ibsens Prophezeiungen spricht, könnte auch von Solov’ev angeregt sein. Doch Čulkovs Meinung nach wird ein neuer Messias nur auf dem Boden der neuen sozialistischen Gesellschaft die Menschheit retten können.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> V. B r j u s o v : Naši dni. 1903 (in: Brjusov: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 207).

<sup>11</sup> ibid. S. 208. — Ein Jahr später vergleicht auch Belyj die Symbolisten mit Bergsteigern, die vom Gipfel, dem mühsam erstiegenen, einen klaren, weiten Blick gewonnen haben. Sie, die sogenannten Dekadenten, seien überzeugt, das letzte Glied einer langen Reihe zu sein vor etwas Neuem. Sie würden vorwärts gehen ohne Rücksicht darauf, ob jemand folgen wird oder nicht (Kriticizm i simvolizm. 1904 [in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 30]).

<sup>12</sup> A. B e n u a : V ožidanii gimna Apollonu (in: Apollon 1909, 1, S. 5).

<sup>13</sup> Lettres ... I, S. 105.

<sup>14</sup> L. S a b a n e e v : Moi vstreči (in: Novoe russkoe slovo. New York. 19. Juli 1953, S. 2). — s. auch die Erinnerungen von Zinaida Gippius: Dmitrij Merežkovskij. — Paris (1951), S. 79; und K. Močul’skij: Aleksandr Blok. — Pariž (1948), S. 40.

<sup>15</sup> G. Č u l k o v : Ob utverždenii ličnosti (in: Čulkov: Mističeskij anarchizm. „Fakely“, o. O. 1906, S. 77).

So verschieden sich das Krisenbewußtsein und die Visionen einer neuen Ära bei den einzelnen Symbolisten ausdrücken mögen, die Außerordentlichkeit und Grenzenlosigkeit der Erwartungen sind für sie alle charakteristisch: 1000-jährige Illusionen zerfallen, die Menschheit wird von der schwersten Krise aller Zeiten heimgesucht, es wird eine neue Renaissance kommen und ein neuer Messias; jedenfalls wird eine so leuchtend helle Zukunft die graue Vergangenheit ablösen, daß sich ihr die erste Generation freudig zum Opfer bringen will. — Diese Ahnungen sind nicht nur auf den Beginn der symbolistischen Bewegung begrenzt; schon deshalb muß mehr mit der „neuen Ära“ gemeint sein, als die Symbolisten selbst im Laufe der Zeit an Neuem geschaffen haben. Das neue Paradies geht über den Rahmen des russischen Symbolismus zeitlich wie räumlich hinaus: es wird selbstverständlich weltweit sein und liegt in ferner Zukunft, an der sich die Symbolisten nur als Propheten und Vorkämpfer teilhaftig sehen.

#### IV. Die Suche nach neuen Werten

Um die Jahrhundertwende und vereinzelt schon von den 90-er Jahren an herrscht Kampf- und Aufbruchstimmung im symbolistischen Kreise. Gegen wen man zu kämpfen hat, steht fest: gegen den primitiven Positivismus mit seinen Folgeerscheinungen. Wohin man aufbrechen will, ist weniger klar. Die programmatischen Erklärungen der Symbolisten zeichnen sich durch die gleiche Intensität und Maßlosigkeit der Empfindung aus wie schon ihre Ahnungen vom Wendepunkt der Geschichte: „Kein positivistischer Nutzen, keine utilitaristische Berechnung, sondern nur der *schöpferische Glaube an etwas Unendliches und Unsterbliches* kann die menschliche Seele entflammen, kann Helden, Märtyrer und Propheten hervorbringen. [...] Nein! Die Menschen brauchen den Glauben, brauchen die Ekstase. [...]“<sup>1</sup> In derselben Programmschrift ergänzt Merežkovskij den Text nachträglich durch eine Anmerkung, in der er weitere moderne Dichter würdigt. Der Leser möge aus dieser Ergänzung schließen, „wie alle literarischen Temperamente, alle Richtungen, alle Schulen von dem gleichen Drang erfaßt sind, von der Welle eines mächtigen Stromes, der *Vorahnung des göttlichen Idealismus*,<sup>2</sup> der Empörung gegen die seelenlose positivistische Methode, von dem unstillbaren Bedürfnis nach einer neuen religiösen oder philosophischen

<sup>1</sup> D. S. Merežkovskij: O pričinach upadka ... (Poln. sobr. soč. 17 tt., Izd. Vol'f, t. 15, S. 303). Kursiv von Merežkovskij.

<sup>2</sup> Von einer neuen „idealistischen Tendenz“ spricht auch G. Čulkov (in: Pokryvalo Izidy. — M. 1909. Vorwort, S. 10).

Aussöhnung mit dem *Unbegreiflichen*. Die alles erfassende Weite und Kraft dieser leidenschaftlichen, wenn auch noch unbestimmten und nicht anerkannten Strömung zwingt zu dem Glauben, daß ihr eine große Zukunft beschieden ist.“<sup>3</sup>

Die „Aussöhnung mit dem Unbegreiflichen“, der „Glaube an etwas Unendliches und Unsterbliches“ erinnern an das „Unbegreifliche, Unsichtbare, jedoch Ewige“ bei Marianne Werefkin.<sup>4</sup> Allerdings bezieht sich die Werefkin selten auf konkrete Ereignisse. Das Geschehen in Rußland berührt sie nicht mehr direkt; außerdem scheint ihr die historisierende Denkweise nicht zu liegen. Ihr geht es um allgemeine Prinzipien, die sich nur zeitweise mit aktuellen Problemen decken (s. dazu S. 13 Mitte). Hier spricht sie von den allgemein menschlichen Interessen, wie sie sich auch bei ihren Protesten gegen die materialistische Weltanschauung nirgends speziell gegen die 60-er Jahre in Rußland wendet. So sagt sie auch nichts darüber, wie sich ihrer Meinung nach die heutige Kunstströmung von der vergangenen zu unterscheiden habe, sondern stellt eine allgemeingültige Regel für die Kunst überhaupt auf: „Die künstlerische Schöpfung beschränkt sich nicht auf das Herstellen von Bildern, Theaterstücken, Musik, Romanen oder Dichtung. Sie ist jeder schöpferische Gedanke, jeder Gedanke, der aus einer anderen Welt, die man nicht kennt, Dinge in das Leben trägt, die niemand je gesehen hat. Das ist wie jene Strahlen, die von unsichtbaren Sternen zu uns kommen, die das Licht von einer leuchtenden Mitte bringen, die man vielleicht nie sehen wird.“<sup>5</sup>

Marianne Werefkin teilt mit den russischen Symbolisten ein sehr wichtiges Merkmal, das bei den westlichen Symbolisten weniger ausgeprägt ist: Sie sind so ausschließlich Künstler, daß sie ihre persönliche Sphäre nicht von der Kunst trennen! Bei der Suche nach neuen Werten der Kunst setzen sie bedingungslos ihre ganze Person und die ganze Intensität ihres Gefühls ein, so daß Kunsttheorie für sie in vielen Punkten identisch ist mit Weltanschauung; das nimmt ihren Theorien verständlicherweise viel von ihrer Eindeutigkeit.

Wie verschwommen die Ziele der Symbolisten waren, erkennen nicht nur spätere Literaturkritiker, sondern Brjusov z. B. war sich dessen bewußt. In einem Interview gibt er 1894 zu, die Symbolisten seien sich noch nicht im klaren über ihren Weg, sie gingen erst tastend (*oščup'ju*) vorwärts.<sup>6</sup> Diese

<sup>3</sup> D. S. Merežkovskij, s. Anm. 1, S. 289. — Kursiv von Merežovskij.

<sup>4</sup> s. Quellenanhang, S. 97 oben.

<sup>5</sup> Lettres... I, S. 135. Gekürzt zit. auch bei: M. W.: Briefe an einen Unbekannten. — Köln 1960, S. 19. s. auch ähnl. bei V. Brjusov: Otvét g. Andreevskomu (in: Mir Iskusstva 1901, 5, S. 241).

<sup>6</sup> [Interv'ju o simvolizme] abgedr. in: Literaturnoe nasledstvo 27/28. — M. 1937, S. 268.

Unsicherheit, die zu Anfang einer Geistesbewegung verständlich ist, hielt jedoch bis zum Ende der symbolistischen Ära an. Noch 1910 bestätigt Blok, man wisse nicht recht, wo man mit den Gleichgesinnten stehe: „Alle ‚zwickeln sich nur zu‘ und sind sich darin einig, daß es eine Kluft zwischen dieser Welt und ‚anderen Welten‘ gibt; die vereinten Kräfte ziehen in den Kampf für die ‚anderen‘, noch unbekanntem Welten.“<sup>7</sup>

Die wenigen Ziele, die den „Gleichgesinnten“ gemeinsam sind, zeichnen sich durch Unbestimmtheit und z. T. durch ihre metaphysischen Tendenzen aus. Von „anderen Welt“ ist oft die Rede, vom „Unendlichen“ und von „höheren Mächten“. Wie es auch immer ausgedrückt sein mag, die Absage an die vorhergegangene Epoche mit ihrer Beschränkung auf die Erscheinungswelt ist offensichtlich.<sup>8</sup> Für die neuen Werte, die es zu suchen gilt, steht die negative Definition fest: Sie liegen nicht jedermann zugänglich „vor den Füßen“<sup>9</sup> auf dem Boden der gemeinen Tatsachen. Die „ewigen Werte“<sup>10</sup> werden jetzt vorwiegend im metaphysischen Bereich gesucht. — Die Sehnsucht nach „anderen Welten“ ist ein wesentliches Merkmal der symbolistischen Kunst- und Weltanschauung; sie wird im Zusammenhang mit der ‚banalen Wirklichkeit als Gegenpol der Kunst‘ noch eingehend behandelt. Hier soll nur die symbolistische Atmosphäre vergegenwärtigt werden, die ‚unermesslich große Angespanntheit und Sättigung, wie sie in der gesamten Geschichte der Welt fast nie vorkam‘<sup>11</sup>. Daß sich einige Symbolisten sogar dem Okkultismus und Spiritismus zuwandten,<sup>12</sup> ist daher nicht verwunderlich. Solche Praktiken stellen jedoch kein Wesensmerkmal des Symbolismus dar; sie sollen nur erwähnt werden als Extremfälle symbolistischer Neigungen.

In der Polemik gegen Andreevskij (s. S. 17 f.) gibt Brjusov zu, die Klage über die „Entartung der Poesie“ sei nicht ganz unbegründet gewesen, Andreevskij habe wohl gespürt, daß sich eine Veränderung anbahnt, sei sich nur über die Richtung nicht klar gewesen. So berichtigt Brjusov Andreev-

<sup>7</sup> A. Blok: O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma. 1910 (in: Soč. v dvuch tomach, t. 2 — M. 1955, S. 149). s. auch D. Filosofov: Vesennij veter'. 1907 (in: Filosofov: Slova i žizn'. — SPb 1908, S. 33): Ja, unsere Modernisten zerstören, aber bauen nicht, sie haben noch nicht jenes ‚im Namen‘, das sie in einer allgemeinen, planvollen Tätigkeit verbinden würde.“

<sup>8</sup> „Der reine Positivismus verkündete, nur Erscheinungen seien erkennbar; der Materialismus negierte den Geist als selbständiges Prinzip.“ (V. Brjusov: Otvet g. Andreevskomu — in: Mir Iskusstva 1901, 5, S. 239.)

<sup>9</sup> zit. M. Werefkin, Quellenanhang S. 97.

<sup>10</sup> A. Belyj: Simvolizm kak miroponimanie (in: Mir Iskusstva 1904, vyp. 5, S. 73).

<sup>11</sup> Ellis: Russkie simvolisty. — M. 1910, S. 3.

<sup>12</sup> zeitweise Brjusov, Čulkov, wahrscheinlich auch Blok.

skijs Beschuldigung: „Das Gedicht artet nicht aus, sondern wird neu geboren, erhebt sich auf eine höhere Entwicklungsstufe. Das, was Herrn Andreevskij Symptome des Verfalls zu sein scheinen, sind die ersten Anzeichen eines neuen Lebens.“<sup>13</sup> Das Gedicht befreie sich mehr und mehr von den traditionellen Regeln, um sich den Seelenregungen des Dichters besser unterordnen zu können, fährt Brjusov fort. — Auch Belyj spricht gern von der Seele, deren Macht heute wieder anerkannt werde. Mit Recht behauptet er: „Schon lange hat die Menschheit nicht mehr so angestrengt auf die klingenden Saiten der Seele gehorcht“,<sup>14</sup> denn die Materialisten der vorigen Generation mit ihrem bis zur Flachheit und Trivialität vereinfachten Weltbild hatten keinen Platz für die Seele gelassen, sie ist das Opfer der Nüchternheit und Pseudowissenschaftlichkeit geworden. — Für V. Ivanov ist das ‚Ziel des wahren Symbolismus — die Befreiung der Seele‘.<sup>15</sup> — Rückblickend bezeichnet Belyj den Zustand um die Jahrhundertwende treffend als Meditation und Seelenbewegung.<sup>16</sup> Der Begriff „Seele“ war den Symbolisten unbestimmt und vieldeutig genug, um das Unausprechliche, wofür man ‚noch keine Namen fand‘<sup>17</sup>, wenigstens anzudeuten.

Daß für die Annäherung an ‚andere Welten‘ und die ‚Befreiung der Seele‘ weniger der logische Verstand als das Gefühl und die Phantasie eingesetzt wurden, ist begreiflich. Das hat manchen Kritiker zu der Meinung verleitet, die Symbolisten seien logisch unbegabt und der analytischen Methode nicht fähig. Einzelne symbolistische Abhandlungen über Themen, die den Autoren weniger am Herzen lagen,<sup>18</sup> zeigen jedoch, daß die Symbolisten sehr wohl methodisch vorzugehen verstanden, — wenn sie wollten. Im allgemeinen aber paßten strenge Methoden, wie auch Prinzipien und Dogmen, wenig zu einer Strömung, die sich ‚in erster Linie durch Gesetzlosigkeit‘ charakterisierte.<sup>19</sup> In der symbolistischen Dichtung brachte der „tragische Versuch, das im Wesen Unausdrückbare durch Worte auszudrücken“<sup>20</sup>, Kunstwerke von hohem Rang hervor; eine Untersuchung der theoretischen Schriften jedoch wird durch die pathetische Überdehnung der Begriffe, das Vorherrschen des irrationalen Moments und die fast zum Prinzip

<sup>13</sup> V. Brjusov: Otvet g. Andreevskomu (in: Mir Iskusstva 1901, 5, S. 246).

<sup>14</sup> A. Belyj: Maska. 1904 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 130).

<sup>15</sup> V. Ivanov: Mysli o simvolizme (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 159). — s. auch V. Brjusov: O iskusstve. — M. 1899, wo die „Seele“ zum Leitwort erhoben ist.

<sup>16</sup> Belyj an Blok, 10. 1. 1913 (in: A. Blok i A. Belyj: Perepiska. — Moskva 1940, S. 311).

<sup>17</sup> ibid.

<sup>18</sup> Vgl. z. B. zu Brjusovs allgemeiner Literaturforschung die Arbeit von A. Schmidt: V. Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. — München 1963.

<sup>19</sup> G. Čulkov: Gody stranstvija. — M. 1930, S. 85.

<sup>20</sup> K. Močul'skij: Aleksandr Blok. — Pariž (1948), S. 39.

erhobene Prinzipienlosigkeit nur erschwert. Das nötige Verständnis und die Einfühlung in eine so geartete Bewegung dürfen keinesfalls auf Kosten der Sachlichkeit und Klarheit der Darstellung gehen; die hier durch die Materie gegebenen Bedingungen verlangen m. E. eine besonders strenge Gliederung und systematische Gruppierung der Analyse — mitunter bis zur Grenze der Vereinfachung.

Zu der Gefühlsbetontheit der theoretischen Darlegungen kommt noch ein von den Symbolisten selbst bemerkter und bedauerter methodischer Fehler: „Statt die Fragen der [künstl.] Schöpfung allseitig im Lichte der Wissenschaft, Psychologie, Philosophie, Religion, Mystik und gesellschaftlichen Beziehungen zu beurteilen, haben die Kämpfer für den Individualismus und Symbolismus ihr ‚Credo‘ oft in kurzen, aphoristischen Thesen formuliert; diese Thesen hatten den Charakter unmittelbarer Überzeugungsfähigkeit, nicht aber einer strengen Beweislichkeit.“<sup>21</sup>

Dieser aphoristische, schlagwortreiche Argumentationsstil erklärt sich nicht nur, wie Belyj darlegt, aus dem Bestreben, zu überzeugen, sondern sogar in erster Linie aus dem Versuch, das Publikum durch ungewöhnliche und schockierende Aussagen aufzurütteln und, wenn schon nicht zum Symbolismus zu bekehren, dann wenigstens aus den gewohnten Denkbahnen zu reißen.<sup>22</sup> So kommt es, daß viele kurzgefaßte Thesen, die der Schockwirkung wegen allzu kraß und undifferenziert ausfielen, in ihrer Argumentation widersprüchlich waren. Von nahezu jeder symbolistischen Äußerung findet sich irgendwo, oft sogar in den Schriften desselben Autors, die gegenteilige Behauptung. — Man könnte die symbolistischen Theoretiker wegen ihrer Inkonsequenz durch Gegenüberstellung ihrer eigenen Aussagen leicht ad absurdum führen. Man kann aber auch — und das soll hier geschehen — die widersprüchlichen Äußerungen so ordnen, daß sie als Thesen und Antithesen die Untersuchung übersichtlich gestalten. Die Widersprüche werden zum Teil erklärt und versöhnt werden können; eine völlige Synthese ist jedoch, wie uns sämtliche bisherige Literatur über den Symbolismus veranschaulicht, nicht möglich. — Für das Zitieren ergibt sich aus dem aphoristischen Charakter der symbolistischen Schriften der Vorteil, daß kurze Abschnitte gefahrlos aus dem Zusammenhang genommen werden können. Jede Behauptung soll dabei möglichst durch solche Zitate bekräftigt werden, die nicht nur für den jeweiligen Autor, sondern für die Mehrzahl der Symbolisten repräsentativ sind.

<sup>21</sup> A. Belyj: Na perevale. Detskaja svistul'ka (in: Vesj 1907, 8, S. 56).

<sup>22</sup> Das Ziel der ersten theoretischen Schriften deckte sich mit dem der frühen symbolistischen Gedichte, von denen Zinaida Gippius sagt, ‚sie sollten den Spießbürger verwundern, aufwecken‘ (Z. Gippius: Dmitrij Merežkovskij. — Paris 1951, S. 66).

Der weitere Aufbau der Arbeit mit den je zwei aufeinander bezogenen Kapiteln (a, b) soll in vereinfachter Weise die Entwicklung des Symbolismus nachvollziehen: die Entwicklung von der Ästhetik und künstlerischen Technik zur Ideologie — nach dem Bild, das Ellis zur Erläuterung der symbolistischen Bewegung verwendet: Um einen Mittelpunkt sind zwei verschieden große Kreise gezogen; der innere Kreis sei der Symbolismus, verstanden als rein künstlerische Strömung, der äußere der zur universalen Weltanschauung erweiterte Symbolismus.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ellis: *Russkie simvolisty*. — M. 1910, S. 37.

## B. I. Kunst und Ästhetik

In den symbolistischen Schriften ist, wie die oben geschilderte Einstellung zur methodischen Genauigkeit vermuten läßt, eine allgemeingültige Definition von Kunst und Ästhetik nirgends zu finden. Die mehr oder weniger affektiven Äußerungen lassen jedoch den Schluß zu, daß sowohl M. Werefkin als auch die Symbolisten den Begriff „Kunst“ fast ausnahmslos in seiner umfassenden Bedeutung verwenden. Brjusov nennt, als er das Programm der symbolistischen Zeitschrift „Vesy“ umreißt, als ‚Kunst im weiten Sinne dieses Wortes‘: Dichtung, Malerei, Skulptur, Architektur, Musik und Theater.<sup>1</sup> Bei M. Werefkin finden wir außer ‚Theater‘ dieselben Künste angeführt.<sup>2</sup> — Es fällt auf, daß sämtliche theoretische Schriften, ob sie nun von symbolistischen Dichtern, Malern oder Kritikern stammen, wesentlich häufiger Probleme der „Kunst“ allgemein als die der jeweiligen „Künste“ behandeln. Auch von den Gesprächen in symbolistischen Kreisen ist belegt, daß ‚immer dieselben allerhöchsten, aber im Grunde abstrakten Themen‘ diskutiert wurden: das ‚Schicksal der Welt und der Kunst‘ usw.<sup>3</sup>

Auch den Begriff „Ästhetik“ benutzen die Symbolisten in viel weiterem Sinne, als es für eine philosophische Disziplin oder Lehre zulässig wäre, — oft in so freier und verschwommener Bedeutung, daß er beliebig ersetzt werden kann durch „das Schöne“ oder sogar „Kunst“.

Nachdem die Herrschaft der positivistischen Weltanschauung mit der Betonung praktischer Aufgaben zu keinen befriedigenden Ergebnissen geführt hat, erschien den Symbolisten eine geistige Weiterentwicklung nur noch unter der Führung der Kunst möglich zu sein:

„[...] die Kunst ist einstweilen die einzige Ampel, in der das Feuer des Geistes brennt.“<sup>4</sup> „Kunst ist die einzige Realisation des Ewigen, zu dem wir mit all unserem Fühlen, Handeln und Denken streben.“<sup>5</sup>

<sup>1</sup> V. Brjusov: Vesy 1909. Izdaniya god šestoj. — Vesy-Skorpion. Katalog no. 8 (Beilage zu Vesy 1909, 1, S. 3).

<sup>2</sup> im Quellenanhang, S. 95 oben.

<sup>3</sup> L. Sabancev: Moi vstreči. I. „Dekadenty“ (in: Novoe russkoe slovo. 5. Juli 1953, S. 8).

<sup>4</sup> A. Belyj: Na perevale. Ob itogach razvitija novogo russkogo iskusstva. 1907 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 262). s. auch: Simvolizm kak miroponimanie (in: Mir Iskusstva 1904, vyp. 5, S. 175).

<sup>5</sup> M. Werefkin: Lettres... III, S. 60.

## a) 1. Befreiung der Kunst von jeder Tendenz

Unter „Tendenz“ verstanden die Symbolisten in erster Linie das Nützlichkeitsprinzip, dem die Kunst der positivistischen Epoche bis zu einem solchen Grade untergeordnet war, daß sie erst durch ein außerkünstlerisches Engagement ihre Seinsberechtigung erhielt. Das Publikum und die Kritiker beachteten nur die soziale Botschaft und das zeitbezogene Thema, nicht den eigentlich künstlerischen Aspekt eines Werkes, der dann in der vorherrschenden Literatur des Tages auch mehr und mehr vernachlässigt wurde. Die Erklärung hierfür liegt z. T. im Fehlen eines politischen Forums, das durch Literatur und Malerei, so gut es ging, ersetzt werden mußte.<sup>6</sup> Vor allem die Literatur wurde zum Ventil für aufgestaute Probleme, die damals vornehmlich praktischer Natur waren. Aber auch in der bildenden Kunst, in den ersten Ansätzen einer „volksnahen“, nicht-akademischen Malerei finden wir die gleichen Erscheinungen, angefangen von P. Fedotov über V. Perov bis zu den „Wanderausstellern“. Da in den 60-er Jahren die Unwissenheit des Volkes als ein Grundübel erkannt wurde, erhielt der Schriftsteller und Maler zusätzlich die Aufgabe des Pädagogen; er sollte belehren und Moral predigen. Černyševskij's Wunsch wurde sicherlich zu seiner Zufriedenheit erfüllt: „Möge sich die Kunst mit ihrer hohen, wunderbaren Aufgabe begnügen: im Falle des Fehlens der Wirklichkeit als gewisser Ersatz zu dienen und dem Menschen ein Lehrbuch des Lebens zu sein.“<sup>7</sup>

Die Symbolisten empörten sich gegen eine derartige Erniedrigung der Kunst zu einem „Ersatzmittel“ der Wirklichkeit und einem Werkzeug der Moral. Andrej Belyj äußert seine Meinung in der ironischen Frage: „[...] wozu existiert sie [die Kunst] dann, und nicht ein Kodex moralischer Vorschriften?“<sup>8</sup> —

Marianne Werefkins Ansicht nach ist die positivistische Moral und das Nützlichkeitsdenken schon so verbreitet, daß in der üblichen ethischen Wertung „Gut und Böse“ gleichgesetzt ist mit „Nützlich und Schädlich“. Nur der Künstler sei frei (und müsse frei sein) von dieser verfälschten Moralauffassung; er verwandle das Nützlichkeitsprinzip, das damals für den „gewöhnlichen Menschen“ galt, in Ästhetik.<sup>9</sup>

D. Merežkovskij verurteilt in seiner Streitschrift „O pričinach upadka [...]“ die tendenziöse Malerei der „Wanderaussteller“: Ein Bild z. B. stellt einen Trinker dar, der einer Kaschemme zustrebt. Aber seine Frau

<sup>6</sup> s. D. Tschizewskij: Russische Geistesgeschichte, II. — (Hamburg 1961), S. 104 f.

<sup>7</sup> N. Černyševskij: Ėstetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti (in: Soč. N. Černyševskogo. Pervoe poln. sobr. — t. 1. — Vevey 1868, S. 152).

<sup>8</sup> A. Belyj: Smysl iskusstva (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 206).

<sup>9</sup> s. Quellenanhang, S. 94 Mitte.

wirft sich händeringend und mit unnatürlich-tragischem Gesichtsausdruck zwischen ihn und die Wirtshaustür. Zur Vollendung der Tragik hängt am zerlumpten Rockzipfel der Frau ihr verängstigtes Kind und schaut den Vater flehend an. „Das Bild war ungemein schlecht gemalt, unter Mißachtung der Technik, mit sonderbar toten, hölzernen Farben. Doch das Publikum blieb davor stehen: Die Gesichter der intelligenten Damen zeigten Anteilnahme. Man sprach französisch über die Leiden unseres armen Volkes, über die Trunksucht, man erklärte die Tendenz des Künstlers.“<sup>10</sup> —

Dem Maler, Choreographen und Kunstkritiker Sergej Djagilev, der die Opposition gegen die „Wanderaussteller“ anführte, ist allein schon die Forderung, Kunst solle der Gesellschaft dienen, unverständlich: „Wohltätigkeitsübungen“ müsse man aus dem Bereich der Ästhetik in den moralpädagogischen vertreiben; die Größe der Kunst liege in ihrer Eigenständigkeit.<sup>11</sup> — G. Čulkov grenzt die Kunst in drei Punkten gegen die nützlichkeitselige Epoche ab: „Also dient die Kunst keinem äußerlichen Zweck, weder dem utilitaristischen, noch dem moralischen, noch dem wissenschaftlichen.“<sup>12</sup> Zum Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft sagt auch Brjusov, die Dichtung dürfe nicht Dienerin der Wissenschaft sein.<sup>13</sup> Wem diese Abgrenzung als zu selbstverständlich und daher überflüssig erscheint, mag sich erinnern, daß dem Schriftsteller Saltykov-Ščedrin noch geraten worden war, sein Talent für die Popularisierung der Naturwissenschaft zu verwenden.<sup>14</sup>

Das Herauslösen der Kunst aus allen Verflechtungen durch Zweck und Anlaß stellt nur die eine Seite der symbolistischen Bestrebungen dar. Unter „Tendenz“ in der Kunst verstanden die Symbolisten im Grunde auch das Prinzip des *l'art pour l'art*, das jedes Ziel und besonders jede Aktualität in der Kunst so ängstlich vermeidet, daß die Tendenzlosigkeit selbst wieder zur Tendenz wird. „Die Tendenz ‚Kunst für die Kunst‘ wie auch die Tendenz ‚Kunst als Mittel des Parteikampfs‘ sind in gleicher Weise einengend für den symbolistischen Künstler.“<sup>15</sup> — V. Ivanov reiht die Kunst des *l'art pour l'art* in die sogenannten ‚intimen Künste‘ ein, deren wesentliches Ziel

<sup>10</sup> D. Merežkovskij: O pričinach upadka [...] (in: Polnoe sobr. soč. D. S. Merežkovskogo. 17 tt. Izd. Vol'f. — SPb/M. 1911—1913, t. 15, S. 234).

<sup>11</sup> S. Djagilev: Složnye voprosy (in: Mir Iskusstva 1899, 1, S. 15).

<sup>12</sup> G. Čulkov: Opravdanie simvolizma (in: Čulkov: Naši sputniky. — M. 1922, S. 120).

<sup>13</sup> Brjusov stimmt mit René Ghil, dem Begründer des *L'art scientifique* überein, daß trotz der erwünschten Annäherung und gegenseitigen Beeinflussung die Dichtung nicht „*ancilla scientiae*“ sein dürfe. (V. Brjusov: Naučnaja poezija. 1909 — in: Izbr. soč. v dvuch tomach. t. 2. — M. 1955, S. 201.)

<sup>14</sup> s. D. Tschizewskij: Russische Geistesgeschichte, II, (Hamburg 1961), S. 91.

<sup>15</sup> A. Belyj: Na perevale. Simvolizm. 1909 (in: Belyj: Arabeski. — Moskva 1911, S. 245). s. auch: Formy iskusstva (in: Mir Iskusstva 1902, t. 8, S. 354).

die Vollendung der Form und der Technik ist. Der Künstler werde zum Virtuosen: der Maler sei nur Maler (z. B. Velasquez), der Musiker nur Musiker (Mozart). Diese Kunst sei zentripetal; zu kulturhistorischen Bewegungen verhalte sie sich passiv.<sup>16</sup> — Die meisten russischen Symbolisten stehen der Kunst des *l'art pour l'art* fern.<sup>17</sup> Brjusov macht z. B. den französischen Parnassiens einen Vorwurf daraus; ihre Theorie sei eine ‚unsinnige Verirrung‘.<sup>18</sup> Den russischen Symbolisten war die französische Bestrebung des *l'art pour l'art* im Grunde unverstänlich, weil es in Rußland noch nie etwas Entsprechendes gegeben hatte;<sup>19</sup> ja, das außerkünstlerische Engagement war so selbstverständlich, daß schon beim Fehlen einer allzu offensichtlichen Tendenz von *l'art pour l'art* gesprochen wurde. So tadelten die Symbolisten z. B. manche Dichter der 80-er Jahre wegen ihrer sterilen *l'art pour l'art*-Kunst.<sup>20</sup>

Fast durchweg wird die „Kunst um der Kunst willen“ im selben Atemzug mit dem Nützlichkeitsprinzip verdammt. Brjusov sagt es am prägnantesten: „Der Götze der Schönheit ist ebenso unbeseelt wie der Götze der Nützlichkei.“<sup>21</sup> — Die Kunst müsse sich unbedingt von den „Fesseln unwürdiger Nützlichkei“ befreien, pflichtet ihm Benua bei; doch die Kunst dürfe auch nicht ‚für die Kunst‘ sein, da sie von Gott komme und ihm ‚rückerstattet‘ werden müsse.<sup>22</sup>

Die meisten Symbolisten unterschieden sehr fein zwischen *l'art pour l'art* und „freier Kunst“. Frei sollte die Kunst sein, von jeder äußerlichen Tendenz, jedem Engagement.<sup>23</sup> Ausdrücklich betont wird z. B. von den Mitarbeitern der „Vesy“, man trete für eine eigenständige Kunst ein.<sup>24</sup> Jedoch wurde eine „Kunst um der Kunst willen“ ebenso entschieden abgelehnt, wie die außerkünstlerische Tendenz. Im weiteren wird zu untersuchen sein, welcher anderen Ziele wegen die „freie Kunst“ nicht Selbstzweck sein durfte.

<sup>16</sup> V. I v a n o v : Kop'e Afiny (in: Vesy 1904, 10, S. 9).

<sup>17</sup> „Im *l'art pour l'art* liegt kein Sinn“ (V. Brjusov: O Iskusstve. — M. 1899, S. 14); sie habe keine lebendige Kraft! (ibid. S. 24). s. auch A. B e l y j : Krizis soznaniya i Genrik Ibsen (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 165).

<sup>18</sup> V. B r j u s o v : Apologija simvolizma. 1896 (ungedr. Handschrift in Brjusovs Archiv. — Zit. nach D. Maksimov: Poëzija V. Brjusova. — L. 1940, S. 21).

<sup>19</sup> s. S. D j a g i l e v : Složnye voprosy (in: Mir Iskusstva 1899, 1/2, S. 11 f.).

<sup>20</sup> s. Pis'ma V. Ja. Brjusova k P. P. Percovu. — M. 1927, S. 19.

<sup>21</sup> Brjusov v avtobiogr. zapisjach. — M. 1929, S. 143.

<sup>22</sup> A. B e n u a : V ožidanii gimna Apollonu (in: Apollon 1909, 1, S. 8).

<sup>23</sup> V. B r j u s o v : Apologija simvolizma (ungedr. Entwurf, Brjusovs Archiv. — Zit. nach D. Maksimov: Poëzija Valerija Brjusova. — L. 1940, S. 22).

<sup>24</sup> Brjusov im Namen aller Vesy-Mitarbeiter (in: Vesy-Skorpion. Beilage zu Vesy, 1909, 1).

## a) 2. Aufwertung der Kunst und Ästhetik

Die Ästhetik war für Rußland eine ziemlich neue Wissenschaft,<sup>1</sup> und ihre kurze Geschichte wurde schon in den 60-er Jahren wieder zum Stillstand gebracht. Zweifellos richtet sich folgende Anklage D. Filosofov's letztlich gegen die positivistische Epoche: „In der russischen Gesellschaft gab es immer eine starke antiästhetische Bewegung. Sie artete wahrhaftig zur Zerstörung der Ästhetik aus und führte letzten Endes zur Verleugnung der Kultur.“<sup>2</sup> Nur wenn man die vom Westen her kaum begreifbare Naivität und die wohl z. T. darauf beruhende Radikalität der russischen Aufklärung vor Augen hat, vermag man einzuschätzen, von welchem niedrigem Niveau die Symbolisten bei der Schaffung ihrer Ästhetik ausgehen mußten. Die ästhetischen — richtiger: antiästhetischen — Werke N. Černyševskij's lassen die Gesinnung der positivistischen Zeit besonders deutlich erkennen, da sie das allgemeine Einverständnis jener Generation besaßen. Vor allem seine Abhandlung über die ‚Ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit‘ und sein Roman „Was tun?“ wurden zu epochemachenden Werken. Das Ergebnis seiner ästhetischen Abhandlung faßt er in einem der letzten Abschnitte wie folgt zusammen: „Die Apologie der Wirklichkeit im Vergleich zur Phantasie ist das Streben zu beweisen, daß die künstlerischen Schöpfungen dem Vergleich mit der lebendigen Wirklichkeit absolut nicht standhalten können, das ist das Wesen dieser Abhandlung.“<sup>3</sup>

Die Erniedrigung der Kunst zur schwachen Kopie der Wirklichkeit wird auch von den übrigen bedeutenden Theoretikern des Positivismus propagiert, z. B. von D. Pisarev und A. Dobroljubov.<sup>4</sup>

Welchen Beschuldigungen die Kunst seit den 60-er Jahren ausgesetzt war, verrät M. Werefkins Rechtfertigung: „Kunst ist keine Hysterie. Kunst ist dem Menschen ebenso natürlich wie der Gedanke, sie ist eine normale Funktion seines Gehirns.“<sup>5</sup> Und: „Sie ist kein Delirium, sie ist eine Philosophie.“<sup>6</sup> Die damals verbreitete Formel „Stiefel sind höher als Shakespeare“<sup>7</sup> mag genügen, die Einstellung der positivistischen Generation zu Kunstfragen anzudeuten und dadurch zu zeigen, wo der wesentliche Angriffspunkt für die Symbolisten lag.

<sup>1</sup> Vgl. V. Zen'kovskij: *Istorija russkoj filosofii*. t. 2. — Paris 1948.

<sup>2</sup> D. Filosofov: *Slova i žizn'*. — SPb 1909, S. 146.

<sup>3</sup> N. Černyševskij: *Estetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti* (in: *Soč. N. Černyševskogo*. t. 1. — Vevey 1868, S. 152).

<sup>4</sup> s. bei D. Tschizewskij: *Russische Geistesgeschichte*. — II. — (Hamburg 1961), S. 89—91.

<sup>5</sup> *Lettres...* II, S. 159; auch in: M. Werfkin, *Briefe an einen Unbekannten*. Hrsg. C. Weiler. — Köln (1960), S. 34.

<sup>6</sup> *Lettres...* II, S. 164. — s. hierzu auch *Quellenanhang*, S. 95, 2. Brief.

<sup>7</sup> s. bei D. Tschizewskij: *Russ. Geistesgeschichte*, II. (Hamburg 1961), S. 90.

Schon allein der Protest gegen eine so primitive Kunstfeindlichkeit hätte genügt, das Interesse der Symbolisten für die Ästhetik zu wecken; hinzu kam dann noch die Auflehnung gegen den Moralismus der vorigen Generation, dem die Symbolisten einen herausfordernden Ästhetizismus und moralische Gleichgültigkeit entgegensetzten. So erklärt sich die Plötzlichkeit und Intensität der ersten Blüte der Ästhetik in Rußland vorwiegend aus negativen Ursachen. S. Džagilev fordert: „Der Künstler muß nur die Schönheit lieben.“<sup>8</sup> Und noch stärker und allgemeinverbindlicher: „In der Schönheit müssen wir die große Rechtfertigung unserer Menschheit suchen.“<sup>9</sup>

Das Thema des Schönheitskultes wurde auch in der symbolistischen Dichtung behandelt. Brjusovs „Mgnovenie“ z. B. endet mit der Frage: „Was vermag alle Weisheit vor dem Traum der Schönheit?“<sup>10</sup> Alle russischen Symbolisten und die ihnen nahestehenden kunstinteressierten Menschen setzen sich ebenso wie M. Werefkin für eine Erneuerung der Ästhetik ein: „Die Aufgabe der Kunst ist es, der Menschheit neue ästhetische Wertbegriffe zu geben.“<sup>11</sup> „Das Schöne als Idee ist ebenso wert, zum Kult erhoben zu werden, wie das Wahre.“<sup>12</sup> Und als M. Werefkin von einem Feldzug gegen die Feinde der Kunst spricht, zu dem sie alle Gleichgesinnten aufgerufen hat, erläutert sie: „Wo auch immer ihr Kampfgebiet liegen mag, das Banner ist immer das gleiche, sie kämpfen für die Schönheit.“<sup>13</sup>

Da die Symbolisten der Kunst mit dem Engagement jeden „Zweck“ genommen haben, ist es nicht leicht für sie, die Seinsberechtigung der Kunst zu verteidigen, besonders vor einem Publikum mit unterentwickeltem, weil unangeübtem, ästhetischem Geschmack. Mit umso mehr Eifer polemisieren sie, so daß vom heutigen Standpunkt aus betrachtet die Aufwertung der reinen Schönheit mitunter zu einer Überbewertung wurde: „Und alle Forderungen, die Schönheit den ewigen Gesetzen, die die Welt regieren, unterzuordnen, sind vergebens, und zwar nicht, weil die Gesetze der Schönheit schaden könnten, sondern weil die Schönheit über dem Gesetz steht. Sie kann uns in ungeheuerlicher Maske erscheinen, doch wir erkennen sogar dann an ihrer Geste, wer sie ist. Ihr sind Hölle und Himmel gleichermaßen unterworfen: sie ist die oberste Herrscherin.“<sup>14</sup> Benua nennt die Schaffung von Schönheit

<sup>8</sup> S. Džagilev: Složnye voprosy (in: Mir Iskusstva 1899, 1/2, S. 16).

<sup>9</sup> ibid. 3/4, S. 61.

<sup>10</sup> V. Brjusov: Puti i pereput'ja. Sobr. stichov. — M. 1908, S. 47.

<sup>11</sup> M. Werefkin: Lettres... III, S. 101.

<sup>12</sup> ibid. I, S. 227.

<sup>13</sup> ibid. I, S. 54.

<sup>14</sup> G. Čulkov: Razoblačennaja magija (in G. Č.: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 123).

sogar ‚die einzige gottgefällige Hymne‘. Das ganze Leben und der Mensch selbst müssen von der Schönheit erhellt werden.<sup>15</sup>

Eine derartige Aufwertung der Ästhetik wird erst glaubhaft, wenn ein Wertmaßstab angelegt und dadurch der Vergleich zu bekannten und bisher unbestrittenen Werten möglich gemacht wird; und zwar kann die neue Machtstellung der Ästhetik besonders deutlich demonstriert werden, wenn die Werte der Nachbargebiete Ethik und Moral geschmälert werden. So ist der zur Schau getragene Amoralismus in erster Linie ein Zeichen für die Aufwertung der Ästhetik und, wie schon gesagt, eine Antwort auf den engen Moralismus, der seit den 60-er Jahren herrschte. „Die Schönheit eines Bildes kann nicht unwahr und daher auch nicht unmoralisch sein, nur das Mißgestaltete und die Banalität in der Kunst sind unmoralisch.“<sup>16</sup> Indem Merežkovskij hiermit die Schönheit den moralischen Gesetzen entzieht, fordert er eine Gleichsetzung der Ästhetik mit Ethik und Moral. Das ist für jene Zeit (1892) schon sehr gewagt. Noch ketzerischer ist Džagilevs Feststellung: „Wir sind eine Generation, die vor allem nach Schönheit dürstet. Und wir finden sie überall, im Guten wie im Bösen.“<sup>17</sup> Merežkovskij, Džagilev und die übrigen Symbolisten propagieren keineswegs einen Immoralismus um seiner selbst willen, sondern einen Amoralismus, ein Jenseits von Gut und Böse, und zwar dann, wenn nach ihrer Meinung die Schönheit gebieten sollte. — M. Werefkin stellt in herausfordernder Weise die Ästhetik sogar *über* die Ethik, da sie ‚Verbrechen, die schön sind‘, nicht verurteilt (s. ausführlich im Quellenanhang S. 96). — Belyj meint, daß er und seine Generation die Ästhetik weniger aus Willkür derart erhöht hätten, als aus Enttäuschung über die eingefahrenen Moralbegriffe. Um leben zu können, brauche man Stützen; „und wenn die Kriterien der Wahrheit und des Guten vor unseren Augen einstürzen, suchen wir sie [die Stützen] zwangsläufig in der Schönheit, in der Mystik; und der Kult des Schönen entstand und erstarkte zwangsläufig anstelle des heute eingebüßten Kultes des Guten.“<sup>18</sup>

Die Aufwertung, z. T. sogar Neuschaffung der Ästhetik war die erste konstruktive Leistung der Symbolisten. Daß aus der Aufwertung gleich eine Überbewertung wurde, insofern als man die Ethik durch die Ästhetik gar zu ersetzen suchte, ist m. E. nur als Zeichen des ersten Überschwangs zu

<sup>15</sup> A. B e n u a : V ožidání gimna Apollonu (in: Apollon 1909, 1, S. 7).

<sup>16</sup> D. M e r e ž k o v s k i j : O p r i č i n a c h u p a d k a . . . (Poln. sobr. soč. 17 tt. — SPb/M. 1911—1913, t. 15, S. 235 f.). — Ein Jahr vor Merežkovskij schrieb O. Wilde fast wörtlich dasselbe in „The Picture of Dorian Gray“ (Stories. — London/Glasgow. 1962, S. 21).

<sup>17</sup> S. D ž a g i l e v : Složnye voprosy (Mir Isk. 1899, 3/4, S. 60). Vgl. auch V. Ivanov, der den Bereich der Ethik zugunsten von Ästhetik und Religion schmälert (Sporady VII. O ljubvi derzajuščej, in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 372).

<sup>18</sup> A. B e l y j : Krizis soznaniya i Genrik Ibsen. 1910 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 185).

beurteilen. Zwar hatte Belyj recht, die russischen Symbolisten suchten, ebenso wie die westlichen Zeitgenossen, auch aus Enttäuschung über die althergebrachten Moralbegriffe einen Ersatz in der Ästhetik; aber würden die kritisch und historisch denkenden Symbolisten die alten Moralbegriffe für immer wegen deren Verfälschung und Trivialisierung in den positivistischen 60-er Jahren verdammen? Tatsächlich ist nach der ersten Zeit des Enthusiasmus von einer Überbewertung der Ästhetik nichts mehr zu bemerken; einige Symbolisten müssen sie sogar beschützen, damit sie von ihren einstigen Mitkämpfern nicht wieder zurückgedrängt würde.

### b) Das „überästhetische“ Prinzip \*

„Die Ästhetik der symbolistischen Schule muß die Begründung der Ästhetik außerhalb der Ästhetik suchen.“<sup>1</sup> Solche paradoxen Feststellungen finden sich nicht nur in Andrej Belyjs Schriften; fast alle Dichter-Theoretiker unter den russischen Symbolisten stellen sich in scheinbarem Widerspruch zu ihren eigenen Forderungen nach einer autonomen Ästhetik. V. Ivanov z. B. konstatiert: „Der Symbolismus liegt außerhalb ästhetischer Kategorien.“<sup>2</sup> Auch Marianne Werefkin unterscheidet: „Die Kunst ist eine Philosophie, sie ist eine Wertung des Lebens, ein Kommentar zum Leben. Wäre die Kunst nichts anderes als die Schöpfung von Bildern, Theaterstücken, Musik, Gedichten — so wäre die Kunst eine nutzlose Beschäftigung, nur manchmal entschuldbar.“<sup>3</sup> Kunst ist für M. Werefkin Weltanschauung und weltanschaulicher Glaube,<sup>4</sup> im Gegensatz zur Kunst als Handwerk.<sup>5</sup>

Ab 1906/7 wird allgemein beobachtet, daß sich die Symbolisten in zwei Lager teilen: Die einen streben über die Kunst hinaus, die anderen sind den breiten Losungen gegenüber mißtrauisch und werfen den Andersgesinnten ‚utopischen Dogmatismus‘ vor;<sup>6</sup> Valerij Brjusov nennt die erste Gruppe ‚Mystiker‘, die zweite, zu der er sich selbst zählt, ‚Klaristen‘.<sup>7</sup> Die Polemik,

\* Der Neologismus „sverchëstetično“ stammt von A. Belyj: *Smysl iskusstva* (in: Belyj: *Simvolizm*. — M. 1910, S. 199).

<sup>1</sup> A. Belyj: *Emblematika smysla*. 1909 (in: Belyj: *Simvolizm*. — M. 1910, S. 137); s. hierzu auch: *Na perevale. Iskusstvo i misterija*. 1960 (in: Belyj: *Arabeski*. — M. 1911, S. 320): Die Schöpfung der Schönheit muß über die Grenzen der Kunst hinausgetragen werden.

<sup>2</sup> V. Ivanov: *Mysli o simvolizme* (in: Ivanov: *Borozdy i meži*. — M. 1916, S. 154). s. auch: *Simvolika ëstetičeskich načal* (in: Ivanov: *Po zvezdam*. — SPb 1909, S. 22).

<sup>3</sup> *Lettres* ... III, S. 23.

<sup>4</sup> s. Quellenanhang, S. 97 unten.

<sup>5</sup> *ibid.* S. 94, 1. Brief.

<sup>6</sup> A. Belyj: *Na perevale. Ob itogach razvitija novogo russkogo iskusstva*. 1907 (in: Belyj: *Arabeski*. — M. 1911, S. 262).

<sup>7</sup> *Pis'ma V. Ja. Brjusova k P. P. Percovu* (in: *Pečat' i revolucija* 1926, 7, S. 46).

die Brjusov dieser Frage wegen schließlich gegen alle übrigen namhaften Symbolisten führen sollte, hatte schon 1905 ein Vorspiel. In dem Artikel „Apokalipsis v ruskoj poézii“ kündigt Andrej Belyj die Geburt einer neuen Religion aus der Tiefe der Dichtung an und hebt dabei jene Dichter hervor, deren Werke ihn zu diesem Glauben veranlaßt hatten, von den modernen u. a. Aleksandr Blok und V. Brjusov, nicht aber K. Bal'mont. — In dem Antwortartikel „V zaščitu ot odnoj pochvaly“ bezichtigt Brjusov den Bewunderer seiner Gedichte, Belyj, der Parteilichkeit und — der Tendenz! „Die Kritiker der 60-er Jahre beurteilten die Dichter nach ihrer Einstellung zu den fortschrittlichen Ideen ihrer Zeit. Jene warfen Fet aus ihrem Schema, du — Bal'mont. Wahrhaftig, der Unterschied ist gering. Beide Methoden reichen sich die Hand.“<sup>8</sup> Brjusov geht es weniger darum, sich für Bal'mont einzusetzen, als im Prinzip zu zeigen: Die Eigenständigkeit der Kunst wird durch alle außerästhetischen Ansprüche gleichermaßen verletzt, durch die Religion ebenso wie durch die positivistische Tendenz. — Den Vorwurf, Kunstströmungen nach den *weltanschaulichen* Neigungen der Künstler zu beurteilen, macht Brjusov auch den Redakteuren des Sammelbandes „Fakely“<sup>9</sup>: „In Almanachen Gedichte und Erzählungen von Autoren zu sammeln, die ‚die Welt nicht anerkennen‘, ist das gleiche, wie wenn man nur die Mitarbeit von Autoren erbäte, die gelbe Augen haben oder deren Namen mit einem Vokal oder Zischlaut beginnen.“<sup>10</sup>

Belyj versucht in einem zweiten Artikel, seinen Standpunkt deutlicher zu erklären: Er sei mit Brjusov einverstanden, daß die Schönheit unabhängig sein muß; er wolle sie nicht erniedrigen. Glaube Brjusov denn etwa, daß die Unabhängigkeit des ästhetischen Prinzips die Möglichkeit ausschließe, andere Methoden auf die Kunst anzuwenden? „Da das Gebiet des Schönen eine Form des Eindringens in das Weltgeheimnis ist, nehme ich an, daß es keinerlei Material verachten darf, das zu dieser Form führen kann. Die Religion ist, ‚bescheiden ausgedrückt‘, eine Form, die das Geheimnis streift. Ihr Gebiet ist ebenfalls grenzenlos. Weshalb also nimmst du mir das Recht zu untersuchen, wie die eine oder andere religiöse Idee in diesen oder jenen ästhetischen Formen hervorgetreten ist?“<sup>11</sup>

<sup>8</sup> V. Brjusov: V zaščitu ot odnoj pochvaly (in: Vesj 1905, 5, S. 38).

<sup>9</sup> G. Čulkov, V. Ivanov u. a.

<sup>10</sup> V. Brjusov: Vechi IV. Fakely (in: Vesj 1906, 5, S. 56). — Dieses Zitat ist auch bei A. Schmidt (V. Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. — München 1963, S. 43) angeführt, jedoch mit einem sinnentstellenden Übersetzungsfehler. „Avtorov, ne priemljuščich mira“ heißt nicht „Autoren, die von der Welt nicht anerkannt werden“, sondern genau umgekehrt: „... die die Welt nicht anerkennen“. Es handelt sich hier um die „mystischen Anarchisten“ mit G. Čulkov an der Spitze, die sich gegen die Welt und ihre Ordnungen auflehnten.

<sup>11</sup> A. Belyj: V zaščitu ot odnogo narekanija. Otkrytoe pis'mo Valeriju Brjusovu (in: Vesj 1905, 6, S. 40).

Die Kontroverse um die Autonomie der Kunst und Ästhetik erreicht 1910 ihren Höhepunkt anlässlich zweier Vorträge von Ivanov und Blok in der Moskauer „Obščestvo svobodnoj éstetiki“<sup>12</sup>. Die Vorträge Ivanovs „Zavety simvolizma“ und Bloks „O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma“ wurden in der Petersburger „Obščestvo revnitelej chudožestvennogo slova“ wiederholt und in der Zeitschrift „Apollon“ abgedruckt. Ivanovs Rede proklamiert den religiösen Symbolismus, die Idee der Theurgie, und gipfelt in der Folgerung: „Aus jeder Zeile des oben Ausgeführten geht hervor, daß der Symbolismus ‚nur Kunst‘ weder sein wollte noch konnte.“<sup>13</sup> — Bloks Vortrag steht in voller Übereinstimmung mit dem Ivanovs und soll — nach Bloks eigener Aussage — dessen Gedanken weiter auslegen und erklären. Aber Blok ist auch als Theoretiker zu sehr Poet; seine Ausführungen sind leidenschaftlich, farbig, grenzenlos in der Thematik und „erklären“ garnichts. Es wird gesprochen von den Symbolisten als „Propheten“, die „Dichter“ werden wollten,<sup>14</sup> von der „Rückkehr zum Leben“, von der Kirche, vom Problem „Volk-Intelligenz“, vom „Fluch der Kunst“,<sup>15</sup> d. h. vom ewigen Zwiespalt zwischen der reinen Kunst, die ihre Aufgaben allein im ästhetischen Bereich findet, und jener Kunst, die den oben aufgezählten Problemen nicht gleichgültig gegenübersteht. Jeder Künstler sei von diesem „Fluch der Kunst“ betroffen, schreibt Blok, und der symbolistische Künstler stehe, so schwer die Entscheidung auch fallen mag, der weiten, „überästhetischen“ Kunst näher und fühle sich als Mystiker und Theurg.

Brjusov entgegnet, die symbolistische Bewegung habe sich ausschließlich im Bereich der Kunst entwickelt.<sup>16</sup> Noch schärfer als 1905 gegen Belyj wendet er sich nun gegen Ivanov und Blok: „Die Kunst ist autonom: Sie hat ihre eigene Methode und ihre eigenen Aufgaben [...] Soll etwa die Kunst, nachdem sie gezwungen worden war, der Wissenschaft und der Gesellschaft zu dienen, jetzt gezwungen werden, der Religion zu dienen! Gebt ihr doch endlich die Freiheit!“<sup>17</sup> — Diese Polemik zwischen Ivanov, Blok und Brjusov ist seinerzeit viel beachtet und auch später in der Literatur wiederholt behandelt worden.<sup>18</sup> Daher braucht sie hier nicht weiter aus-

<sup>12</sup> Die „Gesellschaft der freien Ästhetik“ bestand von 1907—1917. Ihr Ziel war die Förderung der bildenden Kunst und Literatur durch Ausstellungen, Vorträge und Lesungen, sowie die Bekanntschaft der Künstler untereinander.

<sup>13</sup> V. I v a n o v : Zavety simvolizma. 1910 (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 137).

<sup>14</sup> A. B l o k : O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma (in: Blok: Soč. v dvuch tomach, t. 2. — M. 1955, S. 155).

<sup>15</sup> ibid. S. 153.

<sup>16</sup> V. B r j u s o v : O reči rabskoj (in: Apollon 1910, 9, S. 32).

<sup>17</sup> ibid. S. 33. s. auch Brjusovs Tagebuchnotiz zu dem literarischen Streit in der „Estetika“ (Dnevnik. — Moskva 1927, S. 142).

<sup>18</sup> u. a. in: V. G o l ' c e v : Brjusov i Blok (in: Pečat' i revoljucija 1928, 5, S. 72 ff.); G. D o n c h i n : The Influence of French Symbolism on Russian Poetry.

geführt zu werden. Vielfach unbemerkt blieb jedoch, daß sich auch Belyj beteiligt hat, und zwar mit dem sehr charakteristischen Artikel „Venok ili venec“. Er widerlegt darin Brjusov durch dessen eigene Aussagen, hauptsächlich aus dessen 1905 geschriebenem Artikel „Svjaščennaja žertva“. Er zitiert z. B. eine Stelle daraus: „Wir fordern vom Dichter, daß er unermüdlich seine ‚heiligen Opfer‘ bringe, nicht nur durch Gedichte, sondern mit jeder Stunde seines Lebens, mit jedem Gefühl — seiner Liebe, seinem Haß, seinen Errungenschaften und Niederlagen.“<sup>19</sup> Belyj fährt fort, er würde unter jedes dieser Worte seinen Namen setzen, und auch Blok behandle in seinem Artikel nichts anderes als eben dieses Thema. Den Ausspruch Ivanovs ‚der Symbolismus wollte und konnte nicht *nur* Kunst sein‘ stellt er neben Brjusovs ‚heilige Opfer — nicht nur durch die Kunst‘ und folgert, Brjusov sollte sich eigentlich der Übereinstimmung mit Ivanov und Blok freuen, statt sich von ihnen und damit von seinem eigenen Credo von 1905 loszusagen.<sup>20</sup> — Brjusov hatte seine Forderung, die Kunst dürfe keinen außerästhetischen Zielen dienen, durch folgenden Vergleich verdeutlichen wollen: „Mit dem Hammer gehört es sich, Nägel einzuschlagen, und nicht, Bilder zu malen.“<sup>21</sup> — Belyj pariert nicht minder treffend: So dürfe man sich wohl, wenn man von Räubern überfallen wird und als Waffe nur einen Hammer zur Hand hat, nicht damit wehren, weil der Hammer zum Nägelschlagen bestimmt sei. Da sich die Kunst heute aber wehren müsse, gegen falsche Auffassungen und gegen Kunstfeindlichkeit allgemein, könne Brjusovs allzu passive, desengagierte Kunst nicht weiterführen.<sup>22</sup>

Brjusov ist zweifellos der rationalste Denker unter den Symbolisten; im Grunde hatte er recht: Die Kunst sollte schon wieder zu einem Mittel — je nach Anschauung „erniedrigt“ oder „erhöht“ werden. Für Brjusov ist jedenfalls beides in gleicher Weise verwerflich. Er unterscheidet nicht, wie die meisten anderen Symbolisten, zwischen einem niederen Zweck, der die Kunst entwürdigt (politische, soziale, moralische Tendenzen), und einem „allumfassenden Ziel“ (Religion, Theurgie), dem die Kunst nach Meinung der übrigen Symbolisten uneingeschränkt dienen darf. — Ivanov, Belyj und Blok glauben, auf ganz anderem Niveau zu argumentieren als Brjusov. Sie sehen keinen unversöhnbaren Gegensatz zwischen ihren und Brjusovs Anschauungen, denn sie berücksichtigen seinen Standpunkt nicht nur, sondern

---

— s'-Gravenshage 1958, S. 82—84; R. P o g g i o l i : The Poets of Russia. — Cambridge 1960, S. 138—141; A. S c h m i d t : V. Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. — München 1963, S. 44—48; J. H o l t h u s e n : Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. — Göttingen 1957. S. 38—42.

<sup>19</sup> A. B e l y j : Venok ili venec (in: Apollon 1910, 11, Chr. S. 1) — zit. nach V. Brjusov: Svjaščennaja žertva (in: Vesny 1905, 1, S. 29).

<sup>20</sup> A. B e l y j : Venok ili venec (in: Apollon 1910, 11, Chr. S. 1).

<sup>21</sup> B r j u s o v : O reči rabskoj (in: Apollon 1909, 9, S. 31).

<sup>22</sup> A. B e l y j : Venok ili venec (in: Apollon 1910, 11, Chr. S. 2).

beziehen ihn mit ein.<sup>23</sup> Ihr Grundgedanke scheint, vereinfacht, folgender zu sein: Die Ziele des Symbolismus sind so grenzenlos und hoch, daß sich ihnen sogar eine *autonome* Ästhetik ohne Einbuße unterordnen läßt. — Obwohl eine solche subjektive Konstruktion leicht anfechtbar ist (denn wer kann die „Höhe“ der Bestrebungen messen?), gewinnt ihre Kunstanschauung die meisten Anhänger unter den Symbolisten. Brjusov steht mit seinen bedingungslosen Autonomieansprüchen für die Kunst und Ästhetik praktisch allein.<sup>24</sup> —

Von den übrigen Symbolisten mißt vor allem Čulkov dem weltanschaulichen und „überästhetischen“ Moment in der Kunst große Bedeutung bei. Er hält den „Symbolismus als Schule“, die mit den Namen Mallarmés und Moréas', in Rußland mit den Namen Brjusovs und seiner Anhänger verbunden ist, für eine ‚vergängliche literarische Etappe‘; etwas anderes sei hingegen der „Symbolismus als Weltanschauung“.<sup>25</sup> Čulkov geht sogar so weit, willkürlich und unrichtig zu unterscheiden: Alle nicht-symbolistische Kunst sei Selbstzweck, symbolistische Kunst aber verstehe sich nicht als Ziel, sondern als Weg zu einem ‚höheren Prinzip‘, das über der Sphäre der Kunst liege.<sup>26</sup> — Als Weg, als Hinweis bezeichnet auch Ivanov die symbolistische Kunst, die er ausdrücklich ‚nicht nur als Kunst‘ ansieht. Er vergleicht die symbolistischen Werke mit den Bildern Leonardo da Vincis, auf denen ein ausgestreckter Zeigefinger auf etwas außerhalb der Leinwand liegendes hinzuweisen scheint.<sup>27</sup> Ivanov meint damit nicht nur die selbstverständliche Tatsache, daß jedes Kunstwerk *über sich selbst* hinausweist, sondern über den *Bereich des Künstlerischen* überhaupt.

☛ Daß die symbolistische Bewegung weit mehr als eine literarisch-künstlerische Schule war, ist von der Mehrzahl der Symbolisten immer wieder erklärt worden. Belyj erinnert seinen Freund Blok an den Beginn des Symbolismus: „Einstmals sahen wir die Morgenröte; die Morgenröte war etwas so wichtiges, daß uns nicht einmal Worte kamen, ob es Kunst sei, oder nicht; zuerst ‚es‘, und dann Etikette. Und glaube mir: jetzt weiß ich, es war nicht nur Kunst; vieles in unserem Schaffen kam nicht vom Form-

<sup>23</sup> vor allem Belyjs Artikel „V zaščitu ot odnogo narekanija“, s. S. 38, hat das gezeigt.

<sup>24</sup> Nach seiner eigenen Aussage schlossen sich in der „Ėstetika“-Gruppe noch Belyj und Ėllis dem Lager Ivanovs und Bloks an (Dnevnik. — M. 1927, S. 142).

<sup>25</sup> G. Č u l k o v : Opravdanie simvolizma (in: Čulkov: Naši sputniki. — M. 1922, S. 101 f.); s. auch ibid. S. 103 f. und: Gody stranstvija. — M. 1930, S. 85: Der Symbolismus sei mehr als Literatur und stehe außerhalb aller ästhetischer Kategorien.

<sup>26</sup> G. Č u l k o v : Opravdanie simvolizma, s. Anm. 2, S. 109 f.; s. auch ibid. S. 120: ‚Symbolismus als Weg, der die Persönlichkeit in die Welt höherer Ziele führt.‘

<sup>27</sup> V. I v a n o v : Predčuvstvija i predvestija (in: Zolotoe Runo 1960, 4, S. 68).

schmieden her [...]“<sup>28</sup> Zur Begründung des „überästhetischen“ Prinzips interpretiert Belyj ‚die wahren Gedanken der großen symbolistischen Pioniere‘ (unter anderen Nietzsche): Die menschliche Schöpfung, die der Focus jeder Tätigkeit überhaupt sei, offenbare sich einstweilen mit besonderer Intensität in der Kunst; deshalb sei Kunst ‚nicht nur Kunst‘, sondern die ‚Hülle, aus welcher der Phoenix des neuen Lebens herausfliegen wird!‘<sup>29</sup>

Von dem frühsymbolistischen Streben nach einer eigenständigen Ästhetik ist wahrhaftig nicht mehr viel übrig geblieben. Auch die provozierende Zurücksetzung der Ethik zugunsten der Ästhetik scheint längst widerrufen zu sein. — Was aber bedeuten die Hinweise auf die Austauschbarkeit von ethischen und ästhetischen Werten in den Schriften M. Werefkins und der russischen Symbolisten? „Die Werte von Gut und Schlecht verwandeln sich für den Künstler in Schön und Häßlich.“<sup>30</sup> „Zarathustra, Buddha, Christus sind ebenso sehr Künstler des Lebens, wie auch seine Gesetzgeber; Ethik geht bei ihnen in Ästhetik über, und umgekehrt.“<sup>31</sup> Diese Feststellung macht Belyj, nachdem er sich dagegen gewandt hatte, den Sinn der Schönheit nur im Bereich der ästhetischen Form zu sehen; „diese Formen sind nur die Emanation der menschlichen Schöpfung; das Ideal der Schönheit ist das Ideal des menschlichen Wesens; und die künstlerische Schöpfung führt unweigerlich, sich ausweitend, zur Umbildung der Persönlichkeit.“<sup>32</sup>

Diese Selbsterziehung und Erhöhung des Künstlers zum Gesetzgeber der Menschheit ist also die Voraussetzung, die Werte von Ethik und Ästhetik austauschen zu dürfen. Dadurch wird auch M. Werefkins Feststellung erhellt, die Werte von Gut und Schlecht verwandelten sich für den Künstler in Schön und Häßlich. Denn bei den hohen Ansprüchen, die M. Werefkin wie auch die Symbolisten an den Künstler stellen,<sup>33</sup> ist die Parallele zu Belyjs ‚Gesetzgebern des Lebens‘ erlaubt. — Belyj räumt dem Ästhetizismus durchaus die Möglichkeit ein, als ‚Mittel für das Wachsen der Persönlichkeit zu dienen‘<sup>34</sup> Doch die ‚Astheten‘ seien im Unrecht, wenn sie das Mittel zum Selbstzweck machten; dann werde sie der Schönheitskult zu einem raschen Untergang führen.<sup>35</sup> — Da Belyj diese Meinung ausnahmsweise

<sup>28</sup> Belyj an Blok, 10. 1. 1913 (in: Aleksandr Blok i Andrej Belyj: Perepiska. — M. 1940, S. 311). Kursiv von B.

<sup>29</sup> A. Belyj (Bugaev): Na perevale. Detskaja svistul'ka (in: Vesny 1907, 8, S. 56).

<sup>30</sup> s. ausführlicher im Quellenanhang S. 94 Mitte.

<sup>31</sup> A. Belyj: Problema kul'tury. 1909 (in: B.: Simvolizm. — M. 1910, S. 10).

<sup>32</sup> ibid. S. 10.

<sup>33</sup> Im Kapitel „Künstler“ wird das untersucht.

<sup>34</sup> s. dazu auch V. Ivanovs Artikel über B. Christiansen: Put' i cel' v iskusstve (in: Apollon 1912, 3/4, S. 49).

<sup>35</sup> A. Belyj: Krizis soznanija i Genrik Ibsen. 1910 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 169).

begründet, sei sie hier ausführlich wiedergegeben. Belyj bezieht sich auf Schopenhauer und verwendet dessen Begriffe: Der ästhetischen Kultur liege die ‚Anschauung‘ zu Grunde; aus dem Bedürfnis nach ‚Anschauung‘ entstehe der Schönheitskult; die Anschauung als Selbstzweck, d. h. die Abwendung vom Handeln, werde zum Ziel; sie setze die Metaphysik und Mystik voraus. — So versteht Belyj Schopenhauer und findet auch in der Mystik des Ostens die gleichen Gedanken. Also, folgert Belyj, empfinde der Künstler die ‚Metaphysik der Schönheit‘ als Aufruf zur Ziellosigkeit in der Kunst; aus diesem Bedürfnis nach ‚Anschauung‘ entwickelte sich die Theorie des *l'art pour l'art*. Die Ansicht der Kunst als Selbstzweck, die jeder Rechtfertigung entbehre (!), gehe über in die Lehre von den vielfältigen Denkmälern der Schönheit. Die Schaffung verschiedener Kunststile unterstehe der ‚Anschauung‘, bedeute die Ablehnung des ‚Willens‘, die Beruhigung in der Untätigkeit. Dem Ästhetizismus liege eine rein nihilistische Beziehung zur Wirklichkeit zu Grunde.<sup>36</sup>

Der Ästhetizismus gehe jedoch häufig in sein ‚gegenteiliges Prinzip‘ [gemeint ist Ethik] über.<sup>37</sup> Diesen Zusammenhang legt Belyj in einem anderen Aufsatz dar:

„Es ist uns verständlich, daß der sogenannte Ästhetizismus, wenn er bedingungslos bis zur letzten Konsequenz durchgeführt wird, in sein gegenteiliges Prinzip übergeht, in das ethische Prinzip;<sup>38</sup> sobald man der Schönheit eine Form zu geben versucht, erweist es sich, daß der Gehalt der Schönheit mit dem ethischen Moment verknüpft ist; richtiger: der Gehalt der Moral und der Gehalt der Schönheit sind derselben Norm unterstellt.“<sup>39</sup> Deshalb habe z. B. Oscar Wilde durch den Ästhetizismus zum Verständnis Christi als des Ideals der Schönheit gelangen können. Über die Norm, die der Moral und Ästhetik gleichermaßen übergeordnet ist, sagt Belyj nur sehr unbestimmt, sie liege im transzendenten Bereich.<sup>40</sup>

Belyjs Beweisführung, wie auch die zahllosen übrigen ähnlich gearteten Äußerungen der Symbolisten erwecken auf den ersten Blick den Anschein, als werde der Schritt von der alleinherrschenden Ethik zur eigenständigen Ästhetik wieder rückgängig gemacht. Bei genauer Untersuchung zeigt sich

<sup>36</sup> Belyj verurteilt also die Ziellosigkeit in der Kunst, die durch den Ästhetizismus als Selbstzweck bedingt wird. Vgl. dazu den 2. Teil des Kapitels „Befreiung der Kunst von jeder Tendenz“, S. 32 f.

<sup>37</sup> A. Belyj: *Krizis soznanija i Genrik Ibsen* (in: B.: *Arabeski*. — M. 1911, S. 165).

<sup>38</sup> Ein Beispiel für die willkürliche Verwendung der Begriffe: Ethik sei das ‚gegenteilige Prinzip‘ von Ästhetik!

<sup>39</sup> A. Belyj: *Anmerkung zum Artikel Problema kul'tury* (in: B.: *Simvolizm*. — M. 1910, S. 465).

<sup>40</sup> *ibid.* S. 465.

jedoch, daß nur der anfängliche Überschwang gemildert wird, die Ethik der Ästhetik wieder gleichgeordnet und beide einer gemeinsamen Norm aus dem ‚transzendenten Bereich‘ unterstellt werden.

Die hohen Ziele aus dem transzendenten oder auch diesseitigen Bereich, denen die symbolistische Kunst dienen soll, werden selten näher bestimmt. Mit gutem Grund, nicht nur weil die Symbolisten selbst eher ahnten als klar sahen, sondern weil die weitausholenden und pathetischen Einleitungen allzu große Erwartungen weckten; jedes konkret genannte Ziel muß daraufhin enttäuschen.<sup>41</sup> Die meisten Symbolisten sind vorsichtig: Wenn sie schon ein Ziel nennen, vermeiden sie wenigstens die Wendung ‚Kunst (bzw. Symbolismus) als Mittel‘, sondern sprechen lieber von ‚Gleichordnung‘ oder ‚gemeinsamem Streben‘. Belyjs Meinung nach muß sich die symbolistische Bewegung über den Rahmen einer geschlossenen Schule der Kunst erheben, falls sie sich entwickeln und vertiefen wolle: „Sie muß sich mit allgemeineren Problemen der Kultur verbinden; die Umwertung der ästhetischen Werte ist nur ein Einzelfall der allgemeineren Tätigkeit, der Umwertung philosophischer, ästhetischer, religiöser Werte der europäischen Kultur; [...] der Kunsttheoretiker, sogar der Künstler, reiht notwendigerweise die Probleme der Kultur in sein Interessengebiet ein; diese Einreihung aber verbindet plötzlich die Interessen der Kunst mit der Philosophie, der Religion, dem ästhetischen Problem, sogar mit der Wissenschaft.“<sup>42</sup> Ein andermal nennt Belyj noch die Erkenntnistheorie zusätzlich zum obigen als ein Teilgebiet der symbolistischen Theorie.<sup>43</sup> — Marianne Werefkin äußert den gleichen Gedanken, indem sie kurzerhand alles Kunst nennt, was „der Mensch eigenmächtig ins Leben führt“: neben den bildenden und musischen Künsten auch Religion und Philosophie (s. Quellenanhang S. 95). — Gegen Ende der symbolistischen Ära ist Čulkov sogar der Ansicht, Moral und religiöse Interessen hätten jetzt die Oberhand über die Kunst gewonnen.<sup>44</sup>

In der Tatsache, daß so viele mehr oder weniger weit voneinander entfernte Gebiete von derselben Idee erfaßt sind, sieht Belyj eine typische neuzeitliche Erscheinung, „Die Kultur erweist sich als Kreuzungs- und Treffpunkt von Ideenströmungen, die gestern noch getrennt waren; Ästhetik

<sup>41</sup> Vgl. hierzu Ellis (L. Kobylinskij): *Russkie simvolisty*. — M. 1910, S. 3: Nach vielen unbestimmten Wendungen nennt er den Symbolismus als Weg zur Moral, reiner Mystik, religiösem Glauben und sogar sozialer und politischer Propaganda. Mit den letzten beiden Punkten wäre außer Čulkov allerdings kein russischer Symbolist einverstanden gewesen.

<sup>42</sup> A. Belyj: *Problema kul'tury*. 1909 (in: Belyj: *Simvolizm*. — M. 1910, S. 8).

<sup>43</sup> A. Belyj: *Na perevale. Teorija ili staraja baba*. 1907 (in: Belyj: *Arabeski*. — M. 1911, S. 269).

<sup>44</sup> G. Čulkov: *Vesy* (in: *Apollon* 1910, 7, S. 15 f.).

trifft sich hier mit Philosophie, Geschichte mit Ethnographie, Religion begegnet dem Gesellschaftlichen (obščestvennost').“<sup>45</sup>

Diese Erscheinungen gehören zum weitgefaßten Symbolismus, zu Ellis' ‚äußerem Kreis‘<sup>46</sup>. Aus der ‚Sehnsucht nach neuen Formen‘ sei die ‚Umwertung aller Werte‘ geworden, aus der ‚ästhetischen Schule‘ eine ‚neue, synthetische Weltanschauung, die Vorahnung einer neuen kulturellen Epoche‘; die Schöpfung des ‚freien Verses‘ sei zur Emanation des ‚freien Geistes‘ geworden.<sup>47</sup> Das ist zwar vereinfacht, doch im Wesen richtig beobachtet. Es kann trotz einiger Ausnahmen gesagt werden, der russische Symbolismus habe sich allmählich von Ellis' ‚innerem Kreis‘, der literar-ästhetischen Schule, zum ‚äußeren Kreis‘, zur umfassenden Geistesbewegung entwickelt. Bei der sogenannten zweiten Generation (Belyj, Blok, Ivanov) herrschte eindeutig die Beschäftigung mit Ideologie vor.

## II. Das Formproblem in der Kunst

Eng verknüpft mit der Aufwertung der Ästhetik ist die Besinnung auf das Formproblem und die Kunsttechnik: auch hier das erschreckend niedrige Niveau, von dem die Symbolisten ausgehen mußten; auch hier eine erstaunlich rasche und intensive Blüte! Das für den Symbolismus charakteristische Streben nach „höheren Sphären“ läßt jedoch die Beschäftigung mit Formfragen nicht zum Formalismus werden.

### a) Besinnung auf die Kunsttechnik

Zuerst soll aus der Sicht der Symbolisten ein kurzer geschichtlicher Rückblick auf die Entwicklung der russischen Dichtkunst gegeben werden. Valerij Brjusov sprach in einem Artikel über Belyj und Ivanov die Ansicht aller Symbolisten aus: „Die Entwicklung der dichterischen Technik ist bei

<sup>45</sup> A. Belyj: Problema kul'tury. 1909 (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 1).

<sup>46</sup> Ellis: Russkie simvolisty. — M. 1910, S. 37 (s. hier S. 34).

<sup>47</sup> Ellis: ibid. S. 322. Auf die Unterscheidung zwischen Symbolismus als literarische Schule einerseits und als neue Weltanschauung andererseits wird allgemein viel Wert gelegt, wobei die meisten Symbolisten der zweiten Möglichkeit die größere Bedeutung zuschreiben. Z. B. G. Čulkov: Naši sputniki. — M. 1922, S. 101; s. auch [V. Brjusov]: K čitateljam (in: Vesny 1909, 12, S. 186): Die Wendung des kulturellen Bewußtseins habe mit der Umwertung rein ästhetischer Kriterien der Kunst begonnen und sei Schritt für Schritt zum universalen Problem der „Umwertung aller Werte“ gelangt.

uns in Rußland schwere und falsche Wege gegangen. Niemals entwickelte sich die Poesie frei. Nur in Puškins Tagen vermochte seine gewaltige Autorität die ganze Gesellschaft davon zu überzeugen, daß die Dichtung eine wichtige und notwendige Sache ist und daß die Arbeit der Dichter Aufmerksamkeit und Anteilnahme verdient. Doch die 60-er Jahre haben die Existenz der Dichtung selbst in Frage gestellt. Die Dichter der folgenden Jahrzehnte mußten ihr Recht *zu sein* verteidigen, wie sollten sie da noch an die Ausarbeitung der Feinheiten ihres Faches denken!“<sup>1</sup> Die ersten Versuche in dieser Richtung in den 90-er Jahren seien von den Kritikern als leeres Spiel und als Verrat an den wahren Aufgaben der Kunst verurteilt worden. Während man im Westen viel an der Vervollkommnung der Verstechnik gearbeitet habe, sei diese Frage in Rußland 90 Jahre lang unberührt geblieben, bis endlich Belyj wieder eine ernsthafte Theorie der Reime geschrieben habe.<sup>2</sup> Von neuem sei die Instrumentierung der Worte durch Bal'mont eingeführt worden, und sie sei vom Publikum wie ein Absurdum aufgenommen worden, obwohl sich schon Puškins und sogar Žukovskijs Dichterkreise dieses Kunstgriffes bedient hatten. Wie offensichtlich sei doch der Regreß auf dem Gebiete der Verstechnik gewesen, da ein Nadson als Meister der Dichtkunst gelten konnte!<sup>3</sup>

In der bildenden Kunst herrschten, was die Maltechnik betrifft, ebenfalls finstere Zeiten. Die „Genossenschaft für Wanderausstellungen“ wurde im Jahre 1870 in Nachfolge der Künstlergemeinschaft „Artel“ (1863) als Sezession von der Kunstakademie gegründet: aus Protest gegen die unzeitgemäße, thematisch fernliegende (griechische Mythologie!), technisch allzu glatte und „vollkommene“ Malweise der Akademie. Eine solche Sezession mußte die Maltechnik notwendigerweise hintanstellen; allein dem Inhalt und der Tendenz wurde Bedeutung beigemessen — genauso wie in der Literatur jener Zeit.

Was von den 60-er Jahren an solcherart vernachlässigt und unterbewertet worden war, eine eigenständige Ästhetik und die adäquate äußere Form, wurde von den Symbolisten jetzt mit besonderer Sorgfalt gepflegt. Der Nachholbedarf war so groß, daß die Formsuche und die Aktualisierung des Wortschatzes zunächst als die wichtigsten Anliegen erschienen.<sup>4</sup> Die Sym-

<sup>1</sup> V. Brjusov: V. Ivanov, A. Belyj (in: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 115). Kursiv von Brjusov.

<sup>2</sup> gemeint sind: A. Belyj: Simvolizm. — M. 1910. Geschrieben 90 Jahre nach dem Werk von Nik. Ostolopov: Slovar' drevnej i novoj poézii. — SPb 1821.

<sup>3</sup> V. Brjusov: V. Ivanov, A. Belyj (in: Brjusov: Dalekie i blizkie. — Moskva 1912, S. 116 f.).

<sup>4</sup> Es stimmt nicht, wie Victor Eilich in seinem Buch „Russian Formalism“ (S.-Gravenhage 1955, S. 3) behauptet, daß der Formalismus die „erste kritische Bewegung in Rußland war, die systematisch die Probleme von Rhythmus und Vers-

bolisten vollzogen also den Bruch mit der Tradition nicht nur durch pathetische Streitschriften; die Umorientierung begann auch vom Elementaren, von der Form her. — Oft war es die erste konkrete Forderung der Symbolisten, der äußeren Form des Kunstwerks mehr Beachtung zu widmen. Brjusov z. B. fügt nach den sehr allgemeinen Ausführungen über die Seele, die der Künstler öffnen müsse, und die Liebe, die er empfinden müsse, hinzu, das genüge alles noch nicht, — man müsse sich die Gesetze des künstlerischen Handwerks vollkommen aneignen!<sup>5</sup> Daß so etwas Selbstverständliches und Grundsätzliches überhaupt gesagt werden mußte, ist ein hartes Urteil über die vorsymbolistische Epoche. Um überhaupt gehört zu werden, griffen die Symbolisten wieder zu Übertreibungen, wie durch folgende lapidare Feststellung A. Belyjs veranschaulicht wird: „Für die ästhetische Beschreibung ist nicht wichtig, *was* dargestellt ist und nicht, *was* das Dargestellte ausdrückt, sondern *wie* es dargestellt ist und *wie* es darstellt. Dieses ‚*wie*‘ ist durch die Materie der Worte, der Laute gegeben.“<sup>6</sup> — „In der Kunst liegt alles im Wie, nicht im Was“<sup>7</sup>, — der künstlerische Gedanke sei die Form selbst,<sup>8</sup> sagt auch M. Werefkin. Sogar bei V. Ivanov finden wir die für ihn nicht sehr typische Forderung: „Sache des Künstlers ist nicht die Mitteilung neuer Offenbarungen, sondern die Offenbarung neuer Formen.“<sup>9</sup> Ähnlich kompromißlos verkündet Brjusov in dem Gedicht „Ja“ (Ich): „[...] doch selbst liebte ich nur das Zusammenfügen von Worten [...] und ich weihe den Vers allen Göttern.“<sup>10</sup>

Auf dem Gebiet der Formsuche sind die russischen Symbolisten ihren französischen Vorgängern mehr verpflichtet als in allen übrigen Punkten. Der Einfluß Mallarmés und Verlaines ist nicht ausgeschlossen, wenn Belyj feststellt: „[...] von neuem ersteht im Wort die musikalische Kraft des Klanges; von neuem bestrickt uns nicht der Sinn, sondern der Klang der Worte; bei diesem Entzücken spüren wir unbewußt, daß im eigentlichen klanglichen und bildlichen Ausdruck der tiefste Lebenssinn des Wortes verborgen liegt — schöpferisches Wort zu sein. Das schöpferische Wort erschafft die Welt.“<sup>11</sup>

---

maß, Stil und Komposition in Angriff nahm! Die Symbolisten hatten schon damit begonnen — am systematischsten und ausführlichsten A. Belyj in seinem Sammelband „Simvolizm“, Moskva 1910.

<sup>5</sup> V. Brjusov: O iskusstve. — M. 1899, S. 18.

<sup>6</sup> A. Belyj: Lirika i eksperiment. 1909 (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 244). Kursiv von Belyj.

<sup>7</sup> Lettres... II, S. 332.

<sup>8</sup> s. Quellenanhang S. 94, ob. Drittel.

<sup>9</sup> V. Ivanov: O granicah iskusstva (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 196, S. 211).

<sup>10</sup> V. Brjusov: Puti i pereput'ja, t. 1, — M. 1908, S. 79 f.

<sup>11</sup> A. Belyj: Magija slov (in: B.: Simvolizm. — M. 1910, S. 434). s. dazu auch V. Brjusov: Russkie simvolisty, I, — M. 1894 (zit. nach N. K. Gudzij: Iz

Über die meisten hier angeführten Zitate ist einschränkend zu sagen, daß sie — ähnlich wie im Kapitel „Aufwertung der Ästhetik“ — als absichtlich schockierende Schlagworte gedacht waren. Sie werden grundsätzlich in weiteren Ausführungen gemildert, sei es auch nur dadurch, daß Form und Inhalt identifiziert werden.<sup>12</sup> Brjusov begrüßt, nachdem er soeben vom ‚Genießen von Versen jenseits ihres Inhalts, allein durch den Klang‘ geschwärmt hatte, schon im nächsten Abschnitt desselben Briefes die von Percov geplante Reihe über ‚Philosophische Motive in der russischen Dichtung‘: „Oh! Diese philosophischen Motive waren mir immer nah und teuer [...]“<sup>13</sup> Auch Erklärungen, *weshalb* die äußere Form eines Kunstwerks wichtig sei, verraten, daß die oben angeführten Schlagworte nicht die letzte Wahrheit der symbolistischen Theorien darstellen. Brjusov begründet die Notwendigkeit eines neuen, freien Verses mit dem Bestreben, den Kreis von Thema und Inhalt des Gedichtes zu erweitern; denn heute brauche die menschliche Seele das Gedicht für Größeres als früher.<sup>14</sup> Ivanov wirft dem Parnassismus vor, er vergesse, daß die Lyrik keine beschreibende, darstellende, sondern ‚bewegende Kunst‘ (*dvigateľnoe iskusstvo*) sei. Die Hinwendung zum Formalen sollte eine reinigende Wirkung auf die Kunst haben; unter anderem werde dadurch die innerlich unbegründete und nicht zu rechtfertigende Neuerung ausgeschlossen.<sup>15</sup> — Für M. Werefkin ist Formwerdung eine Notwendigkeit des Ideals, damit es ‚nicht banal werde‘ und damit es teilhabe an der ‚universalen Bewegung zum Besseren‘. Und über sich selbst schreibt die Malerin, sie habe die Regeln der Kunst schon als Kind verstanden; „ich habe außerordentlich gearbeitet, um mich zu ihrem Meister zu machen. *Ich bin Träger einer Idee*, die jedes Opfer von mir verlangen kann.“<sup>16</sup>

Also scheint für M. Werefkin, ebenso wie für manche Symbolisten, die Besinnung auf die Kunsttechnik letzten Endes mehr durch die neuen Ideen als durch rein formale Ansprüche begründet zu sein.

---

istorii russkogo simvolizma, in: *Iskusstvo* 1927, t. 3, kn. IV, S. 193); und Pis'ma V. Ja. Brjusova k P. P. Percovu. — M. 1927, S. 48: Brjusov beantwortet Percovs Frage, was der Symbolismus sei, und schreibt, er suche die Antwort vor allem in der Form, in der Harmonie der Bilder und der Eindrücke, die von den Bildern hervorgerufen werden.

<sup>12</sup> s. A. Belyj: *Princip formy v estetike* (in: *Zolotoe Runo* 1906, 11/12, S. 88), und: *Smysl iskusstva* (in: *Belyj: Simvolizm*. — M. 1910, S. 222).

<sup>13</sup> Brief vom 17. 8. 1895 (Pis'ma V. Ja. Brjusova k P. P. Percovu. — M. 1927, S. 36).

<sup>14</sup> V. Brjusov: *Otvjet g. Andreevskomu* (in: *Mir Iskusstva* 1901, 5, S. 247).

<sup>15</sup> V. Ivanov: *Zavety simvolizma*. 1910 (in: *Ivanov: Borozdy i meži*. — M. 1916, S. 139).

<sup>16</sup> *Lettres* ... I, S. 104. (Kursiv vom Verf.)

## b) Abgrenzung gegen den Formalismus

Dem russischen Symbolismus ging nicht, wie in Frankreich, eine Schule des „Parnasse“ voraus, die die Kunst des Gedichteschmiedens zu blendender Vollkommenheit geführt hatte. Es ist bemerkenswert, wie rasch vieles in Rußland nachgeholt wurde, was in Frankreich zur Zeit des Parnasse und des frühen Symbolismus erreicht worden war. — Schon wenige Jahre nach den ersten Erfolgen auf diesem Gebiet überwogen wieder die Stimmen, die vor einem Formalismus in der russischen Dichtung warnten. „Weit haben wir uns [...] von dem Symbolismus der poetischen Rebusse entfernt, jenes literarischen Versuchs (wiederum, nur des Versuchs!), der in der Kunstfertigkeit bestand, eine Reihe von Vorstellungen hervorzurufen, die fähig sind, Assoziationen zu wecken [...]. Diese Art, die in der Epoche nach Baudelaire bei den französischen Symbolisten so beliebt war (mit denen gemeinsame Sache zu machen wir weder einen historischen noch einen ideologischen Grund haben), — gehört nicht in den Kreis des Symbolismus, den wir umrissen haben.“<sup>1</sup>

V. Brjusov bringt aus den Schriften Th. Gautiers und des frühen Verlaine ein paar Zitate über die „Kunst des Gedichteschmiedens“, um den russischen Symbolismus scharf gegen diesen „verödeten Weg“ abzugrenzen.<sup>2</sup> Aus dem gleichen, jedoch nicht ganz gerechtfertigten Grund distanziert er sich auch von den Romantikern: „Liebten die Romantiker die Schönheit der Form um ihrer selbst willen, so verwarfen die Symbolisten eine solche selbstgenügsame Bedeutung; für die Symbolisten wurde die Form eines Werkes nur zum Mittel, auf den Leser zu wirken, einem sehr gewaltigen Mittel jedoch, — woraus auch die Sorge der Symbolisten um die Form, um die Technik, hervorgegangen ist.“<sup>3</sup> — Brjusov, der gern als Formalist hingestellt wird,<sup>4</sup> hat besonders in der Anfangszeit der symbolistischen Bewegung dem Formproblem keine selbständige Bedeutung beigemessen: „Das Wesen des Kunstwerks ist die Persönlichkeit des Künstlers; Farben, Laute, Worte sind das Material; natürlich hat auch die Form insofern eine Bedeutung, als

<sup>1</sup> V. I v a n o v : Mysli o simvolizme (in: Ivanov: Borozdy i meži. — Moskva 1916, S. 157). — s. auch: Estetika i ispovedanie (in: Ivanov: Po jzvezdam. — SPb 1909, S. 300): Gefährlich sei der Symbolismus, der ausschließlich als Methode verstanden wird.

<sup>2</sup> V. B r j u s o v : Svjaščennaja žertva (in: Vesny 1905, 1, S. 25 f.). — s. auch G. Čulkov: Opravdanie simvolizma (in: Čulkov: Naši sputniki. — M. 1922, S. 102): Er unterscheidet die ‚französische Dichterschule vom Ende des 19. Jhs.‘ von dem, was er unter Symbolismus versteht. — auch Belyj-Zitat S. 41/42!

<sup>3</sup> V. B r j u s o v : Smysl sovremennoj poézii (Izbr. soč. v dvuch tomach. II, — M. 1955, S. 326).

<sup>4</sup> u. a. von N. DeWitt: The Reflection of Bryusov's Philosophic and Aesthetic Views in his Poetry. — (Harvard) 1952. (M. A. Diss., Masch.schrift.)

die eine die Künstlerpersönlichkeit vollkommener ausdrückt, die andere weniger vollkommen, doch allein darin [...]“<sup>5</sup>

Brjusov ging sogar so weit, der Verstechnik den letzten Platz im Symbolismus zuzuweisen: „Nein, [...] die neue Dichtung kümmert sich *am wenigsten* um die Form. — Alle ihre Besonderheiten liegen im Inhalt, im Gedanken, in den Stimmungen.“<sup>6</sup> — Čulkov äußert einen allgemein-symbolistischen Gedanken mit der Feststellung, der Künstler wolle weniger Handwerker als Lebensführer und Richter sein.<sup>7</sup>

Auch Marianne Werefkin verwahrt sich gegen eine bloße Formkunst; für sie erschöpft sich die Kunst nicht darin, ‚Linie und Farbe zusammenzustellen‘.<sup>8</sup> Für sie persönlich sind sie lediglich Ausdruck von Glaube und Liebe,<sup>9</sup> haben also allein keine Seinsberechtigung. So ist auch M. Werefkins scheinbar paradoxer Ausspruch, ihre künstlerische Begabung sei der Suche nach den Idealen der Kunst abträglich gewesen,<sup>10</sup> nur zu verstehen, wenn man weiß: Sie meint mit ‚Begabung‘ handwerkliche Geschicklichkeit, die vom Wesentlichen der Kunst ablenken kann. Denn Kunst bedeutet für sie Weltanschauung;<sup>11</sup> der Künstler ist ‚ein Gebender‘<sup>12</sup>, ein Gestalter des Lebens,<sup>13</sup> — also, wie bei den Symbolisten, weit mehr als ein „Handwerker“.

Die ausgezeichnete Beherrschung der Kunsttechnik allein macht noch niemanden zum Künstler; sie ist nur die unbedingte Voraussetzung. Da in Rußland diese Voraussetzung in den 90-er Jahren und um die Jahrhundertwende erst geschaffen werden mußte, wurde den Formfragen besondere Aufmerksamkeit gewidmet — oft über Gebühr, wie den Symbolisten selbst bewußt war. Ihre „Entschuldigung“ für eine gelegentliche Übertreibung auf diesem Gebiet: Sobald die adäquate äußere Form eines Kunstwerks wieder zur Selbstverständlichkeit geworden ist, wird man sich vorwiegend auf die „wesentlichen Aufgaben“ der Kunst konzentrieren können.<sup>14</sup>

<sup>5</sup> V. Brjusov: Aufzeichnungen von 1895 (zit. nach: Brjusov v avtobiogr. zapis'ach. — M. 1929, S. 97 f.). Weniger genau, aber markanter: „Das zeitgenössische Gedicht muß sich den Schwingungen der Künstlerseele unterordnen und nicht der Zahl der Versfüße.“ (Otvét g. Andreevskomu. in: Mir Isk. 1901, 5, S. 247.)

<sup>6</sup> V. Brjusov (zit. nach Maksimov, D.: Poézija V. Brjusova. — Leningr. 1940, S. 25, Anm. S. 286). (Kursiv vom Verf.)

<sup>7</sup> G. Čulkov: Vesny (in: Apollon 1910, 7, S. 15).

<sup>8</sup> s. Quellenanhang S. 94 oben.

<sup>9</sup> *ibid.* S. 100.

<sup>10</sup> *ibid.* S. 100.

<sup>11</sup> *ibid.* S. 94 oben.

<sup>12</sup> *ibid.* S. 94 Ende d. 1. Briefes.

<sup>13</sup> *ibid.* S. 94/95

<sup>14</sup> Nur einigen jüngeren Mitläufern des Symbolismus und den ersten „Formalisten“ lag nichts an solchen „wesentlichen Aufgaben“. Brjusov verurteilt sie daher wegen ihrer ‚virtuosen Auslegung von Gemeinplätzen‘ und tadelt sie, weil die Verstechnik das einzige sei, was sie beherrschten (Buduščee ruskoj poézii. 1911. — in: V. Brjusov: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 206).

### III. Das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit

Den Symbolisten, wie zuvor schon den Romantikern, schien die Kunst durch eine tiefe Kluft von der „Wirklichkeit“ getrennt zu sein. In diesem Gegensatz sahen viele von ihnen, vor allem auch Marianne Werefkin, eines ihrer wichtigsten Probleme.\*

Einerseits fühlten sich die Symbolisten von der „Wirklichkeit“ abgestoßen — in diesem Falle bezog sich ihr Wirklichkeitsbegriff auf den „banalen Alltag“, auf das materiell ausgerichtete, kunstferne Leben (Kap. a); andererseits empfanden sie ihre Isolierung von der Wirklichkeit als schmerzlich und strebten nach Überbrückung der Kluft (Kap. b), — dann bezeichneten sie als „Wirklichkeit“ das Leben, die Natur, die Erscheinungswelt schlechthin.

#### a) Die „banale Wirklichkeit“ als Gegenpol der Kunst

Der Protest gegen die Tendenz in der Kunst steigerte sich bei den Symbolisten folgerichtig bis zur Verachtung des Alltags, der „Wirklichkeit“, die der Kunst die Themen zu stellen pflegte und daher ihre freie Entfaltung verhindert hatte.<sup>1</sup> Jetzt wird die vor kurzem noch verachtete Phantasie wieder als schöpferisches und notwendiges Element der Kunst anerkannt. Bezeichnend und aufschlußreich ist eine Gegenüberstellung der positivistischen Auffassung vom Problem Kunst-Wirklichkeit mit der symbolistischen:

Černyševskij: „Die Wirklichkeit ist nicht nur lebendiger, sondern auch vollkommener als die Phantasie. Die Bilder der Phantasie sind nur eine blasse und fast immer mißlungene Veränderung der Wirklichkeit.“<sup>2</sup>

Marianne Werefkin: „Das Leben erfüllt niemals die Erwartungen der Einbildung und erscheint als Kopie.“<sup>3</sup>

V. Ivanov: „Die Wirklichkeit ist ein unvollkommener Spiegel einer anderen Wirklichkeit [...]“<sup>4</sup>

Die Zeit, in der die Symbolisten aufwuchsen, erschien ihnen ungeistig und aus vielen Gründen verachtenswert. Alles im Leben sei verderbt, klagt

\* G. Čul'kov: Opravdanie simvolizma (in: Čul'kov: Naši sputniki. 1912—1922. — M. 1922, S. 99).

<sup>1</sup> s. schon S. 31 f.

<sup>2</sup> N. Černyševskij: Èstetičeskie otnošenija iskusstva k dejstviteľnosti (in: Sočinenija N. Č-ogo. Pervoe poln. izd. t. 1. — Vevey 1868, S. 154).

<sup>3</sup> Lettres... II, S. 40.

<sup>4</sup> V. Ivanov: Sporady. I. O genii (in: Vesny 1908, 8, S. 81).

M. Werefkin, allein die Kunst bleibe als Asyl, denn die Kunst sei der Willkürlichkeit nicht ausgesetzt und vom Eindringen der „Canaille“ nicht bedroht.<sup>5</sup> In der Wirklichkeit gebe es keinen Glauben, keinen Mut, nur Mißtrauen; die Menschen wagten nicht zu denken, zu fühlen;<sup>6</sup> sie selbst habe Angst vor der ‚schrecklichen Wirklichkeit‘,<sup>7</sup> vor dem ‚grausamen Licht des Tages‘;<sup>8</sup> alles im Leben habe einen Anfang und ein Ende.<sup>9</sup>

Der Gedanke, die Endlichkeit im Leben nicht als gegeben hinzunehmen, verrät einen ganz von der Kunst bestimmten Geist: Marianne Werefkin legt den Maßstab der Kunst, die Forderung nach ewigem Wert, an das Leben an.

In den Schriften der symbolistischen Dichter finden sich neben affektiven „Wirklichkeitsprotesten“ einige konkrete Begründungen. Nach Belyj z. B. ist die ‚Steigerung des Ästhetizismus zur Weltflucht‘ als unmittelbare Folge der ‚feindlichen Ideologien‘ zu erklären: des Materialismus, der Mechanisierung und Entindividualisierung.<sup>10</sup> — Brjusov kritisiert die Zustände in der russischen Gesellschaft, unter denen seine Generation, auch M. Werefkin noch, zu leiden hatte: Man fühle sich durch die konventionellen Formen des Gemeinlebens und durch die konventionelle Moral beengt und wolle ‚alle Grenzen überschreiten‘: „Wir nehmen alle Religionen an [...], nur um nicht in der Wirklichkeit zu sein.“<sup>11</sup> Und gegen Ende der symbolistischen Ära erinnert er sich: „Noch vor kurzem rief es [das Wort „Symbolismus“] uns auf zum erhabenen Kampf für die Freiheit der künstlerischen Schöpfung, für die Freiheit des Geistes von den moralischen Spinnweben der gesellschaftlichen Konventionen, zum Kampf für die kalten Höhen der reinsten Anschauung, für die Vernichtung der schändlichen Allherrschaft der Materie, des Genre und des ‚mittelmäßigen‘ Menschen.“<sup>12</sup>

Zu den erwähnten Gründen kam noch die außerordentliche künstlerische Sensibilität der Symbolisten: Ihren Ansprüchen genügte weder die so einfache Erklärung der „nur-phänomenalen“ Welt, noch die entsprechende Kunstart: „Es gab eine Zeit, in der die russische Dichtung der Befreiung von den Ketten des kalten Realismus bedurfte. Man mußte ihr das ur-

<sup>5</sup> M. W e r e f k i n : *Lettres ...* II, S. 286.

<sup>6</sup> *ibid.* I, S. 187.

<sup>7</sup> *ibid.* II, S. 210; u. S. 239.

<sup>8</sup> *ibid.* II, S. 350.

<sup>9</sup> *ibid.* I, S. 66 f.

<sup>10</sup> A. B e l y j : *Krizis soznanija i G. Ibsen* (in: A. B.: *Arabeski*. — M. 1911, S. 169).

<sup>11</sup> V. B r j u s o v zit. nach D. Maksimov: *Počizija V. Brjusova*. — L. 1940, S. 62.

<sup>12</sup> [V. B r j u s o v] : *K čitateljam* (in: *Vesy* 1909, 12, S. 191).

sprüngliche Recht auf *Sehnsucht*, *Phantasie* wiedergeben.“<sup>13</sup> Die schöpferische Phantasie soll als Ersatz für das Reale dienen, — in der Kunst und bezeichnenderweise auch im persönlichen Leben.<sup>14</sup> M. Werefkin schreibt in ihren Tagebüchern, die Freuden dieser Welt seien nicht für sie bestimmt, sie müsse sie erträumen. Da ihre Träume aber vollkommen bewußt seien, seien sie auch vollkommen schön — und wert, die unvollkommenen Freuden des Lebens zu ersetzen. Ihr größter Genuß sei, das Leben neu zu erfinden, ihm Formen und Werte zu verleihen, die es in Wirklichkeit nicht hat.<sup>15</sup> Sie glaubt fest daran, daß es neben der ‚nichtigen Welt vergänglicher Formen‘ eine andere, bessere Welt gibt,<sup>16</sup> die nicht allein in der Transzendenz liegt, sondern schon im Diesseits zu finden ist: in der Kunst und deren Welt ‚irrealer‘, aber unvergänglicher Formen. Der Bereich der Phantasie hat für M. Werefkin mehr Wert als das Reale.<sup>17</sup> — Derselbe Gedanke findet sich bei Belyj: das Erdichtete, Erdachte wecke uns erst zum wirklichen Leben und sei deshalb wertvoller.<sup>18</sup> Auch Ivanovs Leitwort „a realibus ad realiora“<sup>19</sup> heißt nichts anderes, als daß man in der phänomenalen Wirklichkeit eine „wirklichere Wirklichkeit“ erkennen und erfahren müsse. —

Für den Komponisten Skrjabin ist ‚das Material der Welt — Liebe und Sehnsucht‘.<sup>20</sup> In seinen poetisch-philosophischen Tagebüchern preist er immer wieder die kreative Phantasie des Künstlers. Die ganze Welt und alles in ihr diene ihm nur als Flügel, um sich über sie zu erheben; die Devise laute: ewig Neues, Anderes!<sup>21</sup> — Bei M. Werefkin heißt eine Tagebuchstelle ganz ähnlich: „Lieben, glauben, schaffen heißt, die Welt und ihre absurden und grausamen Götter negieren. Es heißt, sich immer neue Götter und Paradiese schaffen, immer anziehend, ewig in ihrer Unbeständigkeit.“<sup>22</sup> M. Werefkin meint damit nicht nur, daß sich der Künstler zum Trost über den enttäuschenden Alltag in das Paradies seiner Träume zurückziehen

<sup>13</sup> V. B r j u s o v : Stichi 1911 goda (in: Brjusov: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 193). — Kursiv vom Verf. s. auch: Otvet g. Andreevskomu (in: Mir Iskusstva 1901, 5, S. 241); und das Gedicht „Bratjam soblaznennym“ 1899 (in: Brjusov: Stichtovorenija i poëmy. — L. 1961, S. 154).

<sup>14</sup> Beispiele für Weltfremdheit und die Vorherrschaft der Phantasie sind in den Biographien fast aller Symbolisten belegt.

<sup>15</sup> M. W e r e f k i n : Lettres ... I, S. 169 f.

<sup>16</sup> s. Quellenanhang S. 100 oben.

<sup>17</sup> Lettres ... I, S. 154; s. auch Quellenanhang S. 97.

<sup>18</sup> A. B e l y j : Teatr i sovremennaje drama. 1907 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 18).

<sup>19</sup> s. bes. in: Dve stichii v sovremennom simvolizme (in: Zolotoe Runo 1908, 3/4, S. 86—94; 5, S. 44—50).

<sup>20</sup> Zapisi A. N. S k r j a b i n a (in: Russkie Propilei, t. 6. — M. 1919, S. 121).

<sup>21</sup> Zapisi A. N. S k r j a b i n a (in: Russkie Propilei, t. 6. — M. 1919, S. 143).

<sup>22</sup> Lettres ... III, S. 79; s. auch M. Werefkin: Briefe an einen Unbekannten. Hrsg. C. Weiler. — Köln (1960), S. 45.

kann; sondern seine Vorstellungswelt soll im künstlerischen Erkenntnis- und Klärungsprozeß eingesetzt werden. An der Phantasiegestalt ihres „Unbekannten“ wird das deutlich. In dem ersten der zahllosen, an ihn gerichteten Briefe<sup>23</sup> definiert sie ihn als ihr eigenes höheres, geniales Ich, „so verschieden von dem realen Ich wie der Traum von der Wirklichkeit [...] Daher die Notwendigkeit, uns zu verständigen, uns, die das Leben zu Feinden gemacht hat.“<sup>24</sup> In seinen Augen sehe sie, wie sie sein möchte, an seinem Blick, wie sie wirklich ist.<sup>25</sup> — M. Werefkin schuf also den „Unbekannten“, um sich vor ihrem eigenen künstlerischen Gewissen Rechenschaft über sich abzugeben, um sich über Kunstfragen, aber auch über ihre Gefühle, klar zu werden. Unter anderem hatte sie den Wunsch, Traum und Wirklichkeit einander näher zu bringen — symbolisiert durch ihre Versöhnung mit dem Unbekannten. Ihre Zwiegespräche mit ihm, schreibt sie einmal, gäben ihr die Kraft, ruhig und gelassen zum Alltag zurückzukehren.<sup>26</sup> In den drei Jahren, in denen sie ihre Tagebücher als Briefe an den „Unbekannten“ richtete und unter seinem vergegenwärtigten Blick streng und ehrlich alle ihre Gedanken und Gefühle selbst prüfte, hat sich vieles für sie geklärt. Der letzte Brief an den „Unbekannten“ schließt:

„Ich schaute in mein Herz,  
dort sah ich die Ruhe,  
ich kann dies Heft beenden.“<sup>27</sup>

Den Gegenpol zur „banalen Wirklichkeit“ sehen M. Werefkin und die Symbolisten nicht nur in der Phantasie, sondern in „anderen Welten“, der Welt der Kunst, in die uns die Phantasie führen kann: „Die Kunst ist da, damit das Leben verschwindet.“<sup>28</sup> Sehr bezeichnend ist auch folgende Stelle: „Die Kunst, der Gedanke, die Liebe — daraus mache ich eine Religion, einen Kult. Ich bin ihr Tempel, ich bin ihr Priester, ich bin ihr Gott. Und das Leben zu meinen Füßen ist klein, häßlich.“<sup>29</sup> Mit so einem Glauben könne man sich dem Leben nicht fügen, gibt M. Werefkin selbst zu; es gebe keine andere Alternative, als daß man entweder vom Leben verletzt werde oder selbst seinen Glauben verletzen müsse.<sup>30</sup> Trotz dieser unausweichlichen Tragik ist es ihrer Meinung nach die Aufgabe jedes Künstlers, dem Leben,

<sup>23</sup> Lettres à un Iconnu I, II, III, Insges. über 900 S.

<sup>24</sup> Lettres ... I, S. 1; s. auch M. Werefkin: Briefe an einen Unbekannten. Hrsg. C. Weiler. — Köln (1960), S. 9.

<sup>25</sup> Lettres ... I, S. 2; s. auch M. W.: Briefe a. a. O. S. 10.

<sup>26</sup> Lettres ... I, S. 72.

<sup>27</sup> *ibid.* III, S. 264.

<sup>28</sup> *ibid.* II, S. 12. — s. auch G. Čul'kov: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 16: Kunst sei nicht Nachahmung, sondern Überwindung der Natur.

<sup>29</sup> Lettres ... II, S. 320.

<sup>30</sup> *ibid.*

das die übrige Menschheit einfach hinnimmt, seine Persönlichkeit entgegenzustellen.<sup>31</sup> Künstler könne nur der sein, der den Realitäten des Lebens das ‚Irreale seiner Künstlerseele‘ entgegensetzt.<sup>32</sup> „Erst wenn unsere Wünsche, unsere Sehnsüchte die Realitäten des Lebens ersetzt haben, werden wir zum Meister des Lebens. Sich zu großen Wünschen erheben — das ist das moralische Ziel des Lebens.“<sup>33</sup> — Mit ähnlichen Worten behauptet auch Belyj, der Künstler sei nur dann Künstler, wenn er sich den Augenscheinlichkeiten des Lebens nicht unterwirft.<sup>34</sup> M. Werefkin versucht ihre These kunstgeschichtlich zu untermauern: „Und die Großen, jeder auf seine Art, sahen die Dinge nicht, wie sie waren, sondern wie sie ihnen wünschenswert erschienen. Das ist die Grundmaxime der Kunst, die man in ihrer Geschichte suchen muß und die durch die Namen all derer erläutert wird, die Kunstwerke hinterlassen haben.“<sup>35</sup>

Die Konfrontierung der Kunst mit der Wirklichkeit, wie sie sich in den Stellungnahmen der Symbolisten bisher darstellte, scheint eine kämpferische Gesinnung anzudeuten; so verstanden sich gewiß die Symbolisten selbst. Čulkov z. B. ist überzeugt: „Die Romantiker gingen aus dieser Welt hinaus, wir führen einen Kampf gegen sie.“<sup>36</sup> — Heute sehen wir es anders: Die Auflehnung der Symbolisten gegen die „banale Wirklichkeit“ äußerte sich nur zum Teil als Kampf (natürlich nur theoretisch als „Federkrieg“), oft aber als Weltflucht und ‚Rückzug in die eigene Seele‘: „Gierig erforschen wir alles Geheimnisvolle und Sonderbare, das wir in unseren Seelen gefunden haben, wir steigen in alle ihre Tiefen hinab, um wenigstens dort mit den ‚anderen Welten‘ in Berührung zu kommen.“<sup>37</sup>

In den Schriften Marianne Werefkins begegnen wir häufig dem Wort „Lüge“ (mensonge) in einer seltsamen Bedeutung: „Ich fülle mein Herz mit Lügen, weil das Leben es mir leer läßt. Ich erfinde mir die Schönheit der Gefühle, weil ich so viel Häßliches um mich habe.“<sup>38</sup> Das Wort „Lüge“ das auch oft in der Verbindung „Lüge der Kunst“ erscheint, ist nur richtig zu verstehen, wenn man die Umwertung seiner herkömmlichen Bedeutung berücksichtigt: Gemeint ist das, was die positivistischen Skeptiker als Lüge bezeichnen würden, z. B. die Verzauberung durch die Kunst und allgemein

<sup>31</sup> s. Quellenanhang S. 94 unten.

<sup>32</sup> Lettres . . . III, S. 25 f.

<sup>33</sup> ibid. III, S. 52.

<sup>34</sup> A. Belyj: *Teatr i sovremennaja drama*. 1907 (in: Belyj: *Arabeski*. — M. 1911, S. 20).

<sup>35</sup> Lettres . . . II, S. 80.

<sup>36</sup> G. Čulkov: *Pokryvalo Izidy*. — M. 1909, S. 28.

<sup>37</sup> V. Brjusov v avtobiografičeskich zapis'ach [. . .] (Sost. N. S. Ašukin). — M. 1929, S. 121.

<sup>38</sup> Lettres . . . I, S. 147 f.

die Werte aus dem metaphysischen Bereich. All das nennt M. Werefkin in bitterer Ironie ebenfalls „Lüge“, wertet aber das Wort zu einem positiven Begriff um, als wolle sie sagen: Wenn die Verfechter der „banalen Wirklichkeit“ alles, was uns am teuersten ist, Lüge nennen, so ist eben die „Lüge“ unsere Wahrheit. — Da M. Werefkin in der Kunst den Gegenpol zur Wirklichkeit sieht, ist ihre folgende Erklärung der „Lüge“ aufschlußreich: „Ich verstelle mich niemals. Die Lüge meiner Gedanken, meiner Gefühle, ist eine Lüge im Leben, aber eine Wahrheit in der Kunst.“<sup>39</sup>

Ebenso verfuhr M. Werefkin mit dem Begriff „Nichts“. Sie, deren sämtliche Schriften leitmotivisch vom „Nichts“ und von den ‚Dingen, die nicht sind‘ durchzogen werden, meint damit etwas, das dem positivistischen Verstand unzugänglich ist und für ihn daher nicht existiert. Wahrscheinlich hat M. Werefkin auch diesen Begriff zuerst ironisch verwendet, dann umgewertet und meist ohne Erläuterung in der Privatbedeutung weiterbenutzt. Erklärungen gibt es nur an wenigen Stellen: „Ich liebe die Dinge, die nicht sind. Das ist die Devise meines Lebens. Die eingebildeten Dinge, die wünschenswerten, erträumten, erfundenen. So lange ich das in meiner Liebe glaube, ist es da als etwas, das dem Auge der Wirklichkeit unmöglich scheint, aber existiert, wie alles, was Kunst erzeugt.“<sup>40</sup> Man müsse ‚glauben, fest an die Dinge glauben, die nicht sind und die allein beständig und ewig sind‘.<sup>41</sup> In einer geradezu ekstatischen Hymne auf die „Dinge, die nicht sind“ verherrlicht M. Werefkin die Liebe und die Leidenschaft, die es nicht gibt, „die Kunst, die es nicht gibt, die nur in einzelnen Facetten in den Werken der Meister glänzt“, die Gedanken und die Natur, die es nicht gibt.<sup>42</sup> — M. Werefkins Abscheu vor der Unzulänglichkeit des real Gegebenen ist so intensiv, daß sie den antinomen Begriff des Wirklichen, das Nicht-Seiende, das Nichts, mit den Werten füllt, die ihrer Meinung nach

<sup>39</sup> Lettres . . . I, S. 58.

<sup>40</sup> ibid. II, S. 216.

<sup>41</sup> ibid. III, S. 200; s. auch Quellenanhang S. 95/96.

<sup>42</sup> Lettres . . . I, S. 138 f. — Vollständig übersetzt in M. W e r e f k i n : Briefe an einen Unbekannten. Hrsg. C. Weiler. Köln (1960), S. 19 f. — In: C. Weiler : Alexej Jawlensky. — Köln (1959), S. 37 f. ist der rhythmische Prosatext mit viel Einfühlung in Gedichtform abgedruckt. — Eine kleine Verbesserung sei mir erlaubt: Weiler übersetzte „Ich liebe die Liebe, die nicht ist, die über dir schwebt, wie eine unsichtbare Stadt.“ Es muß jedoch heißen: „. . . wie ein unsichtbarer Flügel.“ In M. Werefkins schwer leserlicher Handschrift ist eine Verwechslung des französischen Wortes „aile“ mit „ville“ leicht möglich; hier heißt es aber eindeutig „aile“. Auch sinngemäß ist „Flügel“ wahrscheinlicher, weil das Motiv des Flügels sehr oft im Zusammenhang mit dem erträumten „Unbekannten“ auftaucht, der als Personifikation des Ideals, das es in Wirklichkeit nicht geben kann, mit den ‚Dingen, die nicht sind‘ in engem Zusammenhang steht. Z. B. ist allein zu Beginn der Briefe 5 mal die Rede von „Flügel“ (Lettres . . . I, S. 1—2; bei Weiler, a. a. O. S. 9—10).

in der Realität fehlen.<sup>43</sup> Erst wenn das Wirkliche in der Seele des Künstlers umgesetzt wird zum ‚Erfundenen‘, entsteht ‚das, was nicht ist und was Kunst ist‘.<sup>44</sup>

In diesem Sinne lassen sich auch verwandte Gedanken bei den symbolistischen Dichtern interpretieren. Zinaida Gippius kommt der Werefkin am nächsten, allerdings weniger in ihren theoretischen Schriften, die vorwiegend aus konkreten Literaturkritiken bestehen, als in ihren Gedichten. Die Sehnsucht nach ‚dem, was es nicht gibt‘ ist ein Leitmotiv in ihrer Dichtung. — Die größte Wirkung auf die übrigen Symbolisten hatte ihr frühes Gedicht „Pesnja“ (1893), dessen Schlußzeile lautet: „Ich brauche das, was es auf der Welt nicht gibt.“<sup>45</sup>

Fedor Sologub ist der andere russische Symbolist, dessen dichterische Motive an M. Werefkins Gedanken erinnern. Seine Sehnsucht, sich über „diese Welt“ zu erheben, ist jedoch meist viel eindeutiger und einfacher zu erklären als das idealvolle „Nichts“ bei M. Werefkin: Es ist Todessehnsucht. Das läßt sich natürlich nur aus dem größeren Zusammenhang der Sologub-schen Werke erkennen; die einzelnen Formulierungen dieses Themas klingen ganz wie bei M. Werefkin. — In der Erzählung „Zemle zemnoe“ finden wir: „Immer wollen wir das, was es nicht gibt.“<sup>46</sup> Oder in einem Gedicht von 1895: „Ich liebe immer das Weite, ich wünsche das Unmögliche.“<sup>47</sup> — Der Dichter und Philosoph N. Minskij, der zum weiteren Kreis der Symbolisten gehörte, entwickelte aus dem „Nichts“ ein ganzes philosophisches System, das er „Meonismus“ nannte, — nach me on, Platos Begriff für das Nicht-Seiende.

Marianne Werefkin läßt die Möglichkeit gelten, daß die „Dinge, die nicht sind“, im Bereich der Wirklichkeit tatsächlich entstehen.<sup>48</sup> So wird dieses Thema häufig variiert zu ‚dem, was *noch nicht* ist‘. In den Menschen

<sup>43</sup> Damit umgeht sie das Problem, die schwer auszudrückenden Werte zu nennen, was schon den Symbolisten große Schwierigkeiten bereitet hatte (s. S. 44).

<sup>44</sup> s. Quellenanhang S. 95, Ende d. 2. Briefes.

<sup>45</sup> abgedr. in M. G o f m a n : Kniga o russkich poetach poslednego desjatiletija. — SPb/M. (1908), S. 185/6. — Z. Gippius' Erinnerung über „Pesnja“ und den Widerhall des Gedichts bei den ersten Symbolisten s. (Z. Gippius: D. Merežkovskij. — Paris [1951], S. 63).

<sup>46</sup> F. K. S o l o g u b (= Teternikov): Zemle zemnoe (in: F. S.: Sobr. soč. t. 3. — SPb o. J. [1909]).

<sup>47</sup> „Die unmögliche Sehnsucht“ kommt auch in dem Gedicht vor: „Blažen, kto pjet napitok trezvyj“. — Beide Gedichte sind in Abschriften Prof. D. Tschizewskijs eingesehen worden. Die Gedichte selbst sind in keiner mir zugänglichen Sologub-Ausgabe enthalten.

<sup>48</sup> z. B. der „Unbekannte“ nahm im Laufe der jahrelangen Zwiegespräche die menschliche Gestalt eines Freundes an, kehrte dann aber in den ursprünglichen Zustand der Phantasiegestalt zurück (s. Lettres III, S. 262 f.).

liebt sie das, was sie werden könnten;<sup>49</sup> und Kunst ist, was noch nicht gemalt, noch nicht gedichtet ist,<sup>50</sup> eher die Fähigkeit des Schaffens als das Geschaffene.<sup>51</sup> — Bei ihrem Vortrag in Wilna wurde eine so ungewöhnliche Definition von Kunst nicht verstanden, schreibt sie an Nell Walden.<sup>52</sup> Sie weiß selbst sehr wohl, daß sie diese Meinung nur mit wenigen, nur mit echten Künstlern, teilen kann:<sup>53</sup> „Die meisten Menschen sehen die Möglichkeiten des Lebens und übersehen die Möglichkeiten des Wunsches. Für sie ist das Leben — die Formen des Lebens, die Moral — die Institutionen und Gesetzte, die Kunst sind Kunstwerke. — Aber das Leben ist all das, was nicht ist und was man wünscht, die Moral — das Gute, das man sucht, und die Kunst — der Gedanke, der seine Form noch nicht hat.“<sup>54</sup> — Der Begriff des „Nichts“ hat bei M. Werefkin idealistischen Ursprung: Er bezeichnet die Fülle aller Möglichkeiten, das absolute, vollkommene Sein, an dem die unzulängliche Wirklichkeit gemessen wird. Nur ein idealistisches Denken wird die Ablehnung des real Gegebenen mit einer so leidenschaftlichen Hoffnung auf das „noch-nicht-Seiende“ verbinden.

Es setzt eine außerordentliche Fähigkeit zur Abstraktion voraus, das erstrebte, ideale Wesen des Seins nahezu aus der Sphäre des Denkbaren zu rücken und zum „Nichts“ zu radikalieren. Mit diesem schöpferischen Akt hat M. Werefkin die typisch symbolistische Ablehnung der Wirklichkeit zugunsten einer freien, künstlerischen Phantasie zur letzten Konsequenz geführt.

<sup>49</sup> s. Quellenanhang S. 96 oben.

<sup>50</sup> Lettres . . . III, S. 50.

<sup>51</sup> s. Quellenanhang S. 101.

<sup>52</sup> s. Quellenanhang S. 101.

<sup>53</sup> Lettres . . . II, S. 332: „Es ist sehr schwer, jemanden davon zu überzeugen, der nicht vom Fach ist.“

<sup>54</sup> Lettres . . . III, S. 52.

## b) Die Wirklichkeit als Grundlage der Kunst

Wie kommt es, daß Marianne Werefkin, die in ihrer Auflehnung gegen die Wirklichkeit noch weiter ging als die Symbolisten, bedauernd schreiben kann: „Ich, die ich das Leben an bete, es verstehe, mich freuen kann, ich verbringe meine Zeit mit unnützen Beschäftigungen, ohne wirkliche Aktivität.“<sup>1</sup> Und sogar: „Ich liebe das Leben wahnsinnig.“<sup>2</sup> Oder daß Aleksandr Blok und mit ihm auch andere Symbolisten die eigene Interesselosigkeit an den alltäglichen Dingen beklagen: Im Gegensatz zu den Realisten verachteten die Mystiker und Symbolisten leider die „verdammten Fragen“:

<sup>1</sup> Lettres . . . II, S. 88.

<sup>2</sup> Quellenanhang S. 99 unten.

„Ihnen ist es gleichgültig, daß es viele Bettler gibt, daß die Erde rund ist. Sie sitzen unter den Fittichen des eigenen ‚Ich‘.“<sup>3</sup>

Sergej Džagilev erinnert daran, daß man vor kurzem die Schönheit nur in der Natur gesucht habe, später dagegen so weit wie möglich vom Leben entfernt — (Baudelaire zum Beispiel und Poe: ‚Traum als einzige Realität...‘). Ihm [Džagilev] seien beide Auffassungen gleich fremd.<sup>4</sup> Die Träumer in ihrer Abneigung gegen das Leben und gegen die Natur seien ebenso eng wie die Naturalisten,<sup>5</sup> denn „die Kunst und das Leben sind untrennbar, und eines spiegelt das andere wider.“<sup>6</sup> — Noch einen Schritt weiter in der „Rechtfertigung des Lebens“ geht Georgij Čulkov: „Unwiederbringlich ist jene Zeit vergangen, als die Kunst fremden und äußerlichen Zielen untergeordnet wurde, doch niemals darf die geheimnisvolle Verbindung zwischen Kunst und Leben zerrissen werden. [...] denn wir wollen solche Erlebnisse, die uns *von der Kunst zum Leben* führen mögen.“<sup>7</sup>

Die bewußte Weltflucht einerseits und der Wunsch, intensiver am „Leben“ teilzunehmen andererseits müssen als Polarität bestehen bleiben.<sup>8</sup> Da aber die Abneigung der Symbolisten gegen die Wirklichkeit nicht allein auf irrationalen Momenten beruht, kann versucht werden, diese Erscheinung wenigstens zum Teil zu erklären. Der Protest der Symbolisten galt nicht allein dem „realen Leben“ an sich, sondern vor allem den Unzulänglichkeiten einer bestimmten Epoche, der Zeit von den 60er bis zu den 90-er Jahren. Die Tatsache, daß die Symbolisten sich berufen fühlten, gegen diese Mängel zu protestieren, zeigt ja ihre (wenn auch nur theoretische) Anteilnahme am Leben. In der Dichtung herrschen zwar Themen der Weltflucht und Wirklichkeitsferne bei weitem vor (typisch z. B. der beliebte „Exotismus“ bei Bal'mont, Brjusov u. a.); in den Aufsätzen aber, besonders zur Spätzeit des Symbolismus, sind jene Stimmen nicht zu überhören, die zu einer aktiveren Einstellung zum Leben aufrufen. Gerade aus den theoretischen Schriften wird deutlich: Die verzweifelte Auflehnung gegen die „banale Wirklichkeit“ ist nicht primär ein hochmütiger Rückzug in die schönere Welt der Kunst, sondern Ausdruck echten Leidens an der Un-

<sup>3</sup> A. Blok: Iz dnevnikov (1907) (in: Blok: Soč. v dvuch tomach, t. 2. — M. 1955, S. 385).

<sup>4</sup> S. Džagilev: Složnye voprosy (in: Mir Iskusstva 1899, 3/4, S. 37).

<sup>5</sup> ibid. S. 48.

<sup>6</sup> S. Džagilev: Složnye voprosy (in: Mir Iskusstva 1899, 3/4, S. 60).

<sup>7</sup> G. Čulkov: Opravdanie zemli (in: Čulkov: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 100 f.). — Kursiv vom Verf. — s. auch: Ob utverždenii ličnosti (in: (Čulkov: O mističeskom anarchizme. SPb 1906, S. 79): „Wir flüchten nicht wie die Asketen aus der beschimpften und leidenden Welt, [...] wir nehmen am *Leben* teil als Söhne der Erde.“ (Kursiv vom Verf.)

<sup>8</sup> Das ist eine verbreitete Erscheinung um die Jahrhundertwende; in Deutschland läßt sie sich z. B. beim jungen Hofmannsthal beobachten.

vollkommenheit des menschlichen Alltags, Ausdruck des Bedürfnisses, nicht nur zu kritisieren, sondern die Welt nach eigenen Vorstellungen zu verbessern. — Čulkov beruft sich in diesem Zusammenhang auf den Widerspruch im Johannesevangelium, Christus sei gekommen, die Welt zu richten (Joh. 9, 39), andererseits wieder die Welt zu retten, nicht zu richten (Joh. 12, 47): „So kommt auch der Künstler zweier entgegengesetzter Ziele wegen in die Welt, die sich jedoch in jener höheren Sphäre versöhnen, wo die Wahrheit, die unserem Bewußtsein antinom erscheint, diese Eigenschaft verliert und sich als absolute Wahrheit behauptet.“<sup>9</sup>

Nicht nur für die symbolistische Weltanschauung, auch für die Kunst ist die Versöhnung mit der Wirklichkeit notwendig. Nach Ivanov ‚reißt sich der wahre Symbolismus nicht von der Erde los‘, „er will die Wurzeln und Sterne verbinden“.<sup>10</sup> Wenn die Symbolisten auch lieber die „Sterne“ als ihre eigentliche Sphäre ansehen, sind sie sich doch einig, daß ihre Kunst nicht ohne „Wurzeln“ sein kann: „Die Kunst stützt sich auf die Wirklichkeit. Die Wiedererzeugung der Wirklichkeit ist entweder das Ziel oder der Ausgangspunkt der Kunst. Die Wirklichkeit erscheint im Verhältnis zur Kunst gleichsam als Nahrung, ohne die zu existieren unmöglich ist.“<sup>11</sup>

„Eine wahrhaft junge und frische Kunst muß eine genaue Beobachtung der Natur zur Grundlage haben“<sup>12</sup> — glaubt auch Marianne Werefkin. Ihre unzähligen Skizzenbücher bezeugen, daß es ihr ernst war mit dieser Mahnung. Sie liebte es, mit wenigen Strichen das Charakteristische einer Landschaft, einer Straße, besonders aber Bewegungsabläufe festzuhalten: z. B. Schlittschuhlaufen, bayerische Schuhplattlertänze, Prozessionen.<sup>13</sup> Trotz ihrer eigenwilligen Interpretation der Erscheinungen hält sie die Orientierung an der Natur doch für zu wichtig, als daß sie bis zur abstrakten Malerei hätte vordringen wollen.<sup>14</sup> Bis zu ihrem Tode, 1938, hat sie kein einziges abstraktes Bild gemalt.

V. Brjusov tadelt die jungen nachsymbolistischen Dichter (J. Erenburg, E. Kurlov, N. Brandt u. a.) wegen ihrer ‚verhängnisvollen Abgeschiedenheit vom Leben‘; sie beobachteten nicht, dächten nicht nach, und vor allem: sie

<sup>9</sup> G. Čulkov: Opravdanie simvolizma (in: Čulkov: Naši sputniki. M. 1922, S. 121). — s. auch: Snežnaja deva (in: Čulkov: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 87): Die Welt muß gerechtfertigt werden, und der Künstler muß sich mit ihr identisch fühlen.

<sup>10</sup> V. Ivanov: Mysli o simvolizme (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 158); s. auch Simvolika estetičeskich načal. (in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 24).

<sup>11</sup> A. Belyj: Formy iskusstva (in: Mir Iskusstva 1902, t. 8, S. 343).

<sup>12</sup> M. Werefkin: Lettres... III, S. 22. — Ähnl. auch II, S. 59: in M. Werefkin: Briefe an einen Unbekannten. Hrsg. C. Weiler. — Köln 1960, S. 30 f.

<sup>13</sup> Vgl. die Abbildungen in M. Werefkin: Briefe... s. Anmerkung 12.

<sup>14</sup> s. Quellenanhang S. 101 oben.

lebten nicht, oder sie trennten jedenfalls ihr Leben von ihrer Dichtung, zögen sich in ihre selbstgestaltete Phantasiewelt zurück und täten, als wüßten sie nichts von dem, was ihnen täglich begegnet.<sup>15</sup> — Solche Vorwürfe hätten zwar auch die meisten Symbolisten verdient,<sup>16</sup> doch zu ihrer Rechtfertigung muß gesagt werden: Nur im persönlichen Leben glichen sie denen, die Brjusov angreift; in ihrer Kunst haben sie ihre Forderung nach den empirischen Grundlagen ebenso wie M. Werefkin tatsächlich erfüllt. „Die Dichtung ist durch Verschmelzung der Bilder der Wirklichkeit mit den Bildern der Phantasie stark, durch die Verbindung der Beobachtung mit der Einbildung. Die Kunst beginnt nicht nur mit der Nachahmung der Natur, sondern stützt sich auf sie als auf die einzige feste Grundlage [...] Sobald sich die Kunst von der Wirklichkeit löst, verlieren ihre Werke die Lebendigkeit (*ploti i krovi*), verblassen und sterben. Der wahre Weg der Kunst liegt zwischen der toten Nachahmung der Wirklichkeit und der ebenso toten Absage an die Welt.“<sup>17</sup> — Mit dem letzten Satz des Zitats trifft sich auch M. Werefkins Urteil: „Das Werk, das das Leben nachahmt, ist kein Kunstwerk. Das Werk, das außerhalb des Lebens ersonnen wurde, ist ein krankes Werk.“<sup>18</sup>

Es ist charakteristisch, daß die Wirklichkeit trotz ihrer vollständigen „Rechtfertigung“ von keinem Symbolisten, ebensowenig wie von M. Werefkin, in der Nachahmung als kunstgerecht anerkannt wurde. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied zu früheren Epochen, vor allem der positivistischen, in der die Kunst zur Nachahmung der Wirklichkeit dienen sollte (s. S. 31). Um wieviele reflektierter die symbolistische „Lebensbejahung“ war, ergibt sich aus Čulkovs Schema: „*These* — die Welt ist wunderbar, und ich als naiver Realist akzeptiere die Welt; *Antithese* — die Welt ist schrecklich, und alle Werte dieser Welt sind vergängliche Werte, und ich erkenne die Welt nicht an; und endlich die *Synthese* — die Welt ist *auf andere Weise* wunderbar, und ihre Werte sind wahrhaft real, weil sie Symbole sind, d. h. jeder von ihnen beginnt selbst eine ganze Reihe immer neuer Werte, die den Menschen zum absoluten Wert hinführen.“<sup>19</sup>

<sup>15</sup> V. Brjusov: *Stichi 1911 goda* (in: Brjusov: *Dalekie i blizkie*. — M. 1912, S. 189). — s. auch: *Buduščee russkoj poezii*. — *ibid.* S. 206; und: *Svjaščennaja žertva* (Vesy 1905, i, S. 25): „Der Weg, auf dem der Künstler geht, der das Schaffen vom Leben trennt, führt gerade auf die sterilen Gipfel des Parnaß.“ — Und *ibid.* S. 27: Der Künstler „muß sich selbst in das Leben stürzen“.

<sup>16</sup> Vgl. A. Bloks Zitat am Anfang dieses Kapitels!

<sup>17</sup> V. Brjusov: *Stichi 1911 goda* (in: Brjusov: *Dalekie i blizkie*. — M. 1916, S. 193).

<sup>18</sup> M. Werefkin: *Lettres* ... III, S. 26.

<sup>19</sup> G. Čulkov: *Opravdanie simvolizma* (in: Čulkov: *Naši sputniki*. — M. 1922, S. 112 f.; s. auch S. 124). Kursiv von Čulkov.

Zur Abgrenzung gegen die vorige Generation trägt Modest Gofman ein wichtiges Merkmal bei: In den 80-er Jahren sei der typische Streit des 19. Jahrhunderts, ob die Kunst „für die Kunst“ oder „für das Leben“ sei, naiv geführt worden; denn damals habe als „Leben“ nur das Materielle gegolten. Also hätten sich die Künstler ohne Frage für die „Kunst um der Kunst willen“ entscheiden können.<sup>20</sup> Heute aber verstehe man unter „Leben“ auch das Geistige. „Und der Symbolismus löst diese Frage ohne jeden Zweifel in dem Sinne, daß die Kunst für das Leben sein müsse, oder besser gesagt, Leben und Kunst sind dasselbe.“<sup>21</sup>

Für die Symbolisten war Leben (im Sinne von „Wirklichkeit“) und Kunst aber nur in ihren Wunschträumen dasselbe; praktisch unternahmen sie wenig, um den Gegensatz zu überbrücken. Ihre Unfähigkeit, diese Aufgabe zu erfüllen, äußert sich vor allem darin, daß sie Kunst und Leben nur insofern einander annähern konnten, als sie ihr Leben ganz der Kunst weihten.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Gemeint sind die sogenannten „l'art pour l'art-Künstler“ und die ersten „Dekadenten“; s. Kapitel „Ära Pobedonoscev“.

<sup>21</sup> M. G o f m a n : Romantizm, simvolizm i dekadentstvo (in: Gofman: Kniga o russkich počtach poslednego desjatiletija. — SPb/M. [1908] S. 25).

<sup>22</sup> s. A. B l o k : O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma (in: Apollon 1910, 8, S. 25).

#### IV. Der Künstler

Die russischen Symbolisten und Marianne Werefkin verwenden den Begriff „Künstler“ ebenso wie „Kunst“ (s. S. 30) im umfassenden Sinne des Wortes; nicht nur der bildende Künstler, sondern jeder schöpferisch tätige Mensch ist eingeschlossen: „Ein Mensch, der die Schönheit zum Gott hat und Formen sucht, um diesen Gott sichtbar zu machen, ist Künstler.“<sup>1</sup>

Das Neue, das die symbolistischen theoretischen Schriften zu diesem Thema beitragen, ist eine radikale Aufwertung der Künstlerpersönlichkeit zum Genie, zum selbstverantwortlichen Schöpfer ästhetischer Gesetze. Der damit verbundene Individualismus und Subjektivismus, charakterisch besonders für die Anfangszeit der Bewegung (Kap. a), wird durch die neuen großen Aufgaben begründet, die sich der Künstler jetzt stellt (Kap. b).

---

<sup>1</sup> Lettres... III, S. 153; s. auch M. Werefkin: Briefe an einen Unbekannten. Hrsg. C. Weiler. — Köln 1960, S. 46 f.

## a) Aufwertung der Künstlerpersönlichkeit

Sergej Džagilevs programmatischer Artikel in den ersten Nummern seiner Kunstzeitschrift „Mir Iskusstva“ ist geradezu eine Manifestation der künstlerischen Individualität. „Einzig in der von allen objektiven Bedingungen unabhängigen Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit sehe ich eine fortschreitende Bewegung der gesamten Kunstgeschichte.“<sup>2</sup> — Die Künstlerpersönlichkeit sei das wesentliche Prinzip jeder Schöpfung;<sup>3</sup> in der Kunst müsse sich das Individuelle offenbaren.<sup>4</sup> — Valerij Brjusov bemerkt bald darauf ‚in allen Sphären das Bestreben, die Persönlichkeit zu offenbaren, auszudrücken‘.<sup>5</sup> Ein Jahr nach Džagilev hatte auch er gefordert, die Aufgabe der ‚neuen Kunst‘ solle sein, dem künstlerischen Schaffen die volle Freiheit zu schenken. Der Künstler sei eigenmächtig sowohl in der Wahl der Form und des Inhalts seiner Werke, als auch in seiner Weltanschauung, in seinem Begriff von Gut und Böse.<sup>6</sup> Nicht alle Symbolisten gingen so weit wie Brjusov, dem Künstler auch in Fragen der Moral Eigenständigkeit zuzuerkennen, im ästhetischen Bereich aber war der Künstler für sie alle, auch für Marianne Werefkin, autonom: „Gibt es Kunst, so ist es eine lyrische, subjektive, philosophische Kunst. Es ist das Ich des Künstlers, das sich im Kunstwerk manifestiert.“<sup>7</sup>

Im Gegensatz zur Wissenschaft sei die Kunst ‚ganz Person‘.<sup>8</sup> „Das Ziel der Kunst ist es, der Menschheit neue ästhetische Werte aufzuerlegen. Für den Künstler gibt es nur das Schöne, wie er es selbst versteht, und diese Neuschätzung (reappréciation) der ethischen und ästhetischen Werte ist das Ziel der Kunst. Deshalb täte jeder, der in der Kunst nichts Eigenes zu sagen hat, gut daran zu schweigen.“<sup>9</sup>

Die Eigenständigkeit des Künstlers wird auch ersichtlich, wenn von ‚des Künstlers eigener Welt‘ gesprochen wird.<sup>10</sup> Charakteristisch sind schon die Termini: der Künstler sei Priester seines Gottes, der Kunst,<sup>11</sup> er sei Gott

<sup>2</sup> S. Džagilev: Složnye voprosy (in: Mir Iskusstva 1899, 3/4, S. 52).

<sup>3</sup> *ibid.* S. 50. — Fast wörtlich so auch bei A. Belyj: Pesn' žizni (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 45).

<sup>4</sup> S. Džagilev: *ibid.* S. 43. — A. Belyj z. B. meint, nur das individuelle Verständnis der Wahrheit in der Darstellung unterscheide die Malerei von der Photographie (Formy iskusstva. — in: Mir Iskusstva 1902, t. 8, S. 352). Vom Künstler als Genie, als Gesetzgeber des Geschmacks spricht Belyj in: Na perevale. Ob itogach novogo russkogo iskusstva (in: Beleyj: Arabeski. — M. 1911, S. 260).

<sup>5</sup> V. Brjusov: Otvet g. Andreevskomu (in: Mir Iskusstva 1901, 5, S. 247).

<sup>6</sup> V. Brjusov v avtobiografičeskich zapis'ach ... M. 1929, S. 143. — s. *ibid.* S. 97 f.; und in: Pis'ma V. Ja. Brjusova k P. P. Percovu. — M. 1927, S. 13).

<sup>7</sup> M. Werefkin: Lettres ... I, S. 211 f.

<sup>8</sup> Quellenanhang S. 95 oben.

<sup>9</sup> M. Werefkin: Lettres ... III, S. 101.

<sup>10</sup> s. Quellenanhang S. 94 oben.

<sup>11</sup> *ibid.* S. 99 Mitte.

seiner Welt,<sup>12</sup> sogar ‚ich bin Gott‘<sup>13</sup>. Vor allem in der symbolistischen Dichtung steigert sich die Künstlerverehrung zum Kult, meist zum Kult der eigenen Person, wie etliche Gedichte Bal'monts, Brjusovs, der Gippius u. a. zeigen. —

Die Göttlichkeit der schöpferischen Person und die Selbstgenügsamkeit der Kunst und des Künstlers sind die Hauptthemen von Skrjabins Aufzeichnungen; er macht ein subjektives, philosophisches Programm daraus; in ekstatischen Hymnen an das Künstlergenie, an sich selbst, scheint Skrjabin die theoretische Grundlage seiner musikalischen Themen aufzubauen, seiner „Božestvennaja Poëma“ und der „Poëma ekstaza.“<sup>14</sup>

In der Dichtung wie in den theoretischen Programmen der Symbolisten ist die Aufwertung der Künstlerpersönlichkeit, besonders in der frühen, der „dekadenten“ Zeit, ein so auffallender Zug, daß Brjusov recht hat mit der Bemerkung: „Nicht der Stil verbindet die ‚Dekadenten‘, sondern die Ähnlichkeit und Verwandtschaft der Weltanschauung. Welche Weltanschauung allen ‚Dekadenten‘ teuer war, ist schon genügend geklärt: Es ist der extreme Individualismus.“<sup>15</sup>

Der programatische Individualismus und Subjektivismus allein machten es möglich, daß eine solche Vielzahl von Interessen im Symbolismus nebeneinander Platz hatten: von der Philosophie bis zur Verstechnik, von der Ästhetik bis zur Sozialethik, Naturwissenschaft, Religion, Mystik, Beschäftigung mit der Antike und der gesamten Weltliteratur. Hier liegt auch die Antwort darauf, wieso die einander entgegengesetzten Bestrebungen (wie sie in dieser Arbeit in je zwei Kapiteln einander gegenübergestellt sind) gleichermaßen typisch für den russischen Symbolismus sein können.<sup>16</sup> Brjusov spricht schon in seiner ersten wichtigen Programmschrift das symbolistische Credo aus: Jeder Künstler habe seine eigenen Gesetze und dürfe nur nach ihnen beurteilt werden.<sup>17</sup> Das Charakteristikum der symbolistischen Gruppe war denn auch der sehr lose Zusammenschluß von Dichtern und anderen Künstlern; ein festes Programm und allgemeinverbindliche Dogmen wurden als einengend und als unvereinbar mit der gezeigten Freiheitsauffassung empfunden; den persönlichen Eigenarten und den verschiedenen Meinungen

<sup>12</sup> A. Belyj: Feniks (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 152).

<sup>13</sup> Zapisi A. N. Skrjabina (in: Russkie Propilei, t. 6. — M. 1919, S. 139).

<sup>14</sup> ibid. S. 138 ff.; S. 146.

<sup>15</sup> V. Brjusov (V. Bakulin, Pseud.): Toržestvo pobeditelej (in: Vesny 1907, 9, S. 55). — s. auch Ellis: Russkie simvolisty. M. 1910, S. 30: Der ‚aristokratische Individualismus‘ sei ein Hauptmerkmal aller Symbolisten, besonders der Vorkämpfer.

<sup>16</sup> A. Blok konstatiert 1909 eine ‚verwirrende Vielfalt und Radikalität der Bestrebungen‘ im Symbolismus (Iz dnevnikov. — in: Soč. v dvuch tomach, t. 2. — M. 1955, S. 402).

<sup>17</sup> Brjusov: O iskusstve. — M. 1899, S. 17.

wurde ein weiter Spielraum gewährt. Daß zur Zusammengehörigkeit nicht nur die Übereinstimmung, sondern auch der Streit und eine fruchtbare Diskussion gehören,<sup>18</sup> wurde selten als so selbstverständlich hingenommen und in solchen Ausmaßen praktiziert wie von den Symbolisten.

Die Erhebung des Künstlers zum selbstverantwortlichen Genie, und die Sonderstellung, die er deshalb in der menschlichen Gesellschaft einnimmt, spiegelt sich konkret in der bewußten Absonderung von den Nicht-Künstlern. Die häufige Wahl fremdsprachiger Buchtitel z. B. verrät eine absichtliche Distanzierung zumindest vom halbgebildeten Leser: (Brjusov: *Tertia vigilia*, *Me eum esse*, *Chefs d'oeuvres*; Ivanov: *Cor ardens* usw.). Das Publikum reagierte, wie vorauszusehen war, sehr kühl darauf: Die niedrigen Auflageziffern der Bücher sind der beste Beweis! Brjusovs „*Urbi et orbi*“ wurde z. B. in 1.200 Exemplaren gedruckt, die fünf Jahre lang verkauft wurden, während die 18. Auflage von Nadsons Gedichten sofort vergriffen war. Sogar im Jahre 1906, als der Symbolismus schon verhältnismäßig bekannt und in den Kreisen der Avantgarde bereits anerkannt war, hatte die neugegründete Zeitschrift „*Zolotoe Runo*“ nur 934 Subskribenten, während das anspruchslose, allerdings auch billigere, „*Žurnal dlja vsech*“ zur gleichen Zeit 70.000 Abonnenten zählte.<sup>19</sup>

Marianne Werefkin, die selbst nicht veröffentlichte, vertiefte wenigstens in ihren theoretischen Betrachtungen die Kluft zwischen Künstler und Gesellschaft. Häufig konstatiert sie den unüberwindbaren Gegensatz zwischen Künstler und „Durchschnittsmensch“, die ‚das Leben von entgegengesetzten Seiten anpacken‘.<sup>20</sup> Der Künstler ist schöpferisch tätig, der Nicht-Künstler nimmt das Leben passiv auf; der Künstler urteilt vorwiegend ästhetisch, der gewöhnliche Mensch ethisch.<sup>21</sup> M. Werefkin kann eine Wertung nicht unterdrücken; der „Alltagsmensch“<sup>22</sup>, „Allerweltsmensch“<sup>23</sup> erscheint ihr so unempfindsam, daß er zu einem ästhetischen Gefühl nicht fähig ist; sogar die Ethik ist ihm nur insofern zugänglich, als sie mit seinem im Grunde selbstüchtigen Nützlichkeitsdenken parallel geht.<sup>24</sup> Es ist diesen Menschen der „banalen Wirklichkeit“ nicht beschieden, jemals selbst Künstler zu werden — weder durch Erweiterung ihrer Kenntnisse, noch durch Vertiefung ihres Gefühls.<sup>25</sup> Denn der Künstler, ein gottähnlicher Schöpfer, muß zu

<sup>18</sup> Z. Gippius: *Literaturnyj dnevnik* (1899—1907). — SPb 1908, S. 330 f.

<sup>19</sup> Vgl. auch weitere aufschlußreiche Ziffern bei D. Maksimov: *Poëzija Valerija Brjusova*. — L. 1940, S. 71 f. und Anm. S. 288!

<sup>20</sup> s. Quellenanhang S. 94, Ende d. 1. Briefes; Beispiele dazu S. 94 passim.

<sup>21</sup> *ibid.* S. 94, 2. Brief.

<sup>22</sup> *ibid.* S. 94, Ende d. 1. Briefes.

<sup>23</sup> *ibid.* S. 96 oben.

<sup>24</sup> *ibid.* S. 94: „Gut und Schlecht“ ist für ihn gleich „Angenehm und Unangenehm“, „Nützlich und Nutzlos“.

<sup>25</sup> *ibid.* S. 95 Mitte.

seiner hohen Aufgabe berufen, muß begnadet sein.<sup>26</sup> Nur so ist es zu verstehen, daß auch ein „unbewußtes Genie“ den Gesetzen der Kunst ebenso getreu folgen kann wie ein suchender und denkender Künstler.<sup>27</sup> — Da die Kunst kein Handwerk, sondern „Weltanschauung“ ist, muß der Künstler in jeder Minute seines Lebens Künstler sein,<sup>28</sup> nicht nur in schöpferischen Augenblicken. Der Künstler-„Beruf“ ist ein Absurdum, zum Künstler kann man nur geboren werden.<sup>29</sup> — Die Erlernbarkeit der Kunst wird auch vor den symbolistischen Dichtern einstimmig geleugnet: „Zum Symbolisten kann man nur geboren werden.“<sup>30</sup> „Wahrhaftig, als Dichter wird man geboren!“<sup>31</sup> „Es gibt keine besonderen Augenblicke, in denen ein Dichter zum Dichter wird: Er ist entweder immer Dichter oder nie.“<sup>32</sup>

<sup>26</sup> s. Quellenanhang S. 95 unten.

<sup>27</sup> *ibid.* S. 98, zweitletzter Abschnitt.

<sup>28</sup> *ibid.* S. 94 oben.

<sup>29</sup> *ibid.* S. 95 unten.

<sup>30</sup> A. Blok: O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma (in: Blok: Soč. v dvuch tomach, t. 2. — M. 1955, S. 154).

<sup>31</sup> V. Ivanov: O lirizme Bal'monta (in: Apollon 1912, 3/4, S. 40).

<sup>32</sup> V. Brjusov: Svjaščennaja žertva (in: Vesny 1905, 1, S. 29).

## b) Aufgaben des Künstlers

Von den Jahren 1905/06 an beginnt im russischen Symbolismus eine gegenindividualistische Strömung mehr und mehr zu erstarken. Nach G. Čulkov ist diese neue Bewegung eine wesentlichere und breitere Erscheinung als die des Individualismus und führt weit weg vom ‚kleinen Kreis der Ästhetizisten‘.<sup>1</sup> „Die Krise des Individualismus besteht nicht darin, daß drei Dekadente und ein Idealist beschlossen, eine neue Kirche zu gründen, sondern darin, daß sich die Seele des zeitgenössischen Menschen nicht mit jenen in der Einsamkeit gesammelten Erfahrungen begnügen kann, mit denen sich noch vor kurzer Zeit der russische Nietzscheaner begnügen konnte.“<sup>2</sup>

Auch Ivanov geißelt in seinem Aufsatz „Krizis individualizma“ den extremen Ich-Kult, der an die Theorien vom Übermenschen grenzt. Interessant ist sein Versöhnungsvorschlag: Heute müsse die Freiheit der Persönlichkeit im weitesten Sinne verstanden werden, so daß der ‚gesellschaftliche

<sup>1</sup> G. Čulkov: Razoblačennaja magija (in: Čulkov: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 118).

<sup>2</sup> *ibid.* S. 121.

Aspekt' einbezogen sei; die ‚sobornost‘ sei das letzte Ziel.<sup>3</sup> Ein andermal spricht er von einer Sphäre des Persönlichen, die schon nicht mehr innerhalb des ‚engen Ich‘ liege.<sup>4</sup> Das ‚Überindividuelle‘ werde angestrebt.<sup>5</sup> — Auch Andrej Belyj versucht, der Sphäre des „Überpersönlichen“ näherzukommen, ohne die bisherigen individualistischen Bestrebungen ganz aufzugeben. Anders als Čulkov versteht er Nietzsche; er beruft sich auf ‚die großen Individualisten unserer Zeit‘, Nietzsche, Wilde, Ibsen, deren Überzeugung er teilt: Der ‚vertiefte Individualismus‘ schließt die ganze Welt wieder in sich ein!<sup>6</sup> Und umgekehrt: „Der wahre Universalismus ist daher immer individuell.“<sup>7</sup>

Zinaida Gippius, eine der ersten und konsequentesten Verfechtern des Individualismus und des künstlerischen Persönlichkeitsbewußtseins veranschaulicht ihren Standpunkt besonders einleuchtend: „Das wahre Bewußtsein der ‚Persönlichkeit‘ vernichtet nicht das Bewußtsein der ‚Menschheit‘. Je tiefer die Verschiedenartigkeit erkannt wird, desto klarer wird die Einheit, Gemeinsamkeit empfunden. — Doch man muß seinen Platz kennen, seine Form und Farbe erschauen, — dann erst kann man sich zu einem Bild zusammenfügen, und nicht, sich in einen gemeinen Haufen zusammenwerfen.“<sup>8</sup> — Und wenn Brjusov einschränkt: „Das erste (*wenn auch niederste*) Gebot ist die Liebe seiner selbst und die Verehrung seiner selbst“,<sup>9</sup> so will auch er, wie Z. Gippius, damit sagen, die Besinnung auf seine eigene Person sei zwar nicht das wichtigste Ziel des Künstlers, aber als Voraussetzung unerläßlich, da nur ein selbstbewußter und verantwortungsvoller Künstler den neuen Aufgaben gewachsen sei.

▲ Eine der Aufgaben ist z. B. die Synthese von Künstler und Volk. Es ist ein wenig beachtetes, aber sehr interessantes Merkmal vieler russischer Symbolisten, daß sie die Sorge um das Volk mit der „Intelligenz“ der ver-

<sup>3</sup> V. I v a n o v : Krizis individualizma (in: Voprosy žizni 1905 9, S. 47—60). — s. auch Estetika i ispovedanie (in: Vesny 1908, 11, S. 45—50). — Ähnl. auch D. M e r e ž k o v s k i j : Dekadentstvo i obščestvennost' (in: Vesny 1906, 5, S. 34); und G. Č u l k o v : Tajna ljubvi (in: Čulkov: O mističeskom anarchizme. — SPb 1907, S. 216).

<sup>4</sup> V. I v a n o v : Simvolika estetičeskich načal (in: V. I.: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 27).

<sup>5</sup> ibid. S. 32. — s. auch: Predčuvstvija i predvestija (in: V. I.: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 200 f.).

<sup>6</sup> A. B e l y j : Na perevale. Iskusstvo i misterija (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 318).

<sup>7</sup> A. B e l y j : O celesoobraznosti. — ibid. S. 110. — Das vorläufige Verhältnis des Individuellen zum Universalen war ein Gedanke der deutschen Frühromantik, der sich darin spiegelt, daß Fr. Schlegel die Gattung des „Bekenntnisromans“, zu denen er Jean Pauls Romane rechnet, als Vorläufer des Universalromans würdigt.

<sup>8</sup> Z. G i p p i u s : Literaturnyj dnevnik. — SPb 1908, S. 334. — s. auch: „Ja, ne ja“ (in: Z. Gippius: Lit. dnevnik, S. 109—111).

gangenen Epochen teilen, vor allem mit dem sonst so verhaßten Positivismus. Hier ist zum ersten Mal keine Opposition der Symbolisten zu bemerken, nur erinnert ihre Einstellung zu dieser Frage eher an die der „Idealisten“ der 40-er Jahre. Man geht nicht wie noch vor kurzem „unter Volk“ und strebt auch keine sozialen und politischen Verbesserungen der Lebensverhältnisse an, sondern diskutiert nur theoretisch die Möglichkeit einer Annäherung zwischen „Intelligenz“ und Volk.<sup>10</sup> Besonders Ivanov-Blok und Merežkovskij widmen einen beachtlichen Teil ihrer Schriften diesem Problem. Auch von M. Werefkin wird erzählt, daß ihr Verhalten zu den „gewöhnlichen Menschen“, vor allem zum einfachen Volk, viel liebevoller war, als es ihre bitteren Anklagen in den Tagebüchern vermuten ließen.<sup>11</sup> Aber die schriftlichen Belege bei ihr reichen nicht aus, um eine Erörterung dieser Frage zu rechtfertigen.

Die Hauptaufgabe des Künstlers, die den Einsatz der ganzen Person verlangt und deretwegen ihm manche individualistische Extravaganz verziehen wird, ist das Schaffen von Kunstwerken. M. Werefkin weist der künstlerischen Persönlichkeit einen zentralen Platz im Entstehungsprozeß der Kunst zu. Wie der Funke durch die Berührung zweier elektrischer Drähte entsteht, so werde die Kunst durch die Reibung des Künstlers mit dem Leben, der Wirklichkeit, hervorgebracht: „Die Kunst hat eine ewige Quelle — das Leben, und einen unbegrenzten Ausdruck — das Individuum. Diese beiden Elemente, einander gut angepaßt, bringen Kunstwerke hervor.“<sup>12</sup> Auch nach Čulkovs Meinung entsteht das Kunstwerk aus der ‚Vereinigung von Künstler und Welt‘.<sup>13</sup>

Dasselbe, was M. Werefkin und Čulkov über das Kunstwerk sagen, bezieht Belyj auf das Symbol: „Das Symbol ist ein Bild, das der Natur entnommen und durch die Schöpfung umgestaltet ist; das Symbol ist ein Bild,

<sup>9</sup> V. Brjusov: Dnevnik. 1891—1910. — (Moskva) 1927, S. 61. — Kursiv vom Verf.

<sup>10</sup> s. Z. Gippius: Literaturnyj dnevnik. — SPb 1908, S. 156.

<sup>11</sup> Bezeugt von F. Stöckli, dem ehem. Präsidenten der M. Werefkin-Nachlaß-Stiftung, der die Künstlerin gut kannte, und ihren Pensionswirten in Ascona, Rosetta Gelmini und Fam. Perucchi.

<sup>12</sup> M. Werefkin: Lettres... II, S. 159; s. auch Quellenanhang S. 95. Der erste Satz des Zitats heißt im Original: „L'art a une source éternelle — la vie(,) et une expression illimité — l'individue.“ C. Weilers Übersetzung lautet: „Die Kunst ist ein ewiger Quell, das Leben aber ist ein *begrenzter* Ausdruck, ebenso wie das Individuum.“ M. E. ist das Komma in dem Satz zu ergänzen, wie übrigens der größte Teil der Kommata in M. Werefkins Handschriften; C. Weiler unterließ das und erhielt einen ganz anderen, m. E. nicht richtigen, Sinn. Abgesehen davon heißt „a“ und „et“ nicht „ist“, und „illimité“ nicht „begrenzt“ (M. Werefkin: Briefe an einen Unbekannten. Hrsg. C. Weiler. — Köln 1960, S. 34).

<sup>13</sup> G. Čulkov: Opravdanie simvolizma (in: Čulkov: Naši sputniki. — M. 1922, S. 107).

das die Erlebnisse des Künstlers und die aus der Natur genommenen Elemente in sich vereinigt.“<sup>14</sup> In einer anderen Abhandlung setzt er die Akzente etwas anders, indem er hinzufügt, das Zentrum dieses Prozesses verlagere sich im Symbolismus in die Richtung des Künstlers. Die Bilder der Wirklichkeit seien weniger bedeutend für die Kunst, als die Art, wie der Künstler sie auffasse.<sup>15</sup> — Schon viele Jahre vorher hatte Brjusov beobachtet: „Der Künstler findet alle seine Werke in sich selbst. Die Welt gibt nur die Bilder dazu.“<sup>16</sup>

Bevor aus solchen Aussagen der voreilige Schluß gezogen wird, die Symbolisten würden der subjektiven Sehweise des Künstlers doch die größte Bedeutung beimessen, wie schon das vorige Kapitel zu beweisen schien, muß auf ganz anders lautende Äußerungen bei M. Werefkin und den Symbolisten hingewiesen werden, die eine solche Folgerung in Frage stellen: Wieso bedingt nur die „Entsagung vom eigenen Ich“ echte Kunst, weshalb muß alles Persönliche ausgeschlossen werden? „Alles Zufällige ist nicht künstlerisch, und alles Persönliche ist zufällig.“<sup>17</sup> „Niemals habe ich das Recht, irgendwelche persönlichen Erfordernisse [in die Kunst] hineinzulegen.“<sup>18</sup> Kunst darf nach M. Werefkin nicht der Willkür ausgesetzt sein, darf nicht von der persönlichen Laune des Künstlers abhängen, ebensowenig wie von den Zufälligkeiten des Lebens.<sup>19</sup> Es bedarf der Kunstgesetze, die alle Zufälle ausschließen.<sup>20</sup> — Auch Belyj unterscheidet: in der Kunst herrsche Freiheit, aber nicht Willkür; die gebietende Norm der künstlerischen Schöpfung sei nicht von außen gegeben.<sup>21</sup> Die Gestaltungsgesetze und -mittel seien niemals zufällig vom Künstler zusammengestellt.<sup>22</sup> — Čulkov, der Belyj fast wörtlich wiederholt, führt weiter aus: Die Freiheit verstehe man im Symbolismus nicht im Sinne von Willkür, sondern im Sinne einer absoluten Wahrheit, die innerhalb der Gesetze der Notwendigkeit liege.<sup>23</sup> — Ivanov bezeichnet jeden wahrhaft genialen Gedanken in der Kunst als innerlich notwendig und gesetzmäßig.<sup>24</sup> —

<sup>14</sup> A. Belyj: Problema kul'tury. 1909 (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 8). — s. auch: Na perevale. Simvolizm (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 245).

<sup>15</sup> A. Belyj: Ob itogach razvitija novogo russkogo iskusstva (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 258).

<sup>16</sup> V. Brjusov: O iskusstve. — M. 1899, S. 19.

<sup>17</sup> M. Werefkin: Lettres... s. Quellenanhang S. 101, 2. Brief.

<sup>18</sup> M. Werefkin: Lettres... I, S. 54.

<sup>19</sup> Quellenanhang S. 98 u. s. auch V. Ivanov: Zavety simvolizma (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 139).

<sup>20</sup> Quellenanhang S. 98, letztes Drittel.

<sup>21</sup> A. Belyj: Na perevale. Simvolizm (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 245).

<sup>22</sup> ibid. S. 246.

<sup>23</sup> G. Čulkov: Opravdanie simvolizma (in: Čulkov: Naši sputniki. — M. 1922, S. 145).

<sup>24</sup> V. Ivanov: Sporady I. O genii (in: Vesny 1908, 8, S. 81).

Hier drängt sich der Vergleich mit Kandinskij auf; M. Werefkin und die russischen Symbolisten versuchen dasselbe auszudrücken, was er treffend „innere Notwendigkeit“ nannte.<sup>25</sup> Sie alle sprechen von den künstlerischen Gesetzen, die das Genie in sich trägt und nach denen es durch sein ästhetisches Gewissen gezwungen ist zu schaffen. Richtet sich der Künstler nicht nach diesen Gesetzen, so ist er unehrlich vor sich selbst. „Wer es wagt Künstler zu sein, muß wahrhaftig sein — immer, bedingungslos [...].“<sup>26</sup> — Belyj sagt, nachdem er das ‚sklavische Kopieren der Wirklichkeit‘ verurteilt hat: „Die innere Wahrheit des darzustellenden Gegenstandes ist das Hauptobjekt der Darstellung. Nicht das Bild selbst soll sich in den Vordergrund drängen, sondern die *Wahrhaftigkeit der erlebten Emotionen* und Stimmungen, die in uns durch dieses oder jenes Bild der Natur hervorgerufen werden. So ein Verständnis der Aufgaben der Wirklichkeitsdarstellung entspringt von nun an nicht mehr der Verachtung der Wirklichkeit, sondern dem Gefühl inniger Liebe zur Natur.“<sup>27</sup>

Die widersprüchlichen Äußerungen über die Funktion der Künstlerpersönlichkeit im Schaffensprozeß lassen sich summarisch durch zwei Zitate aus M. Werefkin gegenüberstellen: „Deshalb täte jeder, der in der Kunst nichts Eigenes zu sagen hat, gut daran zu schweigen.“<sup>28</sup> — Und: „Niemals habe ich das Recht, irgendwelche persönlichen Erfordernisse [in die Kunst] hineinzulegen.“<sup>29</sup> — Der höhere, versöhnende Sinn dieses scheinbaren Widerspruchs liegt darin: M. Werefkin, wie auch die russischen Symbolisten, forderten die Freiheit für den Künstler, aber nur, damit er — frei von allen einengenden, kunstfremden Gesetzen und Konventionen — umso ausschließlicher den *kunsteigenen* Gesetzen gehorchen könne. Das Eigene, das Persönliche, das jeder Künstler in sein Werk legt, ist wertvoll, wenn es in ehrlicher Befolgung der inneren Gesetze dargestellt wird, wenn das Kunstwerk aus „innerer Notwendigkeit“ entsteht. Die jedem einzelnen Künstler innewohnenden „ewigen Gesetze“ sind ihrem Wesen nach von höchster Objektivität, was durch ihre Zeitlosigkeit bewiesen wird.<sup>30</sup> So kann das subjektive Erlebnis, das einen künstlerischen Schaffensprozeß einleitet, Träger einer objektiven Erkenntnis werden. — Nur auf diese Weise erklärt sich

<sup>25</sup> s. bes. in „Über das Geistige in der Kunst“. — Bern 1952<sup>4</sup>.

<sup>26</sup> V. Brjusov: O iskusstve. — M. 1899, S. 13. — s. auch: Svjaščennaja žertva (in: Vesny 1905, 1, S. 29). Ähnl. auch bei M. Werefkin: Lettres... II, S. 161.

<sup>27</sup> A. Belyj: Formy iskusstva (in: Mir Iskusstva 1902, t. 8, S. 351). Kursiv von Belyj. — s. zum letzten Satz auch Quellenanhang S. 101 oben.

<sup>28</sup> s. S. 63 unten.

<sup>29</sup> s. S. 69 Mitte.

<sup>30</sup> „[...] es gibt kein wahrhaft künstlerisches Werk, von den Höhlenzeichnungen [...] bis zu den Bildern van Goghs, Cézannes und Picassos, wo diese Gesetze nicht streng und genau ausgedrückt wären, [...]“ (s. Quellenanhang S. 98 unten).

auch M. Werefkins Vergleich der Kunst mit einem Funken, der nach seiner Entstehung nichts mehr mit den erzeugenden Drähten gemein hat: ebenso nämlich verliert die Kunst, ein Produkt des Lebens und des Künstlers, nach ihrer Entstehung jede Verbindung zu Leben und Künstler. Sie trägt ihr Leben in sich selbst und hat ihre eigenen Gesetze.<sup>31</sup>

Die Unterscheidung zwischen individueller Freiheit und subjektiver Willkür läßt wiederum an den deutschen Idealismus und die Frühromantik denken, mit deren Ideenwelt die russischen Symbolisten bekannt waren. Es ist der Unterschied zwischen einer „bloß formalen“ Freiheit (als die Hegel die romantische Freiheit mißverstanden hat) und der metaphysischen Unbedingtheit, in der das Göttliche erscheint. Von all den scharfsinnigen Folgerungen, die ein Fr. Schlegel aus dem Begriff der Freiheit für die Kunsttheorie gezogen hat, findet sich im russischen Symbolismus vor allem dies, daß die Freiheit der Künstlerpersönlichkeit einen höchsten, aber auch vorläufigen Wert darstellt, dem die Befreiung der Menschheit folgen soll.

Diesen „progressiven“ Zug trägt der Künstler schon in sich, indem er sein vielfältiges Interesse über die Grenzen der Kunst hinaus spannt. Frühromantische Ambitionen, wie sie sich in den Romanentwürfen des Novalis und Fr. Schlegels dokumentieren, klingen durch in der Forderung Belyjs, daß der Künstler auch auf dem Gebiet der Wissenschaften und der Erkenntnis Interesse entfalte, wie es alle großen Künstler aller Zeiten nach Kräften versucht hätten. „Das Bild eines solchen Künstler-Weisen haben die Symbolisten zu ihrem Ideal erhoben.“<sup>32</sup> — Dieses Ideal ist ohne Kontroverse von allen Symbolisten angenommen worden. So verwundert es nicht, daß sogar Brjusov seit seiner ersten Programmschrift diese Meinung nie mehr geändert hat: „Möge sich der Künstler wie ein Prophet auf die Lebensaufgaben vorbereiten. Möge er zuerst ein Weiser werden.“<sup>33</sup> „Die Symbolisten forderten, daß der Schriftsteller, Dichter gleichzeitig Philosoph und Denker sei.“<sup>34</sup>

Auf diesem Gebiet verwirklichten die Symbolisten ihre Vorstellungen in höchstem Maße: Belyj konnte ein abgeschlossenes naturwissenschaftliches Studium und profunde Kenntnis der deutschen Philosophie, besonders des Neukantianismus nachweisen; Ivanov war bedeutender Altphilologe, arbeitete mit erstaunlicher Sachkenntnis auch in der Theologie, Kunstgeschichte

<sup>31</sup> Lettres... III, S. 159 f. — Ausführlich wiedergegeben in: M. Werefkin: Briefe an einen Unbekannten. Hrsg. C. Weiler. — Köln 1960, S. 35.

<sup>32</sup> A. Belyj: Na perevale. Detskaja svistul'ka (in: Vesny 1907, 8, S. 58). — s. auch: Poët mramora i bronzy (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 449).

<sup>33</sup> V. Brjusov: O iskusstve. — M. 1899, S. 12.

<sup>34</sup> V. Brjusov: Smysl sovrem. poëzii. 1921 (Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2. — M. 1955, S. 325). — s. auch hier S. 44! M. Werefkin hält sich selbst sogar eher für eine Denkerin als für eine Künstlerin (Lettres... I, S. 195).

und Philosophie; Belyj und Ivanov entwickelten sogar eigene philosophische Systeme. Alle Symbolisten waren universal gebildete Denker; alle beherrschten mehrere westliche Fremdsprachen und waren hervorragende und eifrige Übersetzer; ihre Interessengebiete umfaßten sogar einen noch größeren Bereich als die fundierten Wissensgebiete.<sup>35</sup>

Die Symbolisten waren die ersten Künstler Rußlands, die ihre Dichtung vollständig durch ästhetische und verstechnische Abhandlungen untermauerten und Intuition mit bewußter Kontrolle verbanden. Ihre Theorien blieben auch nicht, wie das früher zu sein pflegte, hinter der Kunst zurück, sondern waren vorwärtsgerichtet und ebenso „modern“ wie die Dichtung. Brjusov, Ellis und Čulkov leisteten durch ihre Theorien sogar mehr als durch ihre Gedichte.<sup>36</sup>

Auch auf ethisch-theurgischem Grenzgebiet fanden die Symbolisten Aufgaben für den Künstler: „[...] unendlich ist die Möglichkeit, sich selbst zu erkennen, endlos ist der Weg zur Vollkommenheit.“<sup>37</sup> „Möge der Dichter nicht seine Bücher, sondern sein Leben schaffen. [...] Uns selbst werfen wir auf den Altar unserer Gottheit.“<sup>38</sup> — M. Werefkins Ausspruch „Man muß seine Seele groß werden lassen, um seinen Gott groß werden zu lassen“<sup>39</sup> besagt dem Sinne nach das Gleiche wie Bloks „Selbstvertiefung“, die der Künstler üben müssen.<sup>40</sup> Sogar bei den Ästhetikern A. Benua und S. Džigalev wird die Verherrlichung der reinen Schönheit und des absoluten Individualismus durch Einschränkungen folgender Art rechtfertigt: Um Schönheit zu schaffen, müsse man sich zuerst selbst dem Gott der Schönheit gefällig machen.<sup>41</sup> Und: Die Selbstliebe der Symbolisten sei nicht mit Narzißmus gleichzusetzen; man liebe eigentlich nicht sich, sondern nur *durch* sich selbst;

<sup>35</sup> Vgl. die Biographien der Symbolisten! Zu M. W e r e f k i n s.: C. Weiler: Marianne Werefkin (in: M. W.: Briefe an den Unbekannten. — Köln 1960, S. 53—78).

<sup>36</sup> B r j u s o v habe einen „wissenschaftlichen Geist“ gehabt und hätte sicher ein guter Gelehrter werden können, schreibt L. S a b a n e e v in seinen Erinnerungen: „Moi vstreči“. II. „Dekadenty“ (in: Novoe russkoe slovo. 19. Juli 1953, S. 2). — Daß Brjusov neben seiner dichterischen Tätigkeit auch ein großer Theoretiker war, erklärt G. D o n c h i n damit, daß er ‚in dieser Hinsicht der getreueste Nachahmer der französischen Symbolisten‘ gewesen sei. (The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. — 's-Gravenhage 1958, S. 114.) Das kann durch nichts bewiesen werden und ist ganz unwahrscheinlich, da Brjusov, wie G. Donchin selbst richtig bemerkt, ‚von Natur aus ein fleißiger Arbeiter und geborener Organisator war‘. Dazu bedurfte er keiner Anregung aus Frankreich!

<sup>37</sup> V. B r j u s o v : O iskusstve. — M. 1899, S. 13.

<sup>38</sup> V. B r j u s o v : Svjaščennaja žertva (in: Vesny 1905, 1, S. 29). — s. hier schon S. 40 oben.

<sup>39</sup> M. W e r e f k i n : Lettres... III, S. 150.

<sup>40</sup> A. B l o k : O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma (in: Blok: Soč. v dvuch tomach, t. 2. — M. 1955, S. 158).

<sup>41</sup> A. B e n u a : V ožidanii gimna Apollonu (in: Apollon 1909, 1, S. 7).

die scheinbare Eigenliebe drücke das ‚ewige Verlangen aus, sich selbst umzugestalten‘.<sup>42</sup>

Die radikale „Umbildung“ seiner selbst und die „Selbstvertiefung“ im Sinne von seelischer Sensitivierung wird von den Symbolisten viel häufiger gefordert als eine bedingte moralische Selbstvervollkommnung. „Der Dichter muß sich neu erschaffen.“<sup>43</sup> — Ähnliche Aussprüche finden sich, mehr oder weniger ausführlich begründet, bei fast allen Symbolisten.<sup>44</sup> Die Katharsis, aus der der Künstler als neuer Mensch hervorgeht, ist eine Voraussetzung zu einer seiner verantwortungsvollsten Aufgaben:

„Wir müssen alles *von neuem umschaffen* [sic]: Dafür müssen wir uns selbst erschaffen.“<sup>45</sup>

„Die Lebensgestaltung, wie auch das Leben selbst, hängen von unserer Neugestaltung ab.“<sup>46</sup>

Eine Variation des Themas „Umschaffung seiner selbst“ finden wir bei Ivanov und Čulkov. Bei ihnen wird die Abwendung von der Selbstherrlichkeit und vom Ich-Kult noch deutlicher vollzogen: Der Welt zuliebe muß sich der Künstler selbst aufgeben, muß sterben wie der Same stirbt, um zu keimen.<sup>47</sup> — Čulkov fordert die Selbstüberwindung des Künstlers, indem er an die Worte Nietzsches erinnert, der Mensch sei eine Brücke, kein Ziel.<sup>48</sup> — Wie der Individualismus (in dem die Forschung immer ein Hauptmerkmal des Symbolismus gesehen hat) zu überwinden sei, führt Belyj genauer aus als seine Mitstreiter: „Drei Etappen hat der zeitgenössische Individualismus zu durchschreiten: von Baudelaire zu Ibsen, von Ibsen zu Nietzsche, von Nietzsche zur Apokalypse. Der Weg von Baudelaire zu Ibsen ist der Weg des Symbolismus als literarischer Schule zum Symbolismus als Weltanschauung; der Weg von Ibsen zu Nietzsche ist der Weg vom Symbolismus als Weltanschauung zum Symbolismus als Weltempfindung; diese Weltempfindung führt zur realen Symbolik; der Weg von Nietzsche zum Evangelisten

<sup>42</sup> S. D j a g i l e v : Složnye voprosy (Mir iskusstva 1899, 1/2, S. 2).

<sup>43</sup> V. B r j u s o v : Dnevnik. 1891—1910. — (Moskva) 1927, S. 29. — Diese Gedanken zur Umschaffung seiner selbst, die besonders in der letzten Phase des russischen Symbolismus aufkamen, stehen den deutsch-expressionistischen Vorstellungen vom „neuen Menschen“ nahe.

<sup>44</sup> z. B. A. B e l y j : Teatr i sovrem. drama (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 35): „Wir selbst sind jene Marmorblöcke, aus denen wir Skulpturen meißeln müssen.“ — s. auch: Zapisi A. N. S k r j a b i n a (in: Russkie Propilei, t. 6. — M. 1919, S. 138 ff. und S. 160).

<sup>45</sup> A. B e l y j : Buduščee iskusstvo (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 453). Kursiv vom Verf.

<sup>46</sup> A. B e l y j : Krizis soznanija i G. Ibsen (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 174); s. auch Problema kul'tury (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 9).

<sup>47</sup> V. I v a n o v : Simvolika estetičeskich načal (in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 23) [aus Joh. 12, 24].

<sup>48</sup> G. Č u l k o v : Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 21 [aus „Zarathustra“].

Johannes endlich ist der Weg von der individuellen Symbolik zur kollektiven Symbolik, d. h. zur endgültigen umbildenden Religion; die *Symbolik* wird zur *Inkarnation*, der *Symbolismus* zur *Theurgie*.“<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> A. Belyj: Krizis soznanija i Genrik Ibsen (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 210). — Kursiv von Belyj.

## V. Ziele des Symbolismus

Zum Schluß sei der schwierige Versuch unternommen, die wesentlichen „Ziele“ der symbolistischen Kunst zu behandeln, deretwegen eine „Kunst um der Kunst willen“ abgelehnt worden war (s. S. 33). Marianne Werefkin und die meisten russischen Symbolisten verstehen die Kunst auch als Lebensphilosophie; die Kunst soll ihrer Meinung nach dazu beitragen, die Menschheit zu einem neuen, verklärten Leben und zur Religion zu führen.

### a) Umgestaltung des Lebens

Das vorige Kapitel leitete schon das wichtige Thema der Lebensumgestaltung ein. Folgendes Zitat soll an den Anschluß erinnern: „Die Umbildung der Wirklichkeit um uns, sagen wir, hängt von ihrer Umbildung in uns ab.“<sup>1</sup> — Der Künstler soll also nach Meinung der Symbolisten die Welt umgestalten und zwar, wie es scheint, in umfassenderem Maße als durch die eigentlich künstlerische Aufgabe, der Welt neue ästhetische Wertbegriffe zu geben.<sup>2</sup> — Belyj sagt mit gutem Grund: „Die Verkünder des Symbolismus sehen im Künstler den Gesetzgeber des Lebens.“<sup>3</sup> — Schon viel früher hatte Brjusov vom Künstler gefordert: „Möge er das Ziel anstreben, die ganze Welt in seiner Auslegung neu zu schaffen.“<sup>4</sup>

Auch Marianne Werefkin ist der Meinung: „Der Künstler muß die moralische und physische Welt umschaffen“,<sup>5</sup> er muß das Leben vorwärtsbewegen.<sup>6</sup> Das Leben sei für ihn keine „abgeschlossene Sache“, sondern müsse von ihm neugestaltet werden.<sup>7</sup> — „Das letzte Ziel der Kultur ist die Um-

---

<sup>1</sup> A. Belyj: Problema kul'tury. 1909 (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 3).

<sup>2</sup> M. Werefkin, s. hier S. 35 Mitte.

<sup>3</sup> A. Belyj: Problema kul'tury. 1909 (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 9 f.). — s. auch G. Čul'kov: ‚Künstler als Lebensführer‘ hier S. 50 oben!

<sup>4</sup> V. Brjusov: O iskusstve. — M. 1899, S. 14.

<sup>5</sup> Lettres... III, S. 101.

<sup>6</sup> s. Quellenanhang S. 101 oben.

<sup>7</sup> ibid. S. 94 unten.

gestaltung der Menschheit; in diesem letzten Ziel trifft sich die Kultur mit den letzten Zielen der Kunst und der Moral.“<sup>8</sup> „Kunst ist der Anfang des Leben-Schmiedens.“<sup>9</sup> „Aus der Kunst wird das neue Leben und die Rettung der Menschheit hervorgehen.“<sup>10</sup> Diese deutliche Entscheidung gegen die „Kunst um der Kunst willen“ zugunsten einer „Kunst für das Leben“ schließt an das Thema an, das im Kapitel „Das ‚überästhetische‘ Prinzip“ behandelt wurde: „In der Ästhetik offenbart sich ein überästhetisches Kriterium; die Kunst ist hier nicht so sehr Kunst, als schöpferische Entdeckung und Umbildung der Lebensformen.“<sup>11</sup>

Die Auffassung der Kunst als Weg zur Lebensumgestaltung wurzelt in der russischen Tradition bei Dostoevskij, Gogol', vor allem bei Vl. Solov'ev)<sup>12</sup> und ist zum allgemein-symbolistischen Gedankengut geworden.<sup>13</sup> Doch Belyj ist der einzige unter den Symbolisten, der diesen Weg theoretisch zu Ende geht: „Bis zu gewissen Grenzen erhebt uns die Kunst, lehrt uns, mit unsicheren Schritten in der Schönheit zu gehen. Doch wir wachsen, unser Gang wird immer sicherer. Die Kunst ist die Mutter unseres Strebens nach Umbildung des Lebens. Sie hat uns als Säuglinge aufgezogen. Aber sobald die Säuglinge herangewachsen sind, sollte man es ihnen abgewöhnen, sich weiter an der Mutterbrust zu nähren. Und so ist es für die besten, die feinfühligsten von uns an der Zeit, von der Kunst Abschied zu nehmen, falls sie dem einmal eingeschlagenen Weg treu bleiben wollen. Wissen sie etwa nicht, daß sie durch den Torbogen, der Kunst genannt wird, schon in das freie Feld der Lebensschöpfung gelangt sind?“<sup>14</sup>

Es berührt merkwürdig, diesen Gedanken bei einem *Künstler* zu lesen. Konnte man die Berechtigung des „überästhetischen“ Prinzips noch damit erklären, daß die Kunst beim Einsatz für außerkünstlerische Aufgaben ihre Eigenständigkeit bewahren darf (s. S. 41), so ist das hier nicht mehr mög-

<sup>8</sup> A. Belyj: Problema kultury. 1909 (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 10).

<sup>9</sup> A. Belyj: Teatr i sovremennaja drama. 1907 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 20). — Kursiv von Belyj.

<sup>10</sup> A. Belyj: Venok ili venec (in: Apollon 1910, 11, Chronika S. 3).

<sup>11</sup> A. Belyj: Smysl iskusstva (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 199).

<sup>12</sup> Nach Meinung F. Stepuns haben sogar die meisten großen russischen Dichter von Radiščev über Gogol' bis Gor'ki die Kunst als reine Kunst verneint und sie als Akt der richtigen Lebensgestaltung verstanden (Mystische Weltschau. — München 1964, S. 290 f.).

<sup>13</sup> s. V. Ivanov: Zavety simvolizma. 1910 (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 139): Dichtkunst sei letzten Endes keine Bildschöpfung, sondern Lebensschöpfung. — s. auch A. Blok: O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma (in: Blok: Soč. v dvuch tomach, t. 2. — M. 1955, S. 149). — A. Belyj: O celestnoolraznosti. 1905 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 105); Pesn' žizni. 1908 (ibid. S. 43): „Kunst ist Lebensschöpfung“.

<sup>14</sup> A. Belyj: Teatr i sovremennaja drama. 1907 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 35).

lich. Die Kunst muß Belyjs Ansicht nach zur Umbildung des Lebens führen und hat danach keine eigene Seinsberechtigung mehr. Im obigen Zitat ist das noch nicht eindeutig ausgesprochen; der Aufsatz „Der Symbolismus als Weltverständnis“ aber schließt jeden Zweifel aus: Nachdem die Kunst die Menschheit zum selbständigen Sehen aufgerufen habe, sei ihre Aufgabe erfüllt und sie habe keinerlei Bedeutung mehr. Die neue Kunst sei ‚weniger Kunst als Vorbote, Vorzeichen‘.<sup>15</sup>

Aus den bisherigen Ausführungen ist deutlich geworden, daß M. Wefekin und die Symbolisten Kunst und Lebensgestaltung nicht voneinander trennen (anders als z. B. die Beschäftigung mit der Wissenschaft, die *neben* dem künstlerischen Schaffen möglich ist); sondern das neue Leben soll ihrer Meinung nach *auf dem Wege über die Kunst* erreicht werden (s. S. 73). Das Problem jedoch, wie das Leben umgestaltet werden soll und was die Kunst dazu beitragen kann, wird von den wenigsten Symbolisten je erörtert. Nur Ivanov fragt einmal ganz konkret danach, weicht dann aber in die rhetorische Frage aus, ob der Mensch etwa den Lauf der Flüsse bestimmen oder die Baumzweige nach seinen Plänen wachsen lassen solle. Nein, die Aufgabe des Künstlers sei es, seine Sinne zu verfeinern, um die Schönheit erkennen zu können und mit vorsichtigen Fingern, einer Hebamme gleich, bei der Geburt der Schönheit zu helfen.<sup>16</sup> — Also scheint der Kreis wieder geschlossen zu sein: Man strebt über das ästhetische Prinzip der Kunst hinaus, will die Welt und die ganze Menschheit umbilden; sobald man sich aber konkret nach dem *Wie* fragt, bleibt nur ein Rückzug in den kunsteigenen Bereich übrig. — Der Philosoph V. Asmus tadelte Ivanov nicht zu Unrecht; er sah in der oben gekürzt wiedergegebenen Passage aus Ivanovs Abhandlung, wenn man sie ‚weniger hochtrabend ausdrücken würde‘, nichts weiter als eine Beschränkung auf die Erkenntnis von Schönheit.<sup>17</sup> — Darauf muß zwar erwidert werden, Ivanov habe nicht nur die Erkenntnis, sondern auch das Schaffen von Schönheit gemeint, aber auch das vermindert die große Spanne zwischen Wunschträumen und konkreten Vorschlägen nur wenig. Die symbolistischen Theorien einer Umgestaltung des Lebens gediehen in Wirklichkeit nur im „Gewächshaus der Phantasie“, wie Asmus schon feststellte.<sup>18</sup> — Einmal gibt auch Belyj zu, der Künstler sei zu sehr in der „Anschauung“ verstrickt, um Führer des Lebens zu sein.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> A. Belyj: Simvolizm, kak miroponimanie (in: Mir Iskusstva 1904, vyp. 5, S. 177 f.).

<sup>16</sup> V. Ivanov: Dve stichii v sovremennom simvolizme (in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 249 f.).

<sup>17</sup> V. Asmus: Filosofija i estetika russkogo simvolizma (in: Literaturnoe nasledstvo. 27/28. — M. 1937, S. 26).

<sup>18</sup> *ibid.* S. 26.

<sup>19</sup> A. Belyj: Maska. 1904 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 133).

Tatsächlich ist es oft nicht leicht zu unterscheiden, wann die Symbolisten von einer Kunstwelt der Phantasie sprechen, die dem Künstler die „banale Wirklichkeit“ ersetzen soll, und wann von der Neugestaltung der Welt. — Wenn Skrjabin schreibt, Erkenntnis sei schon Schöpfung, und jeder Mensch schüfe seine Welt,<sup>20</sup> oder wenn Čulkov behauptet, der idealistische Dichter nehme die Welt nur an, um in der Abstraktion eine ähnliche, aber schönere, nicht reale Welt zu schaffen,<sup>21</sup> so ist damit die Vermischung des erstrebten neuen Lebens und der Phantasiewelt aufgedeckt (vgl. das Kapitel „Die ‚banale Wirklichkeit‘ als Gegenpol der Kunst“!). Das soll die Wahrhaftigkeit des symbolistischen Strebens, die Welt umzuformen, nicht in Frage stellen, nur die Fähigkeit und die Kraft der Symbolisten, ihre Ideale zu verwirklichen.

Einzig auf dem Gebiet der kunsteigenen Möglichkeiten waren die Symbolisten entschlossener und auch erfolgreicher. Denn was sich als „überästhetisches Prinzip“ ankündigte, stellte sich als Versuch heraus, das gesamte Leben zu ästhetisieren. Die Verklärung durch die Kunst, die ästhetische Erregung sollte die Menschheit auf eine höhere Bewußtseins- und Kulturstufe erheben. Das ist aus Ivanovs oben angeführter Bescheidung auf das Erkennen und Schaffen von Schönheit zu ahnen. Deutlich sagt es Brjusov, als er den Dichter A. Fet an dessen 10. Todestag würdigt. Er erinnert an Fets Worte, er habe manchmal das Bedürfnis, die Sorgen des Alltags zu vergessen und die reine Luft der Poesie zu atmen; jedoch verstehe er sehr wohl, daß man nicht dauernd in einer so anregenden Atmosphäre leben könne und daß es falsch und sogar lächerlich sei, jeden dahin rufen zu wollen. — Brjusov ist anderer Meinung; er beendet seinen Artikel wörtlich: „Wir dagegen nehmen an, daß das ganze Ziel der irdischen Entwicklung der Menschheit gerade darin bestehen muß, daß *alle* und immer ‚in einer so anregenden Atmosphäre‘ leben können, daß sie der Menschheit zur gewohnten Luft wird.“<sup>22</sup>

Die Symbolisten überschätzten jedoch die Wirkung ihrer Kunstwerke auf das breite Publikum ebenso maßlos, wie vor ihnen schon manche große Künstler (z. B. Dostoevskij und vor allem Gogol', der von seinem „Revisor“ allen Ernstes eine moralische Erneuerung Rußlands erwartet hatte). Gewiß prägte der Symbolismus im Laufe der Zeit das kulturelle Leben Rußlands: Er brachte nicht nur auf dem Gebiete der Literatur, vor allem

<sup>20</sup> Zapisi A. N. Skrjabin (in: Russkie Propilei, t. 6. — M. 1919, S. 175 bis 177).

<sup>21</sup> G. Čulkov: Lilija i roza (in: Čulkov: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 35).

<sup>22</sup> V. Brjusov: A. A. Fet. Iskusstvo ili žizn'. 1903 (in: Brjusov: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 26). Kursiv von Brjusov. — s. auch V. Ivanov: Put' i cel' v iskusstve (in: Apollon 1912, 3/4, S. 50).

der lyrischen Dichtung, Kunstwerke von hohem Rang hervor, sondern hob das ästhetische Niveau in allen Bereichen der Kultur. Das Theater wurde von Grund auf modernisiert: die lebendige, nuancierte Darstellung löste die pathetische Deklamation ab; die Kostüme und die Dekoration wurden farbiger. Die äußere Erscheinung von Buch und Schrift gewann an Schönheit. Man kann von der ersten wirklichen Blüte der Ästhetik sprechen. Gemessen an den Anprüchen und Erwartungen der Symbolisten aber sind diese Erfolge nicht befriedigend, und sie beschränken sich zudem fast vollständig auf den ästhetischen Bereich. Die Wirkung der „überästhetischen“ Bestrebungen kann einzig darin gelegen haben, daß die Kunst durch seelische Sensitivierung vielleicht auch das ethische und religiöse Empfinden der Menschen verfeinert hat. Im Grunde aber blieb das Streben der Symbolisten nach Umgestaltung des ganzen Lebens Utopie.

### b) Kunst als Weg zur Religion

In enger Verbindung zu dem Sendungsbewußtsein der Symbolisten, die unvollkommene Welt nach ihren Vorstellungen umgestalten zu müssen, steht die Sehnsucht nach einer neuen Religion, zu der ebenfalls die Kunst führen soll. Andrej Belyj bekennt sich zur Losung: „Kunst ist nicht nur Kunst; in der Kunst verbirgt sich zwangsläufig ein religiöses Wesen.“<sup>1</sup> V. Ivanov sagt speziell über den Symbolismus: „Der wahre Symbolismus trägt in sich schon ein religiöses Ja des innerlichen Sehens und Wollens [...]“<sup>2</sup> „Wahrhaftig glaube ich schon deshalb an den Symbolismus, weil ich in ihm die Anfänge eines erneuerten religiösen Bewußtseins sehe [...]“<sup>3</sup> Belyj bestätigt diesen Zusammenhang: „[...] der Symbolismus hat den Rahmen des ästhetischen Schaffens gesprengt und hat betont, daß sich auch das Gebiet des religiösen Schaffens eng mit der Kunst berührt.“<sup>4</sup>

Sogar Brjusov gesteht ein, daß sich die Mitarbeiter der Zeitschrift „Vesy“ nicht auf ästhetische Aufgaben beschränkten, sondern ‚die unlösbare Verbindung mit den Gebieten der Mystik, Metaphysik und Religion betonten‘.<sup>5</sup> In seinen Tagebüchern hat er notiert, der Symbolismus führe zur

<sup>1</sup> A. Belyj: Problema kul'tury. 1909 (in: Belyj: Simvolizm, M. 1910, S. 10). S. auch in: Apokalipsis v ruskoj poézii (in: Vesy 1905, 4, S. 23). — s. schon Zitat S. 73 f.

<sup>2</sup> V. Ivanov: Dve stichii v sovremennom russkom simvolizme (in: Ivanov. Po zvezdam. — SPb 1909, S. 300).

<sup>3</sup> V. Ivanov: ibid. S. 307. — s. auch S. 302: Die Ästhetik dehne sich un- ausweichlich bis zu jener Grenze aus, wo die religiöse Wahrheit zu finden ist.

<sup>4</sup> A. Belyj: Emblematika smysla. 1909 (in: Belyj: Simvolizm, M. 1910, S. 143). — s. auch: Simvolizm, kak miroponimanie (in: Mir Isk. 1904, 1, S. 176; Arabeski S. 225) und. Krizis soznaniija i G. Ibsen (in: Belyj: Arabeski, S. 182).

<sup>5</sup> [V. Brjusov]: K čitateljam (in: Vesy 1909, 12, S. 187).

Göttlichkeit der Seele zurück, die von der ‚allgemeinen Negierung‘ und vom Atheismus ermüdet sei.<sup>6</sup> Am weitesten geht wieder Belyj: „Die Kunst hat keinen eigenen Sinn außer dem religiösen.“<sup>7</sup> Schon 1902 glaubte er zu ahnen, daß man sich den Fragen der Religion stärker zuwenden werde, wenn erst der „Bergpaß“, auf dem man sich gerade befinde, überschritten sei.<sup>8</sup> Ein Jahr später bemerkt der Kritiker P. Percov, der zum weiten Kreis der Symbolisten zählte, den Beginn einer neuen religiösen Weltanschauung.<sup>9</sup> Und Čulkov erinnert sich an jene Zeit in Petersburg: „Die Poetik stand an dritter Stelle, an zweiter die Ästhetik, an erster Stelle aber standen die Fragen des ‚religiösen Bewußtseins‘.“<sup>10</sup> Sogar über seinen „mystischen Anarchismus“, der allem Religiösen entgegengesetzt zu sein scheint, behauptet er: „Wir bestehen darauf, daß der mystische Anarchismus keine ganzheitliche, in sich geschlossene Weltanschauung ist: Er erscheint lediglich als Weg zur religiösen Betätigung, [...]“<sup>11</sup> Der Theoretiker Ellis schließt das Vorwort seines Buches über die Symbolisten mit dem Wunsch: „Möge jede Zeile meines Buches eine Vorahnung der neuen religiösen Kultur der Zukunft sein, als deren erstes Streben und Verheißen der zeitgenössische Symbolismus als große, weltweite Bewegung erscheint.“<sup>12</sup>

Es ist merkwürdig, daß trotz so deutlicher Beweise die Feinde und Kritiker der Symbolisten die Anfänge einer religiösen Hinwendung vollkommen übersahen. Schon Džagilev wehrte sich gegen die Vorwürfe, die Symbolisten hätten den Tempel zerschlagen, und berichtete, es habe vorher gar keinen gegeben, man suche ja erst sehnsüchtig den Tempel.<sup>13</sup> — Eigentlich hat sich bis jetzt das Bild des russischen Symbolismus als im Grunde areligiöse, amoralische und vorwiegend ästhetische Bewegung nicht gewandelt. Es scheint niemanden zu beeindrucken, daß Merežkovskij sich schließlich ganz der christlichen und sozialen Tätigkeit widmete und ihretwegen sogar die Kunst verdammt;<sup>14</sup> daß der Dichter Aleksandr Dobroljubov Einsiedler

<sup>6</sup> ziv. nach D. E. Maksimov: Poëzija V. Brjusova. — L. 1940, S. 19.

<sup>7</sup> A. Belyj: Smysl iskusstva (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 223); s. auch weiteres auf S. 223 f.

<sup>8</sup> A. Belyj: Formy iskusstva (in: Mir Iskusstva 1902, t. 8, S. 356).

<sup>9</sup> P. Percov: Novyj put' (in: Novyj Put' 1903, 1, S. 5).

<sup>10</sup> G. Čulkov: Gody stranstvija. — M. 1930, S. 96.

<sup>11</sup> G. Čulkov: Ob utverždenii ličnosti (in: Čulkov: Mističeskij anarchizm. — [SPb] 1906, S. 74).

<sup>12</sup> Ellis: Russkie simvolisty. — M. 1910. Vorwort, o. Num.

<sup>13</sup> S. Džagilev: Složnye voprosy (in: Mir Iskusstva 1899, 1/2, S. 11).

<sup>14</sup> A. Belyj: Vjač. Ivanov. Siluet. 1910 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 471). — Über Merežkovskijs Religiosität und seine religiös bestimmten Schriften s. bei G. Florovskij: Puti russkogo bogoslovija. — Pariž 1937, S. 456 ff. — D. Merežkovskij sagt in „O pričinach upadka...“ (in: Poln. sobr. Merežkovskogo. Izd. Wolf, t. 15, S. 303: „Ohne Glauben an ein göttliches Prinzip der Welt gibt es keine Schönheit auf Erden, keine Gerechtigkeit, keine Dichtung.“

wurde und eine religiöse Sekte gründete;<sup>15</sup> daß Ivanov sein Leben lang, ähnlich wie Merežkovskij, die Versöhnung zwischen Christentum und Antike suchte und, wie die meisten russischen Symbolisten, sehr religiös war; daß Religionsphilosophen wie V. Rozanov und D. Filosofov zum weiten Kreis der Symbolisten gehörten; daß 1901 ein religiös-philosophischer Zirkel mit Beteiligung der Geistlichkeit von den Symbolisten mitbegründet wurde.<sup>16</sup>

Zinaida Gippius erinnert sich, daß Belyj ständig vom Christentum sprach.<sup>17</sup> Und in ihrem Artikel im „*Mercure de France*“ nennt sie neben der ‚Verbindung zur Weltliteratur‘ als Hauptmerkmal der neuen Kunst den ‚traditionell russischen Zug‘: „[...] das Streben zum religiös-bewußten Leben, metaphysisch ebenso wie auch mystisch. Die Kunst wird auf religiösen Auffassungen beruhen.“<sup>18</sup> — Der Glaube sei ein Charakteristikum ihres Lebens, sagt M. Werefkin von sich;<sup>19</sup> sie glaube an Gott und vertraue sich in ausweglosen Situationen ganz seiner Führung an;<sup>20</sup> sogar die Größe eines Künstlers wird ihrer Meinung nach von seinem Glauben bestimmt.<sup>21</sup>

Die persönlich bedingten Varianten der symbolistischen Gläubigkeit sind ebenso mannigfaltig wie die aller übrigen Gebiete; sie reichen von orthodox-christlicher Gläubigkeit bis zu mystischen und okkultistischen Neigungen. Nicht ganz untypisch sind auch Skrjabins ideologische Reflexionen, die bald die Form einer mystisch-ästhetischen Religion, bald die einer subjektiven theosophischen Doktrin annehmen und eigentlich, wie G. Florovskij urteilt, kaum noch religiös genannt werden können.<sup>22</sup> Wenn man von allen persönlichen Besonderheiten, so gut es geht, absieht, kann man bei der Mehrzahl der Symbolisten und bei M. Werefkin eine christlich-undogmatische, in selteneren Fällen allgemein-religiöse Gläubigkeit feststellen. Außer Merežkovskij und Rozanov kümmerte sich kaum jemand um speziell kirchliche Probleme. Nicht ganz unrecht hatte D. Filosofov sogar mit der Kritik, die Symbolisten wollten um des Glaubens willen glauben, gleichgültig woran; wenn man Gott nicht finde, so glaube man eben an Ersatzgötter.<sup>23</sup> — Es stimmt, daß man vielfach den „rechten Weg“ des Christentums nicht fand, aber ansonsten ist Filosofovs Kritik zu hart. Sogar Zinaida Gippius, die zu Filosofovs Kreis

<sup>15</sup> s. Z. Gippius: D. Merežkovskij. Paris (1951), S. 65 f.

<sup>16</sup> G. Florovskij: Puti russkogo bogoslovija. — Pariž 1937, S. 470 f.

<sup>17</sup> Z. Gippius: Živye lica. — Praga (1925), S. 25.

<sup>18</sup> Z. Gippius: Notes sur la littérature russe de notre temps (in: *Mercure de France*). Zit. nach V. L'vov-Rogačevskij: „Lirika sovremennoj duši“. Russkaja literatura i gruppa simvolistov (in: *Sovremennyj Mir* 1910 9, S. 120).

<sup>19</sup> Lettres... II, S. 238.

<sup>20</sup> ibid. S. 23.

<sup>21</sup> Quellenanhang S. 98 Mitte und S. 99 oben.

<sup>22</sup> G. Florovskij: Puti russkogo bogoslovija. — Pariž 1937, S. 486 f.

<sup>23</sup> D. Filosofov: Igra v religiju (in: Filosofov: Slova i žizn'. — SPb 1909, S. 137—143).

gehörte und die er nicht angreift, betont, es sei nicht wichtig, wie und zu welchem Gott man bete, wichtig sei nur das bewußte oder auch uneinge-standene Streben nach dem Gebet.<sup>24</sup> M. Werefkins Zitat aus dem ketzerischen Ausspruch Voltaires „Der Mensch erschafft seinen Gott [...] nach seinem Ebenbilde“<sup>25</sup> deutet, im Zusammenhang mit ihren übrigen Stellungnahmen zu Religionsfragen gesehen, auf eine bewußte, subjektive Religiosität hin.

Die Religion ist für die russischen Symbolisten, wie für M. Werefkin, zusammen mit der Lebensumgestaltung das wichtigste Ziel der Kunst. Oder die Kunst sollte, in der Auslegung einiger Symbolisten, selbst zur Theurgie, zum tätigen religiösen Schaffen werden: „Das Bild der Muse verwandelt sich durch die Religion zum ganzheitlichen Antlitz der Menschheit [...] Die Kunst ist deshalb der kürzeste Weg zur Religion; [...] das Schaffen geht, wenn es bis zum Ende geführt ist, unmittelbar in das religiöse Schaffen, die Theurgie, über.“<sup>26</sup> Wieder scheut sich Belyj nicht, die Konsequenz zu ziehen; hatte er schon zugunsten der „Lebensumgestaltung“ eine Überwindung der Kunst vorausgesagt (s. S. 76), so sieht er in der Theurgie ‚den Anfang vom Ende des Symbolismus‘.<sup>27</sup>

In der Theurgie trifft sich das Streben nach Religion mit dem nach einer neuen Welt; der symbolistische Wunschtraum nach Umgestaltung des Lebens hatte neben dem ästhetischen auch einen religiösen Ursprung. Für die Mehrzahl der Symbolisten ist der Gedanke charakteristisch, die Kunst über die Grenzen der Ästhetik hinauszuführen und mit den allgemeineren Aufgaben der Theurgie und der Religion zu verbinden. Der Weg von der Kunst zum Glauben war neu in Rußland; früher war man, wie G. Florovskij feststellte, häufig durch die Philosophie oder Moral zur Religion gelangt.<sup>28</sup> Für die Symbolisten aber, die ihren Glauben über die Ästhetik fanden, trifft Marianne Werefkins Ausspruch zu:

„Es gibt in der Kunst nur eine Richtung: zu Gott!“<sup>29</sup>

<sup>24</sup> Z. Gippius: Nužny-li stichi? 1904 (in: Gippius: Lit. dnevnik ... S. 157). — s. auch Filosofov über Ivanov, ohne Kritik: Nicht *woran*, sondern *wie* geglaubt werde, sei ihm wesentlich (Slova i Zizn' — SPb 1909, S. 136).

<sup>25</sup> Lettres ... II, S. 339.

<sup>26</sup> A. Belyj: Apokalipsis v ruskoj poëzii (in: Vesj 1905, 4, S. 16). — Wieder muß auf mehrere schwerwiegende Übersetzungsfehler bei A. Schmidt (V. Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. — München 1963, S. 38) hingewiesen werden: „Das Bild der Muse der Religion“ ist falsch, da *religiey* Instrumental ist; „deshalb“ (*poëtomu*) ist mit „für den Künstler“ (*poëtu*) verwechselt! „Überleiten“ für „*peredodit' v*“ ist nicht exakt. — Im Text der übrigen, hier nicht mehr zitierten, Passage finden sich noch mehr sinnenstellende Fehler.

<sup>27</sup> A. Belyj: Simvolizm kak miroponimanie (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 236 f.).

<sup>28</sup> G. Florovskij: Puti russk. bogoslovija. — Pariž 1937, S. 455.

<sup>29</sup> M. Werefkin: Großes Tagebuch, S. 15 (Nachlaß-Stiftung, Basel).

## C. BEZIEHUNGEN ZUM WESTEN

Diese Arbeit begann mit einer historischen Einordnung des russischen Symbolismus. Das letzte Kapitel soll nun, nachdem die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen vorliegen, die Zusammenhänge mit dem westlichen Symbolismus kurz prüfen.

Frankreich als das Ursprungsland der symbolistischen Bewegung kann auch in einer Untersuchung über russischen Symbolismus nicht übergangen werden. Der Name für die literarische Bewegung ist in Rußland, wie in allen übrigen Ländern, von Frankreich entlehnt worden; auch einige Anregungen für freiere Reime usw. mögen von dort gekommen sein. Für die symbolistische Kunst- und Weltanschauung jedoch darf der Einfluß des französischen Symbolismus nicht überschätzt werden.

Der erste russische Dichter, der mit dem französischen Symbolismus Bekanntschaft schloß, war Valerij Brjusov. Schon im Jahre 1892 begann er, einzelne Werke Mallarmés<sup>1</sup> und des belgischen Symbolisten Maeterlinck zu übersetzen.<sup>2</sup> Im Jahre 1894 folgten Verlaines „Romances sans paroles“ und später noch vieles andere.<sup>3</sup> Von einem Artikel über die symbolistischen Dichter in Frankreich<sup>4</sup> ließ er sich anregen, Bücher von Verlaine, Mallarmé, Rimbaud und einige Dramen Maeterlincks zu kaufen: „Das war eine ganze Offenbarung für mich.“<sup>5</sup> „Die Bekanntschaft mit der Dichtung Verlaines und Mallarmés in den 90-er Jahren und bald darauf auch der von Baudelaire offenbarte mir eine neue Welt. Unter dem Eindruck ihrer Werke sind diejenigen meiner Gedichte geschaffen worden, die als erste im Druck erschienen (in den Jahren 1894/95).“<sup>6</sup> Nach Brjusov beschäftigten sich die meisten russischen Symbolisten mit der neuen französischen und belgischen

<sup>1</sup> Brjusov erwähnt in einem Brief an Percov am 17. 8. 1895 eine „schlechte Übersetzung Mallarmés von 1892“ (Pis'ma V. Ja. Brjusova k P. P. Percovu. — M. 1927, S. 34).

<sup>2</sup> Eine Übersetzung von „L'intruse“ ist 1892 in Brjusovs Tagebuch erwähnt. (Zit. nach D. Maksimov: Poëzija Valerija Brjusova. — L. 1940, S. 36.)

<sup>3</sup> s. K. Loks: Brjusov — teoretik simvolizma (in: Literaturnoe nasledstvo 27/28. — M. 1937, S. 266).

<sup>4</sup> gemeint ist Z. Vengerova: Poëty-simvolisty vo Francii (in: Vestnik Evropy 1892, 9, S. 115—143).

<sup>5</sup> V. Brjusov v avtobiografičeskich zapisjach... (Hrsg. N. S. Ašukin). — M. 1929, S. 46 f.

<sup>6</sup> V. Brjusov: Avtograf (in: M. Gofman: Kniga o russkich poëtach poslednego desjatiletija. — SPb/M. [1908], S. 63).

Dichtung und übersetzten vieles ins Russische. Bei G. Donchin sind die ersten Kontakte mit Frankreich ausführlich dokumentiert.<sup>7</sup>

In Marianne Werefkins Lektüreverzeichnis ist im Jahre 1893 Peladan genannt, zwischen 1900 und 1905 einige Male Huysmans und 1906 Maeterlinck. Erst 1914 ist ein Exzerptheft fast ausschließlich den Schriften Baudelaires gewidmet: den „Petits Poèmes en Prose“ und „Les Paradis artificiels“.<sup>8</sup> M. Werefkins Kommentar hierzu ist trotz ihrer Begeisterung nicht unkritisch. Über die „Petits Poèmes en Prose“ urteilt sie: [...] etwas zu viel banale Romantik, zu oft Punkte auf dem i — für uns, die wir das Herbe lieben und die Andeutung [le sousentendu]. Doch welch ein heißes Herz! [...] Das Unendliche ist in allem, was er berührt, und man meint die Bibel zu lesen, so einfach und groß ist es. [...] Und das letzte Ziel dieses Werks ist, die unaussprechlichen Dinge auszusprechen, die Dinge, die nicht sind.“<sup>9</sup> — Bei Mallarmé hätte M. Werefkin, gerade was den letztgenannten Punkt, ihre Idee des „Nichts“ betrifft, noch viel Vertrauterer gefunden als bei Baudelaire; doch es ist nicht bezeugt, daß sie Mallarmés Werke kannte. Für die Jahre 1907—1914 fehlt ein Lektüreverzeichnis; daher bleibt es ungewiß, ob vielleicht Hefte aus der Zeit verloren sind, in denen weitere symbolistische Schriften exzerpiert waren. Das ist jedoch insofern nicht ausschlaggebend, als M. Werefkins Weltbild bis zum Jahre 1907 längst geprägt war und jedenfalls von direkten Einflüssen des französischen Symbolismus nicht die Rede sein kann.

Wieviel verdankt eigentlich der russische Symbolismus dem französischen? Es gibt zu denken, daß die russische symbolistische Bewegung schon eingesetzt hat, bevor eine größere Zahl der Dichter ihre französischen Vorgänger überhaupt kannte.<sup>10</sup> Soviel ist sicher. Unsicher dagegen ist, wo man von Einfluß und wo von Parallelerscheinung sprechen muß. — In der Regel nehmen geistig hochstehende Künstler von fremden Kunsterscheinungen nur das auf, was in ihnen selbst zumindest schon angelegt ist, bzw. wenn die geschichtliche Notwendigkeit dafür besteht. Es kann daher nachträglich niemals festgestellt werden, ob der russische Symbolismus der gleiche gewesen wäre, wenn es den französischen nie gegeben hätte. Es ist auch gewagt, wie G. Donchin den Einfluß des französischen Symbolismus auf den russischen damit beweisen zu wollen, daß die entsprechende Lektüre und Übersetzungstätigkeit der russischen Dichter in aller Ausführlichkeit dargestellt

<sup>7</sup> G. Donchin: *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*. — 's-Gravenhage 1958, S. 8—31.

<sup>8</sup> Exzerptheft 1914, Nr. 1, S. 26—58 (Nachlaß-Stiftung Basel).

<sup>9</sup> M. Werefkin: Exzerptheft 1914, Nr. 1, S. 37 f. (Nachlaß-Stiftung Basel).

<sup>10</sup> Den meisten russischen Symbolisten, außer Brjusov, war die neue französische Dichtung anfangs nur vom Hörensagen bekannt. (Vgl. *Versdichtung des russischen Symbolismus*. Hrsg. J. Holthusen und D. Tschizewskij. — Wiesbaden 1959, S. 4.)

wird (mit der deutlichen Tendenz, in Zweifelsfällen immer die frühest-möglichen Zeitangaben für richtig zu erklären).<sup>11</sup> Es ist zwar eindrucksvoll, über 20 Seiten allein mit den allerersten Kontakten zu füllen (und der dokumentarische Wert dieser Zusammenstellung soll nicht angezweifelt werden), aber es sagt im Grunde wenig über mögliche Einflüsse. Denn gelesen haben die russischen Symbolisten vieles aus der gesamten Weltliteratur. Besonders nah verbunden fühlten sie sich nicht nur den französischen Symbolisten, sondern auch den deutschen Romantikern und Philosophen des 19. Jhs. und den skandinavischen Dramatikern Ibsen und Strindberg. Und übersetzt haben sie z. B. antike Dichtung mehr als die moderne französische.

Es ist die legitimste Methode, die Aussagen der Symbolisten selbst zu Rate zu ziehen. Zinaida Gippius schreibt in ihren Erinnerungen, sie glaube nicht, daß der russische Symbolismus unter dem Einfluß des französischen entstanden sei; Bal'mont habe schon selbständig gearbeitet, bevor man die französischen Neuerer kannte und bevor Brjusov überhaupt auftrat.<sup>12</sup> — Im Jahre 1901, als der Name „Symbolisten“ noch wenig gebräuchlich war und jene Dichter eher als „Dekadente“ bekannt waren, plante Blok einen Artikel über die zeitgenössische russische Dichtung. Er notiert im Konzept: Nachdem er die allgemeine Richtung der modernen französischen Poesie festgestellt habe, wolle er den Ursprung der neuen russischen Dichtung untersuchen, die vollkommen selbständig aus den russischen historischen und anderen Notwendigkeiten entstanden sei. Die Vorväter seien Fet, Tjutčev, Solov'ev.<sup>13</sup>

Auch Belyj wendet sich gegen die Kritiker, die den russischen Symbolismus häufig auf den französischen zurückführen. Das sei falsch; der russische Symbolismus sei tiefer und bodenständiger. Seine größten Repräsentanten seien mit der heimatlichen Literatur verbunden. Dostoevskij, Gogol' und Čechov stritten sich um den größten Einfluß mit Nietzsche, Ibsen und Hamsun. Fet, Lermontov, Baratynskij, Tjutčev hätten die junge russische Literatur stärker angeregt als Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach und Verhaeren.<sup>14</sup> — Immer wieder betonen die russischen Symbolisten ihre Unabhängigkeit von den, wenn auch sehr verehrten und als nahestehend empfundenen, französischen Dichtern: „Bei uns Russen entstand die symbolistische Dichtung vollkommen selbständig, unabhängig von westlichen Einflüssen, und als erste russische Symbolisten müßte man gerechterweise Tjutčev und Vladimir Solov'ev nennen.“<sup>15</sup>

<sup>11</sup> G. Donchin: *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*. — s-Gravenhage 1958, S. 8—31.

<sup>12</sup> Z. Gippius: *Dmitrij Merežkovskij*. — Paris (1951), S. 63 f.

<sup>13</sup> A. Blok: *Iz dnevnikov* (in: *Blok: Soč. v dvuch t., t. 2.* — M. 1955, S. 373).

<sup>14</sup> A. Belyj: *Blok* (in: *Belyj: Arabeski*. — M. 1911, S. 458).

<sup>15</sup> G. Čulkov: *Dymnyj ladan* (in: *Čulkov: Pokryvalo Izdiy*. — M. 1909, S. 56).

An ideologischen Unterschieden zu Frankreich bemerkt G. Čulkov die idealistische Tendenz der französischen Symbolisten gegenüber der mystischen Ausrichtung in Rußland.<sup>16</sup> Verbreiteter ist jedoch die Meinung, die Ideologie sei in Frankreich unwesentlich und unbedeutend gewesen, der französische Symbolismus habe in erster Linie, oder sogar ausschließlich, eine neue Schule der Dichtkunst sein wollen.<sup>17</sup> — Auf dem Gebiete der dichterischen Technik kamen denn auch einige Anregungen aus Frankreich: der „vers libre“ und andere Neuerung faszinierten die Russen sogleich, blieben aber eigentlich ohne wesentlichen Einfluß auf das russische Gedicht. Bald lehnte man einstimmig die Vorherrschaft formaler Interessen ab und distanzierte sich gleichzeitig vom französischen Symbolismus, den man in Rußland selten anders verstanden hat denn als dichterische Methode. Im Kapitel „Abgrenzung gegen den Formalismus“ und im letzten Teil von „Befreiung der Kunst von jeder Tendenz“ sind die symbolistischen Aussagen hierzu schon zitiert (Ivanov, Brjusov, Čulkov).

Der französische Einfluß auf die Kunsttheorie und Weltanschauung des russischen Symbolismus war viel geringer als z. B. der Dostoevskijs und vor allem Vl. Solov'evs. Auch die russischen romantischen Dichter wurden schon mehrfach von den Symbolisten als ihre Vorgänger genannt; allerdings nicht rundweg, denn mit der romantischen Überzeugung, nur das Schöne sei darstellungswürdig, sind die Symbolisten nicht einverstanden.<sup>18</sup> Ein wesentlicher Unterschied zwischen der russischen Romantik und dem Symbolismus ist auch der, daß die Romantiker in der *formalen* Befreiung vom Klassizismus ihre Hauptaufgabe fanden und nicht in der Lösung ideologischer und philosophischer Fragen. Hierin schließen die Symbolisten eher an die deutschen Frühromantiker an, wenn auch nicht übersehen werden darf, daß die „mystische Terminologie“<sup>19</sup> der Frühromantiker bedeutend präziser war und einen fruchtbareren Keim zukünftiger Systeme darstellte, als die pathetischen und deklamatorischen Begriffe der Symbolisten. Immerhin hat der Name „neoromantische Bewegung“<sup>20</sup> für den Symbolismus einige Berechtigung.

Für die Kunsttheorien des russischen Symbolismus waren neben E. A. Poe, O. Wilde und H. Ibsen vor allem die deutschen Philosophen Nietzsche,

<sup>16</sup> G. Čulkov: Pokryvalo Izidy (in: Čulkov: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 18).

<sup>17</sup> Angedeutet ist es bei Čulkov: Dymnyj ladan (in: Čulkov: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 55 f.). — Brjusov sagt in einem Brief an Percov: Verlaine z. B. fehle sehr häufig nicht nur die Idee, sondern überhaupt jeder bestimmte Gedanke (Pis'ma V. Ja. Brjusova k P. P. Percovu. — M. 1927, S. 25).

<sup>18</sup> V. Brjusov: Svjaščennaja žertva (in: Vesny 1905, 1, S. 26).

<sup>19</sup> Diesen Begriff prägte A. W. Schlegel auf seinen Bruder Friedrich in einem Brief an Schleiermacher 1798.

<sup>20</sup> s. S. A. Vengerov: Étapy neoromantičeskogo dviženija (in Vengerov Hrsg.: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 1—54; t. 2, S. 209—224).

Schopenhauer und Kant von großer Bedeutung. Insbesondere Nietzsches Gedanken zum Individualismus und zu den Aufgaben des Künstlers fielen bei den Russen auf fruchtbaren Boden. — Dichter, die man in Deutschland als Symbolisten zu bezeichnen pflegt, die jungen Rilke, Hofmannsthal und George, wurden in Rußland dagegen kaum als Gleichgesinnte erkannt und viel seltener diskutiert als z. B. Nietzsche.<sup>21</sup> Eine symbolistische *Bewegung* wie in Rußland und Frankreich, gab es in Deutschland nicht; und der „Expressionismus“, der manche Parallelen, besonders in weltanschaulicher Hinsicht, mit dem russischen Symbolismus aufweist, entstand erst viel später.

Was der russischen Gruppe vergleichbar wäre, ist die „Neue Künstlervereinigung München“; in ihrem ernsthaften, unexzentrischen Suchen nach neuen Kunstformen und einer neuen Ästhetik steht sie den russischen Symbolisten viel näher als z. B. der Georgekreis. Zwar wurde die „Neue Künstlervereinigung“ erst 1909 gegründet, aber der Vergleich mit den russischen Symbolisten ist erlaubt, weil die Münchener Gruppe schon seit 1896 bestand. — Aufschlußreich ist der Name, den sich der Künstlerkreis in den ersten Jahren gegeben hatte: Lukasbruderschaft. Sie folgten damit ganz bewußt der gleichnamigen Wiener Künstlergemeinschaft aus der Zeit der Romantik, die danach gestrebt hatte, moralische und künstlerische Aufgaben miteinander zu verbinden.<sup>22</sup> — Aus dieser frühen Zeit ist M. Werefkins Tagebuch „Lettres à un Inconnu“ die wichtigste schriftliche Quelle, die auch gleichzeitig die Verbindung zwischen den russischen Symbolisten und dem russisch-deutschen Kreis in München darstellt. Denn es ist als sicher anzunehmen, daß die Hauptthemen der „Lettres“ im Kreise von M. Werefkins Freunden diskutiert wurden; und es wird nie entschieden werden können, welche Gedanken ausschließlich M. Werefkin gehören und welche Probleme in der Gruppe gemeinsam gelöst wurden. Ebenso wie die Murnauer Bilder von Kandinsky, Münter, Jawlensky und Werefkin einander in vielem gleichen, da der neue Malstil gemeinsam erarbeitet wurde,<sup>23</sup> gehören wohl auch manche Gedanken über Ästhetik und Weltanschauung der Gruppe gemeinsam.

Kandinskys Abhandlungen „Über die Formfrage“, 1911, und „Über das Geistige in der Kunst“, 1912, verdeutlichen durch die Parallelen zu M.

<sup>21</sup> Ganz vereinzelt werden sie erwähnt. Brjusov nennt einmal George unter mehreren anderen ‚Vorgängern der Symbolisten‘ (K čitateljam, in: Vesny 1909, 12, S. 187); ein andermal hält er im Tagebuch fest, worüber im Hause A. Benuas diskutiert wurde: neben Verhaeren und Griffin auch über Rilke und Dehmel. — In der Zeitschrift „Apollon“ erschien ein längerer Aufsatz über George (Joh. v. Günther: Stefan George; in: Apollon 1911, 3, S. 46—49; 1911, 4, S. 48—63).

<sup>22</sup> s. C. Weiler: Marianne Werefkin (in: M. W.: Briefe an einen Unbekannten. Hrsg. C. Weiler. — Köln 1960, S. 57 f.).

<sup>23</sup> Nach Aussage von Gabriele Münter wurde in den Sommerferien in Murnau den ganzen Tag Landschaft gemalt und abends vorwiegend über Maltechnik gesprochen (Gespräch vom 7. 1. 1962 in Murnau).

Werefkin, wie schwer eine Grenze zwischen den Mitgliedern des Kreises zu ziehen ist. — Eine der wichtigsten Aufgaben der neuen Kunst sei „das Zerstören des seelenlos-materiellen Lebens des 19. Jahrhunderts“, schreibt Kandinsky<sup>24</sup>; in der gegenwärtigen Kunst sehe man die Merkmale einer kommenden „großen geistigen Epoche (die prophezeit wurde und heute in einem der ersten Anfangsstadien sich kundtut)“.<sup>25</sup> „[...] nicht die Form (Materie) im allgemeinen ist das wichtigste, sondern der Inhalt (Geist).“<sup>26</sup>

Franz Marcs Hauptthemen erinnern ebenfalls an die Theorien M. Werefkins und der russischen Symbolisten.<sup>27</sup> Auch er bemerkt, „[...] daß wir heute an der Wende zweier langer Epochen stehen, ähnlich wie die Welt vor anderthalb Jahrtausenden [...]“.<sup>28</sup> „Wir sind in der Tat keine Kunsthandwerker, wie sie manche reife Zeiten kannten, sondern Jäger auf neuen Spuren.“<sup>29</sup> Und folgendes nennt Marc als Ziel der heutigen Künstler: „Durch ihre Arbeit ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden Religion gehören [...]“<sup>30</sup>

War eine Parallele mit dem französischen Symbolismus am ehesten auf den Gebieten der formalen Neuerung, dem extremen Individualismus, der Ablehnung der „banalen Wirklichkeit“ zu finden, so treffen sich die Ziele des Münchener Künstlerkreises vor allem in den „überästhetischen“ Aufgaben mit denen Marianne Werefkins und der russischen Symbolisten.

<sup>24</sup> W. K a n d i n s k y : Über die Formfrage (in: Der Blaue Reiter. Hrsg. Kandinsky und Marc. — München 1914<sup>2</sup>, S. 99).

<sup>25</sup> *ibid.* S. 79.

<sup>26</sup> *ibid.* S. 78.

<sup>27</sup> In einem Brief an M. W e r e f k i n stimmt M a r c ihren Kunstansichten zu (Brief vom 24. 3. 1914. Eingesehen in einer Abschrift Prof. K. Lankheits, Karlsruhe).

<sup>28</sup> F. M a r c : Die „Wilden“ Deutschlands (in: Der Blaue Reiter. — München 1914<sup>2</sup>, S. 12).

<sup>29</sup> Zit. nach: Künstler über Kunst (Berlin/Darmstadt (1954), S. 207).

<sup>30</sup> F. M a r c : Die „Wilden“ Deutschlands (in: Der Blaue Reiter. — München 1914<sup>2</sup>, S. 7).

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Gemeinsamkeiten von Marianne Werefkin und den russischen Symbolisten beginnen mit der außerordentlichen Intensität des Gefühls und dem Einsatz der ganzen Person bei der Lösung von Kunstproblemen, so daß kaum noch eine Trennung zwischen Kunsttheorie und Weltanschauung möglich ist. Ein hiermit zusammenhängendes Merkmal ist ihr weit über das Fachliche hinausreichendes Interesse für Kunst und Ästhetik; ihre Schriften behandeln die Fragen der „Kunst im weiten Sinne des Wortes“ viel häufiger als die der jeweiligen Kunstgattungen. Diese Tatsache ermöglicht überhaupt den Vergleich einer Malerin einerseits mit Dichtern andererseits.

Nicht nur die „Kunst“ verstanden sie in der umfassenden Bedeutung, — bei der Definition fast aller Begriffe konnte festgestellt werden, daß M. Werefkin und die Symbolisten eine genaue Eingrenzung und Festlegung vermieden und immer die weiteste, oft sogar verschwommene, Bedeutung vorzogen (s. z. B. „Ästhetik“, „Künstler“, „Wirklichkeit“). Die Neigung zur pathetischen Überdehnung der Begriffe äußert sich auch in der beliebten Verwendung des Präfixes „über-“: Belyj prägte das Wort „überästhetisch“, Ivanov „überweltlich“<sup>1</sup>; und „überindividuell“ war sogar ein sehr gebräuchliches Wort in symbolistischen Kreisen. — Solche Formulierungen entsprechen ganz dem typisch symbolistischen Streben, alle Grenzen zu überwinden.

Vor allem den Dogmatismus der vorangegangenen Epoche empfanden die Symbolisten als einengend; die „Umwertung der Werte“ des Positivismus wurde ihre erste Aufgabe. Die Opposition zur Aufklärung und zu der nüchtern-materialistischen, kunstfeindlichen Einstellung des Positivismus bestimmte auf viele Jahre die Themen ihres theoretischen Schaffens; und zwar gilt das für M. Werefkin ebenso wie für die symbolistischen Dichter und deren Anhänger. Um der Kunst die ihr gebührende Bedeutung wiederzugeben, verbannten sie die belehrende und moralisierende Tendenz und jeden außerkünstlerischen „Zweck“ (bis nahe an die Grenze des Amoralismus und des *l'art pour l'art*). Sie wandten sich mit besonderem Eifer den Formfragen der Kunst zu, um dieses so lange vernachlässigte Gebiet wieder zu pflegen. Ihre radikalste und traditionsfeindlichste Errungenschaft war die

<sup>1</sup> „sverchmirno“ — s. V. Ivanov: *Simvolika estetičeskich načal* (in: Ivanov: *Po zvezdam.* — SPb 1909, S. 32; dort auch „überindividuell“).

Aufwertung der reinen, zweckfreien Schönheit und die Hervorhebung der Künstlerpersönlichkeit, — nicht nur im Entstehungsprozeß der Kunst, sondern auch allgemein in der Gegenüberstellung zu dem „gewöhnlichen Menschen“. Eine Vereinsamung, die sich als Auszeichnung weiß, kann bei den Symbolisten beobachtet werden. Eng verknüpft mit der Distanzierung von den Nicht-Künstlern ist die Absonderung von allem Alltäglichen, von der „banalen Wirklichkeit“. Eine intellektuell gesteuerte Phantasie bietet den Symbolisten Ersatz für die kunstfremde Welt.

Nicht weniger charakteristisch für M. Werefkin und die russischen Symbolisten sind jene Elemente ihrer Kunst- und Weltanschauung, die im Widerspruch zu allen ihren bisher genannten Bestrebungen zu stehen scheinen: Der Beschäftigung mit Formproblemen weist man bald nach dem anfänglichen Überschwang einen untergeordneten Platz zu; die „Wirklichkeit“ wird wieder als Grundlage der Kunst anerkannt; auch die Kluft zwischen Künstler und „Alltagsmensch“ soll überbrückt werden, indem der Begriff des „künstlerischen Individualismus“ bis in die Sphäre des Gesellschaftlichen ausgedehnt wird. Die eigenständige Ästhetik wird zwar nicht wieder geleugnet, aber man versucht, auch ihre Grenzen auszuweiten und sie mit allgemeinkulturellen Aufgaben zu verbinden: So soll die Kunst dazu beitragen, die Menschheit zu verwandeln, sie zu einem neuen, verklärten Leben und zur Religion zu führen.

Der Widerspruch zwischen den oft gleichzeitigen ästhetischen und „über-ästhetischen“ Neigungen ist ein Wesensmerkmal des russischen Symbolismus; eine vollkommene Synthese ist seinen Theoretikern selbst nicht gelungen und ist auch in einer nachträglichen Untersuchung nicht zu erreichen. Sogar wenn man den Begriff des Symbolismus sehr weit faßt, klärt man im Grunde wenig, — mehr schon dadurch, daß man eine Vielschichtigkeit des künstlerischen Bewußtseins gelten läßt: z. B. berührt die Polemik gegen den Positivismus, so laut sie auch betrieben wurde, doch kaum den Kern symbolistischer Bestrebungen; sobald die Symbolisten das Kampffeld verlassen, verschwinden auch die gelegentlichen Übertreibungen in „anti-positivistischer“ Richtung. Tiefer verwurzelt sind die traditionell russischen Elemente: die Religion, die Theurgie, die Anteilnahme an lebenswichtigen Fragen des ganzen Volkes. So kreuzen sich zwar die einander oft entgegengesetzten Strömungen, behindern sich gegenseitig jedoch wenig, weil sie auf verschiedenen Ebenen verlaufen.

So manche Widersprüchlichkeit muß aber auch darauf zurückgeführt werden, daß die symbolistische Ästhetik vornehmlich als Plattform dienen mußte und wegen des provokatorischen und oft undifferenziert-extremen Charakters der Streitschriften manche logische Schwäche aufweist. Es ist auch aus der gelegentlichen Unklarheit und Ungeschicklichkeit der Gedankenführung zu ersehen, daß hier Künstler, nicht Philosophen, am Werk waren.

Trotzdem ist die symbolistische Ästhetik nicht unbedeutend. Beachtlich ist allein schon die Ranggleichheit zwischen künstlerischem Schaffen und Reflexion: Die Symbolisten traten in ihren Schriften als Verteidiger ihrer Kunst und der Kunst überhaupt auf, und sie schufen mit der Zeit neue ästhetische Wertbegriffe. Man kann diese Leistung erst würdigen, wenn man den vorherigen jahrzehntelangen kulturellen Tiefstand berücksichtigt. Die neue Ästhetik und Kunsttheorie wurde unter härtesten Bedingungen geschaffen; also ist ihr so plötzliches und intensives Aufblühen umso höher zu bewerten.

Zwar ist die sichtbare Wirkung der symbolistischen Theorie minimal gewesen: Die nächste Künstlergeneration, die Formalisten, baute nur auf den verstreuten Errungenschaften der Symbolisten auf und wandte sich heftig gegen die weltanschaulichen Utopien ihrer Vorgänger. — Auch M. Werefkins Einfluß war nicht groß: ihrem Wunsche gemäß wirkte sie nur als Anregerin auf die Gruppe der befreundeten Künstler, nicht durch Veröffentlichungen. Sicher verdanken ihr viele Mitglieder der „Neuen Künstlervereinigung“ manchen Impuls, aber das läßt sich, außer bei Jawlensky, schwer belegen. — Der Wert einer Kunsttheorie kann jedoch nicht an der Zahl der Anhänger gemessen werden, sondern an der Klärung und Erhellung des künstlerischen Prozesses und an dem objektiven Gehalt der neuen Erkenntnisse, die unmerklich und allmählich doch Allgemeingut werden. Zumindest einen solchen Beitrag haben die russischen Symbolisten und M. Werefkin geleistet.

Die vergleichende Untersuchung des russischen Symbolismus und M. Werefkins hat nicht nur die Prüfung der kunsttheoretischen Gedanken der Malerin ermöglicht, die alle im symbolistischen Ideengut eine Parallele fanden, sondern auch die Grundzüge des Symbolismus konnten erhellt werden. Durch die wegen M. Werefkin notwendige Elimination sind zwar manche Phänomene des Symbolismus nicht erörtert worden; da es aber nichts von erstrangiger Bedeutung war,<sup>2</sup> ist somit eher mehr Klarheit in die grenzenlose und gefühlsbetonte Kunstbewegung gekommen.

Die Hauptgründe für die auffallende Parallelität von Marianne Werefkins Kunstanschauungen und denen der russischen Symbolisten sind:

1. M. Werefkin teilte die russische Tradition mit den Symbolisten nicht nur wegen ihrer Abstammung, sondern auch, weil sie bis zu ihrem 36. Le-

---

<sup>2</sup> V. Brjusov z. B. betonte, daß einige Nebenerscheinungen des Symbolismus, die sich ihm in Frankreich angegliedert hätten [für Rußland trifft das allerdings auch zu!], dem Symbolismus im Grunde fremd seien: Mystizismus, halbspiritistische Theorien (Peladan), das Streben nach Versreform und neuen Themen, die Annäherung an die Musik. (Brjusov im Vorwort seines Sammelbandes „Russkie simvolisty“, vyp. 2. — M. 1894. — Zit. nach: V. Brjusov v avtobiografičeskich zapisjach. [Sost. N. S. Ašukin.] — M. 1929, S. 63 f.)

bensjahr in ihrem Heimatland gelebt und zum Beispiel die Auswirkungen der extremen positivistischen Lehre und der nicht gerade hochstehenden Kunst und Literatur jener Zeit noch selbst erfahren hatte.

2. M. Werefkin kam, wie fast alle Symbolisten, aus der gebildeten und kulturtragenden Schicht der „Intelligenz“ und zeigte im geistigen Niveau und in ihrer universalen Bildung die gleichen Voraussetzungen wie die russischen Symbolisten.

3. Die gemeinsamen Ideen stellten ein wichtiges Zeitphänomen dar, das an verschiedenen Orten und ohne direkte Abhängigkeit voneinander mit fast gleichen Ergebnissen ausreifte.



# QUELLENANHANG

## aus den Schriften Marianne Werefkins

### *Inhalt*

1. <i>Tagebuchauszüge</i>	
aus den „Lettres à un Inconnu“, I—III, 1901—1905 (Nachlaß- Stiftung Basel) . . . . .	94
2. <i>Entwurf zu einem Vortrag oder Brief</i>	
Einleitung . . . . .	96
Der „Entwurf“ (Nachlaß-Stiftung Basel) . . . . .	96
3. <i>Zwei Briefauszüge</i>	
(M. Werefkin an Nell Walden)	
(Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Staatsbibliothek, Marburg) . . . . .	101

## Tagebuchauszüge

Lettres à un Inconnu. II, S. 8—10

Künstler sein heißt, von allen Dingen eine andere Auffassung und eine andere Vorstellung haben als jedermann. — Künstler sein heißt nicht: wissen, wie man Linien und Farben zusammenstellt, heißt nicht, in dieser oder jener Kunst Geschicklichkeit beweisen; es heißt, eine eigene Welt mit eigenen Formen haben, um sie zu gestalten. Jeder Künstler ist insofern einzigartig, als die neue Note, die er in die Kunstkenntnis bringt, nur ihm allein gehört. Künstler ist nicht, wer nur in bestimmten Stunden oder nur in seinem Handwerk Künstler ist. Die Kunst ist eine Weltanschauung, die ihren Ausdruck in jenen Formen findet, die ihr ihre technischen Mittel eingeben: der Klang, die Farbe, die Form, die Linie, das Wort. Die Eigenart der Kunst ist, daß ihr Gedanke auf das innigste an die Form gebunden ist, die ihn auszudrücken hat; die künstlerische Schöpfung ist ein Gedanke mittels der Form. Während der gewöhnliche Gedanke frei von jeder Form ist, ist der künstlerische Gedanke nichts als diese Form selbst. Die Werte Gut und Schlecht verwandeln sich für den Künstler in Schön und Häßlich. Er hat keinen anderen moralischen Begriff als den von Schön und Häßlich, während jene, die keine Künstler sind, nicht fähig sind, diesen Begriff anders auszudrücken als ihn in Gut und Schlecht zu übersetzen, d. h. in Nützlich und Nutzlos, Angenehm und Unangenehm. So geht der Gesichtspunkt des gewöhnlichen Menschen von einem so oder anders gearteten Ich aus, das den Mittelpunkt bildet, und dessen Persönlichkeit in Zustimmung oder Ablehnung auf die Dinge ausstrahlt, die es umgeben. Der Künstler sieht die Dinge außerhalb seiner selbst, sein Ich, das in diesem Falle nur der Geschmack ist, bestimmt, was wert ist gesehen und getan zu werden. Doch die Wertung bleibt der Welt der Dinge gegenüber abstrakt und bezeichnet Gegenstände und Handlungen als schön oder häßlich, ohne dadurch etwas über ihre Nützlichkeit oder Annehmlichkeit für die Person des Künstlers auszusagen. Der Künstler wertet ein Kunstwerk als schön, das er nicht geschaffen haben wollte. Er findet Gefallen an Dingen, die er nicht machen wird. — Er hat nicht den Wunsch nach Besitz, der beim Alltagsmenschen über angenehm oder unangenehm, gut oder schlecht entscheidet. Will der Künstler etwas haben, so nur, um es zu gestalten. Der Künstler ist ein Gebender, der Rest gleicht sich an. — Da der Künstler und der Durchschnittsmensch das Leben von entgegengesetzten Seiten nehmen, ist es ihnen unmöglich, einander zu verstehen.

Lettres . . . II, S. 95—97

Das Leben ist eine Summe organischer, chemischer, physikalischer, mechanischer Vorgänge. Die Wissenschaft fragt nach ihrem Warum, kommentiert sie, klassifiziert sie, erklärt sie. — Die Menschheit nimmt das Leben in seiner Gesamtheit an und überläßt sich dem Lauf der Dinge. Der Mensch als solcher, der dem Leben kritisch gegenübersteht, benennt lediglich die Dinge, die er sieht, die er fühlt. Der Gipfel seiner Wertung ist die Begriffsbestimmung des Guten und des Schlechten — d. h. des Angenehmen und des Unangenehmen — das eine Künstlersprache in Schön und Häßlich übersetzt. — Der Künstler ist der einzige, der sich loslöst vom Leben und ihm seine Persönlichkeit entgegenstellt, er ist der einzige, der an die Stelle der Dinge, wie sie sind, die Dinge setzt, wie er sie will. — Daher ist für ihn das Leben keine abgeschlossene Sache, es ist etwas zum Umgestalten. Er bemächtigt sich seiner Gegebenheiten, um sie weiterzuführen, sie zu verändern. Er trifft seine

Wahl, er ist es, der die Auffassungen des Schönen und Häßlichen schafft, das heißt, er bestimmt, was bewahrt, was geändert wird. An die Stelle der Dinge, die es zu verändern gilt, setzt er seine Wünsche, seine Sehnsüchte (aspirations), in einem Wort, seine Persönlichkeit. Die Wissenschaft erklärt das Warum der Dinge, die Kunst ist das durch die Persönlichkeit des Künstlers kommentierte Leben. die Wissenschaft ist absolut, die Kunst ist ganz Person. — Gäbe es keine Gelehrten — die Axiome der Wissenschaft blieben dennoch, denn sie liegen in den Dingen beschlossen. Wäre nicht der Künstler — es gäbe keine Kunst. Denn Kunst ist der Blickpunkt des Künstlers, bezogen auf die existierenden Dinge. — Alles, was das Leben nicht in sich schließt, alles, was der Mensch eigenmächtig beiträgt, ist Kunst: Religion, Philosophie, Musik, Literatur, Malerei, Architektur, Skulptur — sind nichts weiter als Mittel, auf die eine oder andere Weise auszusagen, was im Leben mißfällt, was man ändern möchte, was an Häßlichem schön werden soll.

Lettres . . . III, S. 211—214

Es ist ein außerordentliches Unrecht, zu glauben, Kunst entspringe einem Komplex von Empfindungen, Emotionen, Gefühlen und Gedanken, die das Leben verdrängt und zum Schweigen bringt. Kunst ist eine Sache für sich, sie ist weder ein Syllogismus noch ein Aufschrei des Herzens. Sie ist eine Philosophie, d. h. eine Erklärung der Ereignisse des Lebens, die durch persönliche Beobachtungen und frühere Erlebnisse des Künstlers bedingt sind. — Kunst entspringt aus dem Kontakt des künstlerischen Ich mit der Außenwelt, Kunst lebt weder außerhalb von uns, wie die wissenschaftlichen Wahrheiten, noch in uns, wie die Empfindungen der Liebe. Kunst wird aus der Liebe geboren, die wir der Außenwelt entgegenbringen. [...] Kunst ist eine Verbindung zwischen dem, was außerhalb unserer selbst ist, und dem, was in uns ist, und sie verwandelt sich in eine Form, die weder in uns, noch außerhalb von uns besteht. Sie ist ein Gedanke, der Gestalt annimmt. — Weder das Alogische der Liebe, noch die Logik der Forschung können den künstlerischen Gedanken herbeiführen; er wird ausschließlich auf dem ihm vorherbestimmten Boden geboren, nämlich dem der Künstlerpersönlichkeit, die von einem tiefen Eindruck bewegt ist. — Man wird als Künstler geboren oder man ist keiner. Man kann ebensowenig Künstler werden, wie es unmöglich ist, sich einen anderen Körper zuzulegen, als man hat. Künstler sein heißt, fähig sein, jedes Gefühl, jeden Eindruck, den man empfangen hat, in eine ausschließlich persönliche Wertung zu verwandeln und dafür eine Form zu finden. Wenn diese Fähigkeit nicht den Grund eines Ich ausmacht, gibt es nichts auf der Welt, weder in uns noch außerhalb von uns, was sie uns zu geben vermöchte. Alle, die sich aufgrund eines überströmenden Gefühls, das sich einen Ausweg sucht, oder aufgrund von Wissen und erworbenen Kenntnissen zu den Künstlern gesellt haben — sie alle haben den falschen Weg eingeschlagen: Sie sind das wahre Publikum des Künstlers. Denn Künstler kann man nicht werden, man wird als solcher geboren. Glücklich oder unglücklich, kultiviert oder ungeschliffen, ist er bereits gebrandmarkt (*il a sa plaie toute faite*). Die Eindrücke des Lebens, die durch seine Seele ziehen, nehmen Farbe und Form an und werden zu etwas, was sie nicht waren, d. h. diese wirklichen Eindrücke werden zu erfundenen und erhalten dadurch all das, was nicht ist und was Kunst ist.

Lettres . . . I, S. 144—145

Ja, ich liebe, was nicht ist. Ich liebe in denen, die ich liebe, das, was im Grunde außerhalb des Wirklichen liegt, den Gott, der in allen Wesen lebt, die das

Gute, das Schöne suchen. Ich kenne jene Vorzüge und Fehler nicht, die aus meiner Geliebten Allerweltmenschen machen würden. Und mein starker, feuriger Glaube vermag den Wunsch zu wecken, so zu sein, wie sie meinem Glauben nach sind. Ich verzeihe leicht alle Mängel, die mir begreiflich sind, vorausgesetzt, daß es kein Mangel an Ideal ist. Also liebe ich wahrhaftig in denen, die ich liebe, nicht das, was sie sind, sondern was sie werden können. Die Beurteilung ihres Charakters und ihres Benehmens entgeht mir keineswegs, nur messe ich dem wenig Bedeutung bei, wenn die erste Voraussetzung gewahrt ist: dem Ideal dienen. Ich leide unter dem geringsten Verstoß gegen die Ästhetik des Gefühls, ich verurteile keine Verbrechen, die schön sind. Ich liebe das Schöne in allen Dingen, und nichts als das Schöne.

### *Entwurf zu einem Vortrag oder Brief*

In Marianne Werefkins Nachlaß fand sich ein russisch beschriebenes Heftteil von 28 Seiten ohne Umschlag und ohne irgendwelche Angaben; nur das darübergeschriebene Wort „Anrede“ läßt vermuten, es handle sich entweder um einen Brief- oder Vortragsentwurf.

Dem Inhalt nach und wegen des Hinweises auf Georgij Čulkovs Vortrag (s. S. 96) kann diese Schrift an eine Person oder Zeitschrift aus dem Kreise der russischen Symbolisten gerichtet gewesen sein, oder, was wahrscheinlicher ist, als Vortrag an ein russisches Publikum. — Es ist nicht ausgeschlossen, daß es sich hier um ein Konzept des Vortrags handelt, den M. Werefkin etwa 1913 vor der Kunstschule von Wilna gehalten hat.<sup>1</sup> Schon die Erwähnung der Stadt im ersten Satz (s. S. 96) legt diese Vermutung nahe. Die Einfachheit der Darlegung und die vielen Wiederholungen deuten darauf hin, daß es sich um einen Vortragstext handelt, und zwar eher für das mäßig gebildete Publikum einer Provinzstadt bestimmt als für einen eingeweihten Kreis der Symbolisten. Das von den Zuhörern erwartete Verständnis für Malgesetze (s. S. 100) und die anscheinend mitgebrachten Bildbeispiele (s. S. 99) — die vielleicht anschließend im Rahmen einer Ausstellung zu besichtigen waren — lassen einen Vortrag vor der Kunstschule Wilna als möglich erscheinen.

Den erwähnten Bildmotiven und Künstlernamen nach zu urteilen, entstand der Entwurf nicht früher als 1909 und nicht später als 1913.

Der Text wird um einige wiederholungsreiche Passagen gekürzt, deren Inhalt gerafft wiedergegeben wird — gekennzeichnet durch eckige Klammern. Der Originaltext (in russischer Sprache) wurde vollständig abgedruckt in meinem Artikel „Mariana Verevkina“ in: *Novyj Žurnal*. — New York 1965, kn. 80, S. 106—122.

### „Anrede

Neulich fand in Wilna ein Vortrag von Herrn Čulkov statt. Darin wurde all das, was Sie eigentlich interessieren müßte, so schön, so klar, mit so viel Überzeugung gesagt, daß ich wirklich ein schlechtes Gewissen habe, über das Gleiche zu

<sup>1</sup> s. Brief an Nell Walden, S. 101.

sprechen. Umso mehr, als ich und meine Freunde meinen, daß wir Künstler unsere Überzeugungen durch das Werk, nicht durch das Wort, darlegen müssen.

Doch in dem Vortrag Čulkovs überraschte es mich sehr, daß er, den niemand von uns je gesehen hat, und der seinerseits nichts von unserer Existenz wußte, daß er an das gleiche glaubt und wörtlich die gleiche Lehre vertritt wie wir.

Also ist das alles eine so dringend gewordene Frage (sozrevšij vopros), daß sie gleichsam in der Luft liegt, zur Tagesfrage wird. — Deshalb denken wahrscheinlich viele so wie wir, und unser Glaube hat schon viele Anhänger. Ihnen näher zu kommen, sie kennenzulernen ist das einzige mögliche Ziel meiner Darlegung.

Ich will vom *Symbol*<sup>2</sup>, vom *Zeichen* und seiner Bedeutung in der mystischen Kunst sprechen. Das menschliche Gehirn, dessen Anatomie und Physiologie allen Studenten sehr wohl bekannt ist, lebt indessen — entgegen allen materialistischen Ansichten — ein Leben, dessen Beweggrund der Wissenschaft entgleitet. In ihren ersten Anfängen wie auch in ihren bis heute existierenden Urformen interessierte sich die Menschheit weniger für das, was ihr vor den Füßen lag, was die Hand ergreifen konnte, als für alles Unbegreifliche, Unerreichbare, Unsichtbare, jedoch Ewige, das außerhalb der Materie lebt oder, wie es scheint, nur durch sie gefesselt wird. Die Menschen stellen ihre Wünsche und Sehnsüchte, ihre Mühen und Ängste, ihre Liebe immer höher als das, was ist, suchen deren Abglanz in allem, was ist, und halten das, was ist, für deren Verkörperung.“

[Es folgt eine ausführliche Abhandlung über die Anfänge der Abstraktion und der ersten selbständigen menschlichen Schöpfung: Zuerst bestand eine vollkommene Identität zwischen dem abstrakten Empfinden und den Erscheinungen der Welt; so waren die geschnitzten Holzgötzen keine Symbole, sondern Fetische. Auch das Wort als Name einer Sache war noch kein Symbol, erst der verallgemeinernde Begriff, wie z. B. „Baum“ für alle einzelnen Bäume und Baumarten. Da es den „Baum an sich“ nicht gibt, wohl aber den Begriff „Baum“, ist diese Begriffsbildung die erste menschliche Schöpfung, die vom Interesse für das abstrakte Wesen der Dinge zeugt.]

„Der Weg dieser ersten menschlichen Schöpfung ist überhaupt der Weg jeglicher Schöpfung.

Das Ergebnis der Schöpfung ist die Kunst, wie das Ergebnis des Lernens die Wissenschaft ist...

*Jede Kunst ist das konzentrierte Gefühl der Liebe, erhoben zum weltanschaulichen Glauben, übertragen in die Sprache der künstlerischen Symbole und ausgedrückt in einem sich selbst abgrenzenden, von jetzt an organisch ganzheitlichen Gegenstände, — im Werk — nach den der Kunst innewohnenden ewigen Gesetzen. Wenn man diese Bestimmung der Kunst untersucht, so erscheint als das Wesen der Kunst die reale liebende Sehnsucht des Künstlers, die in die verallgemeinerte, nicht reale Vorstellung übergegangen und zum Glauben erhoben ist; und als ihre Form erscheint das Symbol, das dieses abstrakte Wesen durch ein konkretes ersetzt. Z. B. gefällt dem Künstler ein Teller mit Äpfeln. — Das ist sehr wenig und in keiner Weise schöpferisch. Jedem gefällt ein Teller mit schönen Äpfeln. — Doch der Künstler vertieft sich in das Wesen seiner liebenden Anteilnahme und sieht — in-*

<sup>2</sup> Alles hier kursiv Gedruckte war im handschriftlichen Originaltext unterstrichen.

dem er mit seinen ihm angeborenen Neigungen schaut — die Ursache dafür nicht in diesen Äpfeln auf diesem Teller, sondern in den Farben oder den Formen, welche er immer und in allem berufen ist zu lieben, folglich im übertragenen Wesen des Gegenstandes und nicht in diesem einen Gegenstande, sondern in allen Gegenständen überhaupt. — Das ist seine Weltanschauung, die nur bei unumstößlichen Glauben möglich ist.“

[Der Teller mit Äpfeln muß sich in einem solchen Falle ‚bis zu seinen abstrakten Wesen dematerialisieren‘ und danach von neuem Gestalt annehmen als ‚verallgemeinerndes Symbol einer farbigen Form‘.]

„Betrachtet man die Kunst aller Zeiten und Völker, so muß man immer unterscheiden: den *Inhalt*, d. h. die ihr zugrundeliegende philosophische Weltanschauung — erreicht nicht mit Logik, sondern mit liebendem Gefühl, — und die *Form*, d. h. jenes Symbol, das den neuerworbenen Glauben aus dem Bereich des Unsichtbaren in die Welt des Seienden führt. —

Im *abstrakten Wesen* der Kunst gibt es zwei Faktoren: den *Künstler* und die *äußere Welt*. Der Künstler bringt sein Ich mit, d. h. seine Fähigkeit, dies oder jenes zu lieben, sein *Gefühl der Liebe*. Und die äußere Welt, die für den Künstler seine Lebenserfahrung ist, sein Wissen, sein Verhältnis zur vergangenen und zur heutigen Kunst, — die äußere Welt nährt dieses Gefühl der Liebe bis zur Überbewertung der Dinge, macht es zum *Deuter des Lebens* und seiner Erscheinungen, führt bis zur philosophischen Weltanschauung, bis zum Glauben. —

In den *Formen* der Kunst gibt es gleichfalls zwei Faktoren: die *Realisierung des Gefühls im Symbol* und die *Verkörperung dieses Symbols* nach den jahrhundertalten Gesetzen der künstlerischen Schöpfung. (Wir nennen sie *mathematisch* im Sinne von unwandelbar und abstrakt.)

Jeder wird verstehen, daß, je höher der erste Einsatz des Künstlers, desto höher seine *Weltanschauung* und der daraus *stammende Glaube*, und gleichfalls desto mächtiger das *Symbol*, das diesen Glauben ausdrückt.

Die endgültige Realisierung des Symbols in der Form des Kunstwerks jedoch ist eine nahezu unerklärliche Sache. Es kommt vor, daß ein *unbewußtes Genie*, das ohne jedes Wissen von den Gesetzen schafft, kein Jota von ihnen abweicht; und es kommt vor, daß ein großes Genie nach langem Suchen zu derselben mathematischen Gesetzmäßigkeit gelangt. Doch es gibt kein wahrhaft künstlerisches Werk, von den Höhlenzeichnungen der Troglodyten an, den Pyramiden und Sphinxen Ägyptens, von den byzantinischen Ikonen, von der Gotik und Renaissance, von der Kunst Mexicos und dem französischen 18. Jahrhundert an bis zu den Bildern van Goghs, Cézannes und Picassos, wo diese Gesetze nicht streng und genau ausgedrückt wären, und zwar die Gesetze von *Aufbau, Symmetrie, Asymmetrie, Rhythmus, Wiederholung, Harmonie, Dissonanz, Aufbau nach geometrischen Figuren und nach Farbakkorden*. Alle diese Gesetze schließen jede Zufälligkeit aus und bleiben immer und überall die gleichen.

Und so ist die Kunst weder im Wesen des Inhalts noch im Wesen der Form von der Willkür oder der Zufälligkeit im Leben des einen oder anderen Menschen abhängig. Dem Inhalt nach ist sie ewig — so wie die Seele des Menschen ewig ist, ihre Symbole sind ewig wie das Wort, und ihrer Form nach ist sie den ewigen Gesetzen unterworfen. So gesehen *hört die Kunst auf, Zufall zu sein* und erscheint als ein ebenso ewiger, alle Menschen verbindender Begriff wie: Gott, Wahrheit,

Liebe, Schuld. Das alles ist jenes Ewige, wodurch die Menschen leben, ungeachtet der Verschiedenheiten nach Zeit und Ort: es ist all das, wofür die Menschen leben; und wenn sie sich davon lossagen, hören sie auf, Menschen zu sein . . .“

[Der Künstler muß sich der Kunst ungeteilt hingeben, er muß wahrhaftig sein und einen ‚tiefen Glauben an die Aufgaben des Lebens‘ besitzen. „Und je mächtiger der Glaube, desto mächtiger das Symbol.“

Als Beispiel für Epochen starker Gläubigkeit nennt Marianne Werefkin die Zeit der antropomorphen Kunst Griechenlands und der mystischen Kunst des Mittelalters; der Glaube erhebt sogar die kindliche und die primitive Schöpfung auf die Stufe der Kunst. Es gibt keinen Fortschritt und keinen Rückschritt in der Kunst, Kunst ist ewig.

Es folgt eine Absetzung des Symbols von der Allegorie, die als Paraphrase bezeichnet wird. Ein Symbol soll keines Kommentars durch Worte bedürfen, es muß durch sich selbst sprechen. —

Der Klang, die Linie, die Farbe sind künstlerische Symbole par excellence. Sie sind die Sprache des Künstlers.]

„Das Wachsen des Künstlers vollzieht sich auf zwei Arten: Sein Gefühl der Liebe wächst zum tiefen Glauben, — das ihm innewohnende Ursymbol entwickelt sich und wird mächtiger. Die Stärke und Tiefe seines Glaubens bestimmt die Bedeutung des Künstlers in der Welt. Der Reichtum seiner Symbole bestimmt seine Bedeutung in der Kunst, z. B. *van Gogh* und *Matisse*.

*Die Kunst ist Gott, der Künstler ihr Priester.* Sie verstehen einander. Doch wie soll man Gott den Menschen offenbaren, wie soll man das Unbegreifliche verständlich machen durch Symbole, die nicht allen zugänglich sind? Goethe sagt: „Ich schreibe für die Wenigen, die ebenso denken wie ich.“ Als einzige Hilfe dient hier die *Zeit*, so lehrt jedenfalls die *Geschichte*. Und die andere Hilfe ist die *Liebe*. *Die Kunst ist eine Sache der Liebe*, und man muß sich liebevoll geduldig zu ihr verhalten. — Derselbe Goethe sagt nicht umsonst: „Gegen die großen Eigenschaften eines Anderen gibt es nur ein Mittel — die Liebe.“

Alles oben Ausgeführte stellt den Glauben und das Schaffensziel meiner Freunde und mir dar. Jeder von uns drückt sich auf seine Weise aus, doch alle dienen wir demselben Gott. —

Am liebsten würde ich das Werk meiner Freunde zeigen und darüber erzählen, um Ihnen an ihrem Beispiel näher zu erläutern, woran wir glauben. Aber Sie kennen ihre Arbeiten nicht. So werde ich über mich selbst sprechen müssen, deren Arbeiten Sie freundlicherweise selbst eingeladen haben (*priglasili*). Deshalb bitte ich sehr, mein Rede über mich selbst nicht als den Wunsch anzusehen, mich in den Vordergrund zu rücken. Meine Freunde und ich sind eins, und in *Jawlensky* sehe ich die hervorragendste Persönlichkeit der Kunst unserer Tage. — Nehmen Sie an, ich bin ein X, ein erklärendes Beispiel, nichts weiter. —

Ich liebe das Leben wahnsinnig, mit allem, was es gibt, mit seinem Leid und seinen Freuden, mit all seiner Niedrigkeit und Erhabenheit, mit aller Schönheit seiner äußeren Formen; doch ich spüre und glaube, daß es jenseits dieses Lebens noch ein Leben gibt, das für mich noch anziehender ist, geheimnisvoll und ewig. — Das ist mein zweischichtiges Gefühl, meine zweischichtige Liebe.

Andererseits weiß ich, daß unser Leben voller Leiden und Qualen ist, daß alles dem Untergang geweiht ist, daß alles vergänglich ist und der Tod über alles herrscht; doch ebenso sicher weiß ich, daß, wo es einen Begriff vom Endlichen gibt,

es auch einen Begriff vom Unendlichen gibt, folglich sind Leiden, Verderben, To- klare Hinweise auf Glück, Rettung, Ewigkeit.

Dieses Wissen gibt mir meine Lebenserfahrung, meine Vertrautheit mit der Geschichte des menschlichen Geistes; das ist meine Weltanschauung, mein Glaube. Ich glaube und will, daß nach mir auch andere glauben, daß es außer der nichtigen Welt vergänglicher Formen noch eine Welt der unerschütterlichen Ruhe, der Wahrheit, eine Welt des Friedens gibt, wohnen es mich mit ganzer Seele zieht. Das ist mein Empfinden und mein Glaube — mein künstlerisches Wesen, mein künstlerisches Ich. Lange habe ich die Sprache gesucht, in der ich über all das sprechen könnte, in der ich meine Liebe und meinen Glauben ausdrücken könnte. Durch alle Windungen der üblichen, verlogenen Kunsterziehung hindurch, durch den Realismus meines Lehrers Repin und den Chique meiner ausländischen Lehrer, durch meine persönliche Begabung, die der Suche nach reinen Idealen der Kunst so abträglich war, gelangte ich endlich zu der Erkenntnis, daß in meiner Seele neben Liebe und Glaube ihnen ganz identische Linien und Farben wohnen, und daß deren Bewegung und Zusammensetzung am getreuesten das Wesen meines zweiseichtigen Ich wiederzugeben vermögen, getreuer als jegliche Photographie oder Allegorie.

Im Augenblick dieser Erkenntnis erwachte der echte Künstler in mir: Ich hörte auf, im Symbol des Wortes zu denken, das in unserer Kunst nicht Symbol sein kann, sondern ich denke *ausschließlich* im Symbol der Linien und Farben. Alle meine Gefühle, alle Eindrücke werden in diese Sprache der Linien und Farben übersetzt, ebenso leicht, wie es bei allen in die Sprache des Wortes geschieht. —

Mein ursprüngliches Gefühl, mein ursprünglicher Glaube haben in mir auch die ursprüngliche Form des Symbols geschaffen. Die Zweiseichtigkeit meines Ich drückt sich auch in der Zweiseichtigkeit des Symbols aus: — der Aufbau auf einer geschlossenen mathematischen Form in der Fläche: der Ellipse, des Dreiecks, des Kreises usw. und Linien, die diese Form durchkreuzen, aus ihr hinausführen — wellenartige, verlängerte, sich wiederholende, die die ganze Grundform hinter sich herziehen scheinen. So auch bezüglich der Farben: große, schwere Massen in dumpfen Tönen — und in ihnen und aus ihnen heraus: grelle Flecken, die sich der Bewegung der Linien anschließen. —

Die ganze übrige, sozusagen materiellere, realere Form meiner Bilder ist nur die Folge meiner Liebe zum Leben und zu seinen Formen. Das ist die Freude des Auges, aber nicht der Seele des Künstlers. Doch auch hier haben die aus dem Leben gegriffenen Formen für mich nur dann Bedeutung, wenn sie sich vollständig mit der mir notwendigen Sprache der Farben und Linien decken. Mich gehen die Zufälligkeiten des Lebens nichts an, doch sogar Zufälligkeiten können noch zu Symbolen werden kraft der Übereinstimmung mit meinen künstlerischen Vorhaben. Z. B.: Für meine farbige Symbolik ist mir eine Aufreihung blauer Flecken nötig, ich suche in der Natur, was als Reihe blauer Flecken dienen könnte, ohne durch seine Gegenständlichkeit den Grundsinn meiner Aufgabe zu zerstören; in einem Falle können das Eimer sein, im anderen Studentenmützen, im dritten blaue Bäume, und manchmal auch blaue Affen oder Pferde. Wenn irgendein Gegenstand seinem eigenen Wesen — seiner Form und Farbe nach —, meinem ursprünglichen Symbol entspricht, so wird er zum Sujet meines Bildes: eine riesige, schöne Kathedrale, ein schwarzer, unendlicher Schornstein, der Rhythmus weißer Häuser, eine lange Reihe von Leuten usw. Mich geht das alles außerhalb meiner selbst nichts an, doch wenn

es genau meinem ursprünglichen Gedanken von Linien und Farben entspricht, so eigne ich es mir an. —

Dabei hat jedes Ding im Laufe der Zeit schon seine eigene symbolische Bedeutung erhalten, und das dient mir ebenso als Hinweis bei der Auswahl. So ist ein weißes Pferd zweifellos symbolischer als ein weißer Hammel, obwohl manchmal auch ein Hammel nötig ist.

So schaffe ich. Viele meiner Freunde brauchen weder einen Hammel noch ein Pferd. Sie sprechen unmittelbar in der Sprache der Ursymbole, z. B. *Kandinsky* in der Malerei, *Schönberg* in der Musik; und sie haben recht, vielleicht mehr recht als ich. — Doch meine engsten Freunde und ich, wir glauben, daß man nach dem Beispiel aller Großen der Vergangenheit fest im Leben stehen muß, um es vorwärtsbewegen zu können. Deshalb verleugnen wir es nicht, scheiden nicht aus ihm, sondern lieben es und seine Formen und zwingen sie nur, unserem Glauben zu dienen“ —

### *Zwei Briefauszüge*

Marianne Werefkin aus Wilna an Nell Walden, Berlin. In deutscher Sprache geschrieben, etwa 1913.

Meine liebe Frau Walden.

[. . .] Leider sind die Kunstbegriffe hier noch im Foetus. Kunst wird alles Gemalte, Gespielte und Geschriebene genannt.

Sehr geehrte und liebe Frau Walden.

[. . .] Es ist aber das Land der Mysterien. Jeder Baum, jedes Haus hat eine eigene Seele, und auf allem liegt ein großer Gefühlsgedanke, den vielleicht nur eine russische Seele entziffern kann. Bei dieser Anregung von außen ist mir der Mangel an Kunstempfinden ganz merkwürdig. Vielleicht sind die Leute noch zu sehr mit sich selbst beschäftigt, mit dem Erleben des Lebens, um zu der Entsagung vom eigenen Ich zu gelangen, das das Künstlerische bedingt. Alles Zufällige ist nicht künstlerisch, und alles Persönliche ist zufällig. — Hier braucht man Bilder, Bücher, Konzerte, aber keine Kunstideen. —

Ich habe hier in der Kunstschule einen kleinen Vortrag gehalten über die Zwecke und Ziele der Kunst. Die Leute waren außer sich, als ich ihnen sagte, daß die Fähigkeit des Schaffens viel mehr sei als das Geschaffene, daß die Kunst mehr in dem liege, was noch nicht ist, als in den Schätzen der Museen. — Man will hier malen oder [= entweder] wie ein Raphael oder wie die Natur. Daß beides nur Wege sind und keine Zwecke an sich — das will man hier nicht begreifen. —



## LITERATURVERZEICHNIS

Nicht alle hier angeführten Titel waren für diese Arbeit gleich wichtig. Da aber eine nahezu vollständige Bibliographie zur Theorie des russischen Symbolismus bei der im Westen schwierigen Materialsuche weiteren Forschungen förderlich sein könnte, wurde sie hier abgedruckt.

Symbolistische Dichtwerke sind nur in den Fällen aufgenommen, wenn daraus zitiert worden war. Die ebenfalls benutzten Texte des französischen Symbolismus, sowie Literatur dazu, wurden beim Druck weggelassen, da sie bei Guy Michaud (*Message poétique du Symbolisme*. 3 Bde. Paris 1947) gefunden werden können.

Das Literaturverzeichnis ist nach *Texten* und *Literatur* gegliedert, beide wiederum aufgeteilt nach russischen Symbolisten und M. Werefkin.

### *I. a) Symbolistische Texte*

- A n n e n s k i j, I. F.: Bałmont lirik (in: Annenskij: Kniga otraženij. — SPb 1906, S. 169—213).
- Čto takoe poëzija? (in: Apollon 1911, 6, S. 51—57).
- O sovremennom lirizme (in: Apollon 1909, 1, S. 12—42; 1909, 2, S. 3—29; 1909, 3, S. 5—29).
- B a ł m o n t, K. D.: Čuvstvo ličnosti v poëzii (in: Bałmont: Gornye veršiny. Sbornik statej. — Moskva 1904, S. 11—25).
- Elementarnye slova o simvoličeskoj poëzii (in: B.: Gornye veršiny. Sbornik statej. — M. 1904, S. 75—95).
- Gornye veršiny. Sbornik statej. — Moskva 1904.
- Malye zerna. Mysli i oščuščeniya (in: Vesy 1907, 3, S. 47—56).
- Naše literaturnoe segodnja (in: Zolote Runo 1907, 11/12, S. 60—62).
- Pevec ličnosti i žizni (in: Vesy 1904, 7, S. 11—32).
- Poëzija stichij (in: Vesy 1905, 1, S. 1—22).
- Poëzija Oskara Uajlda (in: Vesy 1904, 1, S. 22—40); und in: Bałmont: Gornye veršiny. Sbornik statej. — Moskva 1904, S. 112—127.
- Praotec sovremennogo simvolizma (in: Bałmont: Gornye veršiny. Sbornik statej. — M. 1904, S. 43—48).
- Rdjanye zvezdy. Statja (in: Zolotoe Runo 1907, 7—9, S. 91—99).
- Simvolizm narodnych poverij (in: Vesy 1904, 3, S. 33—37).
- B e l y j, A. [= Bugaev, B. N.]: Anatëma (in: Vesy 1909, 9, S. 103—106).
- Apokalipsis v russkoj poëzii (in: Vesy 1905, 4, S. 11—28).
- Arabeski. Kniga statej. — Moskva 1911.

- B e l y j , A.: Avtobiografičeskaja spravka (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaj literatura XX veka, t. 3, S. 9—13).
- K. D. Balmont (in: Vesny 1904, 4, S. 9—12).
- (B e l y j , A.) Aleksandr Blok i Andrej Belyj, s. Blok, A. A.
- Šarl Bodler (in: Vesny 1909, 6, S. 71—80).
- O celesoobraznosti (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 101—114).
- Chudožnik oskorbiteljam (in: Vesny 1907, 1, S. 53—56).
- Čechov (in: Vesny 1904, 8, S. 1—9).
- Georgij Čulkov, „O mističeskom anarchizme“ (in: Zolotoe Runo 1906, 7—9 S. 174—175).
- Dalaj-lama iz Sapožka (O tvorčestve F. Sologuba; in: Vesny 1908, 3, S. 63—76)
- (Boris Bugaev): Dve zamečatelnye knigi (in: Vesny 1904, 12, S. 32—38).
- Ėmblematika smysla. 1909 (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 49—143).
- Feniks (in: Vesny 1906, 7, S. 17—29).
- Formy iskusstva (in: Mir Iskusstva 1902, tom 8, no. 7—12, S. 343—361; und in: Belyj: Simvolizm. Kniga statej. — Moskva 1910, S. 149—174).
- Gogoľ (in: Vesny 1909, 4, S. 69—83).
- (B. Bugaev): Genrich Ibsen (in: Vesny 1906, 7, S. 55—56).
- Genrik Ibsen (in: Zolotoe Runo 1906, 6, S. 73—75).
- Ibsen i Dostoevskij (in: Vesny 1905, 12, S. 47—54).
- Idealisti i „Novyj Put'“ (in: Vesny 1904, 11, S. 66—67).
- V. Ivanov: Siluet. 1910 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 468—474).
- Kriticizm i simvolizm (in: Vesny 1904, 2, S. 1—13; und in: Belyj: Simvolizm. Kniga statej. — Moskva 1910, S. 20—30).
- Krizis soznaniya i Genrik Ibsen (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 161—210).
- Lirika i eksperiment. 1909 (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. \*).
- Iz literaturnogo nasledstva Andreja Belogo. Vospominaniya, tom III, čast' II (1910—1912). Publikacija (in: Literaturnoe nasledstvo 27/28. — Moskva 1937, S. 409—456).
- Lug zelenyj (in: Vesny 1905, 8, S. 5—12).
- Lug zelenyj. Kniga statej. — M. 1910.
- Magija slov (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 429—448).
- Maska (in: Vesny 1904, 6, S. 6—15).
- Načalo veka. — M./L. 1933.
- Nastojaščee i buduščee ruskoj literatury (in: Vesny 1909, 2, S. 59—68; 1909, 3, S. 71—82).
- O naučnom dogmatizme. 1904 (in: Belyj: Simvolizm. Kniga statej. — M. 1910, S. 11—19).
- Ne mir, no meč (Merežkovskij) (in: Vesny 1908, 6, S. 54—56).
- Fridrich Ničše (in: Vesny 1908, 7, S. 45—52; 1908, 8, S. 55—65; 1908, 9, 30—39).
- Oblomki mirov (in: Vesny 1908, 5, S. 65—68).
- Okno v večnost' (in: Vesny 1904, 12, S. 1—11).
- (B. Bugaev): Na perevale (in: Vesny 1905, 12, S. 69—71; 1906, 8, S. 52—54; 1908, 9, S. 59—62).
- (B. Bugaev): Na perevale. Detskaja svistufka (in: Vesny 1907, 8, S. 54—58).
- (B. Bugaev): Na perevale. Iskusstvo i misterija (in: Vesny 1906, 9, S. 45—48).
- Na perevale Ob itogach razvitija novogo ruskoj iskusstva. 1907 (in: Belyj: Arabeski. — Moskva 1911, S. 256—262).

- B e l y j, A. (B. Bugaev): Na perevale. Literator prežde i teper' (in: Vesy 1906, 10, S. 46—49).
- (B. Bugaev): Na perevale. Protiv myzyki (in: Vesy 1907, 3, S. 57—60).
- (B. Bugaev): Na perevale. Realiora (in: Vesy 1908, 5, S. 59—65; und in: Belyj: Arabeski. Kniga statej. — Moskva 1911, S. 313—318).
- (B. Bugaev): Na perevale. Sinematograf (in: Vesy 1907, 7, S. 50—53).
- Na perevale. Simvolizm (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 241—248).
- (B. Bugaev): Na perevale. Štempelevannaja kaloša (in: Vesy 1907, 5, S. 49—52).
- (B. Bugaev): Na perevale. Štempelevannaja kultura (in: Vesy 1909, 9, S. 72—90).
- Na perevale. Teorija ili staraja baba. 1907 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 268—273).
- (B. Bugaev): Na perevale. Vejninger o pole i karaktere (in: Vesy 1919, 2, S. 77—81).
- (B. Bugaev): Na perevale. Voľnootpuščenniki (in: Vesy 1908, 2, S. 69—72).
- Na perevale, t. II, Krizis mysli. — SPb 1918.
- Na perevale, t. III, Krizis kulture. — SPb 1920.
- Pesn' žizni. 1908 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 43—59).
- Pis'mo iz Mjunchena (in: Zolotoe Runo 1906, 11/12, S. 115—118).
- Poët mramora i bronzy (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 448—457).
- Poëzija Valerija Brjusova (in: Novyj Put' 1904, vyp. 7, S. 133—139).
- Pravda o ruskoj intelligencii (in: Vesy 1909, 5, S. 65—68).
- Princip formy v èstetike. 1906 (in: Belyj: Simvolizm. Kniga statej. — M. 1910, S. 175—194).
- Problema kulture (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 1—10).
- O propovednikov, gastronomov, mističeskich anarchistov i t. p. (in: Zolotoe Runo 1907, 1, S. 61—65).
- Na rubeže dvuch stoletij. — Moskva/Leningrad 1931<sup>2</sup>.
- Sfinks (in: Vesy 1905, 10, S. 23—49).
- Simvolizm. Publichnaja lekcija (in: Vesy 1908, 12, S. 36—41).
- Simvolizm. Kniga statej. — Moskva 1910.
- Simvolizm i sovremennoe russkoe iskusstvo (in: Vesy 1908, 10, S. 38—48).
- Simvolizm kak miroponimanie (in: Mir Iskusstva 1904, 1, S. 173—196; und in: Belyj: Arabeski. Kniga statej. — M. 1911, S. 220—240).
- Smysl iskusstva (in: Belyj: Simvolizm. — M. 1910, S. 195—230).
- Svajščennye cveta. 1903 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 115—129).
- Trilogija Merežkovskogo (in: Vesy 1908, 1, S. 73—81).
- Knjaz' S. N. Trubeckoj (in: Vesy 1905, 9/10, S. 79—80).
- Teatr i sovremennaja drama. 1907 (in: Belyj: Arabeski. — M. 1911, S. 17—42).
- Venec lavrovij (in: Zolotoe Runo 1906, 5, S. 43—50).
- Venok ili venec (in: Apollon 1910, 11, Chronika S. 1—4).
- Višnevij sad (in: Vesy 1904, 2, S. 45—48).
- Vospominanija ob Aleksandre Aleksandroviče Bloke. — Letchworth (1964).
- Vilgeľm Vundt. Estestvoznanie i psihologija (in: Vesy 1905, 1, S. 63—65).
- V zaščitu ot odnogo narekanija (in: Vesy 1905, 6, S. 40—42).
- (B e n o i s, A.) französ. Namenf. s. Benua, A. N.
- B e n u a, A. N.: Besečy chudožnika. Ob impressionizme (in: Mir Iskusstva 1899, 6, S. 48—52).
- Chudožestvennyje erezj (in: Zolotoe Runo 1906, 2, S. 80—88).

- Benua, A. N. Čemu učiti akademija chudožestv (in: *Mir Iskustva* 1904, 8/9 — S. 149—154).
- V ožidanii gimna Apollonu (in: *Apollon* 1909, 1, S. 5—11).
- (Benois, A): *The Russian School of Painting*. — London 1904.
- Blok, A. A.: *Sočinenija v dvuch tomach*, t. II. M. 1955 (Očerki, stat'i i reči. Iz dnevnikov i zapisnyh knižek. Pis'ma).
- *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. — Moskva/Leningrad 1960.
- *Avtobiografija* (in: *Blok: Soč. v dvuch tomach*. — t. II. M. 1955, S. 202—211)
- Michail Aleksandrovič Bakunin. 1907 (in: *Blok: Soč. v dvuch t., t. II. M. 1955 S. 48—52*).
- Baľmont (in: *Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5, M./L. 1960, S. 372—375).
- K. D. Baľmont. Budem kak solnce. Toľko ljubov'. 1903 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 528—530).
- K. D. Baľmont. Gornye veršiny. 1904 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 534—538).
- K. Baľmont. Liturgija krasoty (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 581—584).
- K. D. Baľmont. *Sobranie stichov*. 1905 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 545—552).
- Andrej Belyj, *Simfoniya*. 1903 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 525 (1. S.)).
- *Bezvremen'e* (in: *Zolotoe Runo* 1906, 11/12, S. 107—114).
- Aleksandr Blok i Andrej Belyj v 1907 godu [Briefe]. Publikacija V. Orlova (in: *Literaturnoe nasledstvo* 27/28, M. 1937, S. 371—408).
- Valerij Brjusov. *Urbi et orbi*. 1903 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 532—534).
- Valerij Brjusov. *Urbi et orbi* (2-ja recenzija). 1904 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 540—545).
- Valerij Brjusov. *Venok*. 1906 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5, M./L. 1960, S. 600—606).
- Valerij Brjusov. *Venok* (2-ja recenzija). 1906 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 615—617).
- Valerij Brjusov. *Zemnaja os'*. 1907 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 637—642).
- *Devuška rozovoj kalitki i murav'inyj car'* (in: *Zolotoe Runo* 1907, 2, S. 60—65).
- *Ditja Gogolja*. 1909 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 376—379).
- *Iz dnevnikov* (in: *Blok: Soč. v dvuch tomach*, t. 2. — M. 1955, S. 372).
- *Dramatičeskij teatr V. F. Kommissarževskoj*. 1906 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 95—98).
- *O drame* (in: *Zolotoe Runo* 1907, 7—9, S. 122—133).
- *Duša pisatelja*. 1909 (in: *Blok: Soč. v dvuch tomach*, t. 2, M. 1955, S. 102—106).
- N. Fedorov. *Korni žizni* (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 668—669).
- Viktor Gofman. *Kniga vstuplenij*. 1905 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 552—553).
- Genrich Ibsen. 1908 (in: *Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t. 5. M./L. 1960, S. 309—317).

- Blok, A. A. Ibsen i Strindberg. 1912 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 687 (1. S.).
- Ot Ibsena k Strindbergu. 1912 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 455—462).
- Intelligencija i revolucija. — M. 1918.
- Ironija. 1908 (in: Blok: Soč. v dvuch tomach, t. 2. M. 1955, S. 80—84).
- Iskustvo i gazeta. 1912 (Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 473—479).
- Vjačeslav Ivanov. Prozračnost'. 1904 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 538—540).
- Junošeskij dnevnik Aleksandra Bloka. Publikacija V. Orlova (in: Literaturnoe nasledstvo 27/28, M. 1937, S. 299—370).
- Kraski i slova (in: Zolotoe Runo 1906, 1, S. 98—105).
- Krušenje gumanizma. Doklad 1919 (in: Blok: Soč. v dvuch tomach, t. 2. M. 1955, S. 305—327).
- O lirike (in: Zolotoe Runo 1907, 6, S. 41—54).
- Literaturnye itogi 1907 g. (in: Zolotoe Runo 1907, 11/12, S. 91—100).
- O ljubvi, poézii i gosudarstvennoj službe. 1906 (in: Blok: Soč. v dvuch tomach, t. 2. M. 1955, S. 19—29).
- Merežkovskij. 1909 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 360—366).
- N. M. Minskij. Religija buduščego. 1905 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 593—598).
- Narod i intelligencija. 1908 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 318—328).
- Neponimanie ili neželanie ponjat'? 1912 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 480—482).
- Novoe Obščestvo Chudožnikov (in: Vesny 1905, 3, S. 47—48).
- (Orvet Merežkovskomu) — unvoll. Artikel. 1910 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 442—445).
- „Pelleas i Melisanda“. 1907 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 197—202).
- Aleksandr Blok i Andrej Belyj: Perepiska. — M. 1940.
- Pis'ma o poézii (in: Zolotoe Runo 1908, 7—9, S. 94—99; 1908, 10, S. 46—50).
- Edgar Po. Sobranie sočinenij. 1906 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 617—618).
- Probuždenie vesny. 1907 (in: Blok: Soč. v dvuch tomach, t. 2. M. 1955, S. 53—62).
- O realistach (in: Zolotoe Runo 1907, 5, S. 63—74); und in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 99—129).
- Rossija i intelligencija (in: Zolotoe Runo 1909, 1, S. 78—84).
- Sleduet li avtoram otvečat' kritike? 1915 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 678—679).
- Solnce nad Rossii (in: Zolotoe Runo 1908, 7—9, S. 113—114).
- O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma (in: Apollon 1910, S. 21—30; und in Soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 147—158).
- Stichija i kul'tura. 1908 (in: Blok: Soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 92—101).
- Tri voprosa (in: Zolotoe Runo 1908, 2, S. 55—58).
- Tvorčestvo Vjač. Ivanova. 1905 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 7—18).

- B l o k , A. A.: Večera „iskustv“. 1908 (in: Blok: Soč. v dvuch tomach, t. 2. M. 1955, S. 74—79).
- Ėmiĭ Vercharn. Monastyr'. 1908 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5 M./L. 1960, S. 643—645).
- Ėmiĭ Vercharn. Stichi o sovremennosti. 1906 (in: Blok: Sobr. soč. v vos'mi tomach, t. 5. M./L. 1960, S. 633—635).
- Voprosy, voprosy i voprosy (in: Zolotoe Runo 1908, 11/12, S. 62—69).
- Vozmezdie (Poěma) (in: Blok: Soč. v dvuch tomach, t. 1, M. 1955, S. 476).
- B r j u s o v , V. Ja.: Izbrannye sočinenija v dvuch tomach, t. 2: Perevody, stat'i. — Moskva 1955.
- (Avrelij): Ad. van Bever, Maurice Maeterlinck (Rez.) (in: Vesy 1904, 12, S. 68—69).
- Valerij Brjusov v avtobiografičeskich zapisjach, pis'mach, vospominanijach sovremennikov i otzyvach kritiki. Sostavil N. S. Ašukin. — Moskva 1929.
- Avtobiografija (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 101—118).
- Avtograf (in: M. Gofman: Kniga o russkich poetach poslednogo desjatiletija. — SPb/M. 1908, S. 62).
- K. D. Baĭmont (in: Brj.: Dalekie i blizkie. Stat'i i zametki o russkich poetach ot Tjutčeva do našich dneĭ. — Moskva 1912, S. 72—106).
- K. D. Baĭmont. Sobranie stichov (in: Vesy 1905, 4, S. 50).
- Baĭmont. 1903—1909 [4 Artikelj] (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 72—107).
- A. Blok (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2. M. 1955, S. 282—294).
- A. A. Blok (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka, t. 2, S. 320—330).
- Bratjam soblaznennym. 1899 (in: Brj.: Stichtvorenija i poěmy. — Leningrad 1961, S. 153 f.).
- Buduščee russkoj poězii. 1911 (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 203—206).
- (ohne Unterschrift) K čitateljam (in: Vesy 1904, 1, S. III—IV; 1906, 12, V—1; 1909, 12, S. 183—191).
- Dalekie i blizkie. Stat'i i zametki o russkich poetach ot Tjutčeva do našich dneĭ. — Moskva 1912.
- Dante sovremennosti. 1913 (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2. M. 1955, S. 237—245).
- Debjutanty (in: Vesy 1908, 3, S. 77—81).
- O dikarjach (in: Vesy 1906, 6, S. 87—88).
- Dnevniky 1891—1910. Primečanija N. S. Ašukina. — (Moskva) 1927.
- Dve knigi (D. Merežkovskij, Pavel I.; F. Sologub, Plamennyj krug) (in: Vesy 1908, 6, S. 49—53).
- A. A. Fet. Iskusstvo ili žizn'. 1902/03 (in Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 18—26).
- Fialki v tigele (in: Vesy 1905, 7, S. 9—18; und in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 186—192).
- K. M. Fofanov. 1911 (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912; und in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 226—230).
- (Avrelij): Genrich Fogeler (in: Vesy 1905, 4, S. 29—31).

- Brjusov, V. Ja.: Z. N. Gippius (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 178—188).
- René Ghil (in: Vesny 1904, 12, S. 12—31).
- God ruskoj poezii (in: Russkaja mysľ 1914, 5, S. 25—31; und in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 258—266).
- Interv'ju o simvolizme. 1894 in „Novosti dnja“. Wiedergegeben bei L. Loks: Brjusov — teoretik simvolizma (in: Literaturnoe nasledstvo. 27/28, M. 1937, S. 268 (l. S.)).
- Ispepelennyj (in: Vesny 1909, 4, S. 98—120).
- O iskusstve. — Moskva 1899.
- K istorii simvolizma. 1897 (in: Literaturnoe nasledstvo. 27/28. — M. 1937, S. 269—274).
- Vjačeslav Ivanov. Andrej Belyj. 1903—1911 (in: Brjusov: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 115—136).
- Karl V. (in: Zolotoe Runo 1906, 4, S. 61—67).
- Ključ i tajn (Vesny 1904, 1, S. 3—21).
- O knigach (in: Vesny 1909, 6, S. 81—85).
- Ko vsem, kto iščet. Predislovie k poëme A. L. Miropolskogo „Lestvica“, M. 1902 (zit. bei: Brjusov v avtobiografičeskich zapis'ach. Sost. N. S. Ašukin. — M. 1929, S. 120 f.).
- Ivan Konevskij. Mudroe ditja. 1901 (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 65—71).
- Kratkij kurs nauki o stiche. — M. 1919.
- Literaturnaja žizn' Francii. Naučnaja poezii (in: Russkaja Mysľ 1909, 6, S. 155—167; und in Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 193—209).
- Merežkovskij (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 54—64).
- N. Minskij. 1908 (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 46—53).
- Miscellanea. 1904—1918 (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 535—559).
- Iz moej žizni. Moja junost'. Pamjati. — Predisl. i primečanija N. S. Ašukina. — (Moskva) 1927.
- Za moim oknom. — M. 1913.
- Žan Moreas. Nekrolog (in: Russkaja Mysľ 1910, 5, S. 204—206).
- Naši dni. 1903 (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 207—208).
- Naučnaja poezija. 1909 (in: Brjusov: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2. — M. 1955).
- Nenužnaja pravda (in: Mir Iskusstva 1902, no. 1—6, S. 67—74).
- Nekrasov kak poët goroda. 1912 (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 231—236).
- Agrippa Nettesgejmskij (in: Russkaja Mysľ 1911, 2, S. 234—237).
- F. Ničše, Ecce Homo (in: Vesny 1908, 12, S. 42—44).
- (Avrelij): Novye perevody Vercharna (in: Vesny 1906, 9, S. 77—80).
- Novye tečenija v ruskoj poezii (in: Russkaja Mysľ 1913, 3, S. 124—132; 1913, 4, S. 134—143).
- (Avrelij): Novyj perevod Bodlera (in: Vesny 1904, 4, S. 42—48).
- Novye sborniki stichov (in: Vesny 1907, 1, S. 69—73; Vesny 1907, 2, S. 83—86; 1907, 5, S. 62—67).
- Odnomu razvjaznomu kritiku (in: Vesny 1905, 9/10, S. 88—90).

- Brjusov, V. Ja.: Ovidij po-russki (in: Russkaja Mysl 1913, 4; und in: Brj. Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 250—257).
- Otvet g. Andreevskomu (in: Mir Iskusstva 1901, 5, S. 237—247).
- Pisat' ili spisivat'? (in: Vesny 1907, 3, S. 76—80).
- (Brjusov) Pis'ma V. Ja. Brjusovu k P. P. Percovu. K istorii rannego simvolizma Pod. red. Percova. — M. 1927.
- (Avrelij): Pis'ma iz Peterburga. „Antigona” Sofokla i „A Pippa pljašet” Gauptmanna (in: Vesny 1906, 2, S. 60—64).
- Pis'mo v redakciju (in: Vesny 1909, 2, S. 89).
- Na pochoronah Tolstogo. 1913 (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 525—534).
- Poët protivorečij (K. K. Slučevskij) (in: Vesny 1904, 10, S. 1—5).
- Poëty-impresionisty (Fofanov, Annenskij, Blok) (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 157—162).
- Pogonja za obrazami (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 339—342).
- Pravo na rabotu. 1913 (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 246—249).
- Proletarskaja poëzija. 1920 (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 313—321).
- Puti i pereput'ja. Sobranie stichov. — t. 1, 2. M. 1908.
- O „reči rabskoj“ v zaščitu poëzii (in: Apollon 1910, 9, S. 31—34).
- (Avrelij): Odilon Rëdon (in: Vesny 1904, 5, S. 41—44).
- Remeslo poëta. 1918 (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 295—312).
- O rifme. 1924 (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 343—355).
- (Valerius Brjusoff): Die Republik des Südkreuzes. Novellen. — München 1908.
- Sem' pesen Meterlinka (in: Vesny 1905, 7, S. 19—25).
- Igor Severjanin. 1916 (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 267 bis 281).
- Sintetika poëzii. 1925 (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 356 bis 370).
- K. Slučevskij. 1904 (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — Moskva 1912, S. 41—45).
- Smysl sovremennoj poëzii. 1920/21 (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 325—338).
- V. Solov'ev. Smysl ego poëzii. 1900 (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 27—40).
- Fedor Sologub. 1910 (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 107—114).
- S. Solov'ev. Gumilev. 1908—1910 (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 137 bis 147).
- Stichi 1911 goda. 1911 (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — M. 1912, S. 188—202).
- Stichotvorenija i poëmy. — Leningrad 1961.
- O stichotvornoj tehniki (in: Brj.: Izbr. soč. v dvuch tomach, t. 2, M. 1955, S. 181—185).
- Sud akmeista (in: Pečat' i Revoljucija 1923, 3, S. 96—100).
- Svjaščennaja žertva (in: Vesny 1905, 1, S. 23—29).
- V takie dni. — Moskva 1921.
- F. I. Tjutčev. 1910 (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — Moskva 1912, S. 1—17).
- (V. Bakulin): Tvorčestvo pobeditelej (in: Vesny 1907, 9, S. 53—57).

- Brjusov, V. Ja.: Včera, segodnja i zavtra ruskoj poézii (in: Pečat' i Revoljucija 1922, 7, S. 38—67).
- Vechi. I. Svoboda slova (in: Vesny 1905, 11, S. 61—66).
- (Avrelij): Vechi. II. Iskanija novoj sceny (in: Vesny 1905, 12, S. 72—75).
- (Avrelij): Vechi. III. Čort i cham (in: Vesny 1906, 3/4, S. 75—78).
- Vechi. IV. Fakely (in: Vesny 1906, 5).
- (Avrelij): Vechi. V. Mističeskie anarchisty (in: Vesny 1906, 8, S. 43—47).
- Vercharn na prokrustovom lože (in: Pečat' i Revoljucija 1923, 3, S. 35—44).
- Vesny 1909. Izdanija god šestoj. — Vesny-Skorpion, Katalog no. 8 (Beilage zu Vesny 1909, 1, S. 3).
- (Avrelij): A. L. Volynskij, „Kniga velikogo gneva“. — SPb 1904 (Rez.) (in: Vesny 1904, 2, S. 67—68).
- V zaščitu ot odnoj pochvaly (Otkrytoe pis'mo Andreju Belomu) (in: Vesny 1905, 5, S. 37—39).
- Zaščitniku avtoriteta (in: Vesny 1907, 11, S. 65—70).
- Ženščiny-poëty (in: Brj.: Dalekie i blizkie. — Moskva 1912, S. 148—152).
- (Avrelij): Žizn' čeloveka v Chudožestvennom teatre (in: Vesny 1908, 1, S. 143—146).
- B-ъ. A.: Nравstvennaja problema našich dnei. Publ. lekcija N. Minskogo (Rez.) — (in: Vesny 1904, 12, S. 46—47).
- Čulkov, G. I.: Anarchičeskie idei v dramach Ibsena. — SPb 1907.
- Aleksandr Dobroljubov (in: Čulkov: Pokryvalo Izidy. Moskva 1909, S. 91—98).
- Dymnyj ladan (in: Čulkov: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 55—63).
- Fakely, kn. 1. (Sbornik). — o. O. [SPb] 1906; kn. 2. — 1907.
- Gody stranstvii. Iz knigi vospominanij. — (Moskva) 1930.
- Ischod (in: Čulkov: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 64—80).
- Kritičeskie zametki (in: Voprosy žizni 1905, 8, S. 207—218).
- Licom k lieu (in: Zolotoe Runo 1909, 1, S. 105—107).
- Lilija i roza (in: Zolotoe Runo, 1908, 6, S. 51—54).
- O liričeskoj tragedii (in: Zolotoe Runo 1909, 11/12, S. 51—54).
- Mističeskij anarchizm. — (M.) 1906. 1907 (2 Bde.).
- O mističeskom anarchizme (in: Voprosy Žizni 1905, 7, S. 199—204).
- Naši sputniki (1912—1922). — M. 1922.
- Opravdanie simvolizma (in: Čulkov: Naši sputniki. M. 1922, S. 99—125).
- Opravdanie zemli (in: Čulkov: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 99—106).
- Pamjati V. F. Komkissarževskoj (in: Apollon 1910, 6, Chronika S. 22—24).
- Perevody Tjutčeva iz Fausta Gete (in: Iskusstvo 1927, tom III, kniga 11/III, S. 164—170).
- Poët-kormščik (in: Apollon 1911, 10, Chronika S. 62—64).
- Poëzija Vlodimira Solov'eva (in: Voprosy Žizni 1905, 4/5, S. 101—117).
- Pokryvalo Izidy. Kritičeskie očerki. — Moskva 1909.
- Pokryvalo Izidy (in: Čulkov: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 13—32).
- Pokryvalo Izidy (in: Zolotoe Runo 1908, 5, S. 66—72).
- Principy teatra buduščego (in: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 188—210).
- Razoblačennaja magija (in: Zolotoe Runo 1908, 1, S. 61—64).
- Sbornik tovariščestva „Znanie“ za 1903 god (in: Novyj Put' 1904, vyp. 6, S. 217—222).
- Severnye Cvety — Assirskie. Alm. 5 (in: Voprosy Žizni 1905, 6, S. 248—258).

- Čul'kov, G. I.: Snežnaja Deva (in: Č.: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 81—90  
 — Svetlejut dali (in: Vesy 1904, 3, S. 13—16).  
 — Tajna ljubvi (in: Čul'kov: O mističeskom anarchizme. — SPb 1907, S. 211—227).  
 — Teatr — studija (in: Voprosy Žizni 1905, 9, S. 245—250).  
 — F. I. Tjutčev (in: Č.: Pokryvalo Izidy. — M. 1909, S. 44—54).  
 — Traurnyj estetizm. I. F. Annenskij — kritik (in: Apollon 1910, 4, Chronik S. 9 f.).  
 — Tretij sbornik „Znanie“ za 1904 god (in: Voprosy Žizni 1905, 1, S. 303—304).  
 — Ob utverždenii ličnosti (in: Čul'kov: Fakely, kn. 1, 1906, S. 69—79; Fakely kn. 2, 1907, S. 1—25).  
 — Vesy (in: Apollon 1910, 7, S. 15—20).
- Djagilev, S. P.: V čas itogov (in: Vesy 1905, 4, S. 45—46).  
 — Složnye voprosy (in: Mir Iskusstva 1899, 1/2, S. 1—16; 1899, 3/4, S. 37—61)
- Dobroljubov, A. M.: Sobranije stichov. Predislovija Iv. Konevskogo i Valerija Brjusova. — M. 1900.
- Èllis (= Kobylinskij, L. L.): Ob almanachach (in: Vesy 1909, 5, S. 69—75).  
 — Čelovek, kotoryj smeetsja (in: Vesy 1909, 4, S. 84—94).  
 — Čto takoe literatura (in: Vesy 1907, 10, S. 54—57).  
 — Čto takoe teatr (in: Vesy 1908, 4, S. 85—91).  
 — Ešče odna korona (in: Vesy 1908, 6, S. 62—63).  
 — Francuzkie liriki XIX veka. Perevod Brjusova (in: Vesy 1909, 7, S. 89—93).  
 — Golubaja ptica (in: Vesy 1908, 12, S. 95—100).  
 — Itogi simvolizma (in: Vesy 1909, 7, S. 55—86).  
 — Krizis sovremennoho teatra (in: Vesy 1908, 9, S. 63—66).  
 — Kuštura i simvolizm (in: Vesy 1909, 10/11, S. 153—168).  
 — Literaturnyj perevod (in: Vesy 1908, 10, S. 81—86).  
 — Naši èpigony. O stile, L. Andreeve, Borise Zajceve i mnogom drugom (in: Vesy 1908, 2, S. 61—68).  
 — Panteon sovremennoj pošlosti (in: Vesy 1907, 6, S. 55—62).  
 — Povорот. Almanachi izd. „Šipovnik“, kn. II. (in: Vesy 1907, 8, S. 65—68).  
 — Puti i pereput'ja (Brjusov) (in: Vesy 1908, 1, S. 82—86).  
 — Russkie simvolisty. K. Balfmont, V. Brjusov, A. Belyj. — Moskva 1910.  
 — O sovremennom simvolizme, o „dejstve“ i o „čorte“ (in: Vesy 1909, 1, S. 75—89).  
 — Tanec buduščego (in: Vesy 1904, 3, S. 38—40).  
 — O vandalizme v sovremennoj kritike (in: Vesy 1909, 3, S. 83—87).  
 — V zaščitu dekadentstva (Po povodu stat'i Berdjaeva) (in: Vesy 1907, 8, S. 69—71).  
 — Po zvezdam (Ivanov) (in: Vesy 1909, 8, S. 53—67).
- Gippius, Z. N. (Pseud.: A. Krajnij): Anekdот ob ispanskom korole (in: Vesy 1907, 8, S. 72—74).  
 — Avtobiografičeskaja zametka (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 173—177).  
 — (A. Krajnij): Bratskaja mogila (in: Vesy 1907, 7, S. 57—64).  
 — (A. Krajnij): Čelovek i boloto. Na ostrie (O „Šipovnike) (in: Vesy 1907, 5, S. 53—61).  
 — (A. Krajnij): Ivan Aleksandrovič — neudačnik (in: Vesy 1906, 8, S. 48—51).

- Gippius, Z. N. (A. Krajnij): Literaturnyj dnevnik (1899—1907). — SPb 1908.  
 — Dmitrij Merežkovskij. — Paris (1951).  
 — Bez mira (in: Vesny 1907, 1, S. 57—65).  
 — My i oni. Stat'ja s poslesloviem (in: Vesny 1907, 6, S. 47—54).  
 — Ne to. Nenužnaja istorija (in: Vesny 1906, 6, S. 15—38).  
 — Nužny-li stichi? 1904 (in: Gippius: Literaturnyj dnevnik. — SPb 1908).  
 — Otkrytoe pis'mo redaktoru „Russkoj Mysli“ (in: Russkaja Mysl' 1914, 5, S. 133 bis 135).  
 — Pis'ma Z. N. Gippius (in: Novyj Žurnal 1954, 37, S. 194—210).  
 — Proza poëta. Tvarnoe. Dve stat'i (in: Vesny 1907, 3, S. 69—73).  
 — (A. Krajnij): Repa (in: Vesny 1908, 2, S. 73—76).  
 — Živye lica. 2 tt. — Praga (1925).
- Ivanov, V. I.: Antičnyj užas (in: Zolotoe Runo 1909, 4, S. 51—65).  
 — Jurgis Baltrušaitis, kak liričeskij poët (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka, t. 2, M. 1914—1916, S. 301—311).  
 — Borozdy i meži. Opyty èstetičeskie i kritičeskie. — Moskva 1916.  
 — B. N. Bugaev i Realliora (in: Vesny 1908, 7, S. 73—77).  
 — Byron i ideja anarchii (in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 123—142).  
 — O „chimerach“ Andreja Delogo (in: Vesny 1905, 7, S. 51—52).  
 — Čurljanis i problema sinteza iskusstv (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 313—351).  
 — O dostoinstve ženščiny. 1908 (in: Ivanov: Po zvezdam. SPb 1909, S. 377—392).  
 — Drevnij užas (in: Zolotoe Runo 1909, 4, S. 51—65; und in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 393—424).  
 — Dve stichii v sovremennom simvolizme (in: Zolotoe Runo 1908, 3/4, S. 86—94; 1908, 5, S. 44—50; und in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 249—307).  
 — Èllinskaja religija stradajuščego boga (in: Novyj Put' 1904, vyp. 1, S. 110—134; 1904, 2, S. 48—78; 1904, 3, S. 38—61; 1904, 5, S. 28—40).  
 — Èstetičeskaja norma teatra (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 259—279).  
 — Èstetika i ispovedanie (in: Vesny 1908, 11, S. 45—50).  
 — O „fakelščikach“ i drugih imenach sobirateľnyh (in: Vesny 1906, 6, S. 52—55).  
 — O granicach iskusstva (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 187—229).  
 — Ideja neprijatija mira. 1916 (in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 103—122).  
 — Kop'e Afiny (in: Vesny 1904, 10, S. 6—15; und in: Iv.: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 43—53).  
 — O „krasnom smeche“ i „pravom bezumii“ (in: Vesny 1905, 3, S. 43—47).  
 — Krizis individualizma (in: Voprosy Žizni 1905, 9, S. 47—60; und in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 86—102).  
 — O krizise teatra (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 279—286).  
 — O lirizme Balmonta (in: Apollon 1912, 3/4, S. 36—42).  
 — Manera, lico i stil' (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 165—186).  
 — Mysli o simvolizme. 1912 (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 145—160).  
 — Ničše i Dionis (in: Vesny 1904, 5, S. 17—30; und in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 1—20).  
 — O nischoždenii (in: Vesny 1905, 5, S. 26—36).  
 — Novaja povest' bogoborstva (in: Vesny 1904, 5, S. 45—47).

- I v a n o v , V. I.: Novalis (in: Apollon 1910, 7, S. 46—50).
- Novye maski (in: Vesny 1904, 7, S. 1—8; und in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 54—65).
  - Iz oblasti sovremennykh nastroyenij (in: Vesny 1905, 6, S. 35—39).
  - Perepiska iz dvuch uglov (Geršenzon, M. O. i Ivanov, V. I.). — Moskva/Berlin 1922
  - Poët i čern' (in: Vesny 1904, 3, S. 1—8; und in: Iv.: Po zvezdam. — SPb 1909 S. 33—42).
  - O poëzii I. F. Annenskogo (in: Apollon 1910, 4, S. 16—25).
  - Predčuvstvija i predvestija (in: Zolotoe Runo 1906, 4, S. 68—73; 1906, 6 S. 53—63).
  - O probleme teatra (in: Apollon 1909, 1, S. 74—78).
  - Put' i ceľ v iskusstve (in: Apollon 1912, 3/4, S. 43—51).
  - Razskazy tajnovidca (in: Vesny 1904, 8, S. 47—50).
  - Religioznoe delo Vl. Solov'eva (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 95 bis 115).
  - O ruskoj idee (in: Zolotoe Runo 1909, 1, S. 85—92; 1909, 2/3, S. 87—94).
  - Simvolika èstetičeskich načal (in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 21—32).
  - Sporady I—III. (in: Vesny 1908, S. 80—90).
  - Sporady VI. (in: Zolotoe Runo 1908, 11/12, S. 70—73; und in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 338—376).
  - Sporady VII. O ljubvi derzajuščej (in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909).
  - O suščestve tragedii (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 233—255).
  - O Šillere (in: Voprosy Žizni 1905, 6, S. 224—236); und in: Ivanov: Po zvezdam. — SPb 1909, S. 70—85).
  - Lev Tolstoj i kultura (in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 73—93).
  - Ty esi (in: Zolotoe Runo 1907, 7/8/9, S. 100—103).
  - Vagner i Dionisovo dejstvo (in: Vesny 1905, 2, S. 13—16).
  - O veselom remesle i unnom veselii (in: Zolotoe Runo 1907, 5, S. 47—55).
  - Zametki o ruskoj belletristike (in: Apollon 1910, 7, Chronika S. 43—51).
  - Zavety simvolizma (in: Apollon 1910, 8, S. 5—20; und in: Ivanov: Borozdy i meži. — M. 1916, S. 121—144).
  - Po zvezdam. Star'i i aforizmy. — SPb 1909.
- M e r e ž k o v s k i j , D. S.: Polnoe sobranie sočinenij D. S. Merežkovskogo. Izd. T-va M. O. Wolf. 17 tt. — SPb/M. (1911—1913).
- Avtobiografičeskaja zametka (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 288—294).
  - Bes ili Bog? (in: M.: V tichom omute. — SPb 1908, S. 221—237).
  - Christianskie anarchisty (in: M.: V tichom omute. — SPb 1908, S. 161—177).
  - Christianstvo i gosudarstvo (in: M.: V tichom omute. — SPb 1908, S. 201—219).
  - Čechov i Gorkij (in: Poln. sobr. soč. D. S. Merežkovskogo. Izd. Wolf. 17 tt. — SPb/M. (1911—1913), t. 11, S. 37—92).
  - O Čechove (in: Vesny 1905, 11, S. 1—26).
  - Dekadentstvo i obščestvennost' (in: Vesny 1906, 5, S. 30—37).
  - Grjaduščij čam (in: Poln. sobr. soč. Merežk., Izd. Wolf. 17 tt. — SPb/M. (1911—1913), t. 11).
  - Lermontov (in: Vesny 1909, 1, S. 73—74).

- Merežkovskij, D. S.: *Mističeskie chuligany* (in: *Merežk.: V tichom omute.* — SPb 1908, S. 239—255).
- *O novom religioznom dejstvii* (*Otkrytoe pis'mo N. A. Berdjaevu*) (in: *Poln. sobr. soč. Merežk., Idz. Wolf. 17 tt.* — SPb/M. (1911—1913), t. 11, S. 149—173).
- *V obez'jan'ich lapach* (*O Leonide Andreeve*) (in: *M.: V tichom omute.* — SPb 1908, S. 1—65).
- *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury. 1892* (in: *Poln. soč. Merežk., Idz. Wolf. 17 tt.* — SPb/M. (1911—1913), t. 15, S. 209 bis 305).
- *Prorok russkoj revoljucii. K jubileju Dostoevskogo* (in: *Vesy 1906, 2, S. 27—45*); 1906, 3/4, S. 19—47).
- (*Dmitry Merejkowsky*): *La question religieuse* (in: *Mercure de France, Bd. 66, 1907 [März/April], S. 68—71*).
- *Revolucija i religija* (in: *Russkaja Mysl 1907, Otd. 2, 2, S. 64—85*).
- *Sv. Sofija* (in: *Poln. sobr. soč. Merežkovskogo. Idz. Wolf. 17 tt.* — SPb/M. (1911—1913), t. 11, S. 133—148).
- *Strašnyj sud nad russkoj intelligenciej* (in: *Poln. sobr. soč. Merežkovskogo. Idz. Wolf. 17 tt.* — SPb/M. (1911—1913), t. 11, S. 123—132).
- *Teper' ili nikogda* (in: *Merežk.: Poln. sobr. soč. Merežkovskogo. Idz. Wolf. 17 tt.* — SPb/M. 1911—1913, t. 11, S. 93—122).
- *V tichom omute.* — SPb 1908.
- *Vse protiv vseh* (in: *Zolotoe Runo 1916, 1, S. 90—97*).
- Minskij, N. M. (= *Vilenkin, N. M.*): *Dvuedinstvo npravstvennogo ideala* (in: *Novyj put' 1903, 4, S. 71—96*).
- *Genrich Ibsen i ego p'esy iz sovremennoj žizni* (in: *Severnyj Vestnik 1892, 9, S. 75—102*).
- *Meonizm N. M. Minskogo v sžatom izložanii avtora* (in: *Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka.* — SPb/M. 1914—1916, t. 1, S. 364—369).
- *Iz mraka k svetu. Izbrannye stichotvorenija.* — Berlin/SPb/M. 1922.
- *Npravstvennaja problema (Lekcija)* (in: *Vesy 1904, 12, S. 46—47*).
- *Religija buduščego (Filosofskie razgovory).* — SPb 1905.
- *O svobode religioznoj sovesti* (in: *Novyj Put' 1903, 1, S. 10—27*).
- Skrjabin, A. N.: *Zapisi A. N. Skrjabina* (in: *Russkie Propilei. Materialy po istorii russkoj mysli i literatury, t. 6. M. 1919, S. 120—247*).
- Sologub, F. K. (= *Teternikov, F. K.*): *Sobranie sočinenij. SPb, t. III Razskazy o J. [1909]*.
- *Čelovek čeloveku d'javol* (in: *Zolotoe Runo 1907, 1, S. 53—56*).
- *Večer Gofmanstalja v Peterburge* (in: *Vesy 1907, 11, S. 84—86*).
- (*Sologub, F. K., Čulkov, G. I., Ivanov, V. I.*): *Simvolisty o simvolizme* (in: *Zavety 1914, 2, otd. II, S. 71—84*).
- *Zemle zemnoe* (in: *Sologub: Sobr. soč.* — SPb, t. III, o. J. [1909], S. 167—211).
- Solov'ev, S. M.: *Simvolizm i dekadentstvo* (in: *Vesy 1909, 5, S. 53—64*).
- Vološin, M. A.: *Archaizm v russkoj živopisi* (in: *Apollon 1909, 1, S. 43—53*).
- *Francuzskaja literatura* (in: *Apollon 1909, 1 (Okt.), Chronika S. 20—22*; 1909, 2 (Nov.), *Chronika S. 7—11*).
- *Liki tvorčestva* (in: *Rus' 1908*; und in: *Apollon 1909, 2, Chronika S. 1—5*).

- Vološin, M. A.: Magija tvorčestva (in: Vesny 1904, 11, S. 1—5).  
 — Emil Vercharn i Valerij Brjusov (in: Vesny 1907, 2, S. 74—82).

### b) Texte Marianne Werefkins

- Werefkin, M. (Verevkin, M. V.): *Briefe an Herwarth und Nell Walden*. — („Sturmarchiv“. Stiftung Preuß. Kulturbesitz. Staatsbibl. Marburg (aus Beständen der ehemaligen Preuß. Staatsbibliothek):
- Brief aus St. Prex an Herwarth Walden. 28. 5. 1915.
  - Karte an Herwarth Walden, Berlin (undat.).
  - 2 Briefe aus Wilna an Nell Walden (undat.) [1913].
- Briefe an einen Unbekannten. 1901—1905. Herausgegeben von Clemens Weiler. — Köln (1960).
- *Handschriftlicher Nachlaß* in der M.-Werefkin-Nachlaß-Stiftung, Basel:
    - [Buchexzerpte und Kommentare], 1914, Heft 1. Format 17×21 cm, (1), 90, (2) Seiten.
    - 1914, Heft 2. Format s. o., (1), 57, (135) Seiten
    - 1914, Heft 3. desgl. (1), 120, (16) S.
    - 1914, Heft 4. desgl. (2), 272, (15) S.
    - 1914, Heft 5. desgl. (1), 25, (163) S.
    - 1914, Heft 6. desgl. (1), 38, (2) S.
    - 1914, Heft 7a. desgl. (1), 94, (1) S.
    - 1914, Heft 8. desgl. (1), 45, (51) S.
  - Buchexzerpte und Kommentare (weitere 15 Hefte, Format desgl., 1915—1936).
  - [Entwurf zu Vortrag oder Brief, ca. 1909—1913] 2 lose Blätter, 1 Hefteil ohne Umschlag:
    - [S. 1/2] loses Blatt. Format 13,5×21 cm.
    - [S. 3—20] Hefteil. Format 16,5×21 cm.
    - [S. 21/20] loses Blatt. Format 13,5×21 cm.
    - [S. 23—31] Hefteil. Format 16,5×21 cm.
  - [Lektüreverzeichnis, Heft 1]. 1891—1907. Format 17×21 cm (1), 95, (16) Seiten. — Vom Heftende her begonnene Erzählung „Sentiments“, 17 Seiten); Heft 2, 1914—1937. Format 17×21 cm. (1), 70, (4) S.
- Lettres à un Inconnu. Heft 1. Format 17×21cm. 1901/1902. (4), 268, (2) Seiten;
- Heft 2. Format 17×21 cm. 1903/1904. (2), 377, (3) S.
  - Heft 3. Format 17×21 cm. 1904/1905. (1), 264, (3) S.
  - [Tagebuch 1920—1925] Format 23×28,5 cm (2), 15, (ca. 300) Seiten.
- Handschriftlicher Nachlaß im Besitze von Baron A. v. Werefkin, Rom: 27 verschiedene Hefte mit Buchexzerpten und Kommentaren.

## II. Literatur zum russischen Symbolismus

- Adamovič, G.: Nasledstvo Bloka (in: *Novyj Žurnal* 1956, 44, S. 73—87).
- Ajchenvald, Ju.: Siluety russkich pisatelej. 3 tt. t. 3: Novejšaja literatura. — Berlin 1923.
- Andreevskij, S. A.: Literaturnye očerki. — SPb 1913.  
— Vyroždenie rifmy. Zametki o sovremennoj poëzii (in: *Mir Iskusstva* 1901, 5, S. 211—236).
- Aničkov, F. V.: Baľmont (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: *Russkaja literatura XX veka*, t. 1, S. 65—101).  
— Literaturnye obrazy i mnenija 1903 g. — SPb 1904.  
— Poslednie pobegi ruskoj poëzii (in: *Zolotoe Runo* 1908, 2, S. 45—55; 1908, 3/4, S. 103—112).
- Askoldov, S.: Tvorčestvo Andreja Belogo (in: *Literaturnaja Mysľ* 1922, vyp. 1, S. 73—90).
- Asmus, V.: Filosofija i estetika russkogo simvolizma (in: *Literaturnoe nasledstvo* 27/28. M. 1937, S. 1—53).
- Ašukin, N. S. (Hrsg.): Valerij Brjusov v avtobiograf... S. Brjusov, V. Ja.
- Bakst, L. S.: Vystavka v redakcii „Apollona“ (in: *Apollon* 1910, 8, *Chronika* S. 43—46).
- Batjuškov, F. D.: V. Ja. Brjusov (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: *Russkaja literatura XX veka*, t. 1, S. 119—134).
- Beketova, M.: O risunkach Aleksandra Bloka (in: *Literaturnoe nasledstvo* 27/28, M. 1937, S. 683—686).
- Berberova, N.: *Alexandre Blok et son temps*. — Paris 1947.
- Bogoslovskij, N.: Neizdannij Brjusov (in: *Pečat i Revoljucija* 1928, 8, S. 107—111).
- Bonneau, S.: *L'univers poétique d'Alexandre Blok*. — Paris 1946.
- Bowra, C. M.: A. Blok (in: *Bowra: The Heritage of Symbolism*. — London 1943, S. 144—179).
- Valeriju Brjusovu. 1873—1923. Sbornik, posvjaščennyj 50-tiletiju so dnja roždenija poëta, pod red. P. S. Kogana. — Moskva 1924.
- Bugaeva, K., i Petrovskij, A.: Literaturnoe nasledstvo Andreja Belogo. *Obzor* (in: *Literaturnoe nasledstvo* 27/28. — M. 1937, S. 575—638).
- Burghardt, O.: *Die Leitmotive bei Leonid Andrejew*. — Leipzig 1941.
- Cetlin, M. O.: Vos'midesjatye gody (in: *Novyj Žurnal* 1946, 14, S. 204—208).
- Chodasevič, Vl. F.: O simvolizme (in: *Chod.: Literaturnye stati i vospominanija*. — New York 1954, S. 153—158).
- Chuzeville, J.: *Dmitri Merejkowsky. L'âme russe et nous*. Paris 1922.
- Čebotarevskaja, A.: F. Sologub. Biografičeskaja spravka (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: *Russkaja literatura XX veka*, t. 2, S. 9—13).  
— (Hrsg.): *O Fedore Sologube. Kritika, stati i zametki*. SPb 1911.
- Čukovskij, K. I.: *Čamstvo vo Christe* (in: *Vesy* 1906, 5, S. 59—63).  
— *Ot Čehova do naših dnej. Literaturnye portrety, charakteristiki*. — SPb/M. 1908<sup>3</sup>.

- Čukovskij, K. I.: *Kniga ob Alexandre Bloke.* — Peterburg 1922.
- Pšibyševskij o simvole (in: *Vesy* 1904, 11, S. 33—37).
  - Russkaja Whitmaniana (in: *Vesy* 1906, 10, S. 43—45).
- Deschartes, Etire et mémoire selon Vyatcheslav Ivanov (in: *Oxford Slavonic Papers* 1957, vol. VII, S. 83—98).
- Deschartes, Vyacheslav Ivanov (in: *Oxford Slavonic Papers* 1954, vol. V, S. 41—58).
- Donchin, G.: *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry.* — 's-Gravenhage 1958.
- Empirik (Pseud.): O čistom simbolizmu, teurgizmu i nigelizmu (in: *Zolotoe Runo* 1908, 5, S. 77—79).
- Ėjchenbaum, B. M.: *Sudba Bloka* (in: *Ėjchenbaum: Skvoz' literaturu. Sbornik statej.* — 's-Gravenhage 1962 — photomech. Nachdruck, S. 215—232).
- Erlich, Viktor: *Russian Formalism. History-Doctrine.* — 's-Gravenhage 1955.
- Evgen'ev - Maksimov, V.: *Očerki istorii novejšej ruskoj literatury. Ėtjudy i charakteristiki.* — L./M. 1925.
- i Maksimov, D.: *Iz prošlogo ruskoj žurnalistiki. Stati i materialy.* — Leningrad 1930.
- Filosofov, D. S.: *Mističeskij anarchizm* (in: *Zolotoe Runo* 1906, 10, S. 58—65).
- *Nigilisty* (in: *Vesy* 1904, 6, S. 45—48).
  - *Pis'mo iz Peterburga* (in: *Zolotoe Runo* 1906, 1, S. 106—110).
  - *Slova i žizn'. Literaturnye spory novejšego vremeni (1901—1908 gg.).* — SPb 1909.
- Florenskij, P.: *Ob odnoj predposylke mirovozzrenija* (in: *Vesy* 1904, 9, S. 24—35).
- Fontainas A., et Berberova, N.: *Le symbolisme. Débats au studio franco-russe.* — Paris 1931.
- Gippius, Vl.: *A. Dobroljubov* (in: *Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 272—287.*
- Gofman, M. L.: *Kniga o russkich poëtach poslednego desjatiletija.* — SPb/M. 1908).
- *Romantizm, simbolizm i dekadentstvo* (in: *G.: Kniga o russkich poëtach...* SPb/M. (1908), S. 1—35).
- Gołcev, Viktor: *Brjusov i Blok. Po neopublikovannym materialam* (in: *Pečat i Revoljucija* 1928, 4, S. 33—47; 1928, 5, S. 67—80).
- Gornfeld, A. G.: *Knigi i ljudi.* — SPb 1908.
- *F. Sologub* (in: *Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka, t. 2, S. 14—64.*
- Gorodeckij, S. M.: *Idolotvorčestvo* (in: *Zolotoe Runo* 1909, 1, S. 93—101).
- *Nekotorye tečenija v sovremennoj ruskoj poëzii* (in: *Apollon* 1913, 1, S. 46—50).
- Gudzij, N. K.: *Iz istorii rannego rusckogo simbolizma (Moskovskie sborniki „Russkie simbolisty“)* (in: *Iskusstvo* 1927, III, Kn. 4, S. 180—218).
- *Junošeskoe tvorčestvo Brjusova* (in: *Literaturnoe nasledstvo, 27/28. M. 1937, S. 197—238.*
  - *Tjutčev v poëtičeskoj kul'ture rusckogo simbolizma.* — Leningrad 1930.

- Gumilev, N. S.: Poézija v Vesach (in: Apollon 1910, 9, S. 42—44).  
 — Zavety simvolizma i akmeizm (in: Apollon 1913, 1, S. 42—45).
- Gurevič, L. Ja.: Anatéma .1909 (in: Gurevič: Literatura i éстетika. — M. 1912, S. 68—83).  
 — Ot „byta“ k „stilju“. 1911 (in: G.: Literatura i éстетika. — M. 1912, S. 248—275).
- Gurevič, L. Ja.: Dalnozorkie. 1910 (in: G.: Literatura i éстетika. — Moskva 1912, S. 111—128).  
 — Istorija „Severnogo Vestnika“ (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka. T. 1, S. 235—264).  
 — Literatura i éстетika. — Moskva 1912.  
 — Mečty i mysli o novoj drame. 1910 (in: G.: Literatura i éстетika. — M. 1912, S. 150—173).  
 — Bez meril. 1910 (in: G.: Literatura i éстетika. — M. 1912, S. 129—149).  
 — Nemeckij romantizm i simvolizm našego vremena (in: Russkaja Mysl 1914, 4, otd. II, S. 102—110).  
 — Otorvannye duši. O Leonide Andreeve i Fedore Sologube. 1908 (in: G.: Literatura i éстетika. — M. 1912, S. 61—67).  
 — Približenie krizisa. Almanach 1910 (in: G.: Literatura i éстетika. — M. 1912, S. 84—110).  
 — Zametki o sovremennoj literatury (in: Russkaja Mysl 1910, 3, S. 143—155).
- Holtusen, J.: Fedor Sologubs Roman-Trilogie (Tvorimaja legenda). Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. — 's-Gravenhage 1960.  
 — Russische Gegenwartsliteratur I. 1890—1940. Die literarische Avantgarde. — Bern/München (1963).  
 — Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. — Göttingen 1957,  
 — und D. Tschizewskij (Hrsg.): Versdichtung des russischen Symbolismus. Ein Lesebuch. — Wiesbaden 1959.
- Iiinskij, A.: Gorkij i Brjusov (in: Literaturnoe nasledstvo, 27/28. M. 1937, S. 639—660).  
 — Literaturnoe nasledstvo Valerija Brjusova (in: Literaturnoe nasledstvo, 27/28, M. 1937, S. 457—504).
- Ivanov-Razumnik, R. V.: A. Belyj. 1912 (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka. T. 3, S. 13—64).  
 — Ot „dekadentstva“ k „simvolizmu“. Russkaja literatura ot semidesjatyh godov do našich dnei. — Berlin 1923.  
 — O smysle žizni. Sologub, Andreev, Šestov. — SPb 1908.
- Kamyšnikov, L.: Odesskij „salon“ 1909/10 goda (in: Apollon 1909, 3 (Dez.), Chronika S. 18—20).
- Kogan, P. S.: Očerki po istorii novejšej ruskoj literatury, t. 3. — M. 1910.
- Kuzmin, M.: Chudožestvennaja proza „Vesov“ (in: Apollon 1910, 9, S. 35—41).  
 — Zametki o ruskoj literatury (in: Apollon 1910, 11, S. 49—51).  
 Literaturnoe nasledstvo, 27/28. — Moskva 1937.
- Litvin, E. S.: Revoljucija 1905 goda i tvorčestvo Brjusova (in: Revoljucija 1905 goda i russkaja literatura. Pod red. V. A. Desnickogo, K. D. Muratovoj. — M./L. 1956, S. 198—245).
- Loks, K.: Brjusov — teoretik simvolizma (in: Literaturnoe nasledstvo, 27/28. — M. 1937, S. 265—275).

- L o s s k y, N. O.:** Philosophical Ideas of Poet-Symbolists (in: Lossky: History of Russian Philosophy. — New York 1951, S. 335—345).
- L v o v - R o g a č e v s k i j, V. L.:** Lirika sovremennoj duši. Balmont (in: Sovremennyj Mir 1910, 4).  
— Lirika sovremennoj duši. Valerij Brjusov (in: Sovremennyj Mir. 1910, 6, S. 4—17).  
— Novejšaja russkaja literatura. — Moskva 1927.
- M á c h a l, J.:** O symbolismu v polské a ruské literatuře. — Praha 1935.
- M a k o v s k i j, Sergej:** Chudožestvennye itogi (in: Apollon 1910, 7 (April), S. 21 bis 33).  
— N. K. Čurljanis (in: Apollon 1911, 5, S. 23—28).  
— Džagilev i „Mir Iskusstva“ (in: Novoe russkoe slovo. Zeitg. New York. 14. Dez. 1952, S. 2).  
— Vjačeslav Ivanov v Rossii (in: Novyj Žurnal 1952, kn. XXX, S. 135—151).  
— Portrety sovremennikov. — N'ju-Jork 1955.  
— Vystavka Mir Iskusstva (in: Apollon 1910, 2, S. 14—24).
- M a k s i m o v, D. E.:** Aleksandr Blok i revolucija 1905 goda (in: Revolucija 1905 goda i russkaja literatura. Pod red. V. A. Desnickogo, K. D. Moratovoj. — M./L. 1956, S. 246—279).  
— Valerij Brjusov i „Novyj Puť“ (in: Literaturnoe nasledstvo, 27/28. — M. 1937, S. 276—298).  
— Počzija Valerija Brjusova. — Leningrad 1940.
- M a s l e n i k o v, O. A.:** The frenzied Poets. — Andrej Bely and the Russian Symbolists. — Berkeley/Los Angeles 1952.  
— Ruskin, Bely and the Solov'jovs (in: The Slavonic and East European Review. 1956, Vol. 35, No. 84, S. 16—23).
- M e j l a c h, B.:** Simvolisty v 1905-om godu (in: Literaturnoe nasledstvo, 27/28. — M. 1937, S. 167—196).
- M i r s k y, D. S.:** Contemporary Russian Literature (1881—1925). London 1926.
- M o č u I s k i j, K. V.:** Andrej Belyj. — Pariž (1955).  
— Aleksandr Blok. — Pariž (1948).  
— Aleksandr Dobroljubov (in: Novyj Žurnal 1953, 32, S. 137—148).
- O r l o v, V l.:** Aleksandr Blok. — Moskva 1956.  
— Literaturnoe nasledstvo Aleksandra Bloka (in: Literaturnoe nasledstvo, 27/28, M. 1937, S. 505—574).  
— Iz neizdannyh tekstov Aleksandra Bloka (in: Literaturnoe nasledstvo, 27/28, M. 1937, S. 675—682).
- P e r c o v, P. P.:** Literaturnye vospominanija 1890—1902 gg. — Moskva/Leningrad 1933.  
— Novyj puť (in: Novyj Puť 1903, 1, S. 1—9).  
— Rannij Blok. 1922 (in: Pečať i revolucija 1928, 4 (Mai-Juni), S. 36—45).
- (P e t r o v s k i j, A.) B u g a e v a, K. i P e t r o v s k i j A.:** Literaturnoe nasledstvo Andreja Belogo, s. Bugaeva, K.
- P o g g i o l i, R.:** The Poets of Russia 1890—1930. — Cambridge 1960.
- P o g o r e l o v a, E.:** Valerij Brjusov i ego okruženie (in: Novyj Žurnal 1953, 33, S. 176—198).

- Polonskij, G.: Poëzija Minskogo (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 369—403).
- Puriševa, V.: Biblioteka V. Brjusova (in: Literaturnoe nasledstvo 27/28. — M. 1937, S. 661—674).
- Radlov: Filosofija Minskogo (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 404—409).
- Reeve, F. D.: Aleksandr Blok. — New York/London 1962.
- Remizov, A.: Tovariščestvo novoj dramy (in: Vesny 1904, 4, S. 36—39).
- Revolucija 1905 goda i russkaja literatura. Pod red. V. A. Desnickogo, K. D. Muratovoj. — M./L. 1956.
- Rozanov, V. V.: Dekadenty. — SPb 1904.
- Sabaneev, L.: Moi vstreči (in: Novoe russkoe slovo. — New York. 5. Juli 1953: I. „Dekadenty“ S. 2, 8. — 19. Juli 1953: II. „Dekadenty“ S. 2).
- Schmidt, A.: Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. — München 1963.
- Semenov, E.: Lettres russes. Le misticisme anarchique (in: Mercure de France 1907, No. 242, 16. Juli).
- Stepun, F.: Dem Andenken A. Belyjs (in: Hochland 1937, Bd. 2, S. 200—215). — Vjačeslav Ivanovs Lehre vom realistischen (religiösen) und idealistischen Symbolismus (in: Die Welt der Slaven 1963, Jg. VIII, Heft 3, S. 225—233). — Mystische Weltanschauung. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus. — München (1964).
- Struve, P.: Religija i obščestvennost'. Otvety Z. N. Gippius (in: Russkaja Mysl' 1914, 5, S. 136—140).
- (Šlecer, B. F.) Zapiski B. F. Šlecera o Predvaritel'nom Dejstvii (in: Russkie Propilei. Materialy po istorii russkoj mysli i literatury, t. 6. — M. 1919, S. 97—119).
- Tschizewskij, D.: Outline of Comparative Slavic Literature (Symbolism S. 120—130). — Boston 1951.
- (Čyževskij, D.): Boleslav Lesmian als russischer Dichter (in: Zeitschr. f. slav. Philologie 1955, XXIII, S. 260—271).
- Rußland zwischen Ost und West. Russische Geistesgeschichte II. 18.—20. Jahrhundert. — (Hamburg 1961).
- (Čiževskij, D.): Aleksandr Šmidt (A. Schmidt: Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie), Rez. (in: Novyj Žurnal 1964, 76 (Juni), S. 265—267).
- Tynjanov, J.: Archaisty i novatory. — L. 1929.
- Valentinov, N.: Vstreči s Andreem Belym (in: Novyj Žurnal 1956, 45, S. 181 bis 194; 1956, 46, S. 84—106; 1956, 47, S. 133—153; 1957, 49, S. 171—188).
- Vengerov, S. A.: Belletristika 80-ych godov (in: Vengerov [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka. t. 2, S. 209).
- Dejatel'nyj period pereoceny vsch cennostej. Bafmont (in: Vengerov Hrsg.: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 58—65).
- A. Dobroljubov (in: Vengerov Hrsg.: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 265 bis 271).

- Vengerov, S. A.: Etapy neo-romantičeskogo dviženija (in: Vengerov Hrsg. Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 1—54; t. 2, S. 209—224).
- Geriočeskij karakter ruskoj literatury. — SPb 1911.
- Individualizm i občestvenność kak metodologičeskie principy (in: Vengerov Hrsg.: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 7—16).
- N. Minskij (in: Vengerov Hrsg.: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 356—368).
- Poëzija 80-ych gg. (in: Vengerov Hrsg.: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 40—57).
- Psihologičeskoe edinstvo 1890—1910 gg. (in: Vengerov Hrsg.: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 6—7).
- Publicistika 80-ych godov (in: Vengerov Hrsg.: Russkaja literatura XX veka, t. 2, S. 224—240).
- Russkaja literatura XX veka. 1890—1910. 3 tt. — Moskva 1914—1916.
- Russkij neoromantizm (in: Vengerov Hrsg.): Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 16—26).
- Vnešnee raznoobrazie dvadcatiletija 1890—1910 (in: Vengerov Hrsg.: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 3—6).
- A. Volynskij (in: Vengerov Hrsg.: Russkaja lit. XX veka, t. 2, S. 121—140).
- Vos'midesjatyje gody (in: Vengerov Hrsg.: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 26—32).
- Vengerova, Z. A.: Avtobiografičeskaja spravka (in: Vengerov, S. A. [Hrsg.]: Russkaja literatura XX veka, t. 1, S. 135—139).
- Višnjak M.: Z. N. Gippius v pis'mach (in: Novyj Žurnal 1954, 37, S. 183—193).
- Volkov, A.: Očerki ruskoj literatury konca XIX i načala XX vekov. — M. 1952.
- de Witt, N.: The Reflection of Bryusov's Philosophic and Aesthetic Views in his Poetry. — Harvard 1952 (Maschinenschrift).
- Zen'kovskij, V.: Čerty utopizma v istorii ruskoj mysli (in: Novyj Žurnal 1955, 42, S. 221—234).
- Zlobin, Vl.: Z. N. Gippius. Ee sudba (in: Novyj Žurnal 1952, 31, S. 139—159).
- Žirmunskij, V. M.: Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika. — SPb 1914.
- Voprosy teorii literatury. Stati 1916—1926. — 's-Gravenhage 1962 (Photomech. Nachdruck).

### *b) Literatur über Marianne Werefkin*

- (Ausstellungskatalog) Kunsthaus Zürich. 18. Juni—20. Juli 1938. Katalog mit Einführung und 24 Abb. — Marianne Werefkin, Ottilie W. Roederstein, Hans Brünlmann.
- (Ausstellungskatalog) Marianne Werefkin. Gedächtnisausstellung. Städt. Museum Wiesbaden 1958.
- Pauli, Gustav: Erinnerung aus sieben Jahrzehnten. — Tübingen (1936).

- Roh, J.: Marianne Werefkin (in: Die Kunst und das schöne Heim. Monatsschrift für Malerei, Plastik, Graphik, Architektur und Wohnkultur. — München 1959, 57. Jg., S. 452—455).
- Stöckli, F.: Marianne Werefkin (in: Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich 1938, S. 3—5).
- Weiler, C.: Marianne Werefkin (in: M. Werefkin: Briefe an einen Unbekannten. 1901—1905. Hrsg. C. Weiler. — Köln 1960, S. 53—77).

### III. Sonstiges

- Alpatov, M.: Russian Impact on Art. — New York 1950.
- Apuchtin, A. N.: Sočinenija. — SPb 1898.
- (Ausstellungskatalog) „Der Blaue Reiter“. February 19th to March 30, 1963. Leonard Hurton Galleries. — New York (1963).
- (Ausstellungskatalog) The Blue Rider. The Tate Gallery. 30 Spet. to 30 Oct., 1960. — Introduction by H. K. Röthel. — London 1960.
- (Ausstellungskatalog) Vor 50 Jahren. Neue Künstlervereinigung, Der Blaue Reiter. Galerie Stangl, München. 7. April bis 19. Mai 1962.
- (Ausstellungskatalog) München und die Kunst des 20. Jh. Der Weg von 1908 bis 1914. Der Blaue Reiter. Ausstellung im Haus der Kunst München. Sept.—Okt. 1949.
- (Ausstellungskatalog) Neue Künstlervereinigung, München e. V. — Turnus 1909/1910. Mod. Galerie, Theatinerstr. 7. — desgl. Turnus 1910/1911.
- Berdjaev, N. A.: O karaktere ruskoj religioznoj mysli XIX veka (in: Sovremennye zapiski 1930, XLII, S. 309—343).
- Duchovnyj krizis intelligencii. — SPb 1910.
- Existentielle Dialektik des Göttlichen und Menschlichen, München 1951.
- Novoe religioznoe soznanie i obščestvennost'. — SPb 1907.
- O novom religioznom soznanii (in: Voprosy Žizni 1905, 9, S. 147—188).
- Russkaja ideja. Osnovnye problemy ruskoj mysli XIX veka i načala XX veka. — Paris 1946.
- Selbsterkenntnis. — Darmstadt 1953.
- u. a.: Spor o pragmatizme (in: Russkaja Mysl 1910, 5, S. 121—156).
- Der Blaue Reiter [Almanach]. Herausgeber: V. Kandinsky, Franz Marc. — München 1914<sup>2</sup>.
- Bowra, C. M.: The Heritage of Symbolism. — London 1947.
- Buchheim, L. G.: Der Blaue Reiter und die „Neue Künstlervereinigung München“. — Feldafing (1959).
- Bulgakov, S. N.: Christianstvo i mifologija (in: Russkaja Mysl 1911, 8, S. 115—133).
- Burljuk, D.: Die „Wilden“ Rußlands (in: Der Blaue Reiter. Herausgeg. von Kandinsky und Marc. München 1914<sup>2</sup>).
- Chodasevič, V. F.: Literaturnye stați i vospominanija. — New York 1954.
- Cvetaeva, M.: Proza. — N'ju-Iork 1953.
- Černyševskij, N. G.: Sočinenija N. Černyševskogo. Pervoe poln. izd. t. 1. Naučnaja i literaturnaja kritika. Vevey 1868.
- Ėstetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti (in: Soč. N. Černyševskogo. Pervoe poln. izd. t. 1. — Vevey 1868).

- Čukovskij, K. I.: Ego-futuristy i kubo-futuristy (in: Almanachi knigoizdatel'stva „Šipovnik“ 1914, kn. 21, S. 95—154).
- George Watts (in: Vesny 1904, 7, S. 41—44).
- Dobroljubov, N. A.: Sobranie sočinenij v trech tomach, t. 1: Stati i recenzii 1856—1858 gg. — Moskva 1950.
- Eichner, J.: Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst. — München o. J.
- Fischer, O.: Das neue Bild. Veröffentlichung der Neuen Künstlervereinigung München. Text von Otto Frischer. — München 6 (1912).
- Florovskij, G.: Puti russkogo bogoslovija. — Pariž 1937.
- Frank, S. L.: Pragmatizm kak filosofskoe učenie (in: Russkaja Mysl' 1910, 5, S. 90—120).
- Grabar', I.: Dve vystavki (in: Vesny 1907, 3, S. 101—104).
- Golubaja Roza (in: Vesny 1907, 5, S. 93—96).
- S. Makovskij. Stranicy chudožestvennoj kritiki (in: Vesny 1906, 6, S. 5—7).
- Moskovskie vystavki. I. (in: Vesny 1909, 1, S. 107—112; desgl. II. in: Vesny 1909, 2, S. 103—110).
- Gray, C.: The Great Experiment. Russian Art. 1863—1922. — (London 1962).
- Grohmann, W.: Wassily Kandinsky. Leben und Werk. — (Köln 1958).
- Grote, L.: Der Weg zum Blauen Reiter (in: Ausstellungskatalog: München und die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1908—1914. Der Blaue Reiter. Ausstellung im Haus der Kunst. Sept.—Okt. 1949. München (1949), S. 5—17).
- Guenther, J. von: Zametki o nemeckoj literatury (in: Apollon 1909, 3 (Dez.), Chronika S. 1—5; 1910, 5 (Feb.), Chronika S. 5—8).
- Ingarden, R.: O tak zwanyh malarstwie abstrakcyjnym (in: Estetyka. Rocznik I. Warszawa 1960, S. 147—169).
- Istorija russkoj literatury konca XIX — načala XX veka. Pod red. K. D. Muratovoj. — M./L. 1963.
- Istorija russkoj literatury XIX veka. Bibliografičeskij ukazatel'. Pod red. K. D. Muratovoj. — M./L. 1962.
- Jaremič, S.: Peredvižeskoe načalo v russkom iskusstve (in: Mir Iskusstva 1902, 1—6, S. 19—25).
- Jawlenski, A.: „Diese meine Meditationen.“ Aus den Lebenserinnerungen des Malers (in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 74. Samstag, 28. März 1964).
- Kandinsky, W.: Über die Formfrage (in: Der Blaue Reiter. — München 1914<sup>2</sup>, S. 74—100).
- Über das Geistige in der Kunst. — Bern 1952<sup>4</sup>.
- Korrespondencija iz Mjunchena (in: Mir Iskusstva 1902, 1—6, S. 96—98).
- Pis'mo iz Mjunchena (in: Apollon 1909, 1 (Okt.), Chronika S. 17—20; 1910, 4 (Jan.), Chronika S. 28—31; 1910, 7 (April), Chronika S. 12—15; 1910, 8 (Mai-Juni), Chronika S. 4—7; 1911, 11 (Okt.), Chronika S. 13—17).
- Künstler über Kunst. Briefe und Aufzeichnungen von Malern, Bildhauern, Architekten. Ausgewählt und kommentiert von Hans Eckstein. — Berlin/Darmstadt (1954).
- Kuzmin, M.: Futuristy (in: Apollon 1910, 9, S. 20—21).
- Lankheit, K.: Franz Marc. Skizzenbuch aus dem Felde. — Berlin 1956.
- Lavreckij, A.: Estetika Belinskogo. — Moskva 1959.

- Marc, F.: Geistige Güter (in: Der Blaue Reiter. — München 1914<sup>2</sup>, S. 1—4).  
 — Die „Wilden“ Deutschlands (in: Der Blaue Reiter. — München 1914<sup>2</sup>, S. 5—7).
- Milioti, V.: Zabytye zavety (in: Zolotoe Runo 1909, 4, S. III—VI).
- Močušskij, K.: Vladimir Solov'ev. Žizn' i učenje. — Paris 1936.
- Müller, L.: Das religionsphilosophische System Vladimir Solov'evs. — Berlin (1956).
- Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. — Stuttgart 1958.  
 — (Fridrich Ničše): Ecce Homo. Predislovie i perevod Avrelija (= V. Brjusov) (in: Vesny 1908, 12, S. 42—56).
- Novickij, A.: Peredvižniki i vlijanie ich na russkoe iskusstvo. — Moskva 1897.
- Ostolopov, Nik.: Slovar' drevnej i novoj poézii. — SPb 1821.
- Pisarev, D. I.: Sočinenija v četyrech tomach. — Moskva 1955—1956.
- Pobedonoscev, K. P.: Istoričeskie izsledovanija i statii. — SPb 1876.
- Protopopov, M. A.: Pis'ma o literature (in: Russkaja Mysl' 1903, 4, S. 201—212).
- Repin, I. E.: Mysli ob iskusstve (in: Novyj Puť 1903, 1, S. 28—36).  
 — Pis'mo v redakciju (in: Apollon 1910, 6 (März), Chronika S. 50—51).
- Sabaneev, L.: „Prometheus“ von Skrjabin (in: Der Blaue Reiter. — München 1914<sup>2</sup>, S. 57—68).
- Skobcova, E.: Mirosozercanie Vl. Solov'eva. — Pariž 1929.  
 (Solov'ev, Vl. S.): Sobranie sočinenij Vl. Serg. Solov'eva, t. 1—10. — SPb t. 1: 1911; t. 3—7: 1911—1913; t. 9: 1914.  
 — (Wladimir Solowjow): Kurze Erzählung vom Antichrist. Bonn (1946).  
 — Übermensch und Antichrist und das Ende der Weltgeschichte. Hrsg. L. Müller. — Freiburg 1958.
- Strémoukhoff, D.: Vladimir Solov'ev et son oeuvre messianique. — Paris 1935.
- Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. Hrsg. von Nell Walden u. Lothar Schreyer. — Baden-Baden (1954).
- Tatarkiewicz, W.: Nowa sztuka a filozofia (in: Estetyka. Rocznik I. Warszawa 1960, S. 129—146).
- Tolstoj, L. N.: Čto takoe iskusstvo (in: Voprosy filosofii i psichologii 1897, 5 (40), 8. 979—1027; 1898, 1 (41), S. 5—137).
- Tschizewskij, D.: Berufung und Bestimmung des Dichters in der Slavischen Dichtung. — Wiesbaden 1957.  
 — Formalistische Dichtung bei den Slaven. — Wiesbaden 1958.  
 — (D. Čiževskij): Gegeľ v Rossii. — Pariž 1939.  
 — Wassily Kandinsky und die russische Literatur (in: Die Welt der Slaven 1957, Jg. II, Heft 3, S. 293—301).  
 — (D. Čiževskij): On Romanticism in Slavic Literatures. 's-Gravenhage 1957.
- Tugendchold, Ja.: Itogi sezona (Pis'mo iz Pariža) (in: Apollon 1911, 6, Chronika S. 65—74).

- U m a n s k i j, K.: Neue Kunst in Rußland. 1914—1919. — Potsdam/München 1920.
- V e n g e r o v a, Z. A.: Novye tečenija v anglijskom iskusstve. Preraphaelitskoe bratstvo (in: Vengerova: Lit.charakteristiki. 2 tt. — SPb t. 1, 1897, S. 1—23).  
— Džon Rėskin (in: Vengerova: Lit.charakteristiki. 2 tt. — SPb t. 2, 1905, S. 221 bis 244).  
— Dante Gabriel Rosetti (in: Vengerova: Lit. charakteristiki. 2 tt. — SPb t. 1, 1897, S. 23—48).  
— Frank Wedekind (in: Vengerova: Lit. charakteristiki. 2 tt. — SPb t. 2, 1905, S. 317—337).
- V o l y n s k y, A. L. (= Flekser, A. L.): Bor'ba za idealizm. Kritičeskie staťi. — SPb 1900.  
— Čto takoe idealizm. — SPb 1922.  
— Kniga velikogo gneva. Kritičeskie staťi, zametki, polemika. — SPb 1904.  
— Literaturnye zametki (in: Severnyj Vestnik 1892, 3, S. 136—154; 1892, 7, S. 126—159; 1892, 11, S. 117—146).
- W e i l e r, C.: Alexej von Jawlensky. — Wiesbaden 1955.  
— Alexej Jawlensky. — Köln (1959).
- W u l f f, O.: Die neurussische Kunst. — Augsburg 1932.
- Z e n' k o v s k i j, V. V.: Aus der Geschichte der ästhetischen Ideen in Rußland im 19. und 20. Jahrhundert. — 's-Gravenhage 1958.  
— Istorija ruskoj filozofie. 2 Bde. — Paris, Bd. 2: 1948.