

Andrea Zink

Andrej Belyjs Rezeption
der Philosophie Kants,
Nietzsches und der Neukantianer

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

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

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

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

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

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von
Alois Schmaus

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smimov
Wilfried Fiedler · Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 368

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1998

Andrea Zink

Andrej Belyjs
Rezeption der Philosophie
Kants, Nietzsches
und der Neukantianer



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1998

PVA
98.
3183



ISBN 3-87690-714-4
© Verlag Otto Sagner, München 1998
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

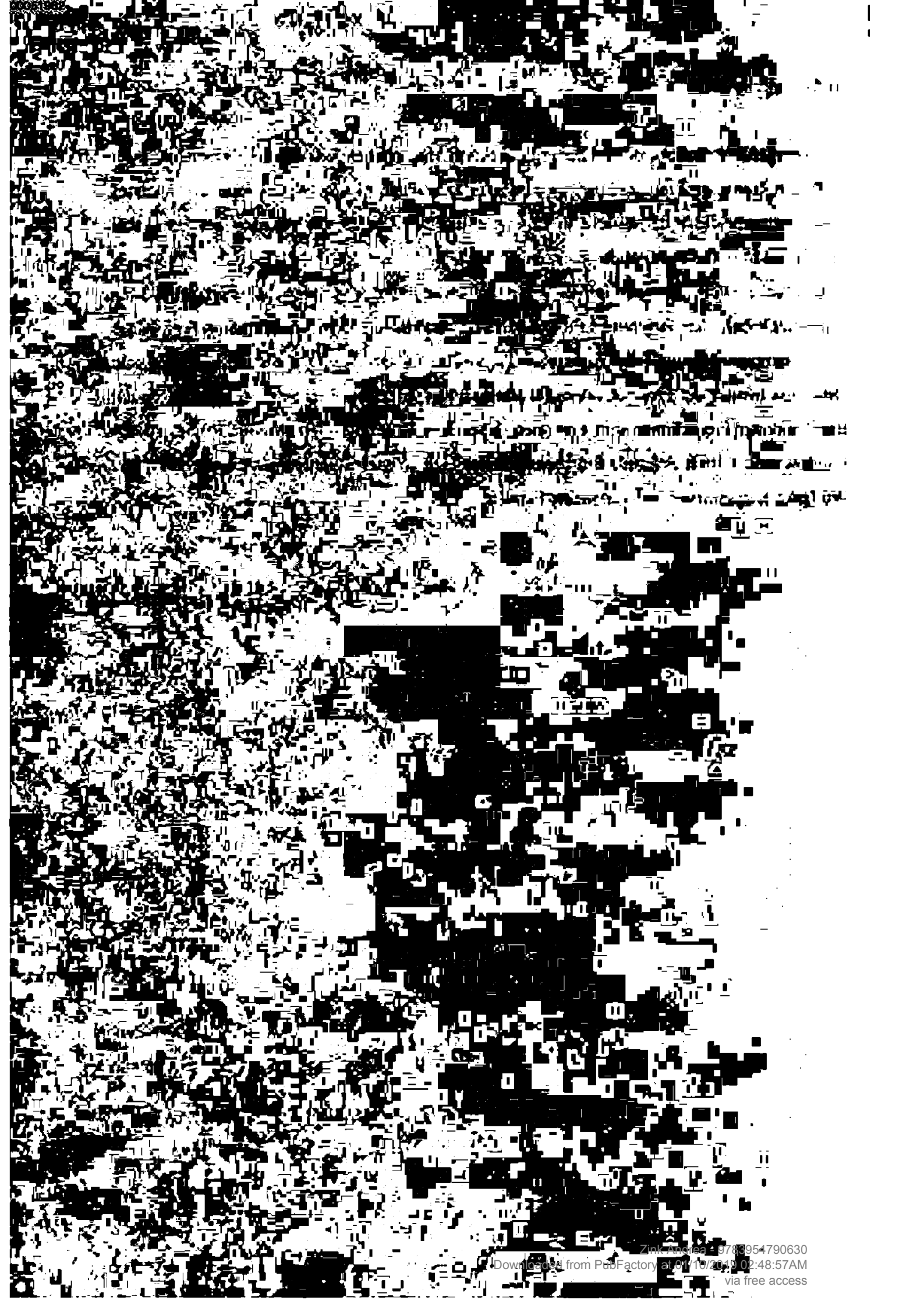
9 8 1 7 8 7 6 5 0

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel als Dissertation angenommen. Ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes ermöglichte mir die Materialsuche in Leningrad und Moskau. Die Publikation wurde mit den Mitteln des Max Geldner Fonds gefördert.

Ich danke allen, die sich mit dieser Arbeit beschäftigt und mich bei ihrer Abfassung unterstützt haben: dem Referenten Prof. Andreas Guski (Basel), dem Korreferenten Prof. Klaus Dieter Seemann (Berlin), Prof. Annemarie Pieper (Basel), den Kolleginnen und Kollegen vom Osteuropa Institut der Freien Universität Berlin und vom Slavischen Seminar der Universität Basel, meinen Freundinnen und Freunden, besonders Britta Scholze, Andrea Rödiger, Aileen Rambow und Ulrich Schmid. Ein menschlicher Halt in vielen Jahren waren mir Lore und Wolfgang Kiepenheuer und v.a. meine Familie.

..



Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	9
A. Philosophie und Symbolismustheorie	17
I. Kantianismus	17
1. Immanuel Kant	17
1.1 Das vergessene Buch: Die "Kritik der Urteilskraft"	21
1.2 Kants "Kritik der reinen Vernunft"	34
1.3 Belyjs theoretische Auseinandersetzung mit Kant	48
1.3.1 Die frühe Phase: Offene Kritik am Ding an sich	48
1.3.2 Vom Produkt des Schaffens zum Prozeß – 1906-1907: Annäherung an Kant	60
1.3.3 Die Widersprüche und ihre Verschärfung	69
1.3.4 Noch einmal Kant? – Selbstbewußtsein und Schematismus	85
2. Neukantianismus	93
2.1 Heinrich Rickert: "Der Gegenstand der Erkenntnis"	94
2.2 Belyj und Rickert	105
2.2.1 Zur Frage nach der Chronologie	105
2.2.2 Der "Primat des Schaffens vor der Erkenntnis"	108
2.2.3 Das transzendente Sein – oder: Von der Symbolisierung zum SYMBOL?	120 ✓
II. Friedrich Nietzsche	132
1. Die Person Friedrich Nietzsche	137
1.1 Belyjs Blick auf Nietzsche	143
1.2 Kunst und Mythos – Nietzsches "Geburt der Tragödie" und verwandte Schriften	148
1.3 Vernichten – Schaffen – Ja-Sagen. Die menschliche Aktivität bei Nietzsche	164
1.4 Die neue Ontologie – "Die Ewige Wiederkunft des Gleichen"	173
2. Belyjs Nietzsche Rezeption	182
2.1 "Die Geburt der Tragödie"	182
a) Metaphysische Inspiration	184
b) Der Konflikt zwischen Theater und Leben	193
c) Versuch eines Kompromisses: Technische Stilisierung des Dramas	198
d) Die "Geburt der Tragödie" im Horizont der Schöpfungstheorie: der Held im Kampf mit dem Schicksal	206
e) Der zweite Dionysos des Denkens	210
2.2 Schaffen, Ja-Sagen	214
2.3 Die Ewige Wiederkunft – eine Wiederkunft der Ewigkeit?	222
2.4 Der Stil Nietzsches und sein Einfluß auf Belyj	238

B. Philosophie und künstlerisches Werk	253
I. Kant und Neukantianismus	264
1. Der Kantianer	264
1.1 Das Bewußtsein Nikolajs	271
1.1.1 Der Raum als subjektive Bedingung	273
1.1.2 Die Zeit als subjektive Bedingung	281
1.1.3 Das Ich	286
2. Das Bewußtsein des Erzählers	295
3. Instrumentierung des Kantianismus	302
II. Nietzsche	307
1. Reminiszenzen an die Biographie Nietzsches	308
2. Apollo contra Dionysos	313
2.1 Der Senator	314
2.2 Lippančenko	320
2.3 Nikolaj	322
2.4 Dudkin	326
2.5 Peter der Große	330
2.6 Die Stadt	333
3. Я гублю без возврата	335
4. Der menschliche Tausendfüßler und die Zeit	347
5. Der rhapsodische Erzähler	355
6. Die musikalische Sinnschicht	361
C. Schluß	365
Bibliographie	378

Einleitung

Andrej Belyjs Roman "Peterburg" führt dem Leser einen positivistischen Vater, einen neukantianischen Sohn und einen Revolutionär mit Nietzsche-Vergangenheit vor. Diese Tatsache bildete den Ausgangspunkt der vorliegenden Dissertation. "Peterburg" zitiert fremde Texte, verarbeitet sie. Dazu gehören auch philosophische Werke, und sie scheinen von Belang zu sein. Denn selten setzt Belyj seine Vorbilder derart explizit ein. Die expliziten Angaben geben darüber hinaus ein Grundprinzip dieses symbolistischen Romans zu erkennen. Um *einen* Prätext, um *eine* Philosophie geht es nicht. Belyjs Anliegen ist es, verschiedene Denksysteme in sein künstlerisches Werk zu integrieren, diese miteinander zu konfrontieren und so einen Dialog zu schaffen. Daraus ergab sich die Notwendigkeit, eine – wenngleich exemplarisch ausgewählte – *Menge* an Prätexten zu behandeln. Die ausschließliche Analyse einer einzelnen Philosophie (etwa der Erkenntnistheorie Kants in "Peterburg") erschien mir einseitig und den Absichten Belyjs widersprechend.

Daß es Belyj nie um die Anlehnung an *eine bestimmte* Philosophie ging, zeigt auch sein theoretisch-publizistisches Werk. Er zitiert über Jahre hinweg die unterschiedlichsten Denkweisen und macht sie für die eigenen ästhetischen Zwecke nutzbar. Hier aber stellte sich von vornherein die Frage: Kann die Theorie des Verfassers zur Interpretation seiner künstlerischen Werke überhaupt beitragen? Belyjs 'Ästhetik' – es macht schon Mühe seine Aufsätze so zu bezeichnen – ist äußerst eklektisch, sprunghaft, ihr Charakter wurde in dieser Hinsicht vielfach beklagt. Wäre es da nicht besser, mit den Formalisten für die radikale Isolation der Literatur von äußeren Faktoren zu plädieren? Šklovskij unternimmt dies im Falle von Belyjs Roman "Kotik Letaev". Zwischen den Absichten des Publizisten Belyj und den Eigengesetzen des literarischen Textes sieht er eine Kluft, die es als solche zu tolerieren und nicht zu überwinden gilt.¹ Diese Position vereinfacht allerdings den Tatbestand. Es handelt sich vielmehr um ein Sowohl-als-auch: Belyjs Theorie und sein Roman "Peterburg" divergieren zum einen in der philosophischen Thematik. So ist Nikolaj Apollonovič Ableuchov, eine der Hauptfiguren des Romans, "Cohenianer", an der Marburger neukantianischen Schule und speziell an Cohen aber hat der Theoretiker

¹ Vgl.: Šklovskij, V.: Ornamental'naja proza. Andrej Belyj. In: Ders.: O teorii prozy. Moskva 1929. S. 205-225. Beispielhaft für die Einschätzung Šklovskijs dürfte sein lakonischer Kommentar des Kampfes zwischen der außerkünstlerischen Ideologie (hier der Anthroposophie) und der künstlerischen Technik sein: Vgl.: ebd.: S. 207: "V bor'be antroposofii s pričom, eju vyzvannym, pričom s-el antroposofiju." ("Im Kampf der Anthroposophie mit dem von ihr hervorgerufenen Verfahren hat das Verfahren die Anthroposophie verschlungen.")

Belyj kaum Interesse. Das gleiche gilt für den Positivismus. Der Positivismus ist die Philosophie der 'Väter' Belyjs, eine in den Augen des symbolistischen 'Sohns' veraltete Denkweise, der er als Theoretiker keine Beachtung mehr schenkt. In "Peterburg" nun spielt gerade das Verhältnis von Vater und Sohn Ableuchov eine wichtige Rolle, und entsprechend ergibt sich ein philosophischer Konflikt zwischen Positivismus und Kantianismus. Neben den Unterschieden fallen zum anderen aber auch die Gemeinsamkeiten auf. Die Philosophien Kants und Nietzsches, die in "Peterburg" ebenso explizit genannt werden, diskutiert Belyj auch in seiner Theorie über Jahre hinweg. Die Rezeption Nietzsches in "Peterburg" scheint sehr verschlüsselt, während Nietzsche in Belyjs Theorie auf Schritt und Tritt begegnet. Hier waren von einer Analyse der publizistischen Texte in jedem Fall Informationen zu erwarten, die die Interpretation des Romans stützen konnten. Das muß durchaus nicht heißen, daß Belyj seine theoretischen Ansichten ungebrochen in den künstlerischen Text übernimmt. Auch dann, wenn eine Korrespondenz mit der eigenen Theorie besteht, ist aufgrund der veränderten Gattung eine Differenzierung zu erwarten.

Den Anfang der folgenden Analyse macht – entgegen der Motivation also – Belyjs Rezeption der Philosophie in seinen theoretischen Texten. Und diese Untersuchung entwickelte eine – zumindest in ihrem Ausmaß – unerwartete Eigendynamik. Dazu trug die Komplexität und mangelnde Systematik der Theorie Belyjs bei, daneben auch das Fehlen von äquivalenten Untersuchungen. Generell läßt sich die Forschung zu Belyjs Ästhetik in zwei Bereiche unterteilen, von denen sich die vorliegende Arbeit absetzt. Die konträren Positionen werden von Maria Deppermann – ihre Arbeit stellt eine Ausnahme dar – als "formästhetische" und als "geistesgeschichtliche Richtung" bezeichnet.² Die Vertreter der formästhetischen Richtung – zum Beispiel Holthusen – betonen im wesentlichen den chaotischen Charakter von Belyjs Theorie³ mit Ausnahme derjenigen Texte, die als Vorstufen einer formalistischen Literaturwissenschaft gewertet werden können. Die philosophischen Themen werden dem 'Chaos' zugerechnet und für irrelevant erklärt.⁴ Vertreter der weltanschaulichen Richtung neigen auf der anderen Seite dazu,

² Vgl. den Forschungsbericht in: Deppermann, M.: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. München 1982. S. 3-33.

³ Holthusen spricht von der "hybride(n) Natur" des Symbolismus, die sich "am anschaulichsten in Andrej Belyjs monumentalem Werk 'Simvolizm'" zeige und sieht "Ästhetik und Poetik als konkurrierende Gesetze". Vgl. Holthusen, J.: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen 1957. S. 24f.

⁴ Implizit und z.T. auch explizit gibt Holthusen klar zu erkennen, daß er Belyjs "radikalen Formalismus", präsent in den literaturwissenschaftlichen Texten, schätzt, während Belyj bei der Suche nach dem Sinn der Kunst "eigentlich doch nur auf der Stelle" trete. Grundsätzlich hält Holthusen die Vermengung der Sinnfrage mit der Frage nach der künstlerischen Technik für den "wunde(n) Punkt von Belyjs Theorien". Vgl.: ebd.: S. 25,27

Belyjs Publizistik mit einer einheitlichen Linie zu versehen. Insofern aber – diese These wird hier vertreten – die eine Linie gar nicht existiert, allenfalls die Sprünge einen Sinn haben, oktroyieren sie Belyj eine Interpretation auf. Das gilt auch für die dezidiert philosophisch orientierte Forschung. So wird aus dem 'Chaoten' Belyj bei Čistjakova ein zwar eigenwillig, aber gleichwohl stringent denkender Kantianer⁵, ein russischer Cassirer und Vorläufer des zeitgenössischen Strukturalismus.⁶ Den Neukantianismus im Denken Belyjs faßt Siclari auf 10 Seiten scheinbar kompakt, jedoch wenig überzeugend zusammen.⁷ Bennett widmet sich ausschließlich der Rezeption von Nietzsches "Geburt der Tragödie" in Belyjs theoretischen Texten und grenzt darüber hinaus diese Texte zeitlich stark ein.⁸ Schließlich läßt sich Belyj auch generell dem russischen Nietzscheanismus seiner Zeit zuordnen.⁹ All diese Analysen – es handelt sich hier um Beispiele, und ich werde in den entsprechenden Kapiteln auf sie zurückkommen – die literaturwissenschaftlichen wie weltanschaulichen, sind innerhalb ihrer eigenen Prämissen gerechtfertigt. Sie zeichnen sich aber durch eine starke Einseitigkeit aus: Zum einen soll damit das 'Chaos' von einem nicht-chaotischen Teil getrennt und letzterer 'gerettet' werden, zum anderen wird das 'Chaos' überhaupt widerlegt, indem man den Wandel in Belyjs Denken unterschlägt und nur seine Rezeption einer einzigen philosophischen Richtung berücksichtigt. Die vorliegende Arbeit nimmt hier eine Zwischenposition ein: Ich gehe davon aus, daß der Pluralismus philosophischer Positionen ganz wesentlich das Denken Belyjs bestimmt, und da der Pluralismus seinerseits zum Eklektizismus seiner Theorie und also zum 'Chaos' beiträgt, muß das Durcheinander als solches beachtet werden. Es ist weder abzuqualifizieren noch zu glätten. Vorarbeit leistet in dieser Richtung die Arbeit von Maria Deppermann, die die philosophische Thematik

⁵ Vgl.: Čistjakova, Ė.I.: Ėстетико-философские взгляды Андрея Белого. (Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filozofskih nauk). (Die ästhetisch-philosophischen Anschauungen Andrej Belyjs. /Dissertation zur Erlangung des Grades eines Kandidaten der philosophischen Wissenschaften/) Moskva 1979.

⁶ Vgl.: Dies.: Kul'tura kak muzykal'noe obrazovanie. Iz neopublikovannogo nasledija A.Belogo. Predislovie k publikaciji. In: Kul'tura kak ėstetičeskaja problema. Moskva 1985. S. 129.

⁷ Vgl.: Siclari, A.D.: Neokantianism v myšlenii Belogo. (Der Neukantianismus im Denken Belyjs). In: Andrej Belyj. Pro et contra. Atti del I° simposio internazionale Andrej Belyj. Bergamo 14-16 settembre 1984. Milano 1986. S. 75-85.

⁸ Vgl.: Bennett, V.: Esthetic Theories from *The Birth of Tragedy* in Andrei Bely's Critical Articles, 1904-1908. In: Rosenthal, B.G. (Hrsg.): Nietzsche in Russia. Princeton 1986. S. 161-179.

⁹ Vgl. das Kapitel "Andrei Belyj and the Eternal Return: A Window on Eternity" in: Lane, A.M.: Nietzsche in Russian Thought 1890-1917. (Dissertation submitted of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy). Wisconsin-Madison 1976. S. 125-181. Clowes diskutiert Belyj und andere Symbolisten unter dem Aspekt einer Synthese des Dionysischen und Christlichen. Vgl. das Kapitel "The Mystical Symbolists. The Making of Dionysian-Christian Culture" in: Clowes, E.W.: The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914. Illinois 1988. S. 115-173.

allerdings nur am Rande streift. Deppermann geht Belyjs Theorie immanent und detailliert auf die Spur, zeichnet die Verschiebungen in seinem Symbolverständnis nach, auch das Pendeln zwischen unterschiedlichen Positionen. Im Vergleich zu Deppermann situiert sich die vorliegende Arbeit in einer größeren Distanz zu Belyj. Der rezeptionsorientierte Ansatz bringt dies mit sich. Die philosophischen Texte, die Belyj gelesen und verarbeitet hat, werden als Maßstab herangezogen und bilden den roten Faden. Belyjs eigene Position präzisiert sich dann durch Nähe und Ferne zu bestimmten Philosophien, durch Akzeptanz der einen, Polemik gegenüber einer anderen und grundsätzlich durch seine ganz spezifischen Deutungen. Insofern Belyj zur Bestimmung dessen, was ein Symbol, was der Symbolismus sein soll – und darum geht es in seiner Ästhetik –, immer auf philosophische Prätexte zurückgreift, trägt die Analyse auch zur Klärung seines Symbolverständnisses bei. Die Ergebnisse des ersten Teils dieser Arbeit können dabei – auf einem anderen Weg – die Ergebnisse von Deppermann durchaus bestätigen. Die rezeptionsorientierte Analyse läßt im weiteren einen Vergleich zwischen Belyjs Ästhetik und Literatur zu. Denn es wird mit gleichem Maß gemessen: Die philosophischen Prätexte, die Belyj seiner Theorie einverleibt, dienen ihm auch als intertextuelle Vorgaben für den Roman "Peterburg". Die literarische Rezeption und Interpretation der Philosophien kann dabei mit der Theorie übereinstimmen oder von ihr abweichen. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, diese beiden Komponenten herauszuarbeiten. Der Unterschied zwischen Roman und Theorie könnte sich – diese These sei vorweggeschickt – in philosophischer Hinsicht auch als Qualitätsunterschied erweisen.

Obwohl nun der Autor von "Peterburg" ein offensichtlich starkes Interesse an der Philosophie hat und er dies im Text auch anzeigt, ist die Forschung diesem Thema weitgehend ausgewichen. So halten sich Bennett¹⁰, Gerigk¹¹, Barta¹², West¹³ u.a. – ähnlich wie die Forschung zu Belyjs Ästhetik – jeweils an eine Philosophie bzw. an einen philosophischen Aspekt. Untersucht wird die Präsenz von Nietzsches "Geburt der Tragödie" in "Peterburg" (Bennett, Gerigk, Barta) und

¹⁰ Vgl.: Bennett, V.: Echoes of Friedrich Nietzsches *The Birth of Tragedy* in Andrej Belyj's *Petersburg*. In: *Germano-Slavica*. Bd. 3. 1980, 4. S. 243-259.

¹¹ Vgl.: Gerigk, H.-J.: Belyjs "Petersburg" und Nietzsches "Geburt der Tragödie". In: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*. Bd. 9. 1980. S. 365-373.

¹² Vgl.: Barta, P.: The "Apollonian" and the "Dionysian" in Andrei Bely's *Petersburg*. In: *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Bd. 32. 1986. S. 253-261.

¹³ Vgl.: West, J.: Kant, Kant, Kant: The Neo-Kantian Creative Consciousness in Bely's *Peterburg*. In: Barta, P. I. (Hrsg.): *The European Foundations of Russian Modernism. (Studies in Slavic Language and Literature. Bd. 7. Studies in Russian and German. Bd. 4) 1991. S. 87-135.*

das Thema Neukantianismus (West). Auf diese Deutungen wird an entsprechender Stelle einzugehen sein. Die vorliegende Arbeit versucht demgegenüber, den Philosophien von Kant, Neukantianismus und Nietzsche umfassender auf die Spur zu kommen und legt grundsätzlich den Akzent auf die Konfrontation und Kombination dieser unterschiedlichen Denksysteme im Rahmen des literarischen Textes.

Der rezeptionsorientierte Blickpunkt bringt Distanz zum Objekt mit sich, und dies könnte im Falle der Theorie Belyjs von heilsamem Vorteil sein. Untersucht man nämlich, was jemand und wie er es gelesen, wie er es umformuliert hat, so entgeht man der Versuchung, das Umformulierte unkritisch als bare Münze hinzunehmen. Den Auftakt der folgenden Analyse macht deshalb ein Kapitel, das als ermüthende Einstimmung des Lesers gedacht ist und an einem Beispiel auch Belyjs nicht nur positiv zu wertenden Umgang mit der Philosophie zeigt.

Hier wie in den folgenden Kapiteln beginne ich, entsprechend dem skizzierten Ansatz, mit der Darstellung des Rezipierten, d.h. mit den philosophischen Texten selbst, insofern sie den Maßstab abgeben. Die Wahl fiel dabei auf die Philosophien Kants, Rickerts und Nietzsches. Sie stellen die zentralen philosophischen Anziehungspunkte für Belyj dar und dienen dem Vergleich zwischen seiner Theorie und "Peterburg". Mit Kant und Nietzsche beschäftigt sich Belyj mehr als 20 Jahre. Sein Interesse an Rickert ist zeitlich begrenzter, innerhalb dieses Zeitraums aber sehr dominant. Rickert übernimmt daneben eine Mittlerrolle zwischen den beiden anderen philosophisch kontrahenten Positionen. Die Reihenfolge der Philosophien und ihrer Rezeption darf aber nicht als Chronologie mißverstanden werden. Belyj geht nicht von Kant zu Rickert und dann zu Nietzsche über. Er hat entweder zwei oder sogar alle drei Philosophien gleichzeitig parat. Kant und Rickert gehören enger zusammen, insofern sie beide Erkenntnistheoretiker sind und die Neukantianer explizit auf Kant zurückgreifen. Wenn Belyj mit Hilfe Rickerts eine Synthese von Erkenntnistheorie und lebensbezogener Philosophie anstrebt, so geht er primär von der Erkenntnistheorie aus und nicht umgekehrt. Dieser Zusammenhang motivierte auch die folgende Anordnung. Der Klassiker der Erkenntnistheorie, Kant, steht deshalb am Beginn von Teil A, Rickert nimmt den mittleren Platz ein, die Philosophie Nietzsches bildet den Abschluß. Auf die Philosophien folgt jeweils direkt die Darstellung ihrer Rezeption durch Belyj. In Teil B gehe ich in gleicher Reihenfolge den Philosophien in "Peterburg" nach. Für den Neukantianismus wird dabei zu klären sein, warum das Denken Rickerts zumindest oberflächlich in den Hintergrund gedrängt wird und statt dessen die Marburger Variante Cohens den Vorzug erhält.

Dem möglichen Vorwurf, nun wieder Einzelfahrten zu liefern und den Pluralismus, um den es

ja geht – wenigstens vorübergehend – zu eliminieren, wäre zu entgegnen, daß eine andere Darstellung dem Durcheinander v.a. von Belyjs Theorie allzu sehr aufgesessen hätte. Es wäre die wenig leserfreundliche Notwendigkeit entstanden, anhand von Belyjs Texten gleichzeitig nach allen philosophischen Prätexten zu suchen und diese als Hintergrund auch parat zu haben. Ich habe hier eine Entzerrung vorgezogen, denn selbst am Beispiel der Rezeption einer einzelnen Philosophie zeigen sich bei Belyj noch genügend Inkongruenzen, zeitliche Veränderungen usw. Die einzelnen Kapitel von Teil A und B, die Belyjs Umgang mit einer bestimmten Philosophie gewidmet sind, sind deshalb als verschiedene, nebeneinander herlaufende Stimmen zu werten. Diese Stimmen können sich ergänzen und einen harmonischen Klang, eine philosophisch stringente Position ergeben, oder sie können divergieren, Dissonanzen hervorbringen. Es wird versucht, durch Querverweise in den einzelnen Kapiteln auf solche Ergänzungen – etwa zwischen Belyjs Kant- und Nietzsche-Rezeption im Zeitraum von 1902 bis 1905 – und auf eklatante philosophische Widersprüche – von 1906 an – hinzuweisen. Der Vergleich mit "Peterburg" dürfte dann auch deutlich machen, daß sich gerade konträre Positionen in einem literarischen Text gut unterbringen lassen und der Qualität keinerlei Abbruch tun – im Gegenteil. Für den publizistischen Text gilt dies keineswegs. In einer abschließenden Zusammenfassung sollen die einzelnen Spuren noch einmal zusammengeführt und die 'Synthese', die Belyj anstrebt, bewertet werden.

Da die Untersuchung auf einen Vergleich zwischen Belyjs Theorie und "Peterburg" zugeschnitten ist, wurden v.a. diejenigen theoretischen Texte ausgewählt, die bis 1913, der Fertigstellung des Romans, entstanden sind. Die spätere Theorie Belyjs habe ich nicht vollständig, aber exemplarisch berücksichtigt, um Aussagen über seinen weiteren Denkweg treffen zu können.

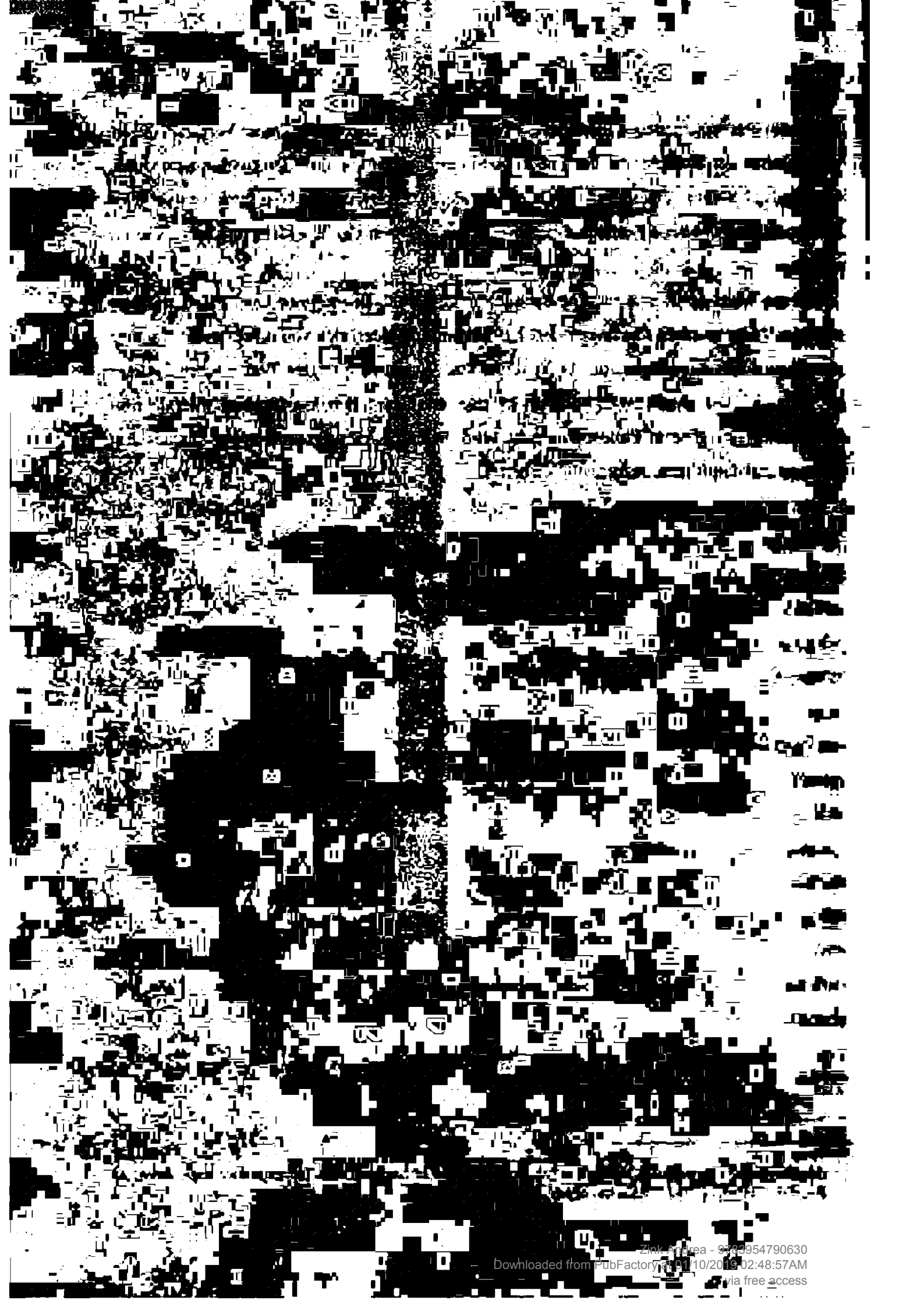
Unentschieden war zunächst, ob andere literarische Werke Belyjs in Betracht gezogen werden sollten. Die zweite und dritte "Symphonie" etwa, der Roman "Serebrjanyj golub" sowie der Gedichtzyklus "Filosofičeskaja grust" sind deutlich philosophisch geprägt, zum einen von Nietzsche, zum anderen vom Kantianismus. Auf die Einflüsse Nietzsches wurde in der Forschung auch hingewiesen.¹⁴ Ein Vergleich zwischen den verschiedenen Stadien der Theorie

¹⁴ Den Einfluß Nietzsches auf die zweite "dramatische Symphonie", die dritte Symphonie "Vozvrat" und den Gedichtband "Zoloto v lazuri" behandelt Lane. Vgl.: Lane, A.M.: Nietzsche in Russian Thought 1890-1917. a.a.O. S. 144-162. Clowes geht den Spuren Nietzsches in den gleichen "Symphonien", darüber hinaus in "Serebrjanyj golub" und in "Peterburg" nach. Vgl.: Clowes, E.W.: The Revolution of Moral Consciousness a.a.O. S. 155ff. Szilard deckt die stilistische Verwandtschaft zwischen Nietzsches "Also sprach Zarathustra" und Belyjs zweiter Symphonie auf. Vgl.: Szilard (Szilard), L.: O vlijanii ritmiki prozy F.Niče na ritmiku prozy A.Belogo. In: Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1973. Nr. 19. S. 289-313.

Belyjs und den verschiedenen literarischen Texten hätte sich angeboten. Dieser Vergleich fiel im wesentlichen der Komplexität der Theorie und der Problematik ihrer Diskussion zum Opfer. Gleichzeitig halte ich "Peterburg" für das philosophisch brisanteste und künstlerisch reifste Werk Belyjs, das auch das beste Pendant seiner komplexen und eben z.gr.T. widersprüchlichen Theorie abgibt.

Bei der Wahl der Romanfassung habe ich mich für die Erstausgabe von "Peterburg" entschieden.¹⁵ Die späteren Fassungen (1922,1928) unterscheiden sich von dieser ersten Variante vor allem durch Kürzungen, die Belyj selbst vorgenommen hat. Der Text erscheint stärker verschlüsselt. Dies betrifft auch philosophisch relevante Textstellen. Insofern es mir um die Entschlüsselung des Themas Philosophie geht, wird diejenige Ausgabe vorgezogen, die ausführlicher ist und damit mehr Informationen bietet.

¹⁵ Als Textgrundlage wird die Neuauflage der erstmals 1916 in Buchform erschienenen Fassung – Belyj, A.: Peterburg. Moskva 1981 – herangezogen.



A. Philosophie und Symbolismustheorie

I. Kantianismus

1. Immanuel Kant

Die Rezeption der Philosophie Kants zieht sich quer durch Belyjs Ästhetik, angefangen von frühen Aufsätzen aus dem Jahr 1902 bis hin zu späten, anthroposophisch gefärbten Texten der 20er Jahre. Und wie kein anderer Philosoph hat Kant die widersprüchlichsten Aussagen Belyjs provoziert. Die "Kritik der reinen Vernunft" dient ihm etwa als Grundlage einer formalistischen Literaturbetrachtung. Daneben wird Kant die Schuld an der Zersplitterung der Weltanschauung in wissenschaftliche Einzeldisziplinen zugeschrieben. Anhand der Philosophie Kants läßt sich die in der Forschung vielfach beklagte Sprunghaftigkeit Belyjs, seine innere Zerrissenheit zeigen, eine Zerrissenheit, die ihrerseits Sinn hat. Denn Belyj vermeidet über weite Strecken die Festlegung auf eine *eindeutige* Position. Seine Theorie ändert sich und ist auch zu einem bestimmten Zeitpunkt, selbst in einzelnen Texten nicht immer kohärent.¹⁶ Die Reibung an Kant, die je unterschiedlichen Argumente, die zur Kritik oder Bejahung der Erkenntnistheorie herangezogen werden, können gerade den *Wandel* und die *Spannweite* von Belyjs Symbolverständnis erklären.

Warum aber überhaupt Kant? Transzendentalphilosophie und Symbolismus, das ist zumindest vordergründig keine einleuchtende Paarung. Und Belyj weicht hier auch von seinen symbolistischen Mitstreitern, v.a. von Ivanov und Blok ab. Ivanov und Blok suchen – wie Belyj – der literarischen Bewegung weltanschauliches Profil zu verleihen, aber sie sind keine, oder allenfalls nur 'versteckte' Kantianer.¹⁷ Ihr philosophisches Interesse richtet sich primär auf Solov'ev und Nietzsche.¹⁸ Belyj nimmt mit seinem Hang zur Wissenschaftlichkeit eine Ausnahmestellung,

¹⁶ Dem entspricht die Einschätzung des Dichters Belyj durch Hansen-Löve. Schon der junge Belyj verfasste Gedichte "in der Paradigmatik und Programmatik ungebrochen visionären und mythopoetischen 'Glaubens' (...) und Prosatexte, die diese Werthaltung ebenso wie die mit ihr verbundene Symbolwelt in Frage stellen." Vgl.: Hansen-Löve, A.A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 1. Wien 1989. S. 19.

¹⁷ Den impliziten Einfluß der Philosophie Kants auf Ivanovs Theorie belegt West. Vgl.: West, J.: Ivanovs Theory of Knowledge: Kant and Neo-Kantianism. In: Jackson, R.L., Nelson, L. (Hrsg.): Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. New Haven, Yale 1986. S. 313-325. West korrigiert und ergänzt damit seine frühere Einschätzung, nach der Ivanov Kant und die Neukantianer ablehne. Vgl.: ebd.: S. 313.

¹⁸ Die Auseinandersetzung Bloks mit Kant, die Bielfeldt geltend macht, begrenzt sich auf ein einziges Gedicht und den Aufsatz "Der Zusammenbruch des Humanismus". Dieses Gedicht reagiere auf Belyjs "Zweite Symphonie". Belyj ist also auch bei Bielfeldt derjenige, der die symbolistische Kant-Rezeption ankurbelt. Der generelle Einfluß Schopenhauers, den Bielfeldt der Kant-Lektüre Belyjs zugrunde legt und den sie sogar für den Roman "Peterburg" geltend macht, läßt sich in dieser Einseitigkeit nicht nachvollziehen. Vgl.: Bielfeldt, S.: Kant und der Wandschirm. Individualität bei den russischen Symbolisten. In: Auburger, L., Hill, P. (Hrsg.): Natalicia

quasi die Rolle eines 'Westlers' unter 'Slavophilen', ein.¹⁹ Diese 'westliche' Haltung Belyjs ist zwar nicht durchgängig, der Versuch, den Symbolismus wissenschaftlich zu begründen, verbindet ihn aber über mehrere Jahre hinweg mit Kant.

Die Orientierung an der Wissenschaft liegt schon in der Biographie Belyjs begründet. Sein Vater ist Mathematikprofessor an der Moskauer Universität und philosophisch gebildet: Er hängt dem Positivismus an, unterhält Kontakte zu akademischen Philosophen.²⁰ Belyj selbst studiert Chemie. Von der positivistischen Vätergeneration und den eigenen naturwissenschaftlichen Studien sucht er sich durch die literarische Tätigkeit abzusetzen. Es kommt zu einer Spaltung der Person in den Schriftsteller Andrej Belyj und den Chemiestudenten Boris Bugaev. Aber diese Doppelsexistenz bleibt nicht lange geheim, und es liegt in Belyjs eigenem Interesse, eine Verbindung zu schaffen. Die Verbindung sieht er in der Aufarbeitung rationalistischer Philosophie. Mit Hilfe von Kantianismus und Neukantianismus soll der Positivismus der Väter überwunden und der Symbolismus in einer von eben diesen Vätern akzeptierbaren Weise begründet werden.²¹ Den Anlaß zur Rezeption der Erkenntnistheorie gibt ein Vortrag, den Belyj im Rahmen der studentischen philologischen Gesellschaft Ende des Jahres 1902 in Moskau hält. Der Vortrag handelt

Johanni Schröpfer. München 1991. S. 55-72. Anders wertet Kluge, der die Beeinflussung Bloks durch Wagner und v.a. Nietzsche in den Vordergrund rückt: Vgl.: Kluge, R.: Rußland und Westeuropa im Weltbild Aleksandr Bloks. München 1967. Ivanovs Orientierung an Nietzsche und sein Interesse am Dionysoskult ist allein schon den Titeln einiger seiner Abhandlungen zu entnehmen. Vgl.: Ivanov, V.: *Éllinskaja religija stradajuščego boga*. (Die hellenische Religion des leidenden Gottes) S. Peterburg 1909; *Niče i Dionis*. (Nietzsche und Dionysos) (1904) In: Ders.: *Po zvezdam*. S. Peterburg 1909. S. 1-20; *O suščestve tragedii*. (Über das Wesen der Tragödie) (1912) In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. 2. Brüssel 1974. S. 190-202. Vgl. dazu auch: Stammeler, H.: Vyacheslav Ivanov and Nietzsche. In: Jackson, R.L., Nelson, L. (Hrsg.): *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*. a.a.O. S. 297-312.

¹⁹ Auch Langer sieht in der wissenschaftlich-rationalistischen Haltung Belyjs die entscheidende Differenz zu Ivanov und Blok und eine Gemeinsamkeit mit Chlebnikov. Vgl.: Langer, G.: *Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die "Überwindung der Kulturkrise" bei V.Ivanov, A.Blok, A.Belyj und V.Chlebnikov*. Frankfurt a.M. 1990. S. 227f, 232ff, 244. Diese Einschätzung prägt daneben Langers Interpretation des Romans "Peterburg", wobei sie m.E. zu stark auf das Moment des Rationalismus abhebt. So wird etwa der konträre Einfluß von Nietzsches Denken auf die Figuren Peter und Dudkin ausgeblendet. Vgl.: ebd.: S. 273ff. Daß Belyj weniger als Blok von Solov'ev beeinflusst ist, zeigt sich auch in dem – wie Hansen-Löve feststellt – überraschenden Fehlen der Sophia-Symbolik selbst in seinem frühen dichterischen Werk. Vgl.: Hansen-Löve, A.A.: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd. 1. a.a.O. S. 13.

²⁰ Vgl. das Kapitel "Nikolaj Vasil'evič Bugaev" in: Belyj, A.: *Na rubeže dvuch stoletij*. (An der Grenze zweier Jahrhunderte) (1930) Moskva 1989. S. 49-65.

²¹ Den Einfluß, den Kant auf die russische Philosophie um die Jahrhundertwende ausübt und der auch bei einigen akademischen Philosophen sowie Mitarbeitern der Zeitschrift "Voprosy filosofii i psichologii" zu einer Überwindung des Positivismus und zu einem spezifisch russischen Neukantianismus führt, diskutiert: West, J.: *Art as Cognition in Russian Neo-Kantianism*. In: *Studies in East European Thought*. Bd. 47. 1995. S. 195-223. Belyj läßt sich dieser von West herausgearbeiteten spezifisch russischen Kant-Rezeption genau zuordnen. Es handelt sich um den Versuch, Erkenntnistheorie und Glauben, Rationalismus und Intuition zu versöhnen. Vgl.: ebd.: S. 213, 216.

von den Formen der Kunst²², und Belyj muß sich in diesem Zusammenhang den Vorwurf akademischer Philosophen gefallen lassen, er kenne den neukantianischen Zugang zum Begriff der Form überhaupt nicht. Seine Eigenliebe war – so sagt er selbst – stark getroffen. Er entschließt sich, die "Scholastik" Kants aufzuarbeiten:

"На этом чтении («о формах искусства» 1902, А.З.) председательствовал – прив. доцент Викторов; в прении принимали участие: Кубицкий, Эрн, Фохт, Борис Койранский и Топорков; Фохт так потрепал меня, лоя на незнании деталей неокантианских подходов к понятию форма. Самолюбье мое было задето; я решил твердо: – преодолеть Кантианскую схоластику: специально заняться Кантом."²³

"Dieser Lesung ('Über die Formen der Kunst' 1902, A.Z.) stand Priv. Dozent Viktorov vor; an der Diskussion nahmen teil: Kubickij, Ėrn, Focht, Boris Kojranskij und Toporkov; Focht nahm mich förmlich auseinander, indem er mich dabei ertappte. Details der neukantianischen Einstellungen zum Begriff der Form nicht zu kennen. Meine Eigenliebe war verletzt; ich faßte den festen Entschluß, die Kantsche Scholastik zu überwinden: mich speziell mit Kant zu beschäftigen."²⁴

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sich Belyj zwar schon wiederholt an der Lektüre der "Kritik der reinen Vernunft" versucht, diese aber nie bis zu Ende gebracht, das Interesse verloren, den Text wohl auch kaum verstanden:

"помнится в ноябре месяце (des Jahres 1900, А.З.) я вторично пытаюсь осилить «Критику чистого разума»; кое-как доплетаюсь до диалектики; и – решительно отвергаю Канта".²⁵

"im November (des Jahres 1900, А.З.) – so erinnere ich mich – unternahme ich zum zweiten Mal den Versuch, die "Kritik der reinen Vernunft" zu bewältigen; irgendwie dringe ich mühsam bis zur Dialektik vor; und lehne Kant entschieden ab".

Jetzt aber nimmt er nicht nur die "Kritik der reinen Vernunft", sondern auch die "Prolegomena" und die "Kritik der praktischen Vernunft" in Angriff. Er bewältigt die Lektüre nach eigenen Angaben im Verlaufe der Monate Juli, August und September 1903.²⁶

Die Kenntnis dieser Werke zieht eine verstärkte theoretische Auseinandersetzung mit Kant nach sich. Aber Belyjs transzendentalphilosophisches Fundament ist, das wird an den entsprechenden Texten zu zeigen sein, noch immer äußerst schwach. Er rezipiert die Erkenntnis-

²² Der Vortrag geht später unter dem Titel "Formy iskusstva" ("Kunstformen") in den Sammelband "Simvolizm" ("Der Symbolismus") ein. Vgl.: Belyj, A.: Simvolizm. Moskva 1910. S. 147-174.

²³ Belyj, A.: Material k biografii (intimnyj), prednaznačennyj dlja izučenija tol'ko posle smerti avtora. (Intimes Material zu einer Biographie, zur Ansicht freigegeben erst nach dem Tode des Autors.) 1923. RGALI (Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva/Russisches staatliches Archiv für Literatur und Kunst; ehemals CGALI), f 53, op 2, Nr. 3, Blatt 32. Auf den Vortrag geht Belyj auch in seinen, zu Lebzeiten veröffentlichten Memoiren ein, nicht aber auf den Vorwurf einer mangelnden Kenntnis des Neukantianismus. Vgl.: Ders.: Na rubeže dvuch stoletij. a.a.O. S. 54.

²⁴ Um die vorliegende Arbeit auch einem Leser zugänglich zu machen, der das Russische nicht beherrscht, habe ich die Zitate, sofern nicht anders vermerkt, selbständig übersetzt.

²⁵ Ders.: Material k biografii (intimnyj). a.a.O. Blatt 15.

²⁶ Vgl.: ebd.: Blatt 40.

theorie weiterhin kritisch und v.a. ungenau. Erst 3 Jahre später, von 1906 an, als er die Möglichkeit einer Nutzbarmachung Kants für den Symbolismus sieht, wird er dem philosophischen Original 'gerechter'. Die biographische Komponente kann deshalb in dieser Dissertation nur eine untergeordnete Rolle spielen. Sie gibt keine sichere Argumentationsbasis ab, läßt Schlüsse auf die Beziehung zwischen philosophischer Lektüre und philosophischer Rezeption in der Ästhetik kaum zu. Belyjs Beschäftigung mit Kant ist nicht nur persönlich, sondern auch gesellschaftlich motiviert. So dürfte die Revolution von 1905 in entscheidender Weise für den Zusammenbruch des frühen symbolistischen Weltbilds verantwortlich sein und zu Belyjs neuem, mehr aktiv als kontemplativ gefaßten Symbolverständnis beigetragen haben. Dieses Symbol sichert er mit Kant ab. In einer – negativen – Hinsicht hätte man aber einen direkten Zusammenhang von biographischer und ästhetischer Rezeption der Philosophie erwarten dürfen: Was Belyj nicht gelesen hat, sollte sich eigentlich auch in seiner Theorie nicht finden. Aber nicht einmal hier sind sichere Prognosen zu machen. Denn, wie sich zeigen wird, zitiert Belyj zumindest bruchstückhaft auch Werke, die er gar nicht, oder nur aus zweiter Hand und äußerst oberflächlich kennt. Auf diese Eigenart seiner Rezeption soll zunächst ein Blick geworfen werden. Sie betrifft auch den 'Fall' Kant. Wie aus den bisherigen autobiographischen Angaben ersichtlich, ist Belyj mit der "Kritik der reinen Vernunft", der "Kritik der praktischen Vernunft" und den "Prolegomena" vertraut. Noch 1908 aber, d.h. bereits nach seiner nur kurz währenden Kant-Euphorie, spricht er in dem Aufsatz "Искусство" ("Die Kunst"), der eine gewaltige Anklage gegen Kant darstellt, von "den beiden Kritikern".²⁷ Dabei übersieht er die "Kritik der Urteilskraft", die gerade das umfaßt, was Belyj vorschwebt: eine Ästhetik. Die Ästhetik Kants hat Belyj – so scheint es – nicht gelesen, wenngleich er häufig ein Schlüsselzitat aus diesem Werk gebraucht: Er strapaziert Kants Definition des Schönen als "Zweckmäßigkeit ohne Zweck", gibt sie u.a. als Definition der Kunst aus. Diese Unkenntnis der Ästhetik aber führt in Belyjs Kant-Rezeption zu einem – man möchte sagen: grandiosen – Mißverständnis. Belyj nämlich versucht seine Symbolismustheorie auf der Grundlage von Kants Erkenntnistheorie aufzubauen. Und die Mehrzahl der hieraus resultierenden Vorwürfe gegen Kant fiele in sich zusammen, hätte er der "Kritik der Urteilskraft" Rechnung getragen. Es seien deshalb vorweg einige Charakteristika der Ästhetik Kants genannt, die gleichzeitig die Charakteristika der philosophischen Rezeption Belyjs offenlegen.

²⁷ Vgl.: Ders.: Искусство. In: Arabeski. Moskva 1911. S. 213.

1.1 Das vergessene Buch: Die "Kritik der Urteilskraft"

Den Mangel der Philosophie Kants sieht Belyj zunächst im Ding an sich.²⁸ Diese Kritik nimmt er in der Folge zurück, um sie in einer späteren Phase in abgewandelter Form zu wiederholen.²⁹ Eine Rezeption der "Kritik der Urteilskraft" hätte hieran nichts geändert, denn das Ding an sich ist eine *durchgehende* Prämisse der Transzendentalphilosophie Kants.

Anders aber sieht es mit der verbleibenden Kritik Belyjs aus, die der Übertragung des (transzendentalphilosophischen) Erkenntnisprozesses auf den (symbolistischen) künstlerischen Prozeß entspringt. Um der detaillierten Interpretation nicht zu weit vorzugreifen, seien hier die 'Fehler' Kants aus der Perspektive Belyjs umrißhaft skizziert: Der Erkenntnisakt genüge sich selbst, habe eine solipsistische Tendenz und sei also unkommunikativ. Von der Kunst müsse man aber gerade das Gegenteil fordern. Darüber hinaus beschränke sich die Welt des Künstlers nicht, wie die Erkenntnis, auf die begriffliche Fixierung ihrer Gegenstände, sondern werde vor allem erlebt. Dieses Erleben in seiner ganzen Vielschichtigkeit lasse Kant außer Acht, er sei ein Zimmerphilosoph, der achte Bücherschrank neben den bereits vorhandenen 7 Schränken seiner Hausbibliothek.³⁰ Kants Kritiken stünden isoliert nebeneinander, von der Erkenntnis führe kein Weg zur Praxis, der Symbolismus aber als synthetische Weltanschauung wolle und müsse ins Leben dringen.

Hält man sich nun die "Kritik der Urteilskraft" vor Augen, so lassen sich sämtliche Vorwürfe Belyjs mit Kant selbst zurückweisen. Bis in kleinste Details, so z.B. im Punkt der "ästhetischen Ideen", die dasselbe meinen wie die symbolistische "obraznost", kommt Kant der Ästhetik Belyjs nahe. Doch zunächst ein Überblick:

Kants "Kritik der Urteilskraft" umfaßt in ihrem ersten Teil unter dem Titel "Kritik der ästhetischen Urteilskraft" eine Ästhetik im klassischen Sinne des Wortes als eine Lehre vom Schönen und Erhabenen.³¹ Kant setzt diese Ästhetik deutlich von der *transzendentalen* Ästhetik

²⁸ Vgl.: Ders.: Kriticizm i simbolizm. (Kritizismus und Symbolismus) (1904) In: Simvolizm. a.a.O. S. 25.

²⁹ Vgl.: Ders.: Problema znanija i poznanija. (Das Problem des Wissens und der Erkenntnis) (geschrieben spätestens 1916) RGALI. f 53, op 1, Nr. 58. Blatt 15,93f. Belyj kritisiert hier den Begriff der Erscheinung als einseitig und formal. Die Erscheinungen werden von Belyj dagegen aus ihrer Differenz zum Ding an sich befreit, erhalten selbst einen 'an sich'-Status, der darüber hinaus erfahren werden kann.

³⁰ Vgl.: Ders.: Iskusstvo. a.a.O. S. 215.

³¹ Ich beziehe mich im folgenden auf die Ausgabe: Kant, I.: Kritik der Urteilskraft. Hamburg. Meiner. 1990. Die "Kritik der ästhetischen Urteilskraft" umfaßt hier die Seiten 37-217. Auch die anderen "Kritiken" Kants werden nach der Meiner-Ausgabe zitiert.

der "Kritik der reinen Vernunft" ab, die das Vermögen der Sinnlichkeit behandelt.³² Es ist nun zwar nicht falsch und im Rahmen seiner Argumentation durchaus konsequent, daß Belyj die transzendente Ästhetik Kants so hoch geschätzt hat³³, aber er hätte mit der ästhetischen Urteilskraft weit bessere Argumente zur Wesensbestimmung der Kunst finden können. Die reflektierende, ästhetische Urteilskraft, die uns befähigt, einen Gegenstand – sei er der Natur oder der Kunst entnommen – für schön zu erklären, d.h. ein Geschmacksurteil zu fällen, spielt eine Vermittlerrolle zwischen Verstand und Vernunft, Natur und Freiheit; in ihrem Prozedere stellt sich das Gefühl der Lust und Unlust ein.³⁴ Während der Erkenntnisprozeß nach Kant keinerlei Wohlgefallen erzeugen kann³⁵ – hier wird folglich nichts gefühlt, sondern nur bestimmt –, ist das Gefühl (man könnte mit Belyj auch *переживание*/Erleben sagen³⁶) das eigentliche Geschäft der ästhetischen Urteilskraft.³⁷ Dieses Gefühl wird nun nach zwei Seiten hin charakterisiert: zum einen als innere 'Unbedingtheit': ein zwar subjektives, aber doch zwingendes Moment; zum anderen als gleichzeitige Unbestimmtheit bezüglich seines Objekts. Welche Gegenstände für schön zu erklären sind, das läßt sich nicht beweisen; daß ich persönlich aber diesen oder jenen Gegenstand schön finde, das lasse ich mir nicht ausreden, ich versuche vielmehr, sogar andere davon zu überzeugen. Das Geschmacksurteil führt zu einem starken Mitteilungsbedürfnis ohne jedoch objektive Beweise mit sich zu führen. Kant erklärt die prekäre Lage wie folgt: Im Falle

³² Vgl.: Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. Hamburg. 1990. S. 64f. Kant nimmt zu diesem Zeitpunkt, d.h. der Abfassung der KrV 1781 und auch der Zweitausgabe 1787 an, daß es keine *Wissenschaft* vom Geschmack geben könne, da seine Quellen nur empirisch seien. Die "Kritik der Urteilskraft" widerspricht dem später.

³³ Dies gilt schon für frühe Aufsätze. Die transzendente Ästhetik begründet, so Belyj 1903, den notwendigen *Erfahrungsbezug* der Erkenntnis, sie entspricht folglich der künstlerischen *Konkretisation*, der *Versinnlichung* des Erlebten. An der transzendentalen Ästhetik macht Belyj auch seine Einteilung der Künste fest: Er orientiert sich an Raum und Zeit. Vgl.: Belyj, A.: *Kriticizm i simvolizm*. a.a.O. S. 21.

³⁴ Dies gilt nicht nur für die ästhetische, sondern auch für die teleologische Urteilskraft. Vgl.: Kant, I.: Kritik der Urteilskraft. a.a.O. Absatz III der Einleitung "Von der Kritik der Urteilskraft als einem Verbindungsmittel der zwei Teile der Philosophie zu einem Ganzen": S. 12-15 und speziell zum Schönen: S. 213f. Zur zentralen Rolle, die der "Kritik der Urteilskraft" im System der Philosophie Kants zukommt, vgl.: Bartuschat, W.: Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft. Frankfurt a.M. 1972. Bartuschat weist in seinem Buch nach, daß die notwendige Stellung der Urteilskraft als eines zwischen Natur und Freiheit vermittelnden Vermögens bereits latent den beiden ersten Kritiken Kants zugrunde liegt, dort allerdings noch nicht offen zutage tritt. Gleichzeitig zeigt er die systematisierende Funktion der ästhetischen und der teleologischen Urteilskraft, also der dritten Kritik insgesamt und unterstreicht damit, daß Kant diesen Anspruch nicht nur in der Einleitung erhebt, um ihn in der folgenden Abhandlung dann wieder aus den Augen zu verlieren. Die "Kritik der Urteilskraft" darf demnach nicht als bloße Ergänzung der beiden anderen Kritiken angesehen werden.

³⁵ Nur das Angenehme, Schöne, Erhabene und Gute haben einen Bezug zum Gefühl der Lust und Unlust, das Gute sogar, obwohl es auf einem Begriff basiert. Allerdings führt dieser Begriff das Gebot seiner Umsetzung mit sich und bewirkt das moralische Gefühl. Das Wahre aber (auch auf Begriffen beruhend) steht ganz außerhalb von Lust und Unlust. Vgl.: Kant, I.: Kritik der Urteilskraft. a.a.O. S. 46,49,51,113f.

³⁶ Auch Kant spricht von einem "Lebensgefühl". Vgl.: ebd.: S. 40.

³⁷ Hierbei wird umgekehrt nichts erkannt, sondern nur gefühlt. Vgl.: ebd.: S. 68.

der Schönheit wird ein gegebener Gegenstand nicht unter einen bestimmten Begriff subsumiert – das wäre dessen Erkenntnis –, sondern angesichts dieses Gegenstandes versetzt die reflektierende, ästhetische Urteilskraft die Gemütskräfte – insbesondere die Einbildungskraft, aber auch den Verstand als gesamtes Vermögen – in eine besondere Stimmung. Diese Stimmung heißt Lust (Unlust).³⁸ Dabei herrscht unter den Gemütsvermögen eine Art harmonischer Proportionalität, ohne daß es zu einer begrifflichen Festlegung kommt. Die Stimmung nun ist zwar eine subjektive Angelegenheit, muß aber doch, da sie die Vermögen des Gemüts *überhaupt*, also das menschliche geistige Instrumentarium betrifft, jedermann zugesprochen werden können. Das Gefühl der Lust und Unlust hat in seinem inneren Zustand nichts Empirisches an sich, und so entsteht auch die Forderung nach allgemeiner Zustimmung.³⁹ Freilich, da dem Gefühl die Begriffe fehlen, gibt es auch keine zwingende Zuordnung zu einem Gegenstand. Gefällt mir ein bestimmter Gegenstand, so werde ich zwar jedermann von dessen Schönheit überzeugen wollen – und dazu habe ich allen Grund, da doch mein Gefühl unabhängig von aller Empirie allgemeingültig sein muß, aber ich werde – wenn der andere eben nicht will – seine Einstimmung um keinen Preis erreichen können:

„ich stopfe mir die Ohren zu, mag keine Gründe und kein Vernünfteln hören und werde eher annehmen, daß jene Regeln der Kritiker (gemeint sind Batteux und Lessing, A.Z.) falsch seien, oder wenigstens hier nicht der Fall ihrer Anwendung sei, als daß ich mein Urteil durch Beweisgründe a priori sollte bestimmen lassen, da es ein Urteil des Geschmacks und nicht des Verstandes oder der Vernunft sein soll.“⁴⁰

Der Effekt ist ein ganz kantischer: Schönheit haftet nicht den Dingen selbst an, sondern liegt in unserem Beurteilungsvermögen.⁴¹ Dieser Beurteilung, vermutlich weil sie nichts zu beweisen hat, aber auch nicht variabel ist, entspringt das Bedürfnis nach Mitteilung, nach Absicherung des Urteils mit Hilfe der Einstimmung anderer. Dem Geschmacksurteil ist ein gesellschaftliches,

³⁸ Vgl.: ebd.: Absatz VII der Einleitung „Von der ästhetischen Vorstellung der Zweckmäßigkeit der Natur“: S. 26-29; § 1 der Kritik der ästhetischen Urteilskraft „Das Geschmacksurteil ist ästhetisch“: S. 39f und § 35 „Das Prinzip des Geschmacks ist das subjektive Prinzip der Urteilskraft überhaupt“: S. 136f.

³⁹ Vgl.: ebd.: § 6 „Das Schöne ist das, was ohne Begriffe als Objekt eines *a l l g e m e i n e n* Wohlgefallens vorgestellt wird“: S. 48f; § 8 „Die Allgemeinheit des Wohlgefallens wird in einem Geschmacksurteile nur als subjektiv vorgestellt“: S. 51-54; § 9 „Untersuchung der Frage: ob im Geschmacksurteile das Gefühl der Lust vor der Beurteilung des Gegenstandes, oder diese vor jener vorhergehe“: S. 55-58 und § 38 „Deduktion der Geschmacksurteile“: S. 140.

⁴⁰ ebd.: S. 134.

⁴¹ Vgl.: ebd.: „Schönheit (ist, A.Z.) ohne Beziehung auf das Gefühl des Subjekts für sich nichts“: S. 56f; „Denn darin besteht eben das Geschmacksurteil, daß es eine Sache nur nach derjenigen Beschaffenheit schön nennt, in welcher sie sich nach unserer Art sie aufzunehmen richtet“: S. 131.

kommunikatives Moment inhärent.⁴² Und nicht von ungefähr nimmt Kant seine Einteilung der Künste, die im übrigen mehr als Geschmack verlangen, nach dem Kriterium ihrer Mitteilungsart vor.⁴³

Noch ohne sich auf die Kunst als spezielles Phänomen innerhalb der Ästhetik einzulassen, kann man schon an dieser Stelle die weitgehende Übereinstimmung der Ästhetik Kants mit Belyjs Forderungen erkennen: insbesondere der mangelnde Erlebnischarakter und die un-kommunikative Natur der Erkenntnis sind dem Geschmack ja nicht anzulasten. Desgleichen übernimmt das Geschmacksurteil die von Belyj gesuchte Synthese von theoretischer und praktischer Vernunft. Und schließlich ist auch Kants berühmte Definition des Schönen als "Zweckmäßigkeit ohne Zweck"⁴⁴, die die subjektive, notwendige Gestimmtheit der Erkenntniskräfte (Zweckmäßigkeit) bei gleichzeitiger Beliebigkeit des Objekts (zweck- und damit interesselos) auf eine kurze Formel bringt, durchaus modern.⁴⁵

Dennoch zeigen sich im Falle der "Zweckmäßigkeit ohne Zweck" bereits die ersten Differenzen zwischen Kant und Belyj. Belyj zitiert diese Formel zumeist als Definition der Kunst und

⁴² Vgl.: ebd.: § 20 "Die Bedingung der Notwendigkeit, die ein Geschmacksurteil vorgibt, ist die Idee eines Gemeinsinnes": S. 79f; § 21 "Ob man mit Grund einen Gemeinsinn voraussetzen kann": S. 80f; § 22 "Die Notwendigkeit der allgemeinen Beistimmung, die in einem Geschmacksurteil gedacht wird, ist eine subjektive Notwendigkeit, die unter der Voraussetzung eines Gemeinsinns als objektiv vorgestellt wird": S. 81f; § 40 "Vom Geschmacke als einer Art sensus communis": S. 144-147; § 41 "Von dem empirischen Interesse am Schönen": S. 147-149. Und S. 216.

⁴³ Vgl.: ebd.: S. 176.

⁴⁴ Vgl.: ebd.: S. 77.

⁴⁵ Zur Freiheit der Wahl der ästhetischen Gegenstände vgl.: ebd.: S. 31f, S. 46-48. In diesem Zusammenhang sei nur an die Forderung der Formalisten und Strukturalisten nach Beliebigkeit des künstlerischen Materials erinnert. Jakobson drückt dies 1933/34 in "Was ist Poesie" plakativ aus: "Für den heutigen Dichter gibt es, wie für den alten Karamazov 'keine häßlichen Weiber'": Jakobson, R.: Was ist Poesie? In: Stempel, W.-D (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten. Bd. 2. München 1972. S. 393. Die Grundlegung der modernen Ästhetik durch Kants Interpretation der Zweckmäßigkeit als eines subjektiven Vermögens diskutiert Schwabe. Vgl.: Schwabe, K.-H.: Kants Ästhetik und die Moderne. Überlegungen zum Begriff der Zweckmäßigkeit in der *Kritik der Urteilskraft*. In: Ders., Thom, M. (Hrsg.): Naturzweckmäßigkeit und ästhetische Kultur. Studien zu Kants *Kritik der Urteilskraft*. St. Augustin 1993. S. 31-61. Die auch heute noch andauernde Aktualität der Ästhetik Kants begründet Ketzler u.a. damit, daß sie konsequent den zentralen Wertvorstellungen der Moderne den Grund weise und hierin Maßstab, aber auch Provokation der Gegenwart sei. Vgl.: Ketzler, H.-J.: Die Aktualität der Kantischen Ästhetik. Bemerkungen zu zwei divergierenden Tendenzen in der zeitgenössischen Ästhetik. In: ebd.: S. 148. Das gilt nach Ketzler z.B. für Lyotard, der die "Kritik der Urteilskraft", bes. Kants Bestimmung des Erhabenen als "treibende Kraft" der modernen Kunst einschließlich der Literatur und "Quelle der Logik der Avantgarden" bestimmt. Lyotard macht an einem bestimmten Umgang mit dem Erhabenen sogar die Postmoderne fest. Er blendet allerdings den ethischen Aspekt des Erhabenen, wie ihn Kant formuliert, völlig aus. In diesem Sinne ist ihm die "Kritik der Urteilskraft" tatsächlich Maßstab und Provokation zugleich. Vgl.: Lyotard, J.-F.: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Engelmann, P. (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 1990. S. 33-48.

nicht des Schönen.⁴⁶ Und diese Verlagerung ist eindeutig falsch. Sie ist nicht nur nach Kant falsch, sondern auch im Rahmen von Belyjs Denken sinnlos. Denn Belyj will – über mehrere Jahre seiner Ästhetik hinweg – die Kunst in Religion münden lassen, und eben dazu muß er der Kunst einen Zweck zuschreiben.⁴⁷ Dies fällt Belyj denn auch selbst auf, und nun wirft er paradoxerweise Kant das Fehlen eines Zwecks in dessen vermeintlicher Kunstdefinition vor:

“оттого-то кажется, что искусство – только ряд средств (т.е. технических приемов), где цель – отсутствует; и Кант попался на удочку этого обмана, определяя искусство «целесообразностью без цели».”⁴⁸

“deshalb scheint es, als sei die Kunst nur eine Reihe von Mitteln (d.h. technischen Verfahren), denen das Ziel fehlt; und Kant ist auf diesen Trug hereingefallen, indem er die Kunst als ‘Zweckmäßigkeit ohne Zweck’ bestimmte.”

Die Übertragung der Definition der Schönheit auf die Kunst zeigt, daß Belyj die “Kritik der Urteilskraft” nicht zur Kenntnis genommen, sondern allenfalls eine Formel aufgegriffen hat, um sie hinfort unreflektiert, aber häufig einzusetzen. Wie sieht nun aber die *Kunst* in Kants Modell aus? Welche – hypothetischen – Überschneidungen ergeben sich mit Belyj, wie ist dessen Kant-Rezeption hinsichtlich der Kunst einzuschätzen?

Generell läßt sich sagen, daß Kant vorwiegend eine Rezeptionsästhetik entwirft.⁴⁹ Sein primäres Interesse gilt den *Urteilen a priori*. Und so wird auch die Kunst, mit Ausnahme der Kapitel zum Genie⁵⁰, von der Seite des Betrachters her erfaßt, der ein gegebenes Kunstwerk beurteilt.⁵¹ Diesen Standpunkt hätte Belyj so nicht teilen können. Seine Ästhetik stellt, besonders

⁴⁶ Vgl.: Belyj, A.: *Magija slov. (Die Magic der Worte)* (1909) In: *Simvolizm. a.a.O.* S. 437. Diese vermeintliche Kunstdefinition Kants übernimmt auch Becker unhinterfragt von Belyj. Vgl.: Becker, J.: *Andrej Belyjs Prosa und seine ästhetisch-weltanschaulichen Schriften.* Köln 1990. S. 39. Das weitgesteckte Ziel der Arbeit Beckers – Grundlage sind sämtliche theoretische Schriften sowie drei Romane Belyjs – besteht im “Erfassen und Beschreiben von Teilaspekten”, um so “die umfassende kulturelle Bedeutung eines Dichters und seiner Werke erkennbar werden zu lassen.” Vgl.: ebd.: S. 14. In der reinen Beschreibung und der subjektiven Auswahl der Teilaspekte scheint mir aber gerade der Schwachpunkt dieser Analyse zu liegen. Becker paraphrasiert Belyj weitestgehend. Die Zitate werden nicht erklärt. Gleichzeitig setzt er die paraphrasierten Teilaspekte so zusammen, daß sich ein scheinbar kohärentes Bild vom Denker und Dichter Belyj ergibt.

⁴⁷ Vgl.: Belyj, A.: *Smysl iskusstva. (Der Sinn der Kunst)* (1907) In: *Simvolizm. a.a.O.* S. 219.

⁴⁸ Ders.: *Nastojasčee i buduščee ruskoj literatury. (Gegenwart und Zukunft der russischen Literatur)* (1907) In: Ders.: *Lug zelenyj. Moskva 1910.* S. 58f.

⁴⁹ “Geschmack ist aber bloß ein Beurteilungs-, nicht ein produktives Vermögen”: Kant, I.: *Kritik der Urteilskraft.* S. 166. Für die Kunst ist nach Kant noch mehr nötig, aber nichtsdestoweniger auch Geschmack.

⁵⁰ Vgl.: ebd.: §§ 46-50. S. 160-175.

⁵¹ Bartuschat sieht auch in Kants Bestimmungen des Genies eine Rückbindung an das Geschmacksurteil und damit eine nur begrenzte Akzentuierung der subjektiven Produktivität. Vgl.: Bartuschat, W.: *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft.* a.a.O. S. 162f. Anders argumentiert Kohler, für den Kants Erörterung des Genies das verdeckte Interesse zeigt, das auch der Beurteilung des Schönen latent zugrunde liegt. Allerdings muß Kohler zugeben, daß Kant selbst hier nicht den Horizont einer Rezeptionsästhetik verläßt und das Interesse am Schönen allenfalls eine besondere Art des Strebens sein kann, nicht aber mit dem Interesse zusammenfällt, das der praktischen Vernunft zukommt. Vgl.: Kohler, G.: *Geschmacksurteil und ästhetische Erfahrung.* Berlin.

in der Phase, da er sich intensiv mit Kant auseinandersetzt, den Schöpfungsprozeß des Künstlers in den Mittelpunkt. Auch Kant trägt diesem Akt Rechnung, aber das Ergebnis fällt für die Kunst nicht uneingeschränkt positiv aus. Die Kunst kann nämlich, gerade weil sie gemacht ist, nie ganz zweck- bzw. interesselos sein. Sie setzt einen Willen und d.h. eine Zwecke-setzende Handlung voraus. Nur muß dieser Wille, wenn er einen gegebenen Begriff konkretisiert, im Kunstwerk so gut es geht versteckt werden.⁵² Gelingt dies nicht in der rechten Weise, übertönt der Begriff und so die Bestimmung des Gegenstands das Wohlgefallen, das er in uns auslöst, so haben wir es bloß mit einer mechanischen Kunst, eher einem Handwerk zu tun.⁵³ Von der Seite der Schönheit her betrachtet, d.h. als interesseloses Wohlgefallen in reiner Kontemplation, hat die Natur alle Vorzüge gegenüber der Kunst. Nur hier, in der Betrachtung des Naturschönen, zeigt sich ohne Einschränkung die "Zweckmäßigkeit ohne Zweck". Die Kunst dagegen ist durch ihr Gemachtsein quasi zweckverunreinigt. Die Folgen dieser Verunreinigung sind auch für Kant weitreichend. Denn die grandiose Leistung der Urteilskraft, als Mittlerin zwischen Natur und Freiheit, Erkenntnis und Moral zu dienen, trifft auf das Naturschöne und besser noch auf das Erhabene zu. Die Kunst hingegen evoziert nur sehr bedingt das moralische Gefühl, das Kant als Brücke zur Ethik vorschwebt.⁵⁴ Wer ein Wohlgefallen an der Natur hat, von dem ist am ehesten anzunehmen, daß er ein guter Mensch sei. Hinter einem Wohlgefallen an der Kunst kann sich aber auch Eitelkeit verstecken.⁵⁵

Werfen wir noch einen Blick auf das Erhabene, das für Kant per se geeignet ist, eine Ahnung vom Übersinnlichen zu vermitteln. Im Falle des Erhabenen insistiert Kant mehr noch als beim

New York 1980. S. 213,220.

⁵² "Denn wir können allgemein sagen, es mag die Natur- oder die Kunstschönheit betreffen: *s c h ö n i s t d a s*, was in der bloßen Beurteilung (nicht in der Sinnenempfindung, noch durch einen Begriff) g e f ä l l t. Nun hat die Kunst jederzeit eine bestimmte Absicht, etwas hervorzubringen. (...) Also muß die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst, ob sie zwar absichtlich ist, doch nicht absichtlich scheinen, d.i. schöne Kunst muß als Natur *a n z u s e h e n* sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist.": Kant, I. Kritik der Urteilskraft. a.a.O. S. 159:

⁵³ Kunst wird von Kant nicht nur als schöne Kunst gefaßt, sondern der Geschicklichkeit beigegeben, sie ist zunächst und übergreifend ein technisch-praktisches Verhalten im Gegensatz zum moralisch-praktischen: Vgl.: ebd.: S. 7. Nur die *schöne* Kunst geht als Kunst des Genies über diesen technisch-praktischen Rahmen hinaus, aber auch hier gilt einschränkend: "Obzwar mechanische und schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung, die zweite als die des Genies, sehr voneinander unterschieden sind, so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also *S c h u l g e r e c h t e s* die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache. Denn etwas muß dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben": ebd.: S. 163. Das Genie, und zwar als *Naturalent* versteckt dann den empirischen Zweck. So ist die *Natur* und nicht eigentlich die Kunst der Garant des Hanges zum Übersinnlichen.

⁵⁴ Vgl.: ebd.: § 42 "Von dem intellektuellen Interesse am Schönen": S. 149-155 sowie S. 182f.

⁵⁵ Vgl.: ebd.: S. 150.

Schönen auf dessen ausschließlichem Vorstellungscharakter. Das Erhabene ist nirgendwo zu finden außer in uns. Hier werden, anders als beim Schönen, Einbildungskraft und *Vernunft* (nicht Verstand) in Bewegung versetzt. Auf der Stufenleiter der Vermögen geht es also aufwärts in Richtung des Unbedingten.⁵⁶ Den Anlaß, das Gefühl des Erhabenen in uns zu wecken, gibt die Natur, am besten die rohe, ungeschlachte.⁵⁷ Aber sie bietet nur den Anlaß, stellt keine anschauliche Entsprechung unseres inneren Erlebens dar, während der Schönheit immerhin korrespondierende Gegenstände in der Anschauung zuzuordnen sind. Die rohe Natur läßt uns das Erhabene, *unser* Erhabenes, unser Mehr-als-Natur-Sein empfinden.⁵⁸ Das heißt für Kant: Hier beginnt das Reich der Freiheit, dem das Sittliche, Moralische auf dem Fuße folgt. Und erst die Ethik – dies ein Moment des Kantschen Gesamtsystems – bildet das Fundament für die Theologie, grenzt somit an den Bereich des Religiösen.

In dieser Abwertung der Kunst bezüglich ihrer Tauglichkeit für das Moralische und damit auch für die Religion sowie in der generellen Orientierung der Ästhetik Kants an der Natur wären die eigentlichen Reibungspunkte für Belyj zu suchen gewesen. Belyj will die Kunst in Religion überführen, wozu der Symbolismus alle Voraussetzungen habe.⁵⁹ Moral und Pflicht sind hier ausgeklammert, unter Freiheit versteht Belyj etwas anderes als Kant. Dabei läßt sich die starke Orientierung Kants an der Natur wenigstens z.T. mit dem Stand der zeitgenössischen Kunst und d.h. auch mit seinem Kenntnisstand erklären. Kunst soll vor allem natürlich erscheinen. Kant hat eine an der Realität des 18. Jhs. orientierte Bildhauerei und Landschaftsmalerei vor Augen⁶⁰, und der Natur so angenähert kann die 'Kopie' gegenüber dem 'Original' nur eine sekundäre Rolle spielen. Bei der Musik gar denkt Kant an bloße Hintergrundbegleitung, etwa in der Art der Tafelmusik.⁶¹ Seine Darstellungen der *einzelnen* Künste hätten Belyj provozieren müssen, und die Kunst des beginnenden 20. Jhs. weist sie generell als veraltet aus.

Da nimmt es nun umso mehr wunder, daß Belyj in seinem einzigen längeren Zitat aus der "Kritik der Urteilskraft" gerade auf Kants Bestimmung der einzelnen Künste zurückgreift! Wie aber zitiert Belyj? Die entsprechende Stelle findet sich in dem Kommentar zu "Формы искусства" ("Formen der Kunst"), dem Aufsatz also, der bei Belyjs philosophischen Kritikern Protest

⁵⁶ Vgl.: ebd.: § 23 "Übergang von dem Beurteilungsvermögen des Schönen zu dem des Erhabenen": S. 87-90.

⁵⁷ Vgl.: ebd.: S. 97.

⁵⁸ Vgl.: ebd.: S. 89f,94,110.

⁵⁹ Vgl.: Belyj, A.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 219.

⁶⁰ Vgl.: Kant, I.: *Kritik der Urteilskraft*. a.a.O. S. 178f.

⁶¹ Vgl.: ebd.: S. 187. Zur Abwertung der Musik siehe auch ihre Gleichstellung mit dem Scherz. Die Belebung, die man durch beide empfängt, ist nach Kant rein körperlich: Vgl.: ebd.: S. 189f.

ausgelöst hatte und zum Anlaß seiner Kant-Lektüre geworden war. Die Vermutung, der Kommentar beseitige die Unklarheiten und nehme auf die Kritik Rücksicht, liegt nahe. Aber hier ist Vorsicht geboten. Denn der Kommentar ist zwar nachgetragen wie bei den meisten der in den Band "Символизм" ("Der Symbolismus") aufgenommenen Aufsätze, aber er ist – ebenso wie in anderen Fällen – sehr viel später nachgetragen. Und so klärt Belyj nicht nur den früheren Text, sondern läßt auch seine neue, veränderte Position mit in den Kommentar einfließen. Text und Kommentar ergeben ein Konglomerat verschiedenster, einander widersprechender Symbolfassungen. Hinzu kommt die Heterogenität des Kommentars selbst, denn einige Anmerkungen entstammen der Zeit der Textentstehung (1902)⁶², andere wiederum sind auf die Phase nach 1906 zu datieren. Die Anmerkung 5 ist gleich zwei Mal vertreten⁶³, ihre eine Variante, die ausführlich Belyjs Begriff des pereživanie (des Erlebens) klärt und daher für die späte Prozeßhaftigkeit des Symbols wichtig ist, hat im Text gar kein Äquivalent. Sie wurde eingeschmuggelt. Die Orientierung fällt also nicht leicht.

Kants Einteilung der Künste erscheint nun bei Belyj in einer Anmerkung zu Bau und Funktion der Säule. Die Säule jedenfalls bildet den Anlaß im Text.⁶⁴ Der Kommentar aber läßt das Problem der Säule weit hinter sich, statt dessen zitiert Belyj unterschiedlichste Positionen zum Thema Ästhetik. Und er greift dabei auf eine ganze Reihe von Autoritäten zurück:

"Шопенгауэр говорит: «Материя, как таковая, не может быть выражением идеи. (...)» Кант делит искусства на словесные и пластические (...). По Липпсу, эстетическое наслаждение вытекает из общего ритма психического бытия (...). Элементарные условия эстетических чувств, по Вундту, следует искать в отношениях представлений во времени и в прострапстве. (...) Фехнер – основатель экспериментальной эстетики; он развил в эстетике идею Гербарта о необходимости начать изучение эстетических впечатлений с впечатлений элементарных."⁶⁵

"Schopenhauer sagt: 'Die Materie als solche kann nicht Ausdruck der Idee sein. (...)'. Kant trennt die Künste in sprachliche und plastische (...). Nach Lipps entspringt der ästhetische Genuß dem allgemeinen Rhythmus psychischen Seins (...). Die elementaren Bedingungen der ästhetischen Sinne muß man nach Wundt in den Beziehungen der Vorstellungen in Raum und Zeit suchen. (...) Fechner ist der Begründer der experimentellen Ästhetik; er entwickelte in der Ästhetik die Idee Herbarts, nach der die Untersuchung der ästhetischen Eindrücke notwendig mit den elementaren Eindrücken beginnen muß."

Diese Demonstrationen philosophischer und naturwissenschaftlicher Bildung – Belyj gibt seinen

⁶² So z.B. die Anmerkung 6, in der sich Belyj von Schopenhauer, von Nietzsches "Geist der Musik" und von Wagner beeinflusst zeigt. Vgl.: Belyj, A.: Simvolizm. a.a.O. S. 517-520.

⁶³ Vgl.: ebd.: Die (erste) Anmerkung 5: S. 513-516 und die (zweite) Anmerkung 5: S. 516f.

⁶⁴ Vgl.: Ders.: Formy iskusstva. a.a.O. S. 149.

⁶⁵ Ders.: Simvolizm. a.a.O. S. 507ff.

Lesern "Literaturlisten" an die Hand⁶⁶ – könnten Bewunderung erregen. Sieht man sich den Einzelfall jedoch genauer an, so tauchen Zweifel auf. Der zitierte Kommentar ist wohl nachträglich hinzugefügt, wie die Erwähnung Lipps' und Wundts nahelegt, mit denen sich Belyj erst von 1904 an intensiv beschäftigt.⁶⁷ Doch abgesehen von der problematischen Datierung muß die entscheidende Frage lauten: Wie seriös sind die Aufzählungen im einzelnen? Paradigmatisch sei Belyjs Hinweis auf Kant unter die Lupe genommen. Hier sein Zitat aus der "Kritik der Urteilskraft" in voller Länge:

"Кант делит искусства на словесные и пластические; из пластических искусств он в свою очередь выделяет искусства, выражающие идею в чувственном созерцании; это – искусства «чувственной правды», как выражается он; к искусствам «чувственной правды» относит он зодчество: «это искусство представляет понятия о вещах, которые возможны только через искусство и форма которых своею основою определения имеет не природу, но произвольную цель, и представляет их именно ради этой цели, хотя в то же время эстетически целосообразно» («Критика способности суждения», § 51)".⁶⁸

"Kant trennt die Künste in sprachliche und plastische⁶⁹; unter den plastischen Künsten versteht er seinerseits Künste, die die Idee in sinnlicher Anschauung ausdrücken; das sind – wie er sich ausdrückt – Künste der 'S i n n e n w a h r h e i t'; zu den Künsten der 'S i n n e n w a h r h e i t' rechnet er die Baukunst: 'diese Kunst stellt die Begriffe von Dingen dar, die nur durch die Kunst möglich sind und deren Form als Bestimmungsgrund nicht die Natur hat, sondern ein willkürliches Ziel, und sie stellt sie (die Begriffe, A.Z.) dar gerade um dieses Ziels willen, wenn auch gleichzeitig auf ästhetisch zweckmäßige Art' ('Kritik der Urteilskraft', § 51)".⁷⁰

Es hätte Belyj anlässlich dieses Zitats durchaus auffallen können, daß der Zweck in der Kunst eine Rolle spielt, um damit die vermeintliche Kunstdefinition als "Zweckmäßigkeit ohne Zweck" zu hinterfragen. Kennzeichnender aber noch für die verzerrende Rezeption Belyjs ist der *Ausschnitt* des Zitats. Kant nämlich teilt die Künste wie folgt ein: "Es gibt also nur dreierlei Arten schöner Künste: die r e d e n d e, die b i l d e n d e und die Kunst des S p i e l s d e r E m p f i n d u n g e n (als äußerer Sinneneindrücke)".⁷¹ Diese dritte Art, unter die die Musik fällt, wird in § 51 der "Kritik der Urteilskraft" ebenso deutlich wie die beiden anderen abgehandelt. Es gibt keinerlei Grund, sie auszulassen, es sei denn Belyj liest nicht weiter, weil er ja auch nur die redende oder plastische Seite der Kunst behandeln will (der Anlaß der Anmerkung

⁶⁶ Vgl.: ebd.: S. 512,519f. Diese Listen finden sich in dem gesamten Kommentar des Bandes "Simvolizm".

⁶⁷ Vgl.: Ders.: Material k biografii (intimnyj). a.a.O. Blatt 46.

⁶⁸ Ders.: Simvolizm. a.a.O. S. 508.

⁶⁹ Im Original "redende" und "bildende". Vgl.: Kant, I.: Kritik der Urteilskraft. a.a.O. S. 176.

⁷⁰ Im Original unterscheidet Kant die bildenden Künste noch in Bildhauerkunst und Baukunst. Die Definition der Baukunst lautet dann: "die z w e i t e ist die Kunst, Begriffe von Dingen, die n u r d u r c h K u n s t möglich sind, und deren Form nicht die Natur, sondern einen willkürlichen Zweck zum Bestimmungsgrunde hat, zu dieser Absicht, doch auch zugleich ästhetisch-zweckmäßig, darzustellen.": ebd.: S. 178.

⁷¹ ebd.: S. 176.

war die Säule), oder aber er vertuscht mutwillig. Das letztere ist Belyj nicht recht zu unterstellen, denn die Musik kommt bei Kant, vor allem was ihren Anteil am Ideellen angeht, so schlecht weg⁷², daß diese Abwertung vermutlich Widerspruch provoziert hätte. Entweder klappt Belyj die "Kritik der Urteilskraft" an passender Stelle auf (und wieder zu)⁷³, oder er übernimmt die Kunsteinteilung Kants aus zweiter Hand. In jedem Fall aber gibt er das Original sehr entstellt wieder, und dies nicht nur hier, sondern auch im Haupttext von 1902: Er nennt Kants allgemeine Kunstbestimmung, die zwar einer Aussage aus der "Kritik der Urteilskraft" gleicht, aber in wirklich identischer Form dort nicht anzutreffen ist. Wieder ist Kant einer von mehreren Philosophen, deren Definitionen einfach aneinandergereiht werden:

"Выражаясь Кантовским языком, – всякое искусство, исходя из феноменального, углубляется в «ноуменальное»; формулируя нашу мысль языком Шопенгауэра (...); или, говоря в духе Ницше (...); или, по Спенсеру (...)." ⁷⁴

"Um mich in der Sprache Kants auszudrücken: jede Kunst dringt vom Phänomenalen ausgehend ins 'Noumenale' vor; wenn wir unseren Gedanken in der Sprache Schopenhauers formulieren (...); oder, im Geiste Nietzsches gesprochen (...); oder nach Spencer (...)."

Aber das Noumenale ist in der Kunst so einfach nicht zu erreichen. Das Zitat verkürzt zumindest Kants Gedanken auf entscheidende Weise. Denn eines kann die Kunst nach Kant nur bedingt: die Ideen der reinen Vernunft darstellen.⁷⁵ Gott, Freiheit, Unsterblichkeit – die Konkretisation dieser regulativen Prinzipien gehört in den Bereich des *Sittlichen*, für die Kunst gilt hier eher ein Verbot. Und Kant geht ganz in diesem Sinne auf die hohe moralische Qualität sowohl der jüdischen Religion als auch des Islam ein, die sich in ihrem Bilderverbot manifestieren.⁷⁶ Mit den Ideen in der Kunst hat es eine andere, eine besondere Bewandnis. Kant nennt sie die "ästhetischen Ideen", und sie sind ein "Pendant" zu den Vernunftideen.⁷⁷ Während den Vernunftideen, die dem Übersinnlichen zugehören, eben das Prädikat 'unsinnlich' zukommt, verhält es sich bei den ästhetischen Ideen gerade umgekehrt. Sie haften noch am Konkreten, weisen zwar über sich hinaus, auf ein Übersinnliches hin, aber können dieses nicht im Begriff erreichen.⁷⁸ Die

⁷² Vgl.: ebd.: § 53 "Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander": S. 183-188.

⁷³ Eine Orientierung in der "Kritik der Urteilskraft" fällt leicht, da die einzelnen Paragraphen thematische Überschriften tragen. § 51 etwa handelt "Von der Einteilung der schönen Künste", und da Belyj selbst von der Einteilung der Künste handelt, so genügt ein schneller Blick in Kants Ästhetik, um eine Anmerkung zu formulieren.

⁷⁴ Belyj, A.: *Formy iskusstva*. a.a.O. S. 153. Siehe auch die fast wörtliche Wiederholung des Zitats im gleichen Aufsatz: ebd.: S. 166.

⁷⁵ "Denn die Unerschorschlichkeit der Idee der Freiheit schneidet aller positiven Darstellung gänzlich den Weg ab": Kant, I.: *Kritik der Urteilskraft*. S. 123.

⁷⁶ Vgl.: ebd.: S. 122.

⁷⁷ Vgl.: ebd.: S. 168.

⁷⁸ Vgl.: ebd.: S. 168, 201-203.

ästhetischen Ideen geben im Sinnlichen eine *Ahnung* von größeren, höheren Zusammenhängen der Welt. Sie sind noch ein Geschenk der *Natur*, das diese vorsichtig, ja spärlich verteilt.⁷⁹ Das Vermögen ästhetischer Ideen kommt nach Kant nur dem Talent, dem Genie zu. Mit dieser Naturhaftigkeit und dem ihr innewohnenden Instinkt, das Höhere, sie selbst Transzendierende zu erahnen, relativiert Kant die zuvor erwähnte Zweckhaftigkeit in der Kunst. Der Künstler "(weiß) selbst nicht, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden"⁸⁰, nicht eine begrifflich faßbare Absicht, sondern die Natur gibt der Kunst die Regel.⁸¹ Hier erst kommt bei Kant der ideelle Aspekt in die (schöne) Kunst. Und die Kunstwerke werden nun aus der Perspektive der Produktion betrachtet.⁸² Freilich, damit die Kunst schön sei, ist auch noch Geschmack nötig, d.h. in seiner Übertragung auf den Schaffensprozeß die Formgebung, das Können.⁸³ Und beides, sowohl die Form als auch der Stoff, der eigentlich eine Zugabe des Genies ist⁸⁴, übertönen die Zweckverunreinigung, die der Kunst anhaftet. Nur unter dieser Voraussetzung kann in der schönen Kunst doch die "Zweckmäßigkeit ohne Zweck" realisiert werden, die gerade in ihrem Unnütz-Sein auf einen höheren Wert verweist. In seinen Ausführungen zum Genie und den damit verbundenen Besonderheiten des Ästhetischen in der Kunst hat Kant das symbolistische Kunstverständnis und den Symbolbegriff, wie ihn Belyj um 1907 vertritt, vorformuliert. Er reicht so nahe an Belyjs symbolistische Schöpfungsvariante, präsent etwa in dem Aufsatz "Смысл искусства" ("Der Sinn der Kunst"), heran, daß die Übereinstimmungen hier zitiert werden sollen:

⁷⁹ Und mit dieser Naturhaftigkeit in der Kunst ist die Zweckmäßigkeit *ohne Zweck*, d.h. die Schönheit samt ihrem Hinweis auf das Übersinnliche, Sittliche gerettet. Zum einen setzt in der Kunst die *Natur* den Zweck, d.h. etwas Höheres ist *in* dem Künstler selbst tätig, zum anderen gibt es noch einen empirischen Zweck, der die Umsetzung des Kunstwerks, seine konkrete Gestalt betrifft. Dieser Zweck (der dem handwerklichen Können entspricht) muß verschleiert werden: "Das Genie kann nur reichen *S t o f f* zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die *F o r m* erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen kann." ebd.: S. 164.

⁸⁰ ebd.: S. 161.

⁸¹ Vgl.: ebd.: § 46: "Schöne Kunst ist Kunst des Genies": S. 160f.

⁸² Als Beispiel für eine Untersuchung, die anhand der ästhetischen Ideen den Bezug der Kunst auf das Noumenale herausstellt, sei hier genannt: Heintel, P.: Die Bedeutung der Kritik der ästhetischen Urteilskraft für die transzendente Systematik. Bonn 1970. Ohne auf die Kritik an Heintel eingehen zu wollen – ihm wird z.B. von Kohler vorgeworfen, er unterstelle Kant den späteren Hegelschen Vernunftbegriff (vgl.: Kohler, G.: Geschmacksurteil und ästhetische Erfahrung, a.a.O. S. 52.) –, muß die Differenz einer solchen Interpretation zu Belyjs Haltung von 1902 herausgestellt werden. Heintel verortet das Noumenale auf der Seite des Subjekts, des Künstlers (vgl.: Heintel, P.: Die Bedeutung der Kritik der ästhetischen Urteilskraft für die transzendente Systematik, a.a.O. S. 139-146), Belyj dagegen auf der Seite der Objekte, der Phänomene, denen man offenbar unproblematisch eine noumenale Dimension zuschreiben kann. Eine solche Lesart der *Kritik der Urteilskraft* scheint nicht möglich, während dagegen Belyjs spätere Position, die das Vermögen des Künstlers in den Vordergrund rückt, sehr nahe an Kant heranreicht.

⁸³ Vgl.: Kant, I.: Kritik der Urteilskraft, a.a.O. § 48 "Vom Verhältnisse des Genies zum Geschmack": S. 164-167.

⁸⁴ Kant trennt scharf zwischen Form und Inhalt der Kunst. Vgl.: ebd.: S. 164, 166f.

“Nun behaupte ich, dieses Prinzip (das belebende Prinzip im Gemüte, genannt Geist, als dem Genie zugehörend. A.Z.) sei nichts anderes als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen; unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann. (...) Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer anderen Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt. Wir unterhalten uns mit ihr, wo uns die Erfahrung zu alltäglich vorkommt; bilden diese auch wohl um; zwar noch immer nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Prinzipien, die höher hinauf in der Vernunft liegen (...): wobei wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation (...) fühlen, so daß uns nach demselben von der Natur zwar Stoff geliehen, dieser aber von uns zu etwas anderem, nämlich dem, was die Natur übertrifft, verarbeitet werden kann. Man kann dergleichen Vorstellungen der Einbildungskraft Ideen nennen: einesteils darum, weil sie zu etwas über die Erfahrungsgrenze hinaus Liegendem wenigstens streben und so einer Darstellung der Vernunftbegriffe (der intellektuellen Ideen) nahe zu kommen suchen, welches ihnen den Anschein einer objektiven Realität gibt; andererseits und zwar hauptsächlich, weil ihnen als inneren Anschauungen kein Begriff völlig adäquat sein kann. (...) und es ist eigentlich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maße zeigen kann. Dieses Vermögen aber, für sich allein betrachtet, ist eigentlich nur ein Talent (der Einbildungskraft).”⁸⁵

Bei Belyj lauten die entsprechenden Stellen:

“Видимость переживается в искусстве (...). Способ выражения – художественный символизм; он осуществляется в свободе отношения к образам видимости, как к моделям безобразных переживаний внутреннего опыта; свобода сказывается в выборе образов и в преобразовании их в том или ином направлении, не совпадающем с направлением изменения образов; (...) образы искусства часто выражают идеи, но эти идеи чаще всеобщего и необходимого характера (социальные, религиозные, метафизические); условия времени и среды (быт) образуют, правда, периферический смысл художественного образа, понятного, как идея, но за ним просвечивает более широкий и глубокий смысл: без этого смысла среда, время и место не имеют значения; понимание образа, как идеи, в свою очередь неполно; здесь образ становится аллегорией, т.е. моделью к модели (ибо образ-символ это модель переживания).”⁸⁶

“Die Sichtbarkeit wird in der Kunst erlebt (...). Mittel des Ausdrucks ist der künstlerische Symbolismus; er zeigt sich in der Freiheit der Beziehung zu den äußeren Gestalten/Phänomenen als Modellen gestaltlosen Erlebens innerer Erfahrung; die Freiheit kommt in der Wahl der Phänomene zum Ausdruck und in ihrer Verwandlung in der einen oder anderen Richtung, die nicht mit der Richtung übereinstimmt, in der sich die Phänomene selbst verändern; (...) die Bilder/Gestalten der Kunst drücken oft Ideen aus, aber diese Ideen haben zumeist einen allgemeinen und notwendigen Charakter (soziale, religiöse, metaphysische); zugegeben, die Bedingungen von Zeit und Umwelt (des Alltags) machen oft den peripheren Sinn eines künstlerischen Bildes aus, welches als Idee verstanden wird, doch hinter diesem Sinn schimmert ein weiterer und tieferer Sinn hindurch. Ohne diesen Sinn haben sowohl die Umwelt als auch Zeit und Raum keine Bedeutung; die Definition des Bildes als Idee ist deshalb ihrerseits unvollständig; das Bild wird hier zur Allegorie, d.h. zum Modell des Modells (denn das Bild-Symbol ist Modell des Erlebens).”

Gerade mit der Einschränkung der ideellen Ausdeutbarkeit des “образ-символ”, des Bild-

⁸⁵ ebd.: S. 167-169.

⁸⁶ Belyj, A.: Smysl iskusstva. a.a.O. S. 205f.

Symbols, entspricht Belyj Kants begrifflich nicht festgelegter ästhetischer Idee.⁸⁷ Belyj spricht von dem "Relief eines Symbols", das sich aus den verschiedensten allegorischen Deutungen zusammensetzt⁸⁸, ebenso wie Kant von der "Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen", die eine ästhetische Idee zu einem gegebenen Begriffe durch die Einbildungskraft provoziert.⁸⁹ Und das переживание (Erleben) kommt selbstverständlich der Einbildungskraft gleich. Daß Belyj dieses ihm von Kant her entgegengebrachte Vermögen als den Dreh- und Angelpunkt der Kunst erkennt, zeigt sein Hinweis auf den Schematismus der reinen Verstandesbegriffe als Analogon des Symbolismus.⁹⁰ Im Rahmen der Erkenntnistheorie, d.h. der "Kritik der reinen Vernunft", ist der Schematismus das einzige Feld, mit dem man sinnvollerweise die künstlerische Tätigkeit parallelisieren kann. Denn hier liegt die Synthese von Sinnlichkeit und Verstand beschlossen, hier ist die Einbildungskraft, wenngleich nicht als reflektierende, sondern subsumierende tätig. Belyj trifft – bei all seiner Befangenheit im erkenntnistheoretischen Umfeld und Vokabular⁹¹ – die entscheidende Stelle Kants. Kant selbst weist in seiner Ästhetik auf die gegenseitige Entsprechung von Schema und Symbol hin⁹², wobei das erste die Anschauung auf den Begriff (des Verstandes) bringt und den Begriff verwirklicht, das zweite, das Symbol aber, nur eine *inadäquate* Darstellung des Begriffs der Vernunft sein kann, also nur die Rolle der sinnlichen Vertretung spielt. Und dieser Art ist die Kunst nach Andrej Belyj auch.

Wie läßt sich nun vorab die Kant-Rezeption Belyjs einschätzen? Eines sollte nach seiner Behandlung der "Kritik der Urteilskraft" klar geworden sein: Als Philosoph kann Belyj nicht gelten; dazu ist seine Rezeption zu zufällig und inkonsequent. Seine Interessen liegen auf anderem Gebiet, er sucht sie philosophisch zu untermauern, z.T. auch nur zu illustrieren, nimmt, was er gerade zur Hand hat. Die Philosophie spielt bei Belyj eine dienende Rolle. Sie hat keinen Eigenwert.

⁸⁷ Daß Belyj hier die Unbestimmtheitskomponente gegenüber der ideellen Eindeutigkeit des Symbols vorzieht, zeigt er in demselben Aufsatz "Smysl iskusstva" auch in mathematisch-formalisierter Weise. Er spricht von mehreren Möglichkeiten künstlerischer Produktion und differenziert sie durch ihr Verhältnis zu a (der ideellen Einheit des Symbols), b (dem Material) und c (dem inneren Erleben des Künstlers). Dabei erhalten die Modelle, bei denen a nur in Klammern gesetzt wird, d.h. die Einheit des Symbols unbestimmt bleibt, den Vorzug; cb(a) stellt die Schöpfungsweise der Symbolisten dar, geht primär vom inneren Erleben aus und kann die Einheit des Symbols allenfalls errahnen. Vgl.: ebd.: § 5: S. 212-219.

⁸⁸ Vgl.: ebd.: S. 207f. Diesem Relief mit seinem impliziten Hinweis auf ein Übersinnliches trägt dann auch die Vielfalt der Rezeption Rechnung.

⁸⁹ Vgl.: Kant, I.: Kritik der Urteilskraft. a.a.O. S. 171.

⁹⁰ Vgl.: Belyj, A.: Smysl iskusstva. a.a.O. S. 205.

⁹¹ Vgl. z.B. den Ausdruck "vnutrennij opyt" ("innere Erfahrung") aus dem oben angeführten Zitat.

⁹² Vgl.: Kant, I.: Kritik der Urteilskraft. a.a.O. S. 211ff.

Auch die philosophischen Autoritäten, mit denen Belyj seine Leser traktiert, sollten nicht abschrecken. Er hat selbst nicht alles gelesen, was er angibt und manches nur halb. Man gehe also besser den eindeutigen Spuren nach, den Werken, die Belyj mehrfach und en détail rezipiert, um so seinen eigenen Absichten beizukommen.

Kants "Kritik der Urteilskraft" ist ein zwar zitiertes, aber doch nicht wirklich rezipiertes Werk. Denn hätte Belyj dieses Buch gekannt, so hätte er die grundsätzliche Kongruenz der Ästhetik Kants mit seinen eigenen Vorstellungen erkennen müssen, folglich seine Kritik an Kant, die immer nur die "Kritik der reinen Vernunft" im Blick hat, revidieren müssen. Er wäre gleichzeitig auf einzelne Widersprüche, besonders im Bereich der Kunstbestimmung gestoßen, die eines Kommentars, ja einer Widerlegung bedurft hätten. Auf keinen Fall aber hätte er aus diesen unpassenden Kapiteln, bes. nicht aus der Darlegung der einzelnen Künste nach Kant zitieren können. Und auch die "Zweckmäßigkeit ohne Zweck" hätte er weder im eigenen noch in Kants Sinne auf die Kunst projizieren dürfen. All dies ist nur möglich unter der Voraussetzung einer lückenhaften, im eigentlichen Sinne fehlenden Lektüre.

Ist Belyj deshalb nicht mehr ernst zu nehmen, seine Auseinandersetzung mit Kant uninteressant geworden? So sieht es dennoch nicht aus. Belyjs Diskussion der "Kritik der reinen Vernunft" ist über weite Strecken inhaltlich sinnvoll, z.T. auch gewissenhaft geführt. In permanenter Reibung mit diesem Buch entwickelt Belyj seine eigenen ästhetischen Vorstellungen. Er entdeckt und erörtert die tatsächlich bestehenden Parallelen zwischen dem Erkenntnis- und dem künstlerischen Schöpfungsprozeß. Und nicht zuletzt trifft seine Kritik an Kant, die hier nicht mehr seiner Unkenntnis entstammt, auch wunde Punkte der Transzendentalphilosophie. Belyj reiht sich damit in moderne philosophische Strömungen ein, er schließt sich u.a. dem Neukantianismus an. Wenn im folgenden die "Kritik der reinen Vernunft" zur Diskussion steht, müssen die beispielhaft aufgeführten Eigenarten der Rezeption Belyjs jedoch mit bedacht werden.

1.2 Kants "Kritik der reinen Vernunft"

Belyjs Rezeption der "Kritik der reinen Vernunft" trifft den Grundansatz dieses Werkes, so daß in wenigen Zügen das Gesamtprojekt Kants zur Sprache kommen muß. Die *detaillierte* Ausführung einzelner Punkte zu Lasten anderer orientiert sich ausschließlich an ihrer Funktion für Belyj. Unter der Beschränkung leidet im wesentlichen der 3. Teil der "Kritik der reinen Vernunft", die Dialektik. Sie fällt bei Belyj wie bei so vielen Rezipienten unter den Tisch; dies signalisiert, daß er den praktischen Teil der Philosophie Kants nicht übernimmt. Diese Ignoranz

wird aber auch in anderen hier diskutierten Punkten deutlich – vor allem anhand der Differenz von Erscheinung und Ding an sich. Statt nun eine Multiperspektive anzuwenden und dabei in einzelnen inhaltlichen Punkten ständig zwischen Kant und Belyj pendeln zu müssen, wird eine komprimierte Zusammenfassung der “Kritik der reinen Vernunft”, im wesentlichen um der Klarheit willen, vorgezogen. Die entscheidenden Signale für die Rezeption Belyjs sind vorab gegeben.

Kants “Kritik der reinen Vernunft” beinhaltet den Versuch, die Philosophie auf einen sicheren Boden zu stellen und damit ihr langjähriges “bloßes Herumtappen”⁹³ zu beenden. In diesem Sinne kann das Unterfangen Kants auch ein “kritisches” genannt werden.⁹⁴ Das neue Fundament, das er dabei im Auge hat, ist die Wissenschaft; die Anleitung für sein Vorgehen entnimmt Kant der Mathematik und Naturlehre. Deren Kennzeichen liegt nun darin, daß sie zwar auf Gegenstände der Erfahrung bezogen sind – die Empirie gibt den “Probierstein” für mathematische und naturwissenschaftliche Sätze ab⁹⁵ – das Experiment spielt eine Rolle –, aber diese Sätze werden doch nicht aus der Erfahrung entlehnt.⁹⁶ Diesen Ansatz überträgt Kant auf die Philosophie. Und so lautet seine Schlußfolgerung, daß es auch im Bereich der Erkenntnis notwendige und allgemeingültige Sätze geben müsse, die unabhängig von den empirischen Daten reine Verstandeskonstrukte sind, deren Wahrheitskriterium aber immer ihre Anwendbarkeit auf Erfahrung bleibt.

“Daß alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfangt, daran ist gar kein Zweifel (...).

Wenn aber gleich alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anhebt, so entspringt sie darum doch nicht eben alle aus der Erfahrung.”⁹⁷

Kant setzt sich damit in zweierlei Hinsicht von der zeitgenössischen Philosophie ab: zum einen von der dogmatischen Metaphysik und zum anderen vom Skeptizismus eines David Hume. Beide, so Kant, haften an den Dingen selbst, die Metaphysiker an nur erdachten Objekten, die in Folge das ganze Weltgebäude legitimieren, die Skeptiker an den vorgefundenen Erscheinungen

⁹³ Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. a.a.O. S. 14,19.

⁹⁴ Kant selbst verwendet den Begriff in einem tieferen Sinne, als fundamentale Untersuchung des menschlichen Erkenntnisvermögens selbst, womit erst seine Reichweite geklärt werden könne. Er orientiert sich dabei an der griechischen Wortbedeutung (κρίνειν = analysieren, auseinanderhalten, urteilen). Die Folge dieses geklärten Gebrauchs ist allerdings eine Kritik – im engeren und gebräuchlichen Sinne – an der herkömmlichen Philosophie.

⁹⁵ Vgl.: Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. a.a.O. S. 336.

⁹⁶ Vgl. dazu die Kritik Kants an Hume. Hume könne nicht erklären, wie *reine* Mathematik möglich sei und sich gleichwohl in der Erfahrung beweisen lasse. Kants Beispiele sind die Sätze der Geometrie und ihre Darstellung durch Konstruktion: ebd.: S. 49f,51f.

⁹⁷ ebd.: S. 38 (B).

der Natur, über die hinaus es keine Bewertungsinstanz mehr gibt. Die dritte, neue Position, die Kant einnimmt, hebt das menschliche Erkenntnisvermögen hervor. Es ändert sich der Standpunkt des Betrachters, Kant vollzieht die Kopernikanische Wende in der Philosophie:

„Bisher nahm man an, alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten; aber alle Versuche über sie a priori etwas durch Begriffe auszumachen, wodurch unsere Erkenntnis erweitert würde, gingen unter dieser Voraussetzung zunichte. Man versuche es daher einmal, ob wir nicht in den Aufgaben der Metaphysik damit besser fortkommen, daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten, welches so schon besser mit der verlangten Möglichkeit einer Erkenntnis derselben a priori zusammenstimmt, die über Gegenstände, ehe sie uns gegeben werden, etwas festsetzen soll. Es ist hiermit ebenso, als mit den ersten Gedanken des K o p e r n i k u s bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegungen nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe ließ.“⁹⁸

Von dieser 'Revolution der Denkart'⁹⁹ lernt auch Andrej Belyj. Auch er kann gewissermaßen im Bereich von Ästhetik und Literaturwissenschaft als Kopernikus gelten. Er parallelisiert im Zuge seiner Kant-Rezeption den Erkenntnisprozeß mit dem künstlerischen Schöpfungsprozeß. Der Akzent fällt auf die Machart eines Kunstwerks, die Technik kommt ins Spiel. Belyj überwindet vor allem die herkömmliche, von Belinskij formulierte These der sozialen Aufgabe der Kunst. Es ist dies in Rußland der erste Versuch, aus der Literaturbetrachtung eine exakte Wissenschaft zu machen.¹⁰⁰ In diesen Kontext gehört auch das von Viktor Erlich scharfsinnig herausgegriffene und berühmt gewordene Zitat aus "Лирика и эксперимент" ("Lyrik und Experiment"):

„композитор, прошедший теорию контрапункта, – явление нормальное; поэт, углубленный в изучение вопросов стиля и техники, в глазах русского общества – почти чудовище“.¹⁰¹

„ein Komponist, der die Theorie des Kontrapunkts durchlaufen hat, ist eine normale Erscheinung; ein Dichter, der sich in stilistische und technische Fragen vertieft, ist in den Augen der russischen Gesellschaft beinahe ein Ungeheuer.“

So groß die Übereinstimmungen aber auch sein mögen, die "technischen Fragen" Belyjs zeugen bereits von ersten Widersprüchen zu Kant. Belyj wendet in "Лирика и эксперимент" nämlich

⁹⁸ ebd.: S. 19f.

⁹⁹ Vgl.: ebd.: S. 18.

¹⁰⁰ Die Literaturwissenschaft setzt sich in Rußland mit dem Formalismus durch, zu dessen Wegbereiter Belyj vielfach erklärt wird. Vgl: Erlich, V.: Russischer Formalismus. (engl. Original 1955) Frankfurt a.M. 1987. S. 40-45; Striedter, J.: Transparenz und Verfremdung. In: Iser, W. (Hrsg.): Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. (Poetik und Hermeneutik II) München 1966. S. 277f; Holthusen J.: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen 1957. S. 26.

¹⁰¹ Belyj, A.: Лирика и эксперимент. (1909) In: Символизм. а.а.О. S. 237. Vgl. Erlich V.: Russischer Formalismus. а.а.О. S. 40.

eine induktive Methode an, und dies wäre nach Kant ein Rückfall in den Empirismus.¹⁰² Belyj schwankt ab 1908 – zwar von Kant inspiriert, aber mit deutlichen Unterschieden – zwischen einer Überinterpretation des Erkenntnisakts im Sinne eines schöpferischen Prozesses und einem strengen Haften an den Erscheinungen, den künstlerischen Objekten oder dem Material. Er beschwört so eine neue Metaphysik wie auch den Positivismus herauf.¹⁰³ Diese frappierende Diskrepanz kommt zustande, weil Belyj Kants wichtigste Neuerung auf der Seite der Gegenstände, sowohl des Subjekts als auch des Objekts der Erkenntnis, ignoriert. Sie ist ihm fremd, und diese Fremdheit zieht sich sogar als Konstante durch seine ganze Rezeption. Ohne die Neuerung aber hätte die "Kritik der reinen Vernunft" keinen Sinn.

Kants Hervorhebung der Bedingungen der Erkenntnis (gegen die bisherigen Strömungen in der Philosophie) ist auf der Seite der Gegenstände *notwendigerweise* mit einer Zweideutigkeit verbunden: die *Differenz von Erscheinung und Ding an sich* trägt das ganze System Kants. Hätte er es nur bei den Erscheinungen belassen als dem Bezugspunkt unserer Erkenntnis, ohne ihnen eine zwar nicht erkennbare, aber dennoch vorauszusetzende andere Dimension¹⁰⁴ zuzuschreiben, so hätte er eine vollkommen berechenbare Welt vor sich gehabt. "Denn sind Erscheinungen Dinge an sich selbst, so ist Freiheit nicht zu retten."¹⁰⁵ Dabei kommt es nicht darauf an, das eine durch das andere zu ersetzen, vielmehr garantiert die *Differenz* gerade die Freiheit. So kann vor allem der Mensch sowohl als Erscheinung der Natur in all seiner Bedingtheit gefaßt werden als

¹⁰² Auch Deppermann sieht in "Lirika i eksperiment" ein Beispiel für Belyjs "induktives Forschungsprogramm". Vgl.: Deppermann, M.: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. a.a.O. S. 80-83.

¹⁰³ Belyjs 'Doppelnatur' sieht deutlich Deppermann. Belyjs ästhetisches Denken stehe "im Schnittpunkt von Positivismus und Idealismus". Vgl.: ebd.: S. 84f. Auch den russischen Formalisten wurde, etwa von Medvedev, der Vorwurf des Positivismus gemacht. Vgl.: Medvedev, P.: Die formale Methode in der Literaturwissenschaft. (1928) Stuttgart 1976. S. 84. Zumindest polemisch nimmt Ejchenbaum eine neopositivistische Haltung für sich in Anspruch. Vgl.: Ejchenbaum, B.: Literatura. Leningrad 1927. S. 120,132. Dementsprechend haben gerade diejenigen Texte Belyjs, die als Vorstufen zum Formalismus gelten, einen positivistischen Einschlag. Symptomatisch erscheint auch, daß Belyj im Rahmen der Typologie, die Hansen-Löve für den russischen Symbolismus entwirft, geradezu in allen Varianten anzutreffen ist. Zwar rechnet Hansen-Löve Belyj primär dem "mythopoetischen Symbolismus" zu, er zitiert nichtsdestoweniger und zu Recht auch Belyjs Texte als Beispiel für die "analytische" Variante. Vgl.: Hansen-Löve, A.A.: Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne. In: Nilsson, N.A. (Hrsg.): The Slavic Literatures and Modernism. Stockholm 1987. S. 17-48.

¹⁰⁴ Ob diese Dimension den Gegenständen selbst zukommt oder aber sich nur aus der Betrachtungsweise des Subjekts ergibt, darüber streiten sich seit nicht geringer Zeit die Kant-Interpreten. Beispielhaft seien hier die unterschiedlichen Deutungen von Adickes und Prauss genannt. Für Adickes impliziert das Ding an sich die Sachheit, die Existenz der Gegenstände unabhängig vom erkennenden Subjekt. Vgl.: Adickes, E.: Kant und das Ding an sich. Hildesheim, New York 1977 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1924). Konträr argumentiert Prauss, der das Ding an sich zum Ausdruck einer anderen Anschauung der Gegenstände erklärt, die dem Menschen zwar nicht möglich ist, ihm aber die eigenen Grenzen vor Augen führt. Vgl.: Prauss, G.: Kant und das Problem der Dinge an sich. Bonn 1989 (3. Auflage, zuerst 1974).

¹⁰⁵ Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. a.a.O. S. 526.

auch gleichzeitig diese Natur transzendieren, ein freies Wesen, ein Ding an sich sein.¹⁰⁶ Der Freiheitsbegriff bildet bei Kant den Übergang von der theoretischen zur praktischen Vernunft und damit zur Sittlichkeit.¹⁰⁷ Seine Beispiele bedienen sich oft einer juristischen Metaphorik. Die Frage nach der *Schuld* z.B. sprengt die Kette der natürlichen Bedingungen und fragt nach dem, was der Mensch über diese Natur hinaus und trotz seiner Bedingtheit hätte tun *sollen*.¹⁰⁸ Wenn auch die Freiheit nicht *erkannt* werden kann, denn sie ist nur Idee, der nirgends in der Erfahrung ein Gegenstand völlig entspricht, so dient sie doch als Leitfaden unseres Erkennens und Tuns. Freiheit ist sollensbegründende Kraft. Sie korrespondiert mit der Natur, denn nur hier kann sie sich realisieren, fällt aber nicht mit ihr zusammen.¹⁰⁹

Dieses 'Mehr als Natur' durchdringt als notwendige Prämisse auch Kants Erkenntnisprozeß selbst. Erkennen und Praxis sind unauflöslich miteinander verknüpft. Ginge man nämlich von einem *unbegrenzten* Verhältnis des Erkenntnisvermögens zu seinem Objekt aus und stellte sich nicht – wie etwa Hume – auf die Seite des Objekts, womit eine passive Rolle des Erkennenden einherginge, sondern auf die aktive des Subjekts – eliminierte man also das Ding an sich unter Beibehaltung der Kopernikus-Perspektive, so würde die *Welt nicht erkannt, sondern geschaffen*. Ohne ein Etwas, das da erscheint, hat die *Gegebenheit* der Erscheinung keinen Sinn, sie wäre gemacht, aus Mensch würde Gott. Unsere sinnliche Anschauung wäre keine sinnliche mehr, keine rezeptive, sondern eine intellektuelle, produktive. Das Ding an sich garantiert bei Kant die Schranke der Erkenntnis. Dieser Grenzbegriff¹¹⁰ stellt somit die Grundvoraussetzung der Wahr-

¹⁰⁶ Vgl. dazu besonders. Engel, R.: Kants Lehre vom Ding an sich und ihre erziehungs- und bildungstheoretische Bedeutung. Frankfurt a.M. 1996 sowie das Kapitel "Das Noumenon als Subjekt oder: Der Begriff des Dinges an sich bezogen auf den reinen praktischen Vernunftgebrauch ('Praktische Erkenntnis')" in: Reibenschuh, G.: Menschliches Denken. Eine systematische Studie am Boden der Kantischen Philosophie. Berlin, New York 1997. S. 130-148. Reibenschuh gibt in seinem Buch einen Überblick über die verschiedenen Funktionen, die das Ding an sich bei Kant hat und setzt seinerseits den Akzent auf die Relevanz für die praktische Philosophie.

¹⁰⁷ Vgl.: Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. a.a.O. S. 7.

¹⁰⁸ Vgl.: ebd.: S. 534, 539f.

¹⁰⁹ Vgl. dazu die Absätze "Möglichkeit der Kausalität durch Freiheit in Vereinigung mit dem allgemeinen Gesetze der Naturnotwendigkeit" und "Erläuterung der kosmologischen Idee einer Freiheit in Verbindung mit der allgemeinen Naturnotwendigkeit" in: ebd.: S. 527-542.

¹¹⁰ Vgl. das Kapitel "Von dem Grunde der Unterscheidung aller Gegenstände überhaupt in Phaenomena und Noumena" in: ebd.: S. 287-308 und bes. S. 305: "Der Begriff eines Noumenon ist also bloß ein *G r e n z b e g r i f f*, um die Anmaßung der Sinnlichkeit einzuschränken, und ist also nur von negativem Gebrauche. Er ist aber gleichwohl nicht willkürlich erdichtet, sondern hängt mit der Einschränkung der Sinnlichkeit zusammen, ohne doch etwas Positives außer dem Umfange derselben setzen zu können." Prauss geht hier weiter als Kant selbst, indem er dem Ding an sich sogar den Status eines *Begriffes* abspricht. Begriffe können sich auf die Sinnlichkeit beziehen und damit auch zu Erkenntnissen führen. Erkennbarkeit aber wird dem Ding an sich grundsätzlich abgesprochen. Prauss zielt mit seiner Präzisierung v.a. auf Hermann Cohen, der das Ding an sich als Grenzbegriff im Sinne einer logischen Notwendigkeit interpretiert. Vgl.: Prauss, G.: Kant und das Problem der Dinge an sich. a.a.O. S. 144. Polemisch gegen Cohen wendet sich auch Adickes. Seine Argumentation führt

heit dar und macht, so leer er sein mag, gerade die Bescheidenheit des Erkenntnisanspruchs bei Kant aus. Erkenntnis zielt nur auf Erscheinungen und nicht auf Dinge an sich.

Daß das Ding an sich in den Erkenntnisprozeß hineinwirkt, unterstreicht Kant vor allem in bezug auf die *Sinnlichkeit* unserer Anschauung. Hier stimmen Subjektivität – Raum und Zeit sind apriorische Formen der menschlichen Anschauung – bei gleichzeitiger Rezeptivität mit der Spanne von Erscheinung und Ding an sich überein. Entfiele das Ding an sich, die Leerstelle, so hätte unsere Anschauung nichts mehr aufzunehmen, sondern nur noch zu produzieren.¹¹¹ Erscheinungen ließen sich als quasi-göttliche Produkte oder auch einfach als Phantasmen interpretieren. Gegen eine solche Haltung wendet sich Kant vehement. Es sei "ein Skandal der Philosophie und allgemeinen Menschenvernunft, das Dasein der Dinge außer uns (von denen wir doch den ganzen Stoff zu Erkenntnissen selbst für unseren inneren Sinn her haben) bloß auf *G l a u b e n* annehmen zu müssen".¹¹² Sein schlagendstes Gegenbeispiel ist die Selbsterkenntnis des Menschen, die zwar über den inneren Sinn vermittelt, doch ohne einen *Halt in der Außenwelt* sich regelrecht verflüchtigen würde.¹¹³ – Erklärte man im anderen Extremfall den Erscheinungsbegriff für null und nichtig, Raum und Zeit daher zu objektiven Bedingungen der Dinge an sich, so wäre auch Gott in Raum und Zeit, und Kants Feld des Unbedingten, mit ihm die Freiheit im praktischen Bereich, hätte keine Grundlage mehr.

"Es bleibt nichts übrig, wenn man sie (Raum und Zeit, A.Z.) nicht zu objektiven Formen aller Dinge machen will, als daß man sie zu subjektiven Formen unserer äußeren sowohl als inneren Anschauungsform macht, die darum sinnlich heißt, weil sie *n i c h t u r s p r ü n g l i c h*, d.i. eine solche ist,

allerdings in die entgegengesetzte Richtung. Kant habe sich, so Adickes, als Transzendentalphilosoph zur Rede vom Grenzbegriff gezwungen gesehen. Im Grunde genommen sei für ihn die Existenz von Dingen an sich aber ganz unbezweifelbar. Vgl.: Adickes, E.: Kant und das Ding an sich. a.a.O. S. 112ff. Adickes' recht einseitige Position beklagt Reibenschuh als "der Kantischen Philosophie *grundsätzlich* inadäquates, *empiristisches Vorurteil*". Vgl.: Reibenschuh, G.: Menschliches Denken. a.a.O. S. 55. Auch Engel macht Adickes' mangelnde Unterscheidung zwischen dem empirisch verstandenen Ding an sich und dem transzendentalen Gebrauch dieses Begriffes geltend, wodurch sich bei Adickes Dinge an sich als quasi transzendente Gegenstände ergeben, die darüber hinaus sogar erscheinen können. Vgl.: Engel, R.: Kants Lehre vom Ding an sich und ihre erziehungs- und bildungstheoretische Bedeutung. a.a.O. S. 39ff. Engel selbst akzentuiert den Noumenon-Begriff als Bezeichnung der *Grenze* aller Prädizierung bezogen auf die Subjektunabhängigkeit des Gegenstandes. Vgl.: ebd.: S. 34.

¹¹¹ Radikaler argumentiert hier Prauss, für den bereits der Erscheinungsbegriff die Rezeptivität der menschlichen Sinnlichkeit verdeutlicht und als der eigentliche Grenzbegriff zu gelten hat. Die Frage nach der Affektion des menschlichen Erkenntnisvermögens durch Gegenstände tangiert deshalb nach Prauss gar nicht Dinge an sich, sondern betrifft allenfalls empirische Dinge. Von Prauss allein der Betrachtungsweise des Subjekts zugeschrieben, markiert das Ding an sich aber auch in seiner rein transzendentalphilosophischen Funktion die Einsicht, daß wir an den Dingen nur "unter *anderem*" beteiligt sind. Vgl.: Prauss, G.: Kant und das Problem der Dinge an sich. a.a.O. S. 144f, 182, 197.

¹¹² Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. a.a.O. S. 33.

¹¹³ Vgl.: ebd.: S. 33-35. Einige psychische Phänomene wie etwa Schizophrenie oder Autismus mögen Kant darin bestätigen, daß die Realität der Außenwelt und der Kontakt mit ihr Grundlage der Stabilität der inneren Welt ist.

durch die selbst das Dasein des Objekts der Anschauung gegeben wird (und die, soviel wir einsehen, nur dem Urwesen zukommen kann), sondern von dem Dasein des Objekts abhängig, mithin nur dadurch, daß die Vorstellungsfähigkeit des Subjekts durch dasselbe affiziert wird, möglich ist."¹¹⁴

Ist die sinnliche Affizierbarkeit unseres Anschauungsvermögens also ein deutlicher Indikator für die Realität der äußeren Gegenstände, der ihrerseits die Korrespondenz von Erscheinung und Ding an sich zugrunde liegt, so stellt sich die Sache für den Verstand unschärfer dar. Generell bezieht sich Kant im Falle des Verstandes, also dem intellektuellen Teil unseres am Erkenntnisprozeß beteiligten Vermögens, auf Aristoteles.¹¹⁵ Dazu kommt, daß der Verstand nicht unmittelbar auf Gegenstände der Erfahrung bezogen ist, sondern nur mittelbar, über den Umweg der Anschauung. Und mit diesem Problem – wie sind Verstand und Sinnlichkeit zu synthetisieren? – beschäftigt sich Kant in der transzendentalen Analytik, d.h. mit Vorgängen, die sich *innerhalb* der Erkenntnis abspielen. Die Prämisse des Prozesses, die Differenz von Erscheinung und Ding an sich, tritt in den Hintergrund.¹¹⁶

Belyj jedenfalls, der im Zuge der Analogie von Erkennen und künstlerischer Tätigkeit gerade an dieser Synthese interessiert ist, verliert den Eckpfeiler des Systems, das Ding an sich, aus den Augen. Und so erhält er statt der Bestimmung eines Gegenstands mehr oder weniger dessen Schöpfung! Im Laufe der Zeit tritt bei Belyj auch ein anschauernder Verstand auf den Plan, ein Vermögen also, das nach Kant nur dem "Urwesen" zukommen kann. Belyj ist auf dem Weg zu einer neuen, im Ich, nicht etwa in Gott verankerten Metaphysik. Dennoch kann auch die Kunst nicht aus dem Nichts schaffen. Es bleibt ein Rest an Gegebenheit, nämlich das Material übrig, dessen Vorhandensein Belyj nun nicht weiter hinterfragt. Das Material der Kunst wie auch die vorgefundenen künstlerischen Produkte werden statt dessen auf positivistische Art und Weise untersucht. Zwischen 1908 und 1910, aber auch später noch zerfallen Belyjs Texte dement-

¹¹⁴ ebd.: S. 92.

¹¹⁵ Vgl.: ebd.: S. 10: "Die andere (Betrachtung, A.Z.) geht darauf aus, den reinen Verstand selbst, nach seiner Möglichkeit und den Erkenntniskräften, auf denen er selbst beruht, mithin ihn in subjektiver Beziehung zu betrachten und, obgleich diese Erörterung in Ansehung meines Hauptzwecks von großer Wichtigkeit ist, so gehört sie doch nicht wesentlich zu demselben; weil die Hauptfrage immer bleibt, was und wie viel kann Verstand und Vernunft, frei von aller Erfahrung, erkennen und nicht, wie ist das *V e r m ö g e n z u d e n k e n* selbst möglich?". Vgl. auch ebd.: S. 57 A und B (Kant beläßt es bei der "Herzählung der Stammbegriffe" ohne deren ausführliche Analysis) und S. 120: "Der Definition dieser Kategorien überhebe ich mich in dieser Abhandlung geflissentlich, ob ich gleich im Besitz derselben sein möchte." Die Zergliederung der Begriffe wird nur bis zu dem für die Darstellung nötigen Grad durchgeführt.

¹¹⁶ Eine Ausnahme macht die "Deduktion der reinen Verstandesbegriffe" nach der Erstausgabe A von 1781. Hier postuliert Kant eine direkte Korrespondenz von Verstand einschließlich transzendentaler Apperzeption und seinem transzendentalen Gegenstand = x. Der Gegenstand = x stellt den blinden Fixierpunkt der Erkenntnis dar. In der Zweitausgabe B entfernt Kant den Begriff des x. Er akzentuiert damit stärker die Seite des erkenntnistheoretischen Subjekts sowie dessen Einheit.

sprechend in einen ästhetischen, weltanschaulichen Teil und in streng literaturwissenschaftliche Analysen, den Part des Positivismus. Die in der Forschung vielfach beklagte Diskrepanz der Theorie Belyjs¹¹⁷, die sowohl 'chaotische' Spekulationen als auch exakte Wissenschaft zu beherbergen weiß, läßt sich mit seiner 'Überwindung' Kants und d.h. mit der Ignoranz des Dings an sich sinnvoll erklären. Hierher gehört auch die ästhetische und nicht wie bei Kant sittliche Interpretation der Freiheit. Die Integration des Praktischen in den Erkenntnisprozeß und so die Ausblendung des Dings an sich gelingt Belyj nicht zuletzt und nicht zu Unrecht unter Berufung auf den Neukantianismus, speziell auf Heinrich Rickert.¹¹⁸

Stellt man diese grundsätzliche Abweichung hintan, so gibt es zwischen Kant und Belyj im einzelnen doch große Übereinstimmungen: Schon die Affinität von Synthese und Symbol, genauer von Synthetisieren und Symbolisieren macht die Anziehungskraft des Erkenntnisprozesses für Belyj aus. Zuvor aber noch, bevor sich Belyj dem Künstler selbst und dessen innerem Erleben zuwendet, d.h. vor 1907, ist es die Eigentümlichkeit der menschlichen *Anschauung*, die ihn bei Kant interessiert.

Kant diskutiert dieses Vermögen im 1. Teil der "Kritik der reinen Vernunft", in der "transzendentalen Ästhetik". Die Sinnlichkeit stellt gerade die entscheidende Hürde seines Systems dar; nur sie liefert das Materielle der Erfahrung, wengleich sie nicht der Erfahrung entspringt. Inhaltlich ist die menschliche Anschauung vom empirisch Gegebenen abhängig, nicht aber formal. Raum und Zeit, die *reinen Formen* der Anschauung, versetzt Kant ins menschliche Gemüt. So sieht der Betrachter von den Dingen nur das, was er in sie hineinlegt, denn Raum und Zeit gehören ihm selbst an und sind gleichzeitig die Bedingungen seiner Betrachtung. Und doch erdichtet er keine Dinge, denn sie müssen – inhaltlich – gegeben sein. Die Trennung von Form und Inhalt ist ein wichtiges Charakteristikum der Transzendentalphilosophie Kants und unlösbar mit der Eigenart des Erkennens wie auch mit der Differenz von Erscheinung und Ding an sich

¹¹⁷ Vgl. v.a. den Forschungsbericht zur Rezeption der Theorie Belyjs in: Deppermann, M.: Andrej Belyjs Theorie des schöpferischen Bewußtseins. München 1982. S. 3-33. Diese Rezeption teilt sich nach Deppermann in zwei große Richtungen, eine "formästhetische" und "geistesgeschichtliche". Die Zweigleisigkeit der Rezeption entspricht auch der Spaltung der Texte Belyjs. Deppermann selbst lehnt die Ausschließlichkeit der bisherigen Positionen ab und versucht, sie miteinander zu verbinden. Sie bewertet die Diskrepanzen Belyjs positiv als Spannungsverhältnis.

¹¹⁸ Zu den Modifikationen, die Rickert am System Kants vornimmt, darunter seine Eliminierung des Dings an sich, siehe das Kapitel A.1.2.1 ("Heinrich Rickert: 'Der Gegenstand der Erkenntnis'") in dieser Arbeit.

verknüpft.¹¹⁹ Unter den reinen Formen der Anschauung ist der Raum zuständig für die äußere, die Zeit für die innere Erfahrung. Alle Erscheinungen aber, d.h. auch die äußeren müssen den inneren Filter passieren. Deshalb weist Kant der Zeit gegenüber dem Raum eine besondere, dominante Funktion zu.

Allein dieser kurzen Charakteristik der transzendentalen Ästhetik lassen sich die möglichen Anziehungspunkte für Belyj entnehmen: So wie Erkenntnis über die Anschauung auf empirisch Gegebenes bezogen ist, arbeitet auch die Kunst am konkreten Material. Dennoch ist wie die Erkenntnis auch die Kunst nicht vom Material abzuleiten. Das Reine, Subjektive, das der Künstler dem Material beigibt, wodurch er es gestaltet, hängt mit der *Formgebung* zusammen. Entsprechend dieser Formgebung lassen sich alle Künste in räumliche und zeitliche aufteilen. Die zeitlichen nehmen einen höheren Rang ein. Und die höchste Kunst – so lautet das einhellige Bekenntnis aller Symbolisten – ist auch die zeitlichste, nämlich die Musik. Daß sich die Harmonie der Positionen Kants und des frühen Belyj nur unter der Bedingung des Dings an sich halten läßt, Belyj aber eben dieses zurückweist, ist mehr als ein Schönheitsfehler. Vermutlich hat er ihn selbst wahrgenommen, in den folgenden Jahren zwar nicht eliminiert, aber besser kaschiert. In seiner späteren Kant-Rezeption, etwa von 1907 an, hält sich Belyj nicht mehr an die "transzendente Ästhetik" Kants, sondern an die "transzendente Analytik". Es geht ihm jetzt im wesentlichen um die Analogie der *inneren* Prozesse von Erkennen und künstlerischem Tun.

Die "transzendente Analytik" Kants setzt ein mit der "Herzählung aller Stammbegriffe"¹²⁰, d.h. der logischen Funktionen in Urteilen und der Kategorien. Das Inventarium übernimmt Kant mit nur geringfügigen Abweichungen von Aristoteles.¹²¹ All seine Aufmerksamkeit gilt dagegen der *Anwendung* des Verstandes. Denn bislang war der Verstand nur auf formale Bedingungen, logische Regeln wie etwa den zu vermeidenden Widerspruch eingeschränkt. Mit Hilfe dieser Bedingungen konnte man sich inhaltlich aber immer noch denken, was man wollte, wenn es nur logisch konsistent war. Das ist nach Kant nicht mehr möglich. Eine Erkenntnis kommt mit der allgemeinen Logik noch nicht zustande; er fordert für die Anwendung der Kategorien zu den logischen auch *sinnliche* Bedingungen. Nur so sei der Bezug auf Gegenstände möglicher

¹¹⁹ Vgl. die mehrfache Wiederholung der "empirischen Realität" und "transzendentalen Idealität" von Raum und Zeit, die die Unterscheidung zwischen Erscheinung und Ding an sich direkt aufgreift. In: Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. a.a.O. S. 71f,78f.

¹²⁰ ebd.: S. 57 (A und B).

¹²¹ Er fügt jeder der vier Gruppen von Urteilen bzw. Kategorien eine Funktion bzw. einen Begriff hinzu. Dies hat bereits etwas mit dem restringierenden Gegenstandsbezug des Denkens zu tun. Vgl.: ebd.: S. 110-115 und die Kategorientafel S. 118.

Erfahrung gewährleistet, und nur so entgehe man der Spekulation.¹²²

Um der Synthese von Verstand und Sinnlichkeit beizukommen, bietet Kant zunächst ein eher deskriptives Kapitel an. Es handelt sich um die "Deduktion der reinen Verstandesbegriffe". Dieses Kapitel weicht in der Zweitausgabe B der "Kritik der reinen Vernunft" (1787) erheblich von der Erstausgabe A (1781) ab, und es ist auch im Hinblick auf Belyj nicht uninteressant, die Differenzen zu beachten. In beiden Fällen kommt der *Einbildungskraft* die entscheidende, synthetisierende Rolle zu. Während sie aber in der A-Variante ein eher erinnerndes Vermögen darstellt¹²³ und Kant dabei von außen nach innen vorgeht, also untersucht, wie die gegebenen Erscheinungen in das Bewußtsein gelangen, verfolgt er in der zweiten Fassung (B) genau den umgekehrten Weg. Aus der reproduktiven wird eine produktive Einbildungskraft¹²⁴, und an den Anfang rückt, was die endgültige Sicherheit der Synthesis bedingt, daß es nämlich *mein* Bewußtsein ist, in dem alles Erlebte zusammengehalten wird. Mit dem inhaltslosen, nur formalen *Ich*, der "transzendentalen Apperzeption" fängt Kant nun die "Deduktion" an.¹²⁵ Das Ich bündelt die Kategorien, die ihrerseits mit Hilfe der Einbildungskraft ein sinnliches Muster bekommen:

"E i n b i l d u n g s k r a f t ist das Vermögen, einen Gegenstand auch o h n e d e s s e n G e g e n w a r t in der Anschauung vorzustellen. Da nun alle unsere Anschauung sinnlich ist, so gehört die Einbildungskraft, der subjektiven Bedingung wegen, unter der sie allein den Verstandesbegriffen eine korrespondierende Anschauung geben kann, zur S i n n l i c h k e i t; sofern aber doch ihre Synthesis eine Ausübung der Spontaneität ist, welche bestimmend, und nicht, wie der Sinn, bloß bestimmbar ist, mithin a priori den Sinn seiner Form nach der Einheit der Apperzeption gemäß bestimmen kann, so ist die Einbildungskraft sofern ein Vermögen, die Sinnlichkeit a priori zu bestimmen, und ihre Synthesis der Anschauungen, d e n K a t e g o r i e n g e m ä ß, muß die transzendente Synthesis der E i n b i l d u n g s k r a f t sein, welches eine Wirkung des Verstandes auf die Sinnlichkeit und die erste Anwendung desselben (zugleich auch der Grund aller übrigen) auf Gegenstände der uns möglichen Anschauung ist. Sie ist, als figürlich, von der intellektuellen Synthesis ohne alle Einbildungskraft bloß durch den Verstand unterschieden. Sofern die Einbildungskraft nun Spontaneität ist, nenne ich sie auch bisweilen die p r o d u k t i v e Einbildungskraft, und unterscheide sie dadurch von der r e p r o d u k t i v e n, deren Synthesis lediglich empirischen Gesetzen, nämlich denen der Assoziation, unterworfen ist, und welche daher zur Erklärung der Möglichkeit der Erkenntnis a priori

¹²² Vgl. die Kapitel "Von der Logik überhaupt" und "Von der transzendentalen Logik" in: ebd.: S. 94-100. Und S. 283.

¹²³ Vgl.: ebd.: S. 148 (A).

¹²⁴ Vgl.: ebd.: S. 167f (B).

¹²⁵ In Ausgabe A gliedert sich die "Deduktion" wie folgt: "Von den Gründen a priori zur Möglichkeit der Erfahrung", "Vorläufige Erinnerung": "1. Von der Synthesis der Apprehension in der Anschauung", "2. Von der Synthesis der Reproduktion in der Einbildung", "3. Von der Synthesis der Rekognition im Begriffe" usw.: Vgl.: ebd.: S. 137ff (A). In Ausgabe B ist die Reihenfolge stark verändert: "Von der Möglichkeit einer Verbindung überhaupt", "Von der ursprünglich-synthetischen Einheit der Apperzeption", "Der Grundsatz der synthetischen Einheit der Apperzeption ist das oberste Prinzip alles Verstandesgebrauchs" usw.: Vgl.: ebd.: S. 137ff (B).

nichts beiträgt, und um deswillen nicht in die Transzendentalphilosophie, sondern in die Psychologie gehört.“¹²⁶

Diese reproduktive Synthesis war in der A-Ausgabe durchaus noch kein empirischer Akt¹²⁷, jetzt aber verbannt sie Kant aus seinem Blickfeld. Verkürzt gesagt: Die Abhängigkeit des Menschen vom Gegebenen weicht der Bestimmung dieses Gegebenen. Aktivität und Spontaneität kennzeichnen nun nicht nur die Handlung der Einbildungskraft, sondern selbst das transzendente Ich, das im Setzen seines Daseins¹²⁸ bzw. in der Kopula eines Urteils (“ist”) zum Ausdruck kommt.¹²⁹ Freilich macht Kant auch in der B-Ausgabe klar, daß es sich bei dieser Aktivität noch längst nicht um Erkenntnis handelt. Das gilt vor allem für den Fall der Selbsterkenntnis, denn “wie ich bin” kann die transzendente Apperzeption keineswegs erklären. Dazu benötigt sie die Anschauung, die Zeit, ja sogar noch äußere Gegenstände im Raum:

“Das, Ich denke, drückt den Aktus aus, mein Dasein zu bestimmen. Das Dasein ist dadurch also schon gegeben, aber die Art, wie ich es bestimmen, d.i. das Mannigfaltige, zu demselben gehöree, in mir setzen solle, ist dadurch noch nicht gegeben. Dazu gehört Selbstanschauung, die eine a priori gegebene Form, d.i. die Zeit, zum Grunde liegen hat, welche sinnlich und zur Rezeptivität des Bestimmbaren gehörig ist.“¹³⁰

“Ich bin mir meines Daseins als in der Zeit bestimmt bewußt. Alle Zeitbestimmung setzt etwas *Beharrliches* in der Wahrnehmung voraus. Dieses Beharrliche aber kann nicht etwas in mir sein, weil eben mein Dasein in der Zeit durch dieses Beharrliche allererst bestimmt werden kann. Also ist die Wahrnehmung dieses Beharrlichen nur durch ein *Ding* außer mir und nicht durch die bloße *Vorstellung* eines Dinges außer mir möglich. Folglich ist die Bestimmung meines Daseins in der Zeit nur durch die Existenz wirklicher Dinge, die ich außer mir wahrnehme, möglich.“¹³¹

Trotz all dieser Einschränkungen liefert Kant mit der aktiven B-Variante der “Deduktion” deutliche Anknüpfungspunkte für Belyj und auch z.B. für Rickert.¹³² Diesen produktiven Zug setzt Kant im folgenden Schematismus-Kapitel fort.

Im “Schematismus der reinen Verstandesbegriffe” läßt Kant die *Beschreibung* des internen

¹²⁶ ebd.: S. 166-168 (B).

¹²⁷ Vgl. das Kapitel “Von der Synthesis der Reproduktion in der Einbildung” in: ebd.: S. 145-149 (A).

¹²⁸ Vgl.: ebd.: S. 175 (B); etwas anders nuanciert er den Sachverhalt in der Anmerkung zu den “Paralogismen” Vgl.: ebd.: S. 417-419 (B).

¹²⁹ Vgl.: ebd.: S. 154 (B): “so finde ich, daß ein Urteil nichts anderes sei, als die Art, gegebene Erkenntnisse zur objektiven Einheit der Apperzeption zu bringen. Darauf zielt das Verhältniswörtchen *ist* in denselben, um die objektive Einheit gegebener Vorstellungen von der subjektiven zu unterscheiden. Denn dieses bezeichnet die Beziehung derselben auf die ursprüngliche Apperzeption und die *notwendige Einheit* derselben, wengleich das Urteil selbst empirisch, mithin zufällig ist, z.B. die Körper sind schwer.”

¹³⁰ ebd.: S. 175 (B).

¹³¹ ebd.: S. 273f. Vgl. auch ebd.: S. 33ff und die Kapitel “*Erste Analogie. Grundsatz der Beharrlichkeit der Substanz*”: S. 235-241 sowie den “*Lehrsatz Das bloße, aber empirisch bestimmte, Bewußtsein meines eigenen Daseins beweist das Dasein der Gegenstände im Raum außer mir.*” S. 273-276.

¹³² Das gilt v.a. für die Bedeutung der Kopula im Urteil, für ihren Ursprung aus Spontaneität. Siehe dazu das Kapitel A.I.2.1 (“Heinrich Rickert: ‘Der Gegenstand der Erkenntnis’”) in dieser Arbeit.

Erkenntnisverlaufs hinter sich und gibt buchstäblich schematisch die gesuchte Figur der figürlich tätigen Einbildungskraft preis. Es handelt sich um das *Schema*, das die Bedingungen nennt, unter denen Verstandesbegriffe zur Erkenntnis werden und umgekehrt gegebene Erscheinungen bestimmt werden können. Das Schema sei ein Produkt der Einbildungskraft, so sagt Kant zum einen sehr deutlich¹³³, zum anderen ist er sich in diesem knappen und komplizierten Kapitel aber offensichtlich nicht über die Art der am Schema beteiligten Vermögen schlüssig. Ob nun aber transzendente Urteilskraft¹³⁴ oder Einbildungskraft, die beide als Urheberinnen in Frage kommen, wichtig ist für die Rezeption Belyjs nur eines: *Beide* Kräfte implizieren ein *Talent* – sie sind nicht, wie Verstand und Sinnlichkeit, angeborene Instrumente und kommen folglich im Gebrauch dieser Instrumente, im Handeln erst zur Geltung. Dies legt ihre Parallelisierung zum künstlerischen Talent äußerst nahe. Noch eine bedeutende Nuance wäre hier zu nennen: das Schema zeigt nicht den konkreten Fall, es gibt kein eindeutiges Bild der Kategorie vor, sondern ist die Methode des Entwerfens vieler Bilder:

“Das Schema ist an sich selbst jederzeit nur ein Produkt der Einbildungskraft; aber indem die Synthesis der letzteren keine einzelne Anschauung, sondern die Einheit in der Bestimmung der Sinnlichkeit allein zur Absicht hat, so ist das Schema doch vom Bilde zu unterscheiden. So, wenn ich fünf Punkte hintereinander setze, ist dies ein Bild von der Zahl fünf. Dagegen, wenn ich eine Zahl überhaupt nur denke, die nun fünf oder hundert sein kann, so ist dieses Denken mehr die Vorstellung einer Methode (z.E. tausend) in einem Bilde vorzustellen, als dieses Bild selbst, welches ich im letzteren Falle schwerlich würde übersehen und mit dem Begriff vergleichen können. Diese Vorstellung nun von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen, nenne ich das Schema zu diesem Begriffe.”¹³⁵

Die einfache Lösung des Rätsels heißt dann bei Kant: das Schema ist die “transzendente Zeitbestimmung”.¹³⁶ Die Zeit reguliert den wahren Gebrauch der Kategorien. Die jeweilige Unterwerfung der Kategorien unter die zeitliche Bedingung stellt den Bezug auf Gegenstände möglicher Erfahrung sicher. Das Ergebnis sieht formaler, abstrakter aus, als man es von der “Einbildungskraft” der “Deduktion” her vermuten durfte:

“Die Schemata sind daher nichts als *Zeitbestimmungen a priori* nach Regeln, und diese gehen nach der Ordnung der Kategorien auf die *Zeitreihe*, den *Zeithalt*, die *Zeitordnung*, endlich den *Zeitbegriff* in Ansehung aller möglichen Gegenstände.”¹³⁷

Erst hier kommt allerdings der fundamentale Charakter der Zeit für Kants gesamte “Kritik” zur

¹³³ Vgl.: Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. S. 199.

¹³⁴ Vgl. das Kapitel “Von der transzendentalen Urteilskraft überhaupt” in: ebd.: S. 193-196.

¹³⁵ ebd.: S. 199.

¹³⁶ ebd.: S. 198.

¹³⁷ ebd.: S. 203. Die 4 Schemata entsprechen den 4 Gruppen von Kategorien (Quantität, Qualität, Relation, Modalität). Vgl. dazu ebd.: S. 118.

Geltung. Denn jegliche, von der Zeit unabhängige Anwendung der Kategorien wird in den Bereich der Spekulation verbannt, und aus der möglichen Erkenntnis entfallen auch Begriffe, die von vornherein keinen Zeitbezug enthalten, d.h. *transzendent* sind wie Gott, Freiheit, Unsterblichkeit.¹³⁸ Hier verläuft deutlich die Grenze von Erkennen und Denken, denn einen Sinn weist Kant den Ideen doch zu: ihr Gebrauch ist regulativ, nicht aber konstitutiv. Was mit der Zeit nicht zusammenhängt, kann nicht erkannt werden.

Andrej Belyj kommt im "Schematismus" sowohl die Aktivität der Einbildungskraft bzw. das Talent der transzendentalen Urteilskraft als auch die Zeit und vor allem das Schema als Methode entgegen. Da das Schema nicht bereits in einem Bild aufgeht, läßt es sich als Technik des Künstlers oder auch als komprimierter Entwurf für vielschichtige Bilder interpretieren. Das Schema reicht im letzteren Fall deutlich an die Bestimmung des Symbols heran.

Vereinzelt in der mittleren Schaffensphase¹³⁹, vorwiegend dagegen in den 20er Jahren, entdeckt Belyj die Bedeutung des Schematismus-Kapitels für seine eigene Theorie.¹⁴⁰ Die weiteren Ausführungen Kants, die Anwendung der Schemata in Urteilen, läßt er fast ganz außer Acht. Hier erst, in den "Grundsätzen des reinen Verstandes" wird aber die Hauptfrage der "Kritik der reinen Vernunft" – wie nämlich synthetische Urteile a priori möglich seien¹⁴¹ – beantwortet. Es tritt das Ergebnis der Kritik Kants, ihr Nutzen für die Wissenschaft zutage. So klärt Kant u.a. sein ursprüngliches Anliegen, die Allgemeingültigkeit der Kausalität, also ihre nicht-empirische Herkunft mit ihrer Projektion auf Natur zu vereinen.¹⁴² An diesem Ergebnis hat Belyj offenkundig kein Interesse. Er hätte damit für den Bereich der Kunst auch wenig anfangen können. Was sollen ihm die Urteilsfunktionen, selbst die Kategorien, da doch ein künstlerischer Intellekt notwendig anders, nicht aristotelisch zergliedert aussehen muß und sein Ergebnis auch nicht die

¹³⁸ Den falschen Gebrauch der Kategorien kann man noch verhindern, indem man die Urteilskraft schärft, die transzendenten Ideen aber kehren unaufhörlich wieder. Vgl.: ebd.: S. 336.

¹³⁹ Vgl. die Anmerkung 3 im Kommentar zu "Princip formy v estetike" ("Das Prinzip der Form in der Ästhetik") (1906) in: Belyj, A.: Simvolizm. a.a.O. S. 524-529 und ders.: Smysl iskusstva. a.a.O. S. 205f.

¹⁴⁰ Vgl.: Ders.: Osnovy moego mirovozzrenija. (Die Grundlagen meiner Weltanschauung) (1922) RGALI. f 53, op 1, Nr. 69. Blatt 18 und: Stat'ja bez zaglavija. Načinaetsja slovami: Ošibka tipa kantianskich teorij znanija (Aufsatz ohne Titel, beginnend mit den Worten: Der Fehler in der Art von kantianischen Erkenntnistheorien) (1928) RGALI. f 53, op 1, Nr. 75. Blatt 5. Auf die Bedeutung des Schemas für Belyj geht Čistjakova ein. Sie demonstriert dies v.a. an späten Texten Belyjs. Ein Schwachpunkt ihrer Arbeit besteht darin, daß sie den Wandel im Symbolverständnis Belyjs und damit auch den Wandel in der Kant-Rezeption nicht berücksichtigt. So wird auch Belyjs Interpretation des Schemas zwanghaft vereinheitlicht. Vgl.: Čistjakova, Ė.I.: Ėstetiko-filosofskie vzgljady Andreja Belogo. Moskva 1979. S. 22,35,38ff.

¹⁴¹ Vgl.: Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. a.a.O. S. 51.

¹⁴² Vgl. das Kapitel "Zweite Analogie. Grundsatz der Zeitfolge nach dem Gesetze der Kausalität" in: ebd.: S. 241-259.

Wissenschaft sein kann.¹⁴³ Belyj geht es nicht um die Philosophie selbst. Er nimmt sie in seinen Dienst und bricht die Rezeption dort ab, wo sie für ihn nicht mehr relevant ist. Im Rahmen der Parallelsetzung von Erkennen und Kunst muß er dem *inneren* Verlauf dieses Prozesses mehr Achtung widmen; er muß gleichzeitig die Spezifika des Verstandes ersetzen. Belyj beachtet deshalb besonders die transzendente Ästhetik und den 'deskriptiven' Teil der Analytik Kants, die "Deduktion der Verstandesbegriffe" nach ihrer aktiven, der B-Variante, wobei er den Verstand durch ein *schöpferisches Ich* austauscht. Das Selbstbewußtsein springt Belyj bei Kant ins Auge. Es nimmt in seinen Aufsätzen breiten Raum ein. Ursprünglich einmal von Kant entlehnt, wird es mit Hilfe Rudolf Steiners grandios erweitert, wodurch sich freilich Kants logischer Fixierpunkt der Erkenntnis zu einem Selbst aufbläht, das Welten generiert und regeneriert. Sehr viel näher an Kants Text spielt Belyj die transzendente Apperzeption samt ihrer Differenz zur Selbsterkenntnis in seinem *künstlerischen* Werk aus. Nikolaj Ableuchov ist dann die leidtragende Figur.¹⁴⁴

Es bleibt die Frage nach der Dialektik.¹⁴⁵ Belyj hat sie, wie wir wissen, im 3. Anlauf gelesen, dennoch mißt er der Dialektik Kants in seiner Theorie keinen Wert bei. Das ist zumindest in einem Punkt nicht ganz einsichtig: In der Dialektik diskutiert Kant die Ideen und Schlüsse der reinen Vernunft, die er – da sie nie auf Erfahrung gehen – beweiskräftig widerlegt. Das "Blendwerk", die "Illusion"¹⁴⁶, die solche Schlüsse bewirken, wird also enthüllt. Im Falle der "Antinomie der reinen Vernunft" aber gibt der Widerstreit auch den Weg zur Freiheit, zur Praxis frei. Die Frage, ob Erscheinungen der Welt nur nach Naturgesetzen oder daneben auch nach einer anderen Kausalität, d.h. nach Freiheit erklärt werden können, läßt sich nach Kant so nicht lösen. Zum einen übertrifft hier der Weltbegriff schon unseren Erkenntnishorizont, zum anderen liegt beiden Thesen die Vorstellung von Dingen an sich zugrunde. Mit der Differenzierung von Erscheinung und Ding an sich, von empirischem und intelligiblem Charakter des Menschen,

¹⁴³ Nur das Ergebnis des *Literaturbetrachters* kann die Wissenschaft sein, und hier nimmt Belyj auch die Rolle des Naturforschers ein. Das gilt aber nicht für die Forderungen an den Künstler.

¹⁴⁴ Siehe das Kapitel B.I.1.1.3 "Das Ich" in dieser Arbeit.

¹⁴⁵ Die "Kritik der reinen Vernunft" enthält außer Ästhetik, Analytik und Dialektik, die zusammen die Elementarlehre ausmachen, auch noch die Methodenlehre. Belyj hat sie nach eigenen Aussagen rezipiert. Vgl.: Belyj, A.: *Material k biografii (intimnyj)*. a.a.O. Blatt 40. Es finden sich aber in seinem Werk keine Hinweise auf dieses kurze und abschließende Stück der "Kritik der reinen Vernunft". Die theologischen Vorstellungen, die Kant hier einbringt, lassen sich mit Belyjs Verständnis von Religion kaum vereinen.

¹⁴⁶ Vgl.: Kant, I.: *Kritik der reinen Vernunft*. a.a.O. S. 336f.

schaft es Kant aber, den Freiheits- mit dem Naturbegriff zu vereinen.¹⁴⁷ Zwar zielen seine Beispiele immer auf den sittlichen Bereich ab, es ist aber durchaus möglich, diese Passage auf die Kunst zu beziehen. Vor allem hätte Belyj das logische Ich, die transzendente Apperzeption als 'Akteur' damit umgehen können und statt dessen ein vernünftiges, intelligibles Wesen vor sich gehabt, dessen Freiheit sich eben in Natur realisiert. Das trifft ja auch auf die Kunst zu. Ob Belyj hier nun sehr flüchtig gelesen hat oder mit der Akzeptanz der Spanne von Erscheinung und Ding an sich zu viele Punkte seiner Theorie hätte umstoßen müssen – oder aber doch nicht nur eine Bearbeitung des Materials (der Natur), sondern eine Schöpfung aus dem Nichts vor Augen hatte, wird in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein.

1.3 Belyjs theoretische Auseinandersetzung mit Kant

1.3.1 Die frühe Phase: Offene Kritik am Ding an sich

Unter der frühen Kant-Rezeption Belyjs sollen Texte verstanden werden, die von 1903 bis einschließlich 1905 geschrieben wurden. Das Jahr 1906 stellt eine Zäsur dar¹⁴⁸, ab 1907 läßt sich dann direkt von einem Positionswechsel Belyjs in bezug auf Kant sprechen.

Laut Autobiographie gibt sich Belyj in den Monaten Juli und August 1903 ganz der Lektüre der "Kritik der reinen Vernunft" hin, im September nimmt er die "Kritik der praktischen Vernunft" in Angriff, ebenfalls im September schreibt er die Aufsatzreihe "Критицизм и символизм" ("Kritizismus und Symbolismus"), "Символизм, как миропонимание" ("Der Symbolismus als Weltverständnis") und "Священные цвета" ("Heilige Farben").¹⁴⁹ "Критицизм и символизм" ist nun der einzige frühe Text Belyjs, der sich speziell mit Kant auseinandersetzt. Ohne Zweifel stellt er einen Reflex der soeben abgeschlossenen Kant-Lektüre dar. Aber die Lektüre fiel auf unreifen Boden. Denn Belyjs Weltbild ist derzeit keineswegs ein kritisches im

¹⁴⁷ Kant rekapituliert diese bindende Rolle der Freiheit unter der Prämisse von Erscheinung und Ding an sich in der "Kritik der praktischen Vernunft". Vgl.: Ders.: Kritik der praktischen Vernunft. (1788) Hamburg 1990. S. 6.

¹⁴⁸ Vgl. dazu die analoge Periodisierung bei Deppermann, M.: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. a.a.O. S. 130-133: Das "Symbol der ersten Phase" liegt in Belyjs Texten von 1902 bis einschließlich 1905 vor. Den Wandel des Symbolverständnisses bei Belyj setzt Deppermann "um 1906" an. "Formy iskusstva" (1902) wird in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt, da Belyj, wie gesehen, seine Kant-Lektüre noch gar nicht abgeschlossen hatte, und der Aufsatz – mit Ausnahme der Thematisierung Nietzsches – weniger philosophisches Material bietet.

¹⁴⁹ Vgl.: Belyj, A.: Material k biografii (intimnyj) a.a.O. Blatt 40. "Критицизм и символизм" ging später in den Band Simvolizm ein, vgl.: Ders. Simvolizm. a.a.O. S. 20-30 und 466f (Kommentar), die beiden anderen Aufsätze in den Band Arabeski, vgl.: Ders.: Arabeski. a.a.O. S. 115-129 ("Svjaščennye cveta") und 220-238 ("Simvolizm, kak miroponimanie").

Sinne Kants. So hätte auch der Titel des Aufsatzes seinem Inhalt nach besser 'Критицизм или символизм' ('Kritizismus oder Symbolismus') lauten müssen, obwohl Belyj mit einem Lob der transzendentalen Ästhetik anhebt:

"Трансцендентальная эстетика есть важнейшая и, быть может, единственная колонна, на которой прочно держится Кантовская философия; это – главная батарея против несметных проявлений философского догматизма, снова и снова врывающегося в очищенную атмосферу критицизма. Вот почему, принимая эту часть "Критики чистого разума", мы ставим себя в неразрывную связь с кантианством. Вот почему, сколько бы не нападали на трансцендентальную аналитику, мы – символисты – считаем себя через Шопенгауэра и Ницше законными детьми великого Кенигсбергского философа."¹⁵⁰

"Die transzendente Ästhetik ist der wichtigste und möglicherweise einzige Pfeiler, auf den sich die Philosophie Kants sicher stützt; sie ist die Hauptbatterie gegen unzählige Erscheinungen des philosophischen Dogmatismus, die immer wieder in die gereinigte Atmosphäre des Kritizismus eindringen. Indem wir diesen Teil der 'Kritik der reinen Vernunft' akzeptieren, verbinden wir uns unauflösbar mit dem Kantianismus. So sehr wir auch die transzendente Analytik angreifen mögen, wir sehen uns doch hier mit Schopenhauer und Nietzsche als rechtmäßige Kinder des großen Königsberger Philosophen an."

Aber die Übereinstimmung hält, wie schon der Verweis auf die transzendente Analytik nahelegt, nicht lange an. Drei Seiten weiter heißt es:

"Кант сознался в абсолютной невозможности познания мира в его сущности. Кантианство впервые провело беспощадную грань между обманчивой видимостью и непостижимой сущностью (вещью в себе и для себя). (...) Рассудок, образующий категории, посредством которых мыслится предмет, может казаться переступающим границы чувственности: ноумен есть предмет сверх-чувственного восприятия. Ноумен, по Канту, должно понимать только в отрицательном смысле, как нечто, ограничивающее чувственность и непостижимое посредством категорий, т.е. как нечто, абсолютно неизвестное. Но тут отрицающее мышление Канта уподобляется человеку, попавшему в болото, который, едва успев вытащить правую ногу, завязает левой. Одни лишь Бароны Мюнхгаузены философии способны вытащить себя за косичку из этих болот. Между призрачными феноменами и не сущими ноуменами, – этой Сциллой и Харибдой Кантовской философии, расплывается всякая действительность. Если вещь в себе – вне времени, пространства, причинности, то вполне законен вопрос, который поднимает Лопатин в «Положительных задачах философии»: «Как может копия, производимая действием своего оригинала, изображать абсолютное его отрицание во всех отношениях? Кант ни разу не поставил вопроса в его настоящей серьезности»."¹⁵¹

"Kant gestand die absolute Unmöglichkeit der Erkenntnis der Welt in ihrem Wesen ein. Der Kantianismus zog zum ersten Mal die unerbittliche Grenze zwischen der trügerischen Sichtbarkeit und dem unerreichbaren Wesen (dem Ding an und für sich). (...) Der Verstand, der die Kategorien bildet, kann den Anschein erwecken, als überschreite er die Grenzen der Sinnlichkeit: das Noumenon ist Gegenstand der über-sinnlichen Wahrnehmung. Das Noumenon darf nach Kant nur im negativen Sinne verstanden werden, als etwas, das die Sinnlichkeit begrenzt und unerreichbar ist mit Hilfe der Kategorien, d.h. als etwas, das absolut unbekannt ist. Doch hier erinnert das negative Denken Kants an einen Menschen, der in den Sumpf gefallen ist und, nachdem er gerade das rechte Bein herausgezogen hat, mit dem linken einsinkt. Nur die Barone Münchhausen der Philosophie sind fähig,

¹⁵⁰ Belyj, A.: *Kritizizm i simbolizm*. a.a.O. S. 21.

¹⁵¹ ebd.: S. 24f.

sich am Zopf aus diesem Sumpf zu ziehen. Zwischen den durchsichtigen Phänomena und den nicht existierenden Noumena, – dieser Scylla und Charybdis der Philosophie Kants, wird jede Wirklichkeit erdrückt. Wenn das Ding an sich außerhalb von Zeit, Raum, Kausalität sein soll, dann ist die Frage berechtigt, die Lopatin in den 'Positiven Aufgaben der Philosophie' stellt: 'Wie kann eine Kopie, die durch die Handlung des Originals hervorgerufen wurde, seine absolute Negation in jeder Hinsicht darstellen? Kant hat diese Frage nicht ein einziges Mal in ihrer wirklichen Bedeutung gestellt'."

Sieht man zunächst von terminologischen Ungereimtheiten und Widersprüchen in der Darstellung ab – das Ding an sich wird von Kant eben nicht als "Wesen" (сущность) bestimmt, und es bleibt bei Belyj unklar, ob es nun vom Verstand zumindest berührt werden kann oder nicht –, so stellen die beiden Zitate zusammen betrachtet einen gravierenden Widerspruch dar.¹⁵² Denn hält man zum einen die transzendente Ästhetik hoch, d.h. die Bestimmung der menschlichen Sinnlichkeit durch Kant, so kann man zum anderen unmöglich auf das Ding an sich verzichten. Belyj muß das Charakteristikum der Sinnlichkeit – die subjektive Vorgegebenheit der Form bei gleichzeitiger Rezeptivität des Inhalts – gründlich mißverstanden oder auch ganz übersehen haben. Transzendente Ästhetik und Ding an sich gehören notwendig zusammen; man kann nicht das eine ohne das andere wollen.

Belyj lobt nun hier die transzendente Ästhetik eher *im allgemeinen* als Leistung Kants gegen den "Dogmatismus".¹⁵³ Wenn er ins Detail geht, also auf Raum und Zeit im einzelnen zu sprechen kommt, erkennt man weder Kants Begrifflichkeit noch dessen strenge Argumentation wieder. Der Raum erscheint bei Belyj als "формой, систематизирующей представления о внешних переживаниях"¹⁵⁴ ("Form, die die Vorstellungen von äußeren Erlebnissen systematisiert"), die Zeit als "формой, систематизирующей представление о нас самих" ("Form, die die Vorstellung von uns selbst systematisiert"). Was auch immer mit Systematisieren gemeint sein mag –, Raum und Zeit stellen sich damit nicht wie bei Kant als Formen dar, *in* denen Vorstellungen überhaupt stattfinden. Die Systematisierung legt eine Selbständigkeit der Vorstellungen nahe, und sie kommt zu den Vorstellungen hinzu. Desgleichen bleibt unklar, worin bei Belyj der Unterschied von Vorstellung und Erfahrungen bestehen soll, da er ja eine "Vorstellung von Erfahrungen" konstruiert. Kant zumindest geht es um die Erfahrung selbst, um das Prinzip,

¹⁵² Auf den Widerspruch in Belyjs Text geht auch West ein. Vgl.: West, J.: Art as Cognition in Russian Neo-Kantianism. a.a.O. S. 198: "Bely himself contributed to the 1904 centennial an appreciation of Kant in which critical appraisal alternates with uncritical hyperbole, as when he claims that after Kant's liberation of the human spirit from the nightmare of dogmatism 'the way has been opened to the golden horizon of happiness.'"

¹⁵³ Der Begriff "Dogmatismus" bei Belyj entspricht in Kants Terminologie der traditionellen Metaphysik oder der "Spekulation".

¹⁵⁴ Belyj, A.: *Kriticizm i simbolizm*. a.a.O. S. 25.

er verwendet den Begriff der Erfahrung deshalb im Singular.¹⁵⁵ Belyj aber nimmt unproblematisch vorliegende Erfahrungen (im Plural) an, die dann nur noch zu systematisieren sind. Die Konfusion setzt sich im folgenden Satz fort: "Внутреннее чувство, являясь перед нами, как представление во времени, не говорит нам о нас самих ничего существенного."¹⁵⁶ ("Der innere Sinn, der vor uns als Vorstellung in der Zeit erscheint, sagt uns über uns selbst nichts Wesentliches.") Dazu ist anzumerken, daß der "innere Sinn" bei Kant identisch ist mit der reinen Form der Anschauung, also der Zeit, er kann deshalb nicht selbst wiederum erscheinen, schon gar nicht in der Zeit, die er doch selbst ist. Läge er aber, wie Belyj meint, einfach vor, so könnte er uns doch etwas von uns selbst sagen, er könnte erkannt werden.¹⁵⁷ Nur über unser Wesen freilich ließe sich auch auf diesem Wege nichts erfahren.

Belyj verwendet zwar die Terminologie Kants, der Inhalt der "Kritik der reinen Vernunft" wird aber gründlich modifiziert. Die "Erfahrungen" sind bei Belyj einfach vorhanden und Gegenstand der Sinnlichkeit, gleichzeitig verheddert er sich in dieser Sinnlichkeit. Sein Lob der transzendentalen Ästhetik Kants hat nur einen allgemeinen, ganz oberflächlichen Charakter. Den Bezug des Erkennens auf empirische Daten – das hält Belyj wohl für vereinbar mit dem Symbolismus. Um den inneren Ablauf, die innere Organisation des Erkennens kümmert er sich aber wenig, sie befriedigt ihn auch nicht. Das beweist nicht zuletzt seine 'Deduktion' der am Erkenntnisprozeß beteiligten Vermögen. Belyj gibt, vermutlich mit einem kleinen Seitenhieb auf die (beschränkte) deutsche Sprache, für das Russische vier am Erkenntnisprozeß beteiligte Vermögen an: "рассудок, ум, разум, мудрость".¹⁵⁸ ("Verstand, Geist¹⁵⁹, Vernunft, Weisheit") Er erklärt aber nur zwei dieser Fähigkeiten, nämlich "рассудок" und "ум". Die Identifizierung mit

¹⁵⁵ Die Implikationen des Begriffs 'Erfahrung' decken sich bei Kant nicht immer, ihre Streuung bleibt jedoch geringfügig. Zumeist kann Erfahrung mit "empirischer Erkenntnis" übersetzt werden. Vgl.: Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. a.a.O. S. 161 (B), 183 (A), 185f (B), 230, 242, 275. Auf keinen Fall aber kann ein Plural von Erfahrung angenommen werden. Vgl.: ebd.: S. 160f (A): "Es ist nur e i n e Erfahrung, in welcher alle Wahrnehmungen als im durchgängigen und gesetzmäßigen Zusammenhange vorgestellt werden, ebenso, wie nur e i n Raum und e i n e Zeit ist, in welcher alle Formen der Erscheinung und alles Verhältnis des Seins oder Nichtseins stattfinden. Wenn man von verschiedenen Erfahrungen spricht, so sind es nur so viel Wahrnehmungen, sofern solche zu einer und derselben allgemeinen Erfahrung gehören. Die durchgängige und synthetische Einheit der Wahrnehmungen macht nämlich gerade die Form der Erfahrung aus, und sie ist nichts anderes, als die synthetische Einheit der Erscheinungen nach Begriffen." Belyj setzt hier offensichtlich Kants "Gegenstände der Erfahrung" mit der Erfahrung selbst gleich. Zu Erfahrungen im Plural gehörte aber nach Kant auch ein Bewußtsein im Plural.

¹⁵⁶ Belyj, A.: Kriticizm i simvolizm. a.a.O. S. 25.

¹⁵⁷ Vermutlich setzt Belyj hier die Selbstanschauung Kants mit dem inneren Sinn gleich.

¹⁵⁸ Belyj, A.: Kriticizm i simvolizm. a.a.O. S. 21f.

¹⁵⁹ Für "um" gibt es im Deutschen kein präzises Äquivalent. Möglich ist auch eine Übersetzung mit "Verstand" oder "Denkvermögen".

dem Text Kants gelingt – wie im Falle von Raum und Zeit – nur mühevoll, ja eigentlich läßt sich nur noch eine entfernte Verwandtschaft konstatieren. Zum einen erscheint der Verstand als rein formale Fähigkeit zu urteilen – “Рассудок ручается только за правильность выведенного, а не за действительность его” (“Der Verstand bürgt nur für die Richtigkeit des Geschlossenen, nicht für seine Wirklichkeit”) – zum anderen stellt er die Verbindung von konkreter Erscheinung und allgemeinem Prinzip her – “Наибольшей силы и утонченности рассудок достигает там, где устанавливается связь конкретного явления с основным принципом” (“Die größte Kraft und Subtilität erreicht der Verstand dort, wo die Verbindung der konkreten Erscheinung mit dem allgemeinen Prinzip hergestellt wird”).¹⁶⁰ Das letztere kann aber nach Kant nur die Urteilskraft.¹⁶¹ Belyjs “рассудок” muß dementsprechend sowohl Verstand wie Urteilskraft beinhalten. Noch unklarer sind die Fähigkeiten des sogenannten “ум”. Er synthetisiert die Verstandesurteile in ein Ganzes, womit in Kants Terminologie allenfalls auf die Vernunft angespielt sein könnte¹⁶²: “Способность, соединяющая выводы в одно целое, есть у м.”¹⁶³ (“Das Vermögen, die Schlüsse in ein Ganzes zu synthetisieren, ist der Geist”). Aber was soll dann noch der Begriff “разум”, den Belyj ja auch nennt, im übrigen aber nicht präzisiert. Die Übersetzung der “Vernunft” Kants ins Russische ist eindeutig, bereits durch den Titel der “Kritik der reinen Vernunft” als “разум” (“Критика чистого разума”) festgelegt. Was also “ум” beinhaltet, liegt weiter im Dunkeln, zumal Belyj diesem Vermögen eine persönliche Note zuschreibt und er die Tätigkeit des “ум” für das Entstehen wissenschaftlicher und philosophischer Theorien verantwortlich macht:

¹⁶⁰ Belyj, A.: *Kriticizm i simvolizm*. a.a.O. S. 22.

¹⁶¹ Eine zusätzliche Unklarheit entsteht durch Belyjs Verwendung des Begriffs “Prinzip”. “Prinzipien” siedelt Kant ausschließlich im Bereich der Vernunft an. Vgl.: Kant, I.: *Kritik der reinen Vernunft*. a.a.O. S. 339: “Wir erklären, im ersten Teile unserer transzendentalen Logik, den Verstand durch das Vermögen der Regeln; hier unterscheiden wir die Vernunft von demselben dadurch, daß wir sie das Vermögen der Prinzipien nennen wollen.” Belyjs “Prinzip” ist mit Sicherheit keine Funktion der Vernunft, wie er durch den Klammerzusatz bestätigt, aber das “Prinzip” deckt sich auch nicht mit den Urteilsfunktionen des Verstandes. Belyj schweben vielmehr konkrete naturwissenschaftliche Gesetze vor. Vgl.: Belyj, A.: *Kriticizm i simvolizm*. a.a.O. S. 22: “Najbol’šej sily i utončennosti rassudok dostigaet tam, gde ustanavliwaetsja svjaz’ konkretnogo javlenija s osnovnym principom (naprimer, kogda podvodim dviženie nepravil’nogo tela k trem principam N’jutona).” (“Die größte Kraft und Subtilität erreicht der Verstand dort, wo die Verbindung zwischen der konkreten Erscheinung und dem grundlegenden Prinzip hergestellt wird (zum Beispiel dann, wenn wir die Bewegung des unregelmäßigen Körpers unter die drei Prinzipien Newtons subsumieren).”) An solch konkreten Fällen hatte Kant nie die Tätigkeit des Verstandes festgemacht. Belyj läßt durch seinen Klammerzusatz noch mehr erkennen, daß er die *Anwendung* des Verstandes, d.h. die Urteilskraft im Auge hat.

¹⁶² Vgl.: Kant, I.: *Kritik der reinen Vernunft*. a.a.O. S. 341.

¹⁶³ Belyj, A.: *Kriticizm i simvolizm*. a.a.O. S. 22.

“Влиянием личности окрашивается то или иное умствование. (...) Умственной деятельности мы обязаны всевозможными научными и философскими теориями.”¹⁶⁴

“Unter dem Einfluß der Persönlichkeit erhält dieses oder jenes Denken eine Färbung. (...) Der geistigen Tätigkeit sind wir in sämtlichen wissenschaftlichen und philosophischen Theorien verpflichtet.”¹⁶⁵

Hier klingt nun noch einmal die Urteilskraft Kants an. Wo auch immer sie nun aber untergebracht werden soll, im “*рассудок*” oder “*ум*”, das Geflecht ist im Sinne des Originals der “*Kritik der reinen Vernunft*” nicht zu entwirren. Schließlich synthetisiert der inhaltlich unklare Begriff “*разум*” dann noch einmal die Ergebnisse des “*ум*”. Was die Synthese ausmachen soll, mit welchen Begriffen sie operiert, warum hier überhaupt noch eine Zwischenstufe eingeschoben werden mußte – man weiß es nicht. Klar ist nur Belyjs Ziel: *мудрость*.¹⁶⁶ (Weisheit)

Dieses hierarchische Gerüst, das sich begrifflich und strukturell zwar an der “*Kritik der reinen Vernunft*” orientiert, bei genauerem Hinsehen jedoch nichts als Widersprüche zu Kant ergibt, läßt zumindest Belyjs eigentliches Interesse durchschimmern. Um den Erkenntnisprozeß kann es sich – zu diesem Zeitpunkt jedenfalls – nicht handeln. Belyj hat hier nicht einmal genau hingesehen. Er kritisiert die mangelnde Synthese von Verstand und Sinnlichkeit bei Kant, ohne die Einbildungskraft überhaupt zu erwähnen.¹⁶⁷ In dem gleichzeitig mit “*Критицизм и символизм*” verfaßten Text “*Священные цвета*” ist die transzendente Apperzeption – nach der trügerischen Außenwelt der scheinbar einzig verbliebene menschliche Halt – Stein des Anstoßes.¹⁶⁸ Wenn also der Erkenntnisprozeß kein Interesse erwecken kann, so muß dies auf der anderen Seite der Gegenstand tun. Das ist bei Belyj auch der Fall. Er kehrt zu dem Ding an sich, und zwar als Wesen zurück, mit dem Kant doch Schluß gemacht hatte. Belyjs Distanzierung von Kant in puncto Ding an sich war bereits in den ironischen Passagen zum Noumenon, besonders in dem Vergleich mit Münchhausen zur Sprache gekommen. Einen ähnlichen Ton schlägt er auch in “*Священные цвета*” an:

¹⁶⁴ ebd.

¹⁶⁵ Im russischen Text heißt es “*umstvovanie*” bzw. “*umstvennaja dejatel'nost'*”. “*Um*” tritt hier als substantiviertes Verb bzw. als attributives Adjektiv zu “*Tätigkeit*” auf. Die deutsche Übersetzung kann das nicht genau wiedergeben. Beide Begriffe indizieren die Aktivität des “*um*”.

¹⁶⁶ Vgl.: Belyj, A.: *Kriticizm i simbolizm*. a.a.O. S. 29.

¹⁶⁷ Vgl.: ebd.: S. 25f.

¹⁶⁸ Vgl.: Ders.: *Svjaščennye cveta*. a.a.O. S. 116. In diesem Punkt besteht ein Intertextualitätsverhältnis zwischen dem frühen Aufsatz und dem Roman “*Peterburg*”. Siehe die Kapitel “*Die Zeit als subjektive Bedingung*” und “*Das Ich*” in Teil II dieser Arbeit. Belyj spricht in “*Svjaščennye cveta*” von Kants “*Ich*” als einem dunklen Abgrund, der ein Null-Gefühl auslöse. In “*Peterburg*” erlebt Nikolaj sein Ich als dunkles Loch und als Null.

“Такая логика расплющивает всякую глубину. Все срывает и уносит... но никуда не уносит, совсем как кантовский ноумен, ограничивающий призрачную действительность, но и сам не сущий.”¹⁶⁹

“Diese Logik plättet alles Tiefe. Hintertreibt alles und führt es fort... aber sie führt es nirgendwo hin, genauso wie das Noumenon Kants, das die durchlässige Wirklichkeit begrenzt, selbst aber nicht existiert.”

Diese Ironie ist nun von Kant her gesehen ganz fehl am Platze. Das Ding an sich als Grenzbegriff garantiert gerade die *Realität* der Außenwelt, während im umgekehrten Falle, wenn man ein transzendentes Wesen voraussetzt, die Wirklichkeit allererst “durchlässig” wird.¹⁷⁰ Dann nämlich geht es darum, in diesem bloß Vergänglichen das Ewige zu entdecken. Und ein solches Unternehmen strebt auch Belyj an, wie die ironische Betonung des angeblich nur nach Kant nicht existierenden Noumenons und auch die zumindest in einem Falle offen falsche Identifizierung von Ding an sich und “сущность”¹⁷¹ (“Wesen”) beweist.

Es ist nun eines der großen Verdienste Kants, den Begriff der Substanz – traditionellerweise in der Philosophie als *essentia* mit dem Wesen zusammenfallend – in den Bereich der Erkenntnis, d.h. der Erfahrung integriert zu haben. Kant koppelt die Substanz mit der Anschauungsform Zeit. So kann nur etwas, das *in der Zeit* als bleibend, dauernd, “beharrlich” erfahren wird – wozu im übrigen auch noch äußere Gegenstände vonnöten sind –, die Substanz ausmachen.¹⁷² Sie wird also vom jenseitigen ins diesseitige Reich versetzt und verliert jede Grundlage zur Spekulation. Mit dem Ding an sich hat diese empirisch erfahrbare Substanz nichts zu tun. Wäre das Ding an sich ein Wesen, so wäre es nach Kant ja erkennbar, das trifft aber nicht zu. Diese falsche Vorstellung von einem inhaltlich ausgeprägten Ding an sich liegt auch Lopatins Abbild-These¹⁷³ zugrunde, und nur deshalb mag sie Belyj gelegen gekommen sein. Denn kurioserweise verschanzt er sich hier, indem er einen der bekanntesten russischen Vertreter des Positivismus bemüht, hinter der offenkundig gegensätzlichen Position. Während sich aber Lopatin, verkürzt gesagt, über das unbestimmte Original mokiert, das dennoch imstande sein soll, eine Kopie

¹⁶⁹ ebd.

¹⁷⁰ Selbst Adickes, der nicht nur die Realität empirischer Gegenstände sondern die Existenz von Dingen an sich aus Kants Erkenntnistheorie herausliest, weigert sich, das Ding an sich mit dem Innerem oder Wesen der Erscheinungsgegenstände zu identifizieren. Das Verhältnis Ding an sich – Erscheinung könne nicht als ein Verhältnis von Urbild und Abbild gefaßt werden. Vgl.: Adickes, E.: Kant und das Ding an sich. a.a.O. S. 20. So sehr sich Prauss grundsätzlich von Adickes absetzt, dieses Zugeständnis würdigt er. Vgl.: Prauss, G.: Kant und das Problem der Dinge an sich. a.a.O. S. 42.

¹⁷¹ Vgl.: Ders.: *Kriticizm i simvolizm*. a.a.O. S. 25.

¹⁷² Vgl. das Kapitel “*E r s t e A n a l o g i e Grundsatz der Beharrlichkeit der Substanz*” in: Kant, I.: *Kritik der reinen Vernunft*. a.a.O. S. 235-241.

¹⁷³ Diese These zitiert Belyj wie gesehen in: Belyj A.: *Kriticizm i simvolizm*. a.a.O. S. 25.

hervorzubringen und positivistisch auf eine reine Erscheinungswelt (die "Kopie") setzt, meint es Belyj gerade umgekehrt: ihm liegt ausschließlich am "Original". Beide aber können die *Differenz* von Erscheinung und Ding an sich, wie Kant sie vornahm, um (Natur-) Wissenschaft und praktische Freiheit zu vereinen, nicht nachvollziehen.

Wenn es Belyj also um das Ding an sich als Wesen geht, so argumentiert er hier noch ganz im Einklang mit Merežkovskijs ursprünglicher Symbolismus-Bestimmung. Merežkovskijs Bild der Alabaster-Amphora, deren äußere Transparenz die innere Transzendenz vermittelt, läßt sich problemlos auf die frühen Texte Belyjs und auch seiner symbolistischen Weggefährten Ivanov und Blok übertragen:¹⁷⁴

"Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя".¹⁷⁵

"Der Symbolismus versieht den Stil selbst, den künstlerischen Stoff der Poesie selbst mit Geist, macht ihn durchlässig, vollkommen durchscheinend wie die feinen Wände einer Alabasteramphora, in der eine Flamme entzündet ist."

Im sinnlich Konkreten die ewige Idee zu entdecken, so lautet auch Belyjs derzeitige Bestimmung des Symbols, und nicht Kant steht hier Pate, sondern Goethes "Faust" ("Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis"), Platons Ideenwelt und auch Baudelaires "Correspondances":

"Познание идей открывает во временных явлениях их безвременно вечный смысл. Это познание соединяет рассудок и чувство в нечто отличное от того и от другого, их покрывающее. Вот почему в познании идей мы имеем дело с познанием интуитивным. Происходящее от греческого слова $\sigma\upsilon\mu\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega$ (соединяю вместе) понятие о символе указывает на соединяющий смысл символического познания. Подчеркнуть в образе идею значит претворить этот образ в символ и с этой точки зрения весь мир – «л е с, п о л н ы й с и м в о л о в», по выражению Бодлэра."¹⁷⁶

"Die Erkenntnis der Ideen eröffnet in zeitlichen Erscheinungen ihren zeitlosen ewigen Sinn. Diese Erkenntnis verbindet Verstand und Gefühl zu etwas, das sich sowohl von dem einen wie von dem anderen unterscheidet und sie verhüllt. Deshalb haben wir es im Falle der Erkenntnis der Ideen mit einer intuitiven Erkenntnis zu tun. Der aus dem griechischen Wort $\sigma\upsilon\mu\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega$ (ich binde zusammen) abstammende Begriff des Symbols weist auf den synthetisierenden Sinn der symbolischen Erkenntnis hin. Im Bild die Idee zu unterstreichen heißt, dieses Bild in ein Symbol zu verwandeln und von diesem Blickpunkt aus ist die ganze Welt ein 'W a l d v o l l e r S y m b o l e' nach einem Ausdruck Baudelaires."

¹⁷⁴ Auch Deppermann sieht Belyj im Einklang mit Merežkovskij; Belyjs frühes Symbol (und zwar als Erkenntnisprinzip und als poetisches Verfahren) basiere auf dem Dualismus von Wesen und Erscheinung. Vgl.: Deppermann, M.: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. a.a.O. S. 130-133.

¹⁷⁵ Merežkovskij, D S.: O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj ruskoj literatury. (Über die Gründe des Niedergangs und über neue Tendenzen in der zeitgenössischen russischen Literatur.) (1893) In: Ders.: Izbrannye stat'i. (Ausgewählte Aufsätze.) München 1972. S. 249.

¹⁷⁶ Belyj, A.: Kriticizm i simvolizm. a.a.O. S. 29.

Die "intuitive Erkenntnis", die Belyj hier anspricht, hat Kants Beweis nicht nötig, er ist ihr hinderlich. Intuitive Erkenntnis, in etwa identisch mit мудрость (Weisheit), dem Gipfel der Erkenntnisvermögen Belyjs, mündet vielmehr in eine Lehre von der Offenbarung Gottes. Und so schließt der Aufsatz "Критицизм и символизм" auch konsequenterweise mit apokalyptischen Bildern und den Worten des Neuen Testaments.¹⁷⁷ Belyjs (und auch Bloks) frühe Position, in der er dem Ding an sich als Wesen nachspürt, ist noch deutlich von Solov'evs Gedankengut durchsetzt. Das Erahnen eines nahen Weltendes, die Hoffnung auf eine religiöse Erneuerung der Welt, bei der die Gemeinschaft, die соборность eine entscheidende Rolle spielt, – all diese Momente entstammen Solov'evs Weltbild und werden von Belyj in seine Ästhetik integriert.¹⁷⁸ Die Folge davon ist eine äußerst zuversichtliche Haltung gegenüber künftigen Zeiten, eine "symbolistische Lebensmethode"¹⁷⁹, die sich (noch) vorzugsweise als Warten manifestiert. So ergibt auch die Symbolbestimmung eine harmonische und statische Wesensschau. In diesem Kontext lassen sich die Schrecken der Gegenwart, der russisch-japanische Krieg und die Revolution von 1905 als bloße Station einer erstarrten Kultur auf dem Weg zu ihrer endgültigen Umwandlung interpretieren.¹⁸⁰ Die Zukunft ist in jedem Fall positiv gefärbt.

Daß Belyj bis einschließlich 1905 unerschütterlich an eine potentiell zu erreichende transzendente Welt glaubt, vermitteln auch die "Критицизм и символизм" flankierenden Texte: "О теургии" ("Über Theurgie")¹⁸¹, "Символизм, как миропонимание" ("Der Symbolismus als Weltverständnis"), "Священные цвета" ("Heilige Farben") (alle 1903), "Окно в будущее" ("Fenster in die Zukunft") (1904), "Луг зеленый" ("Die grüne Wiese"), "Апокалипсис в русской поэзии" ("Die Apokalypse in der russischen Poesie") (beide 1905) – so lauten sym-

¹⁷⁷ Vgl.: ebd.: S. 30.

¹⁷⁸ In komprimierter und darüber hinaus literarisch-anschaulicher Form ist dieses Weltbild in Solov'evs "Tri razgovora" nachzulesen. Vgl.: Solowjew, W.: Drei Gespräche über Krieg, Fortschritt und das Ende der Weltgeschichte mit Einschluß einer kurzen Erzählung vom Antichrist. In: Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew. Bd. 8. München 1979. S. 115-294. Einer Lesung der Antichristenerzählung durch Solov'ev kurz vor dessen Tode (1900) wohnte Belyj persönlich bei. Vgl.: Belyj, A.: Vladimir Solov'ev. In: Arabeski. a.a.O. S. 393.

¹⁷⁹ Vgl.: Belyj, A.: Kriticizm i simbolizm. a.a.O. S. 29.

¹⁸⁰ Vgl. Belyjs Haltung zum russisch-japanischen Krieg sowie zu den Februar- und Oktoberereignissen, wobei die Zukunft positiv besetzt bleibt, in: Ders.: Apokalipsis v ruskoj poézii. (Die Apokalypse in der russischen Poesie) (1905). In: Lug zelenyj. a.a.O. S. 225-228, 246. In "Lug zelenyj" ("Die grüne Wiese") deutet er den Januar 1905 als Vorzeichen eines zukünftigen glücklichen Lebens der Menschheit. Vgl.: Ders.: Lug zelenyj. In: ebd.: S. 8.9 Der frühe Belyj sichert seine Weltanschauung primär mit Solov'ev und mit Nietzsche ab. Zur weiteren Klärung seines frühen Symbolkonzepts und seiner ideologischen Haltung siehe seine Rezeption der "Geburt der Tragödie" Nietzsches, dargestellt in Kapitel A.II.2.1.a) ("Metaphysische Inspiration") in dieser Arbeit.

¹⁸¹ Der Aufsatz wird sogar zeitgleich mit der Kant-Lektüre verfaßt. Vgl.: Ders.: Material k biografii (intimnyj). a.a.O. Blatt.40.

ptomatisch die Titel in der Zeit der заря, der von Belyj und auch Blok empfundenen Morgenröte einer neuen Ära.¹⁸² Geringfügige Ausnahmen – “О научном догматизме” (“Über den wissenschaftlichen Dogmatismus”) (1904) und “Чехов” (“Čechov”) (1904) – ändern nichts an dem Gesamtbild: das Streben nach dem Transzendenten verhindert Belyjs adäquate Rezeption der “Kritik der reinen Vernunft”, deren Anliegen es ja war, eine solch traditionell-metaphysische Haltung in ihren dogmatischen Grundfesten zu erschüttern. Sofern sich Belyj auf philosophische Vertreter beruft, nennt er deshalb Solov’ev, Schopenhauer und Nietzsche, nicht aber Kant. Warum kommt es dann überhaupt zu dem Aufsatz “Критицизм и символизм”, warum bemüht sich Belyj um eine so detaillierte, zwar nicht dem Inhalt, aber doch dem Duktus nach schulmeisterliche Darstellung Kants? Mehrere Erklärungsmuster mögen sich hierbei überschneiden:

Belyj war, wie gesehen, von dem Vorwurf, er kenne den neukantianischen Zugang zum Begriff der Form nicht, stark betroffen. Und er hatte damals noch nicht einmal die Lektüre der “Kritik der reinen Vernunft” bewältigt, geschweige denn sich mit dem Neukantianismus auseinandergesetzt. “Критицизм и символизм” liest sich vor diesem Hintergrund wie der öffentliche Nachweis seiner Kantfestigkeit. Zudem neigte die zweite russische Symbolistengeneration mit ihrem weltanschaulichen und weltverbessernden Anspruch im Gegensatz zu Brjusovs l’art pour l’art dazu, sich durch philosophische Schulen zu legitimieren. An Kant führte dabei kaum ein Weg vorbei. Belyj übernimmt diese Aufgabe stellvertretend für Ivanov und Blok. Daß es sich allerdings mehr um philosophisches Beiwerk, um eine kritische ‘Fußnote’ zu den eigenen, andersgelagerten Interessen handelt und nicht um eine ernsthafte inhaltliche Auseinandersetzung, bestätigt Belyj, indem er Kant zum einen falsch darstellt, zum anderen gar nicht widerlegt, sondern ihm einfach andere Philosophen (in “Критицизм и символизм” Schopenhauer) entgegenhält, so als hätten diese die Arbeit für ihn schon getan.

Und doch gibt Belyj sowohl mit seiner generellen Würdigung der transzendentalen Ästhetik Kants als auch mit den spärlichen, zwischen 1903 und 1905 auf verschiedene Texte verstreuten affirmativen Bemerkungen zu erkennen, daß er Überschneidungen, Berührungspunkte mit Kant ahnt. Deshalb kann man auch Belyjs frühe Kant-Rezeption nicht allein seiner Eitelkeit zuschreiben. In “О научном догматизме” (1904) ist es die Abgrenzung von der positivistischen

¹⁸² Dieser Begriff kommt in mehreren, vor 1906 verfaßten Texten Belyjs vor wie auch in seinen Erinnerungen Vgl.: Ders.: *Apokalipsis v russkoj poézii*. a.a.O. S. 229; *Lug zelenyj*. a.a.O. S. 10,12; *Okno v buduščee*. In: *Arabeski*. a.a.O. S. 145. Und das Kapitel “God zor” (“Jahr der Morgenröten”) in: Ders.: *Načalo veka*. (Original 1932) Moskva 1990. S. 20-26. Zur näheren Bestimmung der frühen Zeit der Morgenröte siehe die Kapitel A.II.1.1.1 (“Belyjs Blick auf Nietzsche”) und A.II.2.1.a) (“Metaphysische Inspiration”) in dieser Arbeit.

Vätergeneration, die ihn Kant loben läßt. Das kritische Modell wird gegen die bloße Schmal-spurwissenschaft und eine der jeweiligen Empirie angepaßte Methodik gesetzt.

“вопрос о правильности метода подчиняет научное толкование мировых феноменов теории знания. Философия, изгнанная из низших догматических сфер мысли, где она сложила оружие перед наукой, является теперь перед нами в совершенно новой роли. Не претендуя на содержательность, но оставаясь на формальной точке зрения, она наносит совершенно непоправимые удары науке, пытающейся сочетать формы с содержанием.”¹⁸³

“die wissenschaftliche Erforschung der Phänomene der Welt wird durch die Frage nach der Rechtmäßigkeit der Methode der Erkenntnistheorie unterstellt. Die Philosophie, verbannt aus den niederen, dogmatischen Sphären des Denkens, wo sie vor der Wissenschaft die Waffen strecken mußte, zeigt sich uns jetzt in einer völlig neuen Rolle. Ohne Anspruch auf den Inhalt zu erheben, sondern sich auf den rein formalen Standpunkt stellend, fügt sie der Wissenschaft, die die Form mit dem Inhalt verbinden will, irreparable Schläge zu.”

Schon hier deutet sich die Akzentuierung der Form als der kommende gemeinsame Nenner von Belyj und Kant an. Interessanter noch für die weitere Entwicklung der Theorie Belyjs ist der Aufsatz “Чехов” (1904).¹⁸⁴ Čechov kann auch von Belyj nicht mehr als Dichter jenseitiger Wesenheiten gelesen werden.¹⁸⁵ Die für erreichbar gehaltene Idee im gestalthaft Konkreten (die “Idee im Bild”, das “Fenster in die Ewigkeit”) macht hier einer Unbestimmtheitskomponente Platz, einem Fragezeichen, das Čechov als solches stehen läßt und nicht erklärt:

“Чехов ничего не объяснял: с м о т р е л и в и д е л. Его символы тоньше, прозрачнее, менее преднамеренны. Они вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном.”¹⁸⁶

“Čechov erklärte nichts: e r s c h a u t e h i n u n d s a h. Seine Symbole sind feiner, durchsichtiger, weniger absichtlich. Sie drangen ins Leben ein, verkörperten sich restlos im Realen.”

Und Belyj ist deshalb zu überraschenden Konzessionen in bezug auf seine Symboldefinition bereit. Wenn nämlich das Transzendente fragwürdiger, unsicherer wird, oder in der Terminologie Kants zu einem Ding an sich, einem Grenzbegriff zusammenschrumpft, so richtet sich das Interesse umgekehrt auf die inneren Prozesse des erkennenden, handelnden Subjekts. Belyj exponiert bereits hier das “переживание” (das “Erleben”) als Grundkategorie des Symbolismus:

“Долгое время только потустороннее выражал символ. Отвергая потустороннее, отвергли символ. Противопоставляли ему понятие. И свели художественное выражение к какому-то мышлению в о б р а з а х. Но ведь тут последний предел неясности – *contradictio in adjecto*. Забыли, что символ только выразитель переживания, а переживание (личное, коллективное) – единственная реальность.”¹⁸⁷

¹⁸³ Ders.: O naučnom dogmatizme. (1904) In: Simvolizm. a.a.O. S. 18f.

¹⁸⁴ Vgl.: Ders.: Čechov. (1904) In: Lug zelenyj. a.a.O. S. 122-133. Nicht zu verwechseln mit dem dreiteiligen, gleichnamigen Aufsatz aus Arabeski.

¹⁸⁵ Es ist kein Zufall, daß er jetzt einen Prosaschriftsteller und Dramatiker, nicht aber einen Lyriker behandelt.

¹⁸⁶ Ders.: Čechov. a.a.O. S. 128.

¹⁸⁷ ebd.: S. 124. Der Text stellt auch eine Abrechnung mit Macterlinck dar, dessen ‘Jenseits’ dem ‘Diesseits’ Čechovs weichen muß. Wenn Belyj hier den (falschen) Jenseits-Bezug, das “potustoronnee” (“Jenseitige”) im Symbol kritisiert, so meint er Macterlinck.

“Lange Zeit drückte nur das Jenseitige das Symbol aus. Lehnte man das Jenseitige ab, so lehnte man auch das Symbol ab. Man stellte ihm den Begriff gegenüber. Und man führte den künstlerischen Ausdruck auf irgendein Denken in Bildern zurück. Doch hier liegt schon ein Extrem an Unklarheit vor – eine *contradictio in adjecto*. Man vergaß, daß das Symbol nur Ausdruck des Erlebens ist, das Erleben (persönlich, kollektiv) aber die einzige Realität.”

Belyj respektiert nun den Kantianismus gerade wegen seiner “deterministischen” Grenzziehung, die den inneren, mystischen Bedürfnissen gleichermaßen Raum verschaffe:

“истинный художник-символист, сколько бы он ни изображал жизнь сквозь призму детерминизма, всегда непроизвольно вносит в нее неизъяснимую легкость и благозвучность. Детерминизм в широком смысле, включая сюда и кантианство, отграниченный от иных методов познания и проведенный до конца, обеспечивая ясность понимания различных отношений, дает вместе с тем простор мистическим потребностям нашего духа.”¹⁸⁸

“der wahre Künstler-Symbolist wird, so sehr er das Leben durch das Prisma des Determinismus auch darstellt, doch unwillkürlich eine unerklärliche Leichtigkeit und Güte in dieses Leben hineintragen. Der Determinismus in einem weiten Sinne, einschließlich des Kantianismus, der von anderen Erkenntnismethoden abgegrenzt ist und konsequent durchgeführt wird, der die Klarheit des Verständnisses unterschiedlichster Beziehungen fördert, läßt daneben auch Raum für die mystischen Bedürfnisse unseres Geistes zu.”

Freilich stellt auch dieser Aufsatz noch keinen *Bruch* in Belyjs Theorie und noch keinen Positionswechsel in bezug auf Kant dar. Ein kollektives Erleben, das Belyj neben dem einzelnen nennt, ließe sich auch kaum mit Kants erkenntnistheoretischem Subjekt zusammenbringen. Desgleichen ist der Text immer noch durchzogen von der alten ‘metaphysischen’ Begrifflichkeit. Belyj ist weiterhin auf der Suche nach einer *Synthese* von Wesen und Sichtbarem, von Bedingtem und Unbedingtem: “Ведь истинное понятие о символе должно уничтожить в жизни деление на сущность и видимость, условность и безусловность.”¹⁸⁹ (“Ein wahrer Begriff des Symbols muß doch die Teilung des Lebens in Wesen und Erscheinung, Bedingtes und Unbedingtes zunichte machen”) Der sogenannte Determinismus und damit auch Kant erscheint ihm bei näherem Hinsehen doch als Formalismus, dem er den Weg vom Pessimismus über das Tragische zur Religion gegenüberstellt.¹⁹⁰ In solche Formulierungen wirken wieder deutlich Schopenhauer, Nietzsches “Geburt der Tragödie” und Solov’ev hinein.¹⁹¹ Dennoch lassen die wenigen positiven Äußerungen zu Kant vor 1906 bereits erkennen, daß sich Belyjs Haltung aufweichen wird.

¹⁸⁸ ebd.: S. 129f.

¹⁸⁹ ebd.: S. 129.

¹⁹⁰ Vgl.: ebd.: S. 130.

¹⁹¹ Siehe dazu die Kapitel A.II.2.1.a) (“Metaphysische Inspiration”) und A.II.2.1.b) (“Der Konflikt zwischen Theater und Leben”) in dieser Arbeit.

1.3.2 Vom Produkt des Schaffens zum Prozeß – 1906-1907: Annäherung an Kant

In auffallender Weise brechen Belyjs Texte ab 1906 mit den bislang so weitgespannten Hoffnungen. Die Ideen Solov'evs entschwinden ganz aus seinem Gesichtsfeld¹⁹², er übernimmt z.T. marxistisches Vokabular¹⁹³, seine Rezeption der Philosophie Nietzsches rückt das Setzen neuer Werte ins Zentrum, und nicht zuletzt gewinnt die Erkenntnistheorie an Bedeutung. Vermutlich als später Reflex auf die Ereignisse von 1905 und die keineswegs gelösten sozialen und politischen Konflikte kommt Belyj zu dem Ergebnis, daß sich durch Warten allein die Welt nicht verbessern läßt. Man muß sie selbst verändern, aktiv werden.¹⁹⁴ Und so fällt die spekulative Frage nach dem Wesen – sei es der Kunst, sei es der Erscheinungen generell – in sich zusammen. Das Wesen, das von Kants Kritizismus 'gereinigte' Ding an sich, ist nun für Belyj kein Thema mehr.¹⁹⁵ Thema wird dagegen die Aktivität des Künstlers selbst. Die Aufgabe des Symbolisten versteht Belyj nicht mehr als Sichtbarmachen einer transzendenten Welt im sinnlich Gegebenen, sondern Fundament der Kunst soll das innere Erleben des Künstlers sein. Dieses Erleben – переживание – macht die Keimzelle des Symbols aus, den Einflüssen des переживание unterliegt das materiell Gegebene, es wird zum Symbol umgeformt, wobei die innere Seite die äußere dominiert:

“Символ есть соединение двух порядков последовательностей: последовательности образов и последовательности переживаний, вызывающих образ. Здесь вся сила в последовательности переживаний. Образы это – эмблематическая роспись переживаний, не более.”¹⁹⁶

“Das Symbol ist die Verbindung zweier Ketten verschiedener Ordnungen: der Kette von Bildern und der Kette von Erlebnissen, die das Bild hervorrufen. Die ganze Kraft liegt hier in der Kette der Erlebnisse. Die Bilder sind nur die emblematische Aufschrift der Erlebnisse, mehr nicht.”

Zwar kann auch das neue Symbol nicht nur als Repräsentant subjektiver Innerlichkeit gelten. Es zielt – wie das alte – auf Größeres ab, doch ist dieses Größere nicht mehr der Platonischen Idee gleich. Die Aussage des Symbols ist unbestimmter, offener geworden und muß damit als

¹⁹² Sofern Belyj überhaupt noch eine religiöse Welt im Blick hat, wird diese anders als früher fundiert: nicht Gott schafft jetzt den Menschen, sondern der Mensch die Götter. Vgl: Taciturno (Pseudonym für Andrej Belyj, A.Z.): K opredelenii religii. In: Pereval. 1907. Nr. 4. S. 42. Diese Haltung ist deutlich von Nietzsche inspiriert. Siehe dazu die Kapitel A.II.2.1.c) und d) (“Versuch eines Kompromisses: technische Stilisierung des Dramas”) und “Die ‘Geburt der Tragödie’ im Horizont der Schöpfungstheorie: Der Held im Kampf mit dem Schicksal”) und A.II.2.2 (“Schaffen, Ja-Sagen”) in dieser Arbeit.

¹⁹³ Vgl.: Belyj, A.: Social-demokratija i religija. In: Pereval. 1907. Nr. 5. S. 23-35; Teatr i sovremennaja drama (1907) In: Arabeski. a.a.O. S. 21,24.

¹⁹⁴ Deppermann beschreibt diesen Wandel treffend als Übergang von der vita contemplativa zur vita activa. Vgl.: Deppermann, M.: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. a.a.O. S. 97.

¹⁹⁵ Vgl.: Belyj, A.: Smysl iskusstva. a.a.O. § 1 und § 2. S. 195-203.

¹⁹⁶ Ders.: Teatr i sovremennaja drama. a.a.O. S. 31.

Aufgabe verstanden werden. Das neue Symbol erhebt gegenüber dem Rezipienten die Forderung nach konkreter Sinnerfüllung.¹⁹⁷

Diesen auch von der Forschung hervorgehobenen Wechsel vom "statischen, betrachtenden" zum "dynamischen, handelnden" Symbol¹⁹⁸ vollzieht Belyj unter expliziter Berücksichtigung der Erkenntnistheorie. Kritische Bemerkungen zu Kant finden sich in den Jahren 1906 und 1907 nur noch selten¹⁹⁹, dagegen häufen sich die Übereinstimmungen, und Belyj benennt sie auch:

"Видимость переживается в искусстве, т.е. становится в подчиненное отношение к опыту внутреннему; зависимость внешнего опыта от опыта внутреннего не сознается нами непосредственно, но устанавливается методом современной психологии и теории знания; искусство явно выражает эту зависимость."²⁰⁰

"Die Sichtbarkeit wird in der Kunst erlebt, d.h. sie wird der inneren Erfahrung untergeordnet; wir erkennen die Abhängigkeit der äußeren Erfahrung von der inneren Erfahrung nicht unmittelbar, diese Abhängigkeit bestätigt sich aber durch die Methode der zeitgenössischen Psychologie und Erkenntnistheorie; die Kunst drückt diese Abhängigkeit deutlich aus."

Zwar spielt Belyj mit der "zeitgenössischen" Erkenntnistheorie eher auf den Neukantianismus an, und es wird auch im folgenden nicht leicht sein, Belyjs Geflecht der Philosophien von Kant und Rickert²⁰¹ zu entwirren, dennoch hat er, selbst bei begrifflicher Ungenauigkeit – eine innere oder äußere Erfahrung gibt es bei Kant nicht, nur innere und äußere Anschauung – eindeutig das System Kants vor Augen. Denn die Abhängigkeit des "Außen" (Mannigfaltigkeit der Erscheinungen) vom "Innen" des Subjekts (Bedingungen der Möglichkeit der Gegenstände der Erfahrung) geht auf Kant und nicht auf Rickert zurück.²⁰² Belyj bestätigt diese Orientierung an Kant auch wenig später, indem er den Zusammenhang des переживание mit Kants Einbildungskraft

¹⁹⁷ Belyj gibt in seinem Aufsatz "Smysl iskusstva", in dem er verschiedene Schöpfungsvarianten miteinander vergleicht, implizit dem sogenannten "idealistischen" Symbolismus den Vorzug vor dem "realistischen". Im "idealistischen" Falle wird die Einheit des Symbols nur erahnt, nicht geschaut bzw. gewußt wie im "realistischen" Symbolismus. Den "Idealismus" macht Belyj für die Moderne, darunter auch explizit für die symbolistische Schule geltend. Insofern ist hier von einem Vorzug auszugehen. Vgl.: Ders.: Smysl iskusstva. a.a.O. § 5. S. 212-219. Vgl. dazu auch die Auseinandersetzung mit Vjačeslav Ivanov in den Anmerkungen 6-8 des Kommentars zu "Smysl iskusstva" in: Ders.: Simvolizm. a.a.O. S. 546-550.

¹⁹⁸ Vgl. die Begriffe bei Belyj, A.: Simvoličeskij teatr. (1907) In: Ders.: Arabeski. a.a.O. S. 301. Den Wandel im Symbolverständnis Belyjs macht Deppermann geltend. Vgl. das 2. Kapitel "Methode der Symbolisierung" in: Deppermann, M.: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. a.a.O. S. 128-149. Striedter beschreibt den Positionswechsel Belyjs in der Terminologie der Symbolisten als einen Übergang vom "symbolischen Realismus" zum "symbolischen Idealismus": Vgl.: Striedter, J.: Transparenz und Verfremdung. a.a.O. S. 272f.

¹⁹⁹ Sie betreffen den praktischen Teil der Philosophie Kants. Vgl.: Belyj, A.: Iskusstvo i misterija. (1906) In: Ders.: Arabeski. a.a.O. S. 320f; Teatr i sovremennaja drama. a.a.O. S. 33.

²⁰⁰ Ders.: Smysl iskusstva. a.a.O. S. 205.

²⁰¹ Von den Neukantianern diskutiert Belyj besonders Rickert.

²⁰² Rickert bestimmt gerade das Subjekt-Objekt-Verhältnis neu und anders als Kant. Siehe das Kapitel A.1.2.1 ("Heinrich Rickert: 'Der Gegenstand der Erkenntnis'") in dieser Arbeit.

und dem Schematismus der Verstandesbegriffe herstellt. Er versucht dem "Erleben" einen Platz in Kants Erkenntnismodell zuzuweisen:

"В нашем внутреннем чувстве должно быть нечто, одинаково относимое и к переживанию, как к содержанию внутреннего опыта, и к явлению видимости, дабы возможно было отнесение первого к последнему. Эта способность, отнесенная к рассудку, рождает с х е м а т и з м п о н я т и й р а с с у д к а, т.е. символизм в более широком смысле слова; направленная к соотнесению фактов внешнего опыта с фактами внутреннего она рождает символизм в более узком смысле слова; процесс построения моделей переживания посредством образов видимости есть процесс с и м в о л и з а ц и и."²⁰³

"In unserem Erleben muß etwas sein, das gleichermaßen bezogen ist auf das Erleben als dem Inhalt innerer Erfahrung wie auch auf die Erscheinung, damit die Verbindung von Erleben und Erscheinung möglich sei. Diese Fähigkeit bringt, auf den Verstand gerichtet, den Schematismus der Verstandesbegriffe hervor, d.h. den Symbolismus in einem weiten Sinne des Wortes; auf die Synthese von Fakten der äußeren und der inneren Erfahrung gerichtet, bringt sie den Symbolismus in einem engeren Sinne hervor; der Prozeß der Bildung von Erlebnismodellen mit Hilfe von sichtbaren Bildern ist der Prozeß der Symbolisierung."

Ohne auf die fragwürdigen Zuordnungsmöglichkeiten des begrifflichen Konglomerats einzugehen – denn was soll vor allem der "Inhalt innerer Erfahrung" sein? – läßt sich für Belyjs Kant-Rezeption folgendes ersehen: Mit der Fundierung seines Symbols im Inneren des künstlerischen Subjekts (wie auch immer dieses Innere nun benannt sei²⁰⁴) geht Belyj auf Kant zurück; er nimmt die aktive synthetisierende Einbildungskraft für die Symbolisierung in Anspruch und nuanciert auch den Charakter des Schemas als Modell, d.h. als nicht eindeutig ausformuliertes Bild, das für die jeweilige Konkretisation (Rezeption) offene Stellen enthält. Daß generell die *Symbolisierung* statt des *Symbols* Thema wird, zeugt grundsätzlich von der Akzentuierung des Prozesses anstelle des Produkts und von der Umorientierung Belyjs auf die künstlerische Aktivität:

"так переносим мы вопрос о цели искусства от рассмотрения продуктов творчества к самым процессам творчества; продукты творчества – пепель и магма; процессы творчества – текучая лава."²⁰⁵

"so verlagern wir die Frage nach dem Ziel der Kunst von der Untersuchung der Produkte des Schaffens auf die Schaffensprozesse selbst; die Produkte des Schaffens sind Staub und Magma; die Schaffensprozesse sind fließende Lava."

Im Rahmen des inneren Prozesses müssen zwar einige Abweichungen von Kant konstatiert werden, denn Belyj differenziert die menschlichen Gemütsvermögen nur wenig und läßt sie statt

²⁰³ Belyj, A.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 205f.

²⁰⁴ Entweder als *perezivanie*, als innere Erfahrung oder als erlebter Bewußtseinsinhalt. Der Begriff des Bewußtseinsinhalts stammt von Rickert. Siehe dazu das Kapitel A.1.2.1 ("Heinrich Rickert: 'Der Gegenstand der Erkenntnis'") in dieser Arbeit

²⁰⁵ Belyj, A.: *Budušće iskusstvo*. (Die Kunst der Zukunft) (1907) In: *Simvolizm*. a.a.O. S. 452.

dessen im переживание aufgehen.²⁰⁶ Aber das neu bestimmte, dominierende Verhältnis des Künstlers zu seinem Material, das mit einer Bevorzugung der subjektiven, inneren Prozesse gegenüber den äußeren Erscheinungen einhergeht, entlehnt Belyj der Philosophie Kants.

Dieser Blickwinkel hat zwei Folgen für Belyjs weitere theoretische Beschäftigung und weist auch hierin eine Entsprechung zu Kants Transzendentalphilosophie auf. Zum einen werden die künstlerischen Produkte nicht mehr auf ihren ideellen Gehalt hin untersucht, sondern ihre Herkunft, ihre Machart und die hierbei notwendig vorgegebenen objektiven Formen leiten die Betrachtung. Es entsteht also eine Wissenschaft von den Kunstwerken, zumeist von literarischen Werken, die neben der allgemeinen Theorie existiert. In diesem Sinne geht auch bei Kant die Naturwissenschaft mit der Erkenntnistheorie als deren empirische Anwendung einher.

Zum anderen kommt mit der Rezeption Kants bei Belyj gerade die Idee zu einer allgemeinen Theorie, der "Symbolismustheorie", auf. Diese Theorie untersucht, weil sie sich an die notwendigen, im Künstler selbst stattfindenden Prozesse hält, die 'Bedingungen der Möglichkeit' von Kunst generell. Und alle künstlerischen Richtungen, ob vergangene, zeitgenössische oder zukünftige lassen sich aus der neuen Perspektive betrachten und bewerten. Die Symbolismustheorie, die den schöpferischen Prozeß zu ihrem Thema macht, nimmt deshalb eine ähnlich kritische und umfassende Stellung ein wie die Erkenntnistheorie. Belyj definiert sich als Erben Kants im Bereich der Ästhetik, die Symbolismustheorie soll quasi als 'ästhetische Transzendentalphilosophie' fungieren:

"Символическая школа искусства так относится к иным возможным школам, как критическая философия Канта относится к догматизму до-кантовской философии. И существующие школы искусства (реализм, романтизм, классицизм) символизм рассматривает не с точки зрения права их существования: он стремится понять способ, каким переживанием содержание сознания воплощается в системе образов в той или иной школе искусства. В протесте против самодовлеющего догматизма, а не в стремлении к разрушению той или иной школы – освобождающая сила нового искусства."²⁰⁷

"символическая теория вовсе не была бы догматикой искусства, а только планомерным перечнем способов оперировать с образом.

Символизм надеется в эстетике теоретически обосновать свой метод, подобно тому, как кантианство, или экономический материализм теоретически принимаемы, как методы отношений (либо к познанию, либо к исторической связи фактов), а не истины в форме догматов."²⁰⁸

²⁰⁶ Die Tatsache, daß Belyj in dem oben angeführten Zitat aus *Smysl iskusstva (Simvolizm. S. 205f)* den Verstand gesondert benennt, stellt eine Ausnahme dar. Aber auch hier bleibt unklar, welches Verhältnis der Verstand zum sog. Erfahrungsinhalt hat bzw. wie das Gesamtsystem innerer Vermögen und Prozesse bei Belyj aussehen soll.

²⁰⁷ Belyj, A.: *Ob itogach razvitija novogo russkogo iskusstva. (Zur Bilanz der Entwicklung in der neuen russischen Kunst) (1907)* In: *Arabeski. a.a.O. S. 258.*

²⁰⁸ ebd.: S. 259.

“Die symbolistische Schule in der Kunst verhält sich zu anderen möglichen Schulen, wie sich die kritische Philosophie Kants zum Dogmatismus der vorkantischen Philosophie verhält. Und der Symbolismus betrachtet die existierenden künstlerischen Schulen (Realismus, Romantik, Klassizismus) nicht im Hinblick auf ihr Existenzrecht: Er bemüht sich vielmehr zu verstehen, durch welches Erleben der Bewußtseinsinhalt in ein System von Bildern in dieser oder jener künstlerischen Schule umgesetzt wird. Im Protest gegen den selbstgenügsamen Dogmatismus und nicht im Bemühen, diese oder jene Schule zu zerstören, liegt die befreiende Kraft der neuen Kunst.”

“eine symbolistische Theorie könnte keinesfalls eine Dogmatik in der Kunst sein, sondern nur ein ordnungsgemäßes Verzeichnis der Arten, mit dem Bild zu operieren.

Der Symbolismus hofft, in der Ästhetik seine Methode theoretisch begründen zu können, ganz so wie der Kantianismus oder der ökonomische Materialismus theoretisch zu verstehen sind als Methoden (entweder in bezug auf die Erkenntnis, oder in bezug auf den historischen Zusammenhang von Fakten), jedoch nicht als Wahrheiten in Form von Dogmen.”

Frucht dieser Hinwendung zu den Bedingungen der Möglichkeit künstlerischer Produkte sind vor allem Belyjs mit Hilfe der Buchstaben a, b, c formalisierte Schaffensmodelle.²⁰⁹ Dabei stellt a das künstlerische Produkt dar, b wird definiert als “funktionale Abhängigkeit der Elemente der Form”, an anderer Textstelle auch als “äußere Natur” und c als “innere Natur” bzw. Erleben.²¹⁰ Es bleibt nun gleichgültig, um welche der 8 Kombinationsmöglichkeiten es sich handelt.²¹¹ Ob nämlich a-bc oder cb(a), dies sind die Extremfälle der Palette Belyjs, sie werden beide als symbolistisch im weitesten Sinne eingestuft, d.h. als verschiedene Realisationen des zugrundeliegenden *einen* formalen Prozesses. Dieser besteht aus dem Zusammenspiel von c (dem Erleben des Künstlers) und b (der “äußeren Natur” resp. dem Material), manifest in a (der Einheit des Werks).

²⁰⁹ Vgl. die zusammenfassende Deutung der verschiedenen Schaffensvarianten bei: Striedter, J.: *Transparenz und Verfremdung*. a.a.O. S. 272f. Deppermann diskutiert Belyjs triadisches Symbolkonzept hinsichtlich der unterschiedlichen Möglichkeiten, einen unendlichen Bezug herzustellen. Vgl.: Deppermann, M.: *Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins*. a.a.O. S. 138-140. Sehr oberflächlich geht auch Kazin auf das Verhältnis von Künstler und Wirklichkeit bei Belyj ein. Sein Aufsatz wirft bei genauerem Hinsehen allerdings viele Fragen auf, die auch die philosophische Begrifflichkeit betreffen. So übernimmt Kazin etwa unkritisch Belyjs Terminologie und spricht von einer “äußeren Erfahrung” bei Kant. Vgl.: Kazin, A.L.: *Sochnoženie iskusstva i dejstvitel'nosti v estetičeskoj teorii Andreja Bologo*. In: *Voprosy filosofii i sociologii*. Leningrad 1972. Nr. 4. S. 203f.

²¹⁰ Die Bedeutungen der einzelnen Variablen sind nicht eindeutig festgelegt. Die verschiedenen Definitionen lauten in Belyj, A.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 213: a = obraz tvorčestva (Bild des Schaffens); a = svjaz' javlenij (Verbindung der Erscheinungen); b = funkcional'naja zavisimost' elementov formy (funktionale Abhängigkeit der Elemente der Form); c = sub-ektivnaja pereživaemaja pričinnost' (subjektive, erlebte Kausalität); S. 216: b = priroda vidimosti (Natur des Sichtbaren); S. 217: a = edinstvo (Einheit); b = vnešnjaja priroda (äußere Natur); c = vnutrennjaja priroda (innere Natur); S. 220: b = obraz vidimosti (Bild des Sichtbaren). Daneben definiert Belyj wie folgt in: *Simvolizm. (Der Symbolismus) (1909)* In: Ders.: *Arabeski*. a.a.O. S. 245: a = nedelimoje tvorčeskoe edinstvo (unteilbare schöpferische Einheit); b = obraz prirody, voploščennyj v zvuke, kraske, slove (Bild der Natur, verkörpert in Laut, Farbe, Wort); c = pereživanie, svobodno raspolagajuščee material zvukov, krasok i slov, čtoby étot material vsecelo vyrazil pereživanie (Erleben, das frei über das Material von Lauten, Farben und Worten verfügt, damit dieses Material das Erleben vollständig ausdrücke).

²¹¹ Vgl.: Ders.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 213.

Die Analyse der verschiedenen Triaden abc, die Interpretation klassischer, romantischer, realistischer und selbst symbolistischer Werke als Ausdruck des allumfassenden Symbolismus setzt Belyj bis in das Jahr 1909 hinein fort.²¹² Auch nach 1907 kommt der – implizite – Einfluß Kants in Belyjs Vogelperspektive auf die Kunst zur Geltung. Er plädiert weiterhin für eine übergeordnete, die Einzelwissenschaften synthetisierende Theorie²¹³, von der die experimentelle Praxis zu trennen sei²¹⁴, für eine Theorie, die in den Grenzen der Kunst die Verfahren aufzählt:

“теория символизма в пределах искусства есть перечисление приемов воплощения творчества, в зависимости от технического пути этого воплощения.”²¹⁵

“die Symbolismustheorie ist in den Grenzen der Kunst die Aufzählung von Verfahren, in denen sich das Schaffen verkörpert, abhängig von der Technik dieser Verkörperung.”

Die Rolle der Technik wird mit solchen Aussagen stark unterstrichen.

Die ‘Technisierung’ der Theorie Belyjs, die Zentralstellung der Frage nach dem ‘wie’ des künstlerischen Schaffens, hat einen gleichfalls veränderten Blickwinkel auf die künstlerischen Produkte zur Folge. Und die Zweigleisigkeit der Aufsätze Belyjs kommt erst und konsequenterweise mit seiner Kant-Rezeption auf. Hatte er sich bis 1905 zwar spekulativ, aber doch in eindeutigem Duktus zu Fragen der Kunst geäußert, so trennt er von 1906 an die Fragen nach dem Prozeß des künstlerischen Tuns deutlich von dem Produkt. Wie bei Kant Erkenntnistheorie und Naturwissenschaft zwar an der Nahtstelle “menschliche Sinnlichkeit” verbunden sind, jedoch nach ihren Zwecken und Verfahren auseinandergehalten werden, so fallen auch Belyjs Texte in symbolismustheoretische und literaturwissenschaftliche auseinander. Künstlerisches Schaffen und Werk sind analog zu Kant durch die reinen Formen menschlicher Sinnlichkeit, durch Raum und Zeit miteinander verknüpft. Nach diesen Kriterien soll also erstmals eine objektive wissenschaftliche Beurteilung von Kunstwerken, eine formale Ästhetik zustandekommen.

An eine solche Position tastet sich Belyj 1906 heran. In “Принцип формы в эстетике” (“Das Prinzip der Form in der Ästhetik”) lehnt er sich zum ersten Mal deutlich an Kant und energetische Modelle der Naturwissenschaft an, um einer objektiven, d.h. weder spekulativen noch bloß empiristischen Ästhetik den Grundstein zu legen:

“Эстетика, построенная на первом ходе размышлений, есть эстетика эмпирическая; она изъясняет и классифицирует данные формы. Эстетика, построенная на втором ходе

²¹² Vgl.: Ders.: Ob itogach razvitija novogo russkogo iskusstva. (1907) a.a.O. S. 259 und Simvolizm. (1909) In: Arabeski. a.a.O. S. 245.

²¹³ Vgl.: Ders.: Ėmblematika smysla. (Die Emblematis des Sinns) (1909) In: Simvolizm. a.a.O. S. 53f.

²¹⁴ Vgl.: Ders.: Simvolizm i sovremennoe russkoe iskusstvo. (Der Symbolismus und die gegenwärtige russische Kunst) (1908) In: Lug zelenyj. a.a.O. S. 45.

²¹⁵ Ders.: Literaturnyj raspad (Zerfall der Literatur) (1908). In: Arabeski. a.a.O. S. 293.

размышлений²¹⁶, изыскивает законы, необходимо построившие и выводящие данные нам формы из необходимых элементов пространства и времени.

Tолько в последнем случае эстетика освобождается от многообразных посягательств на нее и со стороны безпринципных остроумцев-эстетов, и со стороны течений навязывающих искусству чуждые ему тенденции, и со стороны эмпирических наук. Только в последнем случае эстетика становится независимой, формальной дисциплиной, единственная задача которой предохранить творчество от безпринципных и принципиальных посягательств. Задача предлагаемой статьи – нарисовать проекцию того пути, который был бы способен привести эстетику к освобождению от всех чуждых, навязанных ей тенденций, какой бы эти тенденции ни выкидывали флаг, флаг ли эстетизма или общественности, индивидуализма или универсализма, идеализма или реализма, мистицизма или позитивизма.”²¹⁷

“eine Ästhetik, die auf dem ersten Gedankengang beruht, ist eine empirische Ästhetik. Sie erläutert und klassifiziert gegebene Formen. Eine Ästhetik, die auf dem zweiten Gedankengang beruht, geht den Gesetzen nach, die gegebene Formen notwendig aus den notwendigen Bedingungen von Raum und Zeit entwickelt und erschließt.

Nur im letzten Fall befreit sich die Ästhetik von unzähligen äußeren Eingriffen sowohl von seiten prinzipienloser Ästhetizisten als auch von seiten gewisser Richtungen, die der Kunst fremde Tendenzen aufzwingen wollen und von seiten der empirischen Wissenschaften. Nur im letzten Fall wird die Ästhetik eine unabhängige, formale Disziplin, deren einzige Aufgabe darin besteht, das Schaffen vor prinzipienlosen und prinzipiellen Eingriffen zu schützen. Die Aufgabe des vorliegenden Aufsatzes besteht darin, die Richtung dieses Weges aufzuzeigen, der die Ästhetik zur Befreiung von allen fremden, ihr aufoktroierten Tendenzen führen kann, gleichgültig welche Flagge diese Tendenzen hissen mögen, die Flagge des Ästhetizismus oder des Sozialen, des Individualismus oder Universalismus, des Idealismus oder Realismus, des Mystizismus oder Positivismus.”

Unter den notwendigen Bedingungen Raum und Zeit ist die Zeit von primärer Bedeutung. Die Musik und ihre Verfahren nehmen in der symbolistischen Ästhetik noch immer eine herausragende Stellung ein. Aber die Größe der Musik besteht nun nicht mehr – wie Belyj etwa in “Формы искусства” noch argumentiert – im Ideellen, Geistig-Sein, im Verweis auf das Noumenale.²¹⁸ Ihr Vorrang liegt im Vorrang des inneren Sinns. Und dieser Sinn, die Zeit, ist quasi nur eine ‘technische’ Wertungsinstanz, die Präferenz eine formale. Im Sinne Kants ließe sich der Sachverhalt wie folgt umschreiben: der innere Sinn ist wichtiger, weil unerlässlich für jede Erfahrung, aber nicht besser oder ‘tiefer’ als der äußere Sinn. Und so sichert auch Belyj die Bedeutung des Musikalischen mit der Unerlässlichkeit des inneren Sinns für jeden künstlerischen Ausdruck ab. Jedes Symbol ist, weil es diese Membran, die Zeit, zuerst und notwendig zu durchlaufen hat, musikalisch. Das gilt auch für Bildhauerei und Architektur.

²¹⁶ Am Beispiel der Malerei durchgeführt hieß das: “ja mogu izučat’ obščie uslovija, kotorye opredeljajut dannuju formu, kak kartinu” (“ich kann die allgemeinen Bedingungen untersuchen, die die gegebene Form als Bild bestimmen”); “ja obraščaju vnimanie na neobchodimye apriornye uslovija živopisi, t.e. na prostranstvennye élementy” (“ich richte die Aufmerksamkeit auf die a priori notwendigen Bedingungen der Malerei, d.h. auf die räumlichen Elemente”): Ders.: Princip formy v éstetike. (1906) In: Simvolizm. a.a.O. S. 176f.

²¹⁷ ebd.: S. 177.

²¹⁸ Vgl.: Belyj, A.: Formy iskusstva. a.a.O. S. 155,165,168f.170.

“Символ есть соединение переживания с формой образа. Но такое соединение, если оно возможно, доступно посредством формы внутреннего чувства, т.е. времени. Вот почему всякий истинный символ произвольно музыкален, т.е. произвольно идеализирует эмпирическую действительность, в большей или меньшей степени отвлекаясь от реальных условий пространства.”²¹⁹

“Das Symbol ist die Synthese von Erleben und Form des Bildes. Doch ist eine solche Synthese – wenn sie möglich sein soll – nur über die Form des inneren Sinnes, d.h. über die Zeit zu erreichen. Gerade deshalb ist jedes wahre Symbol unwillkürlich musikalisch, d.h. es idealisiert unwillkürlich die empirische Realität, indem es sich mehr oder weniger von den realen Bedingungen des Raumes löst.”

Die Schritte, die Belyj zu einer wissenschaftlichen Ästhetik führen, lassen sich wie folgt nachzeichnen: Kunst ist nicht mehr einfach Ausdruck des Noumenalen, sondern vor allem gemacht; künstlerische Produkte müssen folglich auf ihre Entstehungsweise hin untersucht werden. Diese Entstehungsweise ist notwendig mit den reinen Formen menschlicher Sinnlichkeit, mit Raum und Zeit verbunden. Raum und Zeit machen demnach auch die leitenden Kriterien der Kunstbetrachtung aus.²²⁰ Aufgrund des Vorrangs des inneren Sinns vor dem äußeren sind zeitliche Elemente von primärer Bedeutung. In seiner früheren Ästhetik betont Belyj allein den Inhalt der Kunst. Der Inhalt kommt aber – so zeigt sich jetzt – nur unter den Bedingungen von Raum und Zeit vor. Letztere sind das einzig Sichere der Untersuchung. Die Analyse der Form schließt die des Inhalts mit ein. Und – so meint Belyj – die Einheit von Form und Inhalt sei eine Folge der gnoseologischen Betrachtung der Kunst:

“обоснование (символизма, А. З.) выражается в законе неотделимости формы от содержания; этот же последний закон является следствием гносеологического разсмотрения искусства.”²²¹

“die Grundlage (des Symbolismus, A.Z.) zeigt sich im Gesetz der Untrennbarkeit von Form und Inhalt; dieses Gesetz folgt aus der gnoseologischen Betrachtung der Kunst.”

Die propagierte Einheit von Form und Inhalt läßt Belyj in den folgenden Jahren, v.a. um 1909, vielfältige formorientierte Dichtungsanalysen durchführen. Und was die künstlerischen Produkte anbelangt, so steht Belyj auch hier noch im Einklang mit Kant, vor allem deshalb, weil er zwar von einem vorliegenden einheitlichen Gebilde ausgeht, dieses aber doch nach Form und Inhalt

²¹⁹ Ders.: Princip formy v estetike. a.a.O. S. 179.

²²⁰ Vgl. die Fundierung der Ästhetik in den “Bedingungen der Möglichkeit” aller künstlerischen Formen, d.h. im künstlerischen Subjekt im Kommentar zu “Princip formy v estetike”: Ders.: Simvolizm. a.a.O. Anmerkung 2, S. 524. Auf weitere Anmerkungen aus dem Kommentar, die sich auf Kant beziehen, soll hier nicht eingegangen werden. Die Orientierung an der *Sprache*, die Belyj v.a. in der dritten Anmerkung erkennen läßt, kennzeichnet seine Position um 1909. Daraus ist zu schließen, daß diese Anmerkung nicht aus den Jahren 1906, 1907 stammt, sondern nachträglich hinzugefügt wurde.

²²¹ Ders.: Princip formy v estetike. a.a.O. S. 183.

trennt und die Untersuchung eben bei der *Form* ansetzt.²²² Dabei kann die Dominanz der zeitbezogenen Studien, besonders die Rolle, die der Rhythmus bei Belyj spielt²²³, als ein letzter Reflex der erkenntnistheoretischen Orientierung um 1907 begriffen werden.²²⁴

Die explizite Orientierung an Kant nimmt aber nach 1907 stark ab. Und das hat Gründe. Wenn Belyj die künstlerischen Produkte noch rein auf ihre Form hin befragen kann, so gilt das gleiche nicht für den inneren, künstlerischen Prozeß. Im Gemüt des Künstlers siedelt Belyj die unteilbare Einheit von Form und Inhalt an. Das Erleben *c* ist nirgends ein reines, formales *c*, es ist – wir haben es schon oft gehört – erlebter Bewußtseins*inhalt*. Das aber hatte Kant gerade vermieden; auf der Absonderung jeglichen Inhalts beruhte das *a priori* seines Erkenntnisprozesses. Und nur so gelang es ihm, den Zusammenhalt von Naturwissenschaft und Erkenntnistheorie zu wahren.

Bei Belyj dagegen entsteht ein Bruch zwischen dem inhaltlich belasteten künstlerischen Prozeß und dem auf seine Formen hin untersuchten Produkt. Der neben dem inneren zusätzlich von außen herbeigebrachte Inhalt – das Material, das der Künstler bearbeitet – hat in Belyjs System keine rechte Grundlage mehr. Und ebenso verliert sich der Zusammenhang von schöpferischem Tun und Werk mittels der Formen der Sinnlichkeit (*Zeit* und *Raum*) im Dunkeln. Denn zum einen sind sie bloße Formen (im Produkt), zum anderen eben nicht nur bloße Formen (im Prozeß). Der Widerspruch zwischen Belyjs weltanschaulichen – d.h. inhaltsbezogenen – Aufsätzen und seiner – formbezogenen – Literaturwissenschaft ist hier angelegt.

²²² Vgl: Ders.: "Ne poj, krasavica, pri mne..." A.S. Puškina. (Opyt opisanija). (A.S.Puškin "Singe nicht in meiner Nähe, Schöne..." /Versuch einer Beschreibung/) (1909) In: Simvolizm. a.a.O. S. 428.

²²³ Vgl. z.B. die Tabellen in Ders.: *Lirika i éksperiment*. (Lyrik und Experiment) (1909) In: Simvolizm. S. 268,270 und die Aufsätze "Opyt charakteristiki russkogo četyrechstopnogo jamba" (Versuch einer Charakteristik des russischen vierfüßigen Jambus) in: ebd.: S. 286-330 und "Sravnitel'naja morfologija ritma russkich lirikov v jambičeskom dimetre" (Vergleichende Morphologie des Rhythmus russischer Lyriker im Jambus) in: ebd.: S. 331-395. Vgl. auch die Analyse von "'Ne poj, krasavica, pri mne...' A.S. Puškina", die mit der Analyse der Zeitstruktur des Gedichts, mit Metrum und Rhythmus, anhebt. In: ebd.: S. 396, 399-407.

²²⁴ Die literaturwissenschaftlichen Texte Belyjs wurden von der Forschung zu Recht als protoformalistisch eingestuft. Ein wichtiger Unterschied zum Formalismus liegt aber in der Rolle, die die *Zeit* in Belyjs Analysen spielt. Belyj weist sich gerade hier noch als 'Kantianer' aus, während die Formalisten zwar 'kantisch' die Trennung von Form und Inhalt akzentuieren, die Form selbst aber, die Grundlage ihrer Untersuchungen, nicht mehr weiter hinterfragen und auch keine Präferenzen von einzelnen Formen erkennen lassen. Die "Verfremdung" Šklovskijs spielt als "entautomatisierte Wahrnehmung" durchaus auf die menschliche Sinnlichkeit und die hierin grundlegende Formgebung an, was die Wahrnehmung selbst aber ist, wie ihre Bedingungen aussehen, macht sich Šklovskij nicht zum Thema. Dementsprechend kommt auch der *Zeit* in den formalistischen Aufsätzen keine besondere Bedeutung zu.

1.3.3 Die Widersprüche und ihre Verschärfung

Ein besonderes Problem besteht darin, daß Belyj gleichzeitig mit Kant auch dem Neukantianismus, v.a. Rickert in seiner Theorie Rechnung trägt. Den "Gegenstand der Erkenntnis" hatte Belyj bereits 1904 gelesen²²⁵, Rickerts Denken und dessen Begrifflichkeit waren ihm also auch in den Kant-Jahren 1906 und 1907 vertraut.²²⁶ Belyjs Interesse verschiebt sich zwar im Zeitraum von 1906 bis 1910 von Kant zu Rickert²²⁷, aber der Beginn der Rezeption der Erkenntnistheorie ist auch schon der Beginn der Verschränkung beider Varianten. So geht Belyj nicht etwa mit Rickert über Kant hinaus, sondern er nimmt vom einen dies, vom andern das. Er kombiniert die erkenntnistheoretischen Modelle miteinander, und dadurch werden beide Vorlagen erheblich modifiziert. An Kant schätzt Belyj besonders die Subjekt-Objekt-Beziehung; er behält diese als Verhältnis des Künstlers zu seinem Material bei, aber das erkenntnistheoretische Subjekt ist ihm an Inhalt zu arm. So entdeckt er Rickerts Begriff des "Bewußtseinsinhalts" und projiziert diesen Begriff auf Kants Ich. Belyj versteht unter dem "Bewußtseinsinhalt" eine gesteigerte subjektive *Innerlichkeit*. Diese Innerlichkeit wird dann mit Hilfe des переживания²²⁸ auf den inneren Sinn und weiter auf die Erscheinungswelt projiziert, und macht so die Symbolisierung aus:

"Переживаемое содержание сознания не ограничивается сферой только чувств или процессов воления или процессов мышления. Оно есть неразложимое единство этих процессов, отнесенное к форме внутреннего чувства, т.е. времени."²²⁹

"Der erlebbare Bewußtseinsinhalt beschränkt sich nicht auf die Sphäre der bloßen Gefühle oder die Prozesse des Wollens oder die Prozesse des Denkens. Er stellt die unteilbare Einheit all dieser Prozesse dar, bezogen auf die Form des inneren Sinns, d.h. die Zeit."

Mit der Subsumierung sämtlicher seelischer Prozesse, vor allem auch des Wollens, unter den erlebbaren Bewußtseinsinhalt beruft sich Belyj implizit weiter auf Rickert.²³⁰ Doch hier bedarf

²²⁵ Vgl.: Belyj, A.: Material k biografii (intimnyj). a.a.O. Blatt 48.

²²⁶ 1907 wendet sich Belyj erneut einem Werk Rickerts zu. Es handelt sich dabei um "Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung". Vgl.: ebd.: Blatt 55.

²²⁷ Deutlichstes Beispiel eines von Rickert inspirierten Textes, in dem Kant nur noch am Rande vorkommt, ist "Émblematika smysla", der unter den publizierten Aufsätzen Belyjs längste und theoretisch anspruchvollste. Vgl.: Ders.: Émblematika smysla. (1909) In: Simvolizm. a.a.O. S. 49-143. Der Kommentar umfaßt die Seiten 483-506 des Bandes Simvolizm.

²²⁸ Vgl.: Ders.: Ob itogach razvitija novogo russkogo iskusstva. a.a.O. S. 258, besonders den Satz: "on (simvolizm, A.Z.) stremitsja ponjat' sposob, kakim pereživaniem sodержanie soznaniya voploščajetsja v sisteme ohrázov". ("er /der Symbolismus, A.Z./ bemüht sich zu verstehen, durch welches Erleben der Bewußtseinsinhalt in ein System von Bildern /Gestalten umgesetzt wird").

²²⁹ Ders.: Smysl iskusstva. a.a.O. S. 205.

²³⁰ Auf Belyjs Akzentuierung des Wollens geht Čistjakova mehrfach ein. Auch sie sieht hier eine entscheidende Modifikation, die Belyj an Kants Erkenntnismodell vornimmt. Den Einfluß Rickerts diskutiert Čistjakova in diesem Zusammenhang nicht. Vgl.: Čistjakova, Ė.I.: Éstetiko-filosofskie vzgljady Andreja Belogo. a.a.O. S. 22f. 41ff. Demgegenüber stellt Deppermann zu Recht fest, daß Belyjs Erlebnisbegriff, und v.a. der Teil des Wollens

es vorweg einer Klarstellung:²³¹

Tatsächlich holt Rickert durch Ausblenden des von Kant herkommenden Dings an sich das praktische Moment, damit das Wollen, in die Erkenntnis herein. Aber als eindeutiges Erbe Kants übernimmt er die Differenz von Form und Inhalt, und damit beugt er einer Schöpfungstheorie vor. Rickert *verläßt* die *Kopernikanische Perspektive*, den Blickpunkt des Ich und etabliert eine neue Subjekt-Objekt-Beziehung, die den Gegensatz von Form und Inhalt garantiert. Sie lautet "Bewußtsein überhaupt" versus "Bewußtseinsinhalt". Dabei ist die willentliche Handlung reine Form²³² und wird bestimmt vom Bewußtsein überhaupt, welches mit Kants erkenntnistheoretischem Subjekt nichts gemein hat. Kants Ich einschließlich der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen resp. des künstlerischen Materials gehen samt und sonders in Rickerts Bewußtseinsinhalt auf. Eine irgendwie geartete Innerlichkeit ist hier keineswegs gemeint. Der Begriff des Bewußtseinsinhalts impliziert in etwa die vorstellbare Welt²³³, bzw. die Wirklichkeit. Und sie ist als eine inhaltliche empirisch gegeben. Rickert gelingt es mit dieser systemimmanenten Differenzierung von Form und Inhalt analog zu Kant, wenn auch mit einer veränderten Subjekt-Objekt-Struktur, absolut Gültiges von empirisch Gegebenem zu unterscheiden. Logik und Einzelwissenschaften sind sauber getrennt und widersprechen sich nicht.

Bei Belyj ist der Fall anders gelagert. Der Begriff des Bewußtseinsinhalts, der auch in der Alltagssprache stärker ein singuläres Bewußtsein assoziieren läßt und von Rickert dagegen in ungewohnter Weise gebraucht wird²³⁴, dient Belyj in seinem gängigen Sinne dazu, Kants formales, leeres Ich mit Inhalt aufzuladen. Er löst Kants Differenzierung von Vernunft, Verstand, Urteilskraft auf und setzt an deren Stelle eine geballte Innerlichkeit: die propagierte Einheit von Form und Inhalt. Beide Elemente lassen sich gar nicht auseinanderhalten. Desgleichen und damit im Zusammenhang eliminiert auch Belyj wie die Neukantianer das Ding an sich. Es kommt in Belyjs Theorie von 1906 an nicht mehr zur Sprache, wird schlicht unterschlagen und tritt doch

im Erleben, von Rickert inspiriert ist. Vgl.: Deppermann, M.: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. a.a.O. S. 122.

²³¹ Zur detaillierten Klärung der Position Rickerts siehe das Kapitel A.1.2.1 "Heinrich Rickert: 'Der Gegenstand der Erkenntnis'" in dieser Arbeit.

²³² Sie äußert sich im Urteilsakt als Bejahung oder Verneinung.

²³³ Nach Rickert genauer: die beurteilbare Welt.

²³⁴ Rickert selbst sieht das Problem, das in der Verwendung "psychologisch vorgefärbter" Begriffe besteht, denen er eine andere, erkenntnistheoretische Bedeutung beimessen will. Vgl.: Rickert, H.: Der Gegenstand der Erkenntnis. Tübingen, Leipzig 1904. S. 69: "Die Sprache hat für den erkenntnistheoretischen Standpunkt keine Worte gebildet, und sie konnte es nicht."; S. 71: "Wir erkennen also die sprachliche Bedenklichkeit unserer Sätze an, behaupten aber umso entschiedener ihre sachliche Notwendigkeit. Es muß ein Unterschied gemacht werden zwischen psychischem Sein und dem Bewusstseinsinhalt, dem immanenten Sein."

durch die Hintertür in Form der Praxis wieder auf, die jetzt in den Erkenntnis- resp. künstlerischen Prozeß eingelagert wird.²³⁵ Nun schiebt aber Rickert, auf den Belyj in puncto Praxis rekurriert²³⁶, dem Handeln eine absolut gültige Norm vor, eine Norm jenseits des Individuellen und Empirisch-Inhaltlichen. Die praktische Handlung ist bei Rickert rein formaler Urteilsakt und auf einen Gegenstand der Erkenntnis, die Norm, außerhalb des Ich bezogen. Zwar operiert auch Belyj mit Rickerts Erkenntnisnorm, aber er ist sich zum einen im Verlauf der Jahre 1906-1910 über die Tragweite dieser Norm nicht im klaren, zum anderen schwankt sein Verhältnis zu ihr. Die Norm wird um 1907 stärker betont, z.T. auch 1909 und ganz geringfügig nur 1908.²³⁷ Belyj pendelt zwischen einer außersubjektiven Orientierung der Kunst und einer nur noch im Ich verankerten Schöpfung. Grundsätzlich aber wird die Norm unterlaufen von einem für Belyjs gesamte Theorie ab 1907 tragenden Begriff, den er zu Unrecht von Rickert entlehnt: *творчество* (Schaffen).

Творчество und die Norm Rickerts passen nicht zusammen. Das *творчество* suggeriert Inhalt, nicht bloße Form. Im *творчество* ist der Wille inhaltlich aufgeladen, ein Zugeständnis, das man ehemals nur Gott machen konnte und das mit der Erkenntnistheorie nichts gemein hat. Daß das *творчество* aber auch seinen Ursprung noch im Ich hat – ein Umstand, den Belyj zum Teil verschleiert – kommt deutlich in der Gleichsetzung von erlebtem Bewußtseinsinhalt (lokalisiert im Ich) und der propagierten Einheit von Denken-Fühlen-Wollen zum Tragen.²³⁸ Nicht nur im Inhalt wird das Wollen untergebracht, sondern im Inhalt des Ich. Das Schaffen – ein in Kants Subjekt komprimierter und dann nach außen geschleudertes Inhalt – ist die konsequente Folge dieser Projektionen. Der Künstler erschafft eine neue Welt. Was dann die Gegebenheit, die sich zumindest im künstlerischen Material bemerkbar macht, noch für eine Rolle spielen kann, das bleibt unklar. Der Künstler ist zu Gott geworden, doch die Welt ist schon da. So läßt sich

²³⁵ Zum Zusammenhang von Ding an sich und Praxis siehe das Kapitel A.I.1.2 "Kants 'Kritik der reinen Vernunft'" in dieser Arbeit. Die Unterscheidung von Erscheinung und Ding an sich zieht die Unterscheidung von Wissen und Handeln, von Erkenntnistheorie und praktischer Philosophie nach sich. Die Aufhebung der Differenz von Ding an sich und Erscheinung wirkt in umgekehrter Form, führt zum Zusammenfall von Wissen und Handeln. Diese Modifikation ist – wie West zeigt – kennzeichnend für die Kant-Rezeption in der russischen Philosophie um die Jahrhundertwende. Vgl.: West, J.: *Art as Cognition in Russian Neo-Kantianism*. a.a.O. S. 202ff.

²³⁶ So lobt Belyj in "Smysl iskusstva" die Freiburger Schule des Neukantianismus, weil sie den praktischen (schöpferischen) Charakter der Erkenntnis betone und damit dem Symbolismus nahekomme. Vgl.: Belyj, A.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 230.

²³⁷ Vgl.: Ders.: *Символизм и современное русское искусство*. (1908) a.a.O. S. 45. Zu Belyjs Rezeption der Erkenntnisnorm Rickerts siehe grundsätzlich das Kapitel A.I.2.1.1.3 "Das transzendente Sein – oder: Von der Symbolisierung zum Symbol" in dieser Arbeit.

²³⁸ Vgl.: Ders.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 205.

etwa Belyjs Paradox formulieren, ein Paradox, das ihn allerdings nicht weiter stört. Als Widerspruch manifestiert es sich zumindest im Auseinanderklaffen von Belyjs inhaltsbezogener Symbolismustheorie und formbezogenen Literaturstudien, deren Verbindung *unterbrochen* ist.

Dieser hier komprimiert vorgetragene Sachverhalt soll nun im einzelnen geprüft und an Textbeispielen der Jahre 1906 bis 1910 belegt werden. Belyjs Kant-Rezeption steht dabei weiterhin im Vordergrund, gleichzeitig müssen jedoch Aussagen herangezogen werden, die sich primär auf Rickert beziehen. Die zentrale Modifikation, die Belyj an Kant vornimmt und die seinen eigenen Positionswechsel signalisiert, läuft hinaus auf die Einebnung des von Kant herkommenden Form-Inhalt-Dualismus im Bereich des künstlerischen Subjekts und auf die Eingliederung des Willens in dieses Subjekt, z.T. mit, zumeist aber ohne Rücksicht auf eine außersubjektive Norm.

Diese Deutung und Umformulierung der Erkenntnistheorie fällt, wie am Beispiel von "Смысл искусства" und "Об итогах развития нового русского искусства" zu sehen war²³⁹, schon in das Jahr 1907. Belyj versucht hier, den erlebten Bewußtseinsinhalt über den inneren Sinn auf das dem Künstler zur Verfügung stehende Material umzuleiten und diesen Prozeß als Symbolisierung zu definieren. Er unternimmt dies mit Argumenten, die eindeutig auf Kant rekurrieren. Aber der Widerspruch scheint ihm zu dieser Zeit noch nicht aufzufallen. Er übergeht ihn, thematisiert ihn nicht – Kant wird 1907 fast einhellig positiv bewertet.²⁴⁰ Grund dieses vorübergehenden Konsensus ist die Tatsache, daß Belyj 1907 noch ein 'bescheidenes', offenes Symbolmodell vertritt und den Akzent auf die Symbolisierung mit breiten Möglichkeiten für den Rezipienten setzt. Er interessiert sich noch nicht vorwiegend für die Innerlichkeit des künstlerischen Subjekts. Die mit Hilfe Kants ins Zentrum gerückte künstlerische Aktivität ist nicht als Rückzug ins Individuelle zu verstehen. Das Interesse des Künstlers richtet sich auf seine konkrete, lebendige Umwelt, und diese Welt ist die russische Gesellschaft nach den Ereignissen von 1905. Hier brechen die alten Werte zusammen, werden durch neue, v.a. marxistische Ideen ersetzt, die auch Belyj um 1906 bereitwillig aufnimmt.²⁴¹ In den Jahren 1906 und 1907 ist sein gesellschaftliches Interesse besonders hoch, innerhalb der Symbolbestimmung kommt es deshalb zu einer Aktivierung des Faktors Kommunikation, Kontakt zum Rezipienten, Offenheit. Müßte

²³⁹ Vgl.: ebd. und ders.: *Ob itogach razvitija novogo russkogo iskusstva*. a.a.O. S. 58.

²⁴⁰ Nur ganz vereinzelt äußert Belyj Kritik an Kants praktischer Vernunft als einer der Kunst von außen aufgetroyierten Moral. Vgl.: Ders.: *Iskusstvo i misterija*. (1906) a.a.O. S. 320f.

²⁴¹ Vgl.: Ders.: *Social-demokratija i religija*. (Die Sozialdemokratie und die Religion) In: *Pereval*. Nr. 5. 1907. S. 23-35; *Teatr i sovremennaja drama*. (1907) a.a.O. S. 24.

man Belyj selbst eine der triadischen Kombinationsmöglichkeiten aus "Смысл искусства" zuschreiben, so handelte es sich um die Variante cb(a), die er im übrigen auch für den Symbolismus als Schule (u.a. für Baudelaire) in Anspruch nimmt. Hier geht der Künstler von seinem inneren Erleben – c – aus und erstellt mit Hilfe der äußeren Natur – b – ein Symbol, dessen Einheit nur erahnt werden kann; a steht deshalb in Klammern: (a).²⁴² Belyj akzentuiert in seiner Rezeption der "Kritik der reinen Vernunft" den Charakter des Schemas als Modell, das verschiedene Interpretationen zuläßt.²⁴³ Und seine in das Jahr 1907 fallenden Aufsätze zu Drama und Theater stellen die Öffnung des Symbolkonzepts deutlich unter Beweis. Für Belyj garantiert das Theater als Forum den direkten Kontakt von Zuschauer und künstlerischem Werk. Es ermöglicht den Übergang von der Kunst ins Leben. Dieser Übergang soll um 1907 mit Hilfe der Stilisierung von Drama und Theater erreicht werden, d.h. mit Hilfe einer 'Technisierung', die den Zuschauer zur inhaltlichen Füllung veranlaßt. In diesen Texten argumentiert Belyj zwar nicht mit Kant, sondern mit Nietzsche, aber auch die Nietzsche-Rezeption Belyjs zeigt den angesprochenen Wechsel in der Symbolbestimmung, von einer frühen statischen Variante zu einer dynamischen und rezeptionsorientierten.²⁴⁴

Mit der Offenheit des Symbols bezüglich des Rezipienten korrespondiert eine ähnliche Bescheidenheit auf der Seite seines Schöpfers. Belyj wagt es noch nicht, das Symbol ausschließlich im Ich zu fundieren, seinen Rezipienten einen sich selbst schaffenden Künstler vorzusetzen. Dem Symbolisierungsprozeß wird deshalb eine leitende Perspektive beigegeben, und hierbei operiert Belyj mit Rickerts Norm. Als er in "Смысл искусства" die Frage nach dem Wesen der Kunst endgültig und explizit verwirft, hat er die alternative Frage bei der Hand:

"Вопрос о сущности искусства остается неразрешимым. И однако можно говорить о смысле искусства."²⁴⁵

• "Die Frage nach dem Wesen der Kunst bleibt ungelöst. Und dennoch kann man von dem Sinn der Kunst sprechen."

Die Frage nach dem Sinn ersetzt also die Frage nach dem Wesen. Freilich ist der Sinn bei Belyj nicht bloß eine formale Norm zur Bejahung bzw. Verneinung der Wirklichkeit wie bei Rickert.²⁴⁶

²⁴² Vgl.: Ders.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 216.

²⁴³ Vgl.: ebd.: S. 205f.

²⁴⁴ Zu diesem Punkt siehe die Kapitel A.II.2.1.b) und c) ("Der Konflikt zwischen Theater und Leben" und "Versuch eines Kompromisses: Technische Stilisierung des Dramas") in dieser Arbeit.

²⁴⁵ Belyj, A.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 199.

²⁴⁶ Der Begriff "Sinn" spielt bei Rickert eine bedeutende Rolle und ist eines der Synonyme für die Erkenntnisnorm. Siehe das Kapitel A.I.2.1 ("Heinrich Rickert: Der Gegenstand der Erkenntnis") in dieser Arbeit.

Der Sinn hat einen inhaltlichen Anstrich, Sinn der Kunst soll die Verwandlung, Umwandlung der Lebensformen sein²⁴⁷, – der Sinn der Kunst, so Belyj 1907 immer noch deutlich, ist von religiöser Art: “Смысл искусства – только религиозен.” (“Der Sinn der Kunst ist nur ein religiöser.”)²⁴⁸ Aber diese Religion sieht anders aus als ehemals. Sie ist nicht mehr gottgegeben, sondern vom Menschen gemacht. Ihr Charakteristikum lautet: Transzendieren der Grenze des Ich zum anderen Ich, Erfassen der Gemeinschaft, Verwandlung der Menschheit. Und diese Menschheit, die anderen werden dabei nicht zum Phantasiegebilde, sondern sind als wirklich gegebene vorausgesetzt.²⁴⁹

In diesem Rekurs auf eine doch vorhandene Gegebenheit, an der sich der Künstler erst zu messen hat, liegt der Grund für die in den Jahren 1906 und 1907 noch mögliche Übereinstimmung mit Kant. Belyj behält nämlich eine Subjekt-Objekt-Struktur bei, in der das Objekt noch nicht verloren geht. Dies äußert sich im Zugeständnis an den Rezipienten (Offenheit des Symbols), in der Gegebenheit einer Gesellschaft und in der Annahme einer künstlerischen, außersubjektiven Norm. Kants “Kritik der Urteilskraft” hätte Belyj zu dieser Zeit eine ideale Argumentationsstütze geboten.²⁵⁰ Die ausschließliche Rezeption der “Kritik der reinen Vernunft” läßt Belyj freilich auf andere philosophische Vertreter (Nietzsche, Rickert) zurückgreifen, um das enge erkenntnistheoretische Modell Kants den künstlerischen kommunikations- und normorientierten Ansprüchen anzupassen. Aber Kant wird zu Recht positiv gewürdigt.

Allein der sich in den Erkenntnisprozeß einschleichende Inhalt, das Schaffen, dessen Primat vor der Erkenntnis Belyj 1907 schon emphatisch verkündet²⁵¹, bildet die Keimzelle für die 1908 erneut mit Vehemenz vorgetragene und zunächst ganz unerwartete Schelte Kants:

“Мы можем соглашаться с ‘К р и т и к о й’ Канта, но мы не можем отрицать, что Кант в своем кабинете был восьмым книжным шкафом среди семи шкафов своей библиотеки. И вот мы ставим вопросы. Может ли книжный шкаф обладать личным творчеством? (...) Было ли личное творчество жизни в Канте? Быть может. Но и факир, десятилетия косящийся на камне, творит для себя в жизни жизнь. Смысл жизни не в объекте ее, а в объективируемой личности. (...) Творчество жизни есть тайна личности (...). Жизнь есть личное творчество.”²⁵²

²⁴⁷ Vgl.: Belyj, A.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 199.

²⁴⁸ ebd.: S. 219.

²⁴⁹ Vgl.: Taciturno (= Andrej Belyj): *K opredelenii religii*. a.a.O. S. 42.

²⁵⁰ Siehe das Kapitel A.I.1.1 (“Das vergessene Buch: Die ‘Kritik der Urteilskraft’”) in dieser Arbeit. Die Übereinstimmungen liegen v.a. im kommunikativen Moment des Geschmacksurteils und der Rolle der Idee beim Erhabenen.

²⁵¹ Vgl.: Belyj, A.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 230.

²⁵² Ders.: *Iskusstvo*. a.a.O. S. 215.

“Wir können zwar mit Kants ‘K r i t i k’ übereinstimmen, aber wir können nicht leugnen, daß Kant der achte Bücherschrank neben sieben Schränken in seiner Bibliothek war. Und so stellen wir Fragen. Kann sich ein Bücherschrank durch persönliches Schaffen auszeichnen? (...) Gab es persönliches Lebensschaffen bei Kant? Vielleicht. Doch auch ein Fakir, der Jahrzehnte starr auf einem Stein verbringt, schafft sich selbst ein Leben im Leben. Der Sinn des Lebens liegt nicht in seinem Objekt, sondern in der objektivierten Persönlichkeit. (...) Das Schaffen des Lebens ist das Geheimnis der Persönlichkeit. (...) **Leben ist persönliches Schaffen.**”

In dem attributiven Zusatz des Schaffens – *личное творчество*, *persönliches Schaffen* – liegt die Quintessenz des Jahres 1908 und die Differenz zu den vorausgegangenen Jahren. 1908 ist Belyjs Bescheidenheit, der Respekt vor einem gegebenen Äußeren, endgültig dahin, der Rückzug ins schöpferische Subjekt wird in Form eines Triumphzugs angetreten. Zu Schlagwörtern avancieren der “Held” (герой)²⁵³ und die “Persönlichkeit” (личность).²⁵⁴ Form und Inhalt gehen eine schrankenlose Einheit im demiurgischen, künstlerischen Subjekt ein, dessen schaffende Tätigkeit nunmehr von keiner Norm gehindert wird²⁵⁵ und dem das Material ohne Widerstand entgegenkommt. Alexander der Große in seinem Eroberungsfeldzug²⁵⁶, Prometheus²⁵⁷, der vorhistorische Kampf des Menschen mit seinem Schicksal²⁵⁸ schweben Belyj als paradigmatische Beispiele eines solch wahrhaft persönlichen Schaffens vor. Damit geht es Belyj zwar immer noch und sogar mehr als 1907 um das Leben, um ein Heraustreten des Künstlers aus seinem rein ästhetischen Umfeld²⁵⁹, aber dieses Leben ist selbst nichts Bestimmtes mehr – etwa eine spezifische Gesellschaft²⁶⁰ – sondern ein undefinierbares Außen (rohe Natur, Schicksal), das zu Recht und mit Gewalt unterworfen werden soll. Von Kant her gesehen kommt bei Belyj also das gegebene Objekt mehr und mehr abhanden, der Mensch ist ganz herrschender Wille, eigenmäch-

²⁵³ Vgl.: Ders.: Prorok bezličija. (1908) In: Arabeski. a.a.O. S. 11,12,13,16; Pesn' žizni. (1908) In: ebd.: S. 44,48,53; Iskusstvo. (1908) In: ebd.: S. 218.

²⁵⁴ Vgl.: Ders.: Simvolizm. In: Lug zelenyj. a.a.O. S. 20,21,22,26 (Synonym der Persönlichkeit ist hier das Ich.); Pesn' žizni. a.a.O. S. 44,45,46; Iskusstvo. a.a.O. S. 215,217ff. Und auch 1909 hält Belyj noch mitunter an der Persönlichkeit fest, so in: Problema kul'tury. In: Simvolizm. a.a.O. S. 5,6 (Synonym der Persönlichkeit ist die Individualität) und in Emblematika smysla. a.a.O. S. 74.

²⁵⁵ Vgl. die explizite Kritik an einer Norm in: Ders.: Pesn' žizni. a.a.O. S. 45.

²⁵⁶ Vgl.: Ders.: Iskusstvo. a.a.O. S. 215.

²⁵⁷ Vgl.: Ders.: Prorok bezličija. a.a.O. S. 14.

²⁵⁸ Vgl.: Ders.: Pesn' žizni. a.a.O. S. 44f,48f; Iskusstvo. a.a.O. S. 218f; Prorok bezličija. a.a.O. S. 12f.

²⁵⁹ Vgl. die Parole “Iskusstvo est' iskusstvo žit'” (“Die Kunst ist die Kunst zu leben”) in: Ders.: Iskusstvo. a.a.O. S. 211 und Pesn' žizni. a.a.O. S. 43.

²⁶⁰ Vgl. die Aussage in: Ders.: Pesn' žizni. a.a.O. S. 46: “čelovečestvo teper' – éto tol'ko bukvy; gerój – bukva ('X', 'Y'); obščestvo – éto slova, slagajuščija umozaključenija; mir – svjaz' umozaključenij, umozaključenie že b e z u m o z a k l j u č e j u š e g o” (“die Menschheit – das sind jetzt nur noch Buchstaben; der Held – ein Buchstabe ('X', 'Y'); die Gesellschaft – das sind Worte, die sich aus Schlußfolgerungen zusammensetzen; die Welt ist eine Verbindung von Schlußfolgerungen, eine Schlußfolgerung o h n e d e n S c h l i e ß e n d e n”). Allein auf den Schließenden kommt es somit an; die Welt bleibt ohne eigenen Einfluß.

tige Tat. Und Belyj wird nicht müde, den Unterschied von bloßer Betrachtung und Handlung zu betonen.²⁶¹ Betrachtung impliziert Distanzierung, nicht zuletzt Kants Trennung von Form und Inhalt, sie erscheint Belyj nunmehr trocken und statisch. Statt dessen holt er selbst den Inhalt (und den Willen) in Kants Transzendentalphilosophie hinein und gewinnt so nebenbei, und zwar erst im Jahre 1908, ein Element, das ihm hinfort beste Dienste bei seiner Schaffenstheorie leistet: das Wort.

“изгоняя содержание из метафизики, приходим к теории познания; здесь слово свободно от всяческого психизма. Но слово – всегда символ; когда утверждается слово в переносном, т.е. не образном, а формальном смысле, мы требуем, чтобы нам указали, на что переносится слово; но предмет слова отсутствует: такова участь терминов, термин – выветренное слово, теория знания – смерть слова живого.”²⁶²

“wenn man den Inhalt aus der Metaphysik verbannt, so gelangt man zur Erkenntnistheorie; das Wort ist hier frei von allem Psychischen. Doch das Wort ist immer ein Symbol; wenn das Wort nur in seinem übertragenen, d.h. nicht bildhaften, sondern formalen Sinne bestätigt wird, so fordern wir, daß man uns zeige, auf was es sich bezieht; der Gegenstand des Wortes aber fehlt; dieses Schicksal teilen die Termini, der Terminus ist ein durchlüftetes Wort, die Erkenntnistheorie der Tod des lebendigen Wortes.”

Auch für das Wort lehnt Belyj ein dualistisches Zeichenmodell, eine irgendwie geartete Form-Inhalt-Differenzierung, ab, ja im Grunde genommen den Zeichencharakter selbst. Das Wort vertritt symptomatisch die Einheit von Form und Inhalt als “fleischgewordenes Wort”²⁶³ und entspricht so dem schöpferischen Tun des Künstlers, des Helden. Damit aber ist Belyj bei der Benennung als Schöpfung, d.h. beim Mythos angelangt:²⁶⁴

“Здесь, как Адам, называем мы образы и м е н а м и в е щ е й. И образы фантазии населяют наш мир: так в искусстве начинается мифическое творчество: так в искусстве открывается вечная реальность.”²⁶⁵

²⁶¹ Die alternativen Begriffe lauten: tvorčestvo versus sozercanie (Schaffen versus Betrachten), pereživanie versus soznanie (Erleben versus Bewußtsein), obraz versus termin (Bild/Gestalt versus Terminus) in: Ders.: Simvolizm. In: Lug zelenyj. a.a.O. S. 20; dvizenie versus sozercanie (Bewegung versus Betrachten), delatel' versus sozercatel' (Handelnder versus Betrachter) in: Ders.: Pesn' žizni. a.a.O. S. 45,54 und pereživaemyj smysl versus ponjatie (erlebbarer Sinn versus Begriff) in: Ders.: Iskusstvo. a.a.O. S. 211. In einer späteren Phase seiner Theorie, unter dem Einfluß Steiners, kommt es Belyj nicht mehr in den Sinn, das Erleben gegen das Bewußtsein auszuspielen. Siehe dazu das Kapitel A.1.1.2.1.4 (“Noch einmal Kant? – Selbstbewußtsein und Schematismus”) in dieser Arbeit.

²⁶² Ders.: Pesn' žizni. a.a.O. S. 50.

²⁶³ Vgl.: Ders.: Simvolizm. In: Lug zelenyj. a.a.O. S. 25 und Prorok različija. a.a.O. S. 10.

²⁶⁴ Zum Zusammenhang von Sprache und Mythen- bzw. Welt schaffen im russischen Symbolismus und Futurismus vgl. das Kapitel: “Symbolistisches und archaisches ‘Sprachdenken’” in: Hansen-Löve, A.A.: Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne. a.a.O. S. 28-34.

²⁶⁵ Ders.: Pesn' žizni. a.a.O. S. 57. Schon 1907 spricht Belyj vereinzelt vom Symbolismus als Keim des Mythos: “simvolizm – semja mifa” in: Ders.: O francuzskich simvolistach. (Über die französischen Symbolisten) RGALI. f 53. op 1. Nr. 46. Blatt 2 und später, 1909, heißt es in: Magija slov. (Die Magic der Worte). In Simvolizm. a.a.O. S. 429: “Vsjakoe poznanie vytekaet uže iz nazvanija”. (“Jede Erkenntnis entspringt schon der Benennung”)

“Hier nennen wir, wie Adam, die Bilder mit den Namen der Dinge. Und Bilder der Phantasie besiedeln unsere Welt: So beginnt das mythische Schaffen in der Kunst: So eröffnet sich in der Kunst die ewige Wirklichkeit.”

Zeigt sich das persönliche Schaffen im Jahre 1908 vor allem als Schaffen des Lebens, so blendet Belyj das Leben 1909 noch einmal stärker aus. Der Rückzug ins Subjekt ohne Objekt ist damit fast vollständig erreicht. Gleichzeitig aber werden die stark beschreibenden und häufig auch pathetischen Texte des Jahres 1908 durch abstraktere, theoretische ersetzt. 1909 ist das Jahr, in dem Belyj detailliert an seiner Symbolismustheorie arbeitet. In dieses Jahr fällt der unter den publizierten Texten längste und sehr widersprüchliche Aufsatz “Эмблематика смысла” (“Die Emblematik des Sinns”), an dem besonders die philosophisch orientierte Forschung nicht vorbeigehen konnte.²⁶⁶ Im Rahmen des erneuten Interesses an theoretischen Fragen kommt Belyj auch auf seine erkenntnistheoretischen Grundlagen zurück. Die Verschiebungen in der Kant-Rezeption und die Verstärkung des in “Смысл искусства” bereits angelegten Widerspruchs können gerade hier samt ihren Folgen exemplarisch aufgezeigt werden.

Nicht mehr versteckt, sondern explizit benennt Belyj nun den “Fehler” der Erkenntnistheorie, der in der Differenzierung von Form und Inhalt bestehe:

“Пробегая по извилистым тропам разнообразных содержаний частных наук, мы приближаемся от знания к познанию; познание в таком виде является постулатом знания, т.е. чем-то обусловленным содержанием; форма познания здесь настолько же обусловлена содержанием, насколько содержание формой. В результате – дуализм: с одной стороны – бесформенный материал познания, лишь относительно систематизированный наукой; с другой стороны – необходимо предопределяющая этот материал форма. Разнообразные пути методического исследования, нуждаясь в определении их, как истинных, сами определяют свое собственное определение; и потому-то они в такой постановке вопроса несводимы друг к другу.”²⁶⁷

“Die gewundenen Wege der Einzelwissenschaften verschiedenster Inhalte durchlaufend, gelangen wir vom Wissen zur Erkenntnis; die Erkenntnis zeigt sich in dieser Hinsicht als Postulat des Wissens, d.h. als etwas, das vom Inhalt bedingt ist; die Form der Erkenntnis ist hier ebenso vom Inhalt bedingt wie der Inhalt von der Form. Im Endeffekt entsteht ein Dualismus: Auf einer Seite steht das ungeformte Material der Erkenntnis, das von der Wissenschaft nur bedingt systematisiert wurde; auf der anderen Seite steht die dieses Material notwendig bestimmende Form. Die verschiedenen methodischen Forschungswege, die sich als wahrheitsgemäß ausweisen müssen, bestimmen die eigene Bestimmung selbst; und deshalb sind sie im Rahmen dieser Fragestellung nicht zu synthetisieren.”

²⁶⁶ Vgl.: Cassedy, S.: Bely's Theory of Symbolism as a Formal Iconics of Meaning. In: Malmstad, J.E. (Hrsg.): Andrey Bely. Spirit of Symbolism. Ithaca, London 1987. S. 285-312. Cassedy widmet “Эмблематика Смисла” ein gesondertes, ausführliches Kapitel (S. 295-312). Čistjakova geht besonders im 3. Kapitel (“Аксиологическое обоснование символа”) des 1. Teils ihrer Arbeit (“Логико-гносеологическое обоснование символа”) auf “Эмблематика смисла” ein: Vgl.: Čistjakova, Ė.I.: Ėstetiko-filosofskie vzgljady Andreja Belogo. a.a.O. S. 70-88. Vgl.: Kazin, A.L.: Gnoseologičeskoe obosnovanie simvola Andreem Belym. In: Voprosy filosofii i sociologii. Nr. 3. 1971. S. 71-75. Kazin diskutiert hier ausschließlich den Aufsatz “Эмблематика Смисла”.

²⁶⁷ Belyj, A.: Эмблематика смисла. a.a.O. S. 60.

Daß die mangelnde Synthese für Kant nicht zutrifft, und zwar deshalb nicht, weil die Prämisse des Dings an sich die Glieder von Form und Inhalt zusammenhält, will Belyj nicht wahrhaben. Kant bleibe im Dualismus von Form und Inhalt stecken, den es nach Belyj zu überwinden gilt:

“В одном направлении перед нами ряд несводимых форм; относительно которых нельзя сказать, что они опознаны; с другой стороны – непознаваемый материал научного знания, условно приведенный в систему. Так поставлена проблема познания Кантом.

Исходя из границ знания, Кант пришел к необходимости теории знания; но теория его – только проблема. (...) гносеологическая проблема возникает из дуализма: от данности опытного материала и данности самой познавательной деятельности”.²⁶⁸

“Auf der einen Seite liegt vor uns eine Reihe unvereinbarer Formen, von denen man nicht sagen kann, sie seien erforscht; auf der anderen Seite das unerkennbare Material der Wissenschaft, das begrenzt systematisiert wurde. So stellt Kant das Problem der Erkenntnis auf.

Von der Grenzen des Wissens ausgehend kam Kant zur Notwendigkeit der Erkenntnistheorie; doch seine Theorie stellt nur ein Problem dar. (...) das gnoseologische Problem entsteht aus einem Dualismus: aus der Gegebenheit des Materials der Erfahrung und der Gegebenheit der Erkenntnistätigkeit selbst”.

Und wie die Lösung Belyjs auszusehen hat, erfahren wir sogleich:

“лишь преодолевая дуализм, гносеологическая проблема переходит в теорию; определяя норму формой, а форму содержанием, мы придем неминуемо к системам всяческого реализма (наивного или мистического)”.²⁶⁹

“nur wenn wir den Dualismus überwinden, kann das gnoseologische Problem zur Theorie werden; indem wir die Norm durch die Form und die Form durch den Inhalt bestimmen, gelangen wir unweigerlich zu Systemen, die jeden Realismus ausmachen (den naiven oder den mystischen)”.

Diesem Weg habe sich die Erkenntnistheorie bislang verschlossen, diesen Weg müsse sie aber gehen, wenn sie sich erneuern wolle. Freilich trifft Belyj mit seinen Ausführungen *einen* wunden Punkt in Kants System: das unhinterfragte Gegebensein der verschiedenen, die Erkenntnistätigkeit vollziehenden Formen. Und eben diesen Formen will er eine Norm vorschreiben, eine Absicht, die auf Rickert zurückgeht. Aber die entscheidende Frage bleibt: Wo ist der Sitz von Belyjs Norm? Er konstruiert eine Dreieinigkeit von Norm-Form-Inhalt, die zunächst jegliche Differenzierung von Subjekt und Objekt zunichte macht und damit sowohl Kant als auch Rickert unterläuft. Und daß der Sitz dieser Einheit das von Kant übernommene, uns in “Смысл искусства” schon begegnete Ich ist, daß die scheinbar großen Ansprüche (Normen) doch nirgendwo anders als im künstlerischen Subjekt ruhen, das macht Belyj an anderer Stelle sehr deutlich:

“Наконец, тезис «форма художественного творчества неотделима от содержания» – означает следующее: поскольку творческий образ есть символ, постольку в форме его уже отражается содержание: содержанием служит переживаемая полнота уничтожения или жизни; предпосылка всякого художника-символиста есть

²⁶⁸ ebd.

²⁶⁹ ebd.

переживаемое сознание, что человечество стоит на роковом рубеже, что раздвоенность между жизнью и словом, сознательным и бессознательным доведена до конца; выход из раздвоения: или смерть, или внутреннее примирение противоречий в новых формах жизни: стихия искусства полней, независимее отражает и тяжесть противоречий, и предощущение искомой гармонии: искусство, поэтому, есть ныне важный фактор спасения человечества: художник – проповедник будущего; его проповедь не в рационалистических догматах, а в выражении своего внутреннего «я»; это «я» – есть стремление и путь к будущему; он сам – роковой символ того, что нас ждет впереди.²⁷⁰

“Schließlich besagt die These ‘die Form des künstlerischen Schaffens ist vom Inhalt nicht zu trennen’ folgendes: Da das schöpferische Bild ein Symbol ist, zeigt sich in seiner Form schon der Inhalt: als Inhalt dient die erlebte Fülle der Vernichtung oder des Lebens; Voraussetzung für jeden symbolistischen Künstler ist ein erlebtes Bewußtsein davon, daß die Menschheit an einer schicksalhaften Grenze steht, daß die Entzweiung von Leben und Wort, von Bewußtem und Unbewußtem schon bis zum Ende durchgeführt wurde; der Ausweg aus der Entzweiung ist entweder der Tod oder die innere Versöhnung der Widersprüche in neuen Lebensformen: das Element der Kunst zeigt vollständiger und unabhängiger sowohl das Gewicht der Widersprüche als auch die Ahnung der gesuchten Harmonie: deshalb ist die Kunst heute ein wichtiger Faktor zur Rettung der Menschheit; der Künstler ist Prophet der Zukunft; seine Verkündung liegt nicht in rationalistischen Dogmen, sondern im Ausdruck seines inneren ‘Ich’; dieses ‘Ich’ ist das Streben und der Weg in die Zukunft; er selbst ist ein schicksalhaftes Symbol dessen, was uns in Zukunft erwartet.”

Der Künstler ist Prophet geworden. Zwar scheint er dabei nicht jeden beliebigen Inhalt vermitteln zu dürfen – Belyj geht es um das Krisenbewußtsein –, aber er findet doch diesen Inhalt in sich selbst, durch sich selbst. Vorweg läßt sich sagen: Unter Umgehung jeglichen Psychologismus versucht Belyj, diesem Ich einen erweiterten Inhalt zu verschaffen – das Unbewußte, Vorbewußte spielt dabei die entscheidende Rolle²⁷¹ – und dies sollte Belyj in Zukunft mit Hilfe Rudolf Steiners gelingen. Kant und Rickert stehen dabei nicht mehr zu Diensten.

Im Gegensatz zu dem frühen, vor 1905 zu datierenden symbolistischen Pathos, das sich auf das Verkünden ewiger Ideen beschränkte und der Zwischenphase eines zwar im Künstler gegründeten, aber offenen Symbols, wird nun ein im Ich geborener Mythos entworfen. Um mit Belyj selbst zu sprechen: die Einheit des Symbols gibt ihre Bescheidenheit, Offenheit wieder auf und wird eindeutig – eindeutig aber vom Ich des Künstlers aus geschaffen. Die Formel $cb(a)$ aus “Смысл искусства”, die Kants Erkenntnistheorie entsprochen hatte, geht nun in $cb-a$ über. Das a umgibt keine Klammer mehr. Und Belyj wird, hält man ihm die eigenen schematischen Zuordnungen vor Augen, zum Romantiker.²⁷² Nicht zuletzt bestätigt diesen Positionswechsel der

²⁷⁰ Ders.: Simvolizm. (1909) In: Arabeski. a.a.O. S. 245f.

²⁷¹ Vgl.: Ders.: Ėmblematika smysla. a.a.O. S. 108.

²⁷² Vgl.: Ders.: Smysl iskusstva. S. 214f. Die Vertreter der Symbolvariante $cb-a$, die vom Erleben des Künstlers ausgeht, um mit Hilfe des Erlebens in der äußeren Natur eine absolute Einheit zu postulieren, sind Dante und einige Romantiker, von den bildenden Künstlern Boticelli, Goya, Vrubel'. 1909 geht Belyj in Magija slov noch einmal auf diese mathematisch verkürzten Symbolkomponenten ein und plädiert für die Metapher als Form eines Symbols – a –, dem unteilbare Einheit und ontologisches Sein zukomme: Vgl.: Ders.: Magija slov. a.a.O.

Aufsatz "Шарль Бодлэр" ("Charles Baudelaire"), in dem Belyj der Korrespondenz Baudelaires, also einer parallelen Struktur²⁷³ das *dreigliedrige* Schema Nietzsches gegenüberstellt.²⁷⁴ Das Dreieck wird hinfort zur symptomatischen Figur in Belyjs Theorie²⁷⁵, es ist im Gegensatz zu nur parallelen Linien vor allem ein *geschlossenes* Modell. Nietzsche ist für Belyj das beste Beispiel dieses neuen, eindeutigen Symbolismus. Nietzsche ist der Prophet der Zukunft, und diese Zukunft trägt kein Fragezeichen mehr (wie etwa 1907), sondern hat ein Gesicht:

"Ницше предчувствовал нового человека; более того: он как бы видит самый лик этого человека; «с в е р х ч е л о в е к» – созданная им и к о н а; на нес молится Ницше."²⁷⁶

"Nietzsche fühlte den neuen Menschen voraus; mehr noch: es scheint, als sehe er das A n t l i t z dieses neuen Menschen; der 'Ü b e r m e n s c h' ist die von ihm geschaffene I k o n e; Nietzsche betet sie an."

Gerade im Hinweis auf den *Ikonen*-Charakter des Übermenschen wird seine Rolle als religiös-mythisches, von einem wahren Symbolisten geschaffenes Bild unterstrichen.

Mit der Wende zum Mythos, mit dem Primat des Schaffens vor der Erkenntnis, mußte auch Belyjs Interesse an der Sprache erwachen. Von 1908 an, also mit Preisgabe des cb(a)-Modells und der Reaktivierung der Symboleinheit a ohne Einschränkung gewinnt das Thema 'Sprache', vor allem als Thema 'Wort' bei Belyj präsent, offenkundig an Bedeutung. Mit der Sprache als dem ursprünglichen, der Erkenntnis vorgängigen Akt versucht Belyj nun auch die Erkenntnistheorie aus den Angeln zu heben. Kants Schematismus – so Belyj in "Магия слов" ("Die Magic der Worte") – sei zunächst weder Lehre noch Erkenntnis, sondern primär ein Ausdruck in Worten und von diesen Worten abhängig.²⁷⁷ Der ganze "Traum der Erkenntnis" sei vom Wort geschaffen:

"весь сон познания создан словом; познающий всегда говорит или явно, или мысленно; всякое познание есть иллюзия, следующая за словом".²⁷⁸

"der ganze Traum der Erkenntnis ist vom Wort geschaffen; der Erkennende spricht immer, ob laut oder in Gedanken; jede Erkenntnis ist eine Illusion, die dem Wort nachfolgt".

Und weil dem Wort diese generative Rolle zugesprochen wird, muß auch die Unterscheidung

S. 446.

²⁷³ Diese Korrespondenz entspricht dem Symbol cb(a), das in Smysl iskusstva noch bevorzugt wurde.

²⁷⁴ Vgl.: Belyj, A.: Šarl' Bodlér. (1909) In: Arabeski. a.a.O. S. 250f.

²⁷⁵ Vgl. dazu die den Band Simvolizm abschließenden Graphiken, die den Aufsatz "Émblematika smysla" veranschaulichen sollen. In: Ders.: Simvolizm. a.a.O. S. 638f.

²⁷⁶ Ders.: Simvolizm. In: Arabeski. a.a.O. S. 247.

²⁷⁷ Vgl.: Ders.: Magija slov. a.a.O. S. 438.

²⁷⁸ ebd.: S. 438.

von Form und Inhalt, auf der die Erkenntnistheorie aufbaut, negiert werden.²⁷⁹ Denn alle Glieder eines Urteils sind ja als Form-Inhalt-*Einheiten* durch das Wort schon geschaffen. Die Erkenntnistheorie ist nach Belyj deshalb ihrem wahrsten Wesen nach nur eine Fortsetzung der Wortschöpfung und somit Ontologie:

“Изгоняя из слова всяческий психологизм, мы самое слова наделяем *sui generis* бытием; слово становится Логосом; самая логическая деятельность есть *sui generis* онтология; все попытки теории знания отрешиться от всяческого содержания сводятся к тому, что ее формы становятся содержаниями при попытках выразить их членораздельно (т.е. при помощи суждений); (...) На этом-то основании мы утверждаем теорию знания, как метафизику, т.е. признаем онтологический ее характер.”²⁸⁰

“Indem wir jeden Psychologismus aus dem Wort verbannen, versehen wir das Wort *sui generis* mit Sein, das Wort wird zum Logos; die logische Tätigkeit selbst ist *sui generis* Ontologie; alle Versuche der Erkenntnistheorie, sich von jedem Inhalt loszusagen, führen dazu, daß ihre Formen bei dem Versuch, sie nacheinander auszudrücken (d.h. durch Urteile), zum Inhalt werden; (...) Auf dieser Grundlage behaupten wir, daß die Erkenntnistheorie Metaphysik ist, d.h. wir erkennen ihren ontologischen Charakter an.”

Man sieht, wie weit sich Belyj 1909 von Kants Gegebenheit der Welt der Erscheinungen entfernt hat. Was aber geschieht mit dieser Welt? In einer Hinsicht, nämlich im Material des Künstlers und in den künstlerischen Produkten, ist sie immerhin noch vorhanden.

Ist 1909 zum einen das Jahr der Symbolismustheorie, so ist es auch gleichzeitig das Jahr der beginnenden literaturwissenschaftlichen Studien Belyjs. Diese Texte füllen einen nicht unbe-

²⁷⁹ Belyj kann mit diesem Ansatz auch kein dualistisches Zeichenmodell entwickeln und weicht damit von den frühen Strukturalisten, etwa de Saussure ab. Er greift in seinen Ausführungen auf das *triadische* Konzept Potebnjas zurück, das mit der “inneren Wortform” scheinbar eine Keimzelle für die Einheit von Form und Inhalt bietet. Potebnjas Ausführungen zur “inneren Wortform” sind allerdings nicht eindeutig. Er verändert v.a. sein Sprachkonzept. Während Potebnja in “Mysl’ i jazyk” noch “die nächstliegende etymologische Bedeutung eines Wortes” zur inneren Wortform erklärt – und das würde einer Einheit von Form und Inhalt entsprechen –, tendiert er in “Iz zapisok po teorii slovesnosti” zu einem Modell, das den formalen Charakter der inneren Wortform stärker akzentuiert. Damit löst er die Einheit von Form und Inhalt wieder auf. Er gewährt dem Inhalt einen eigenen Raum, und zwar als Bedeutung, die dem Wort von seiten des Rezipienten zugesprochen wird. Diese Bedeutung variiert. Potebnja stellt hier den offenen, kommunikativen Charakter der Sprache heraus, keineswegs ihre Festgelegtheit auf einen Inhalt. Vgl.: Potebnja, A.A.: Mysl’ i jazyk. (Denken und Sprache) (1862). In: Ders.: Slovo i mif. (Wort und Mythos) Moskva 1989. S. 160; Ders.: Iz zapisok po teorii slovesnosti. (Aus den Aufzeichnungen zu einer Theorie der Dichtung) (postum 1905). In: Ders.: Ėstetika i poëtika. (Ästhetik und Poetik) Moskva 1976. S. 367,460f. Hier setzt auch Renate Lachmann an, die Potebnjas Sprachauffassung als ein spezifisch kommunikatives Modell auslegt und es in die Nähe der Bachtin-Schule rückt. Vgl.: Lachmann, R.: Der Potebnjasche Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation (Zur Vorgeschichte der Bachtinschen ‘Dialogizität’). In: Dies. (Hrsg.): Dialogizität. München 1982. S. 51-62. Es ist charakteristisch für Belyj, daß er auf beide Nuancen der “inneren Wortform” rekurriert, und zwar sowohl in einem Text (“Magija slov”) als auch in zeitgleich entstandenen verschiedenen Texten (etwa “Magija slov” und “‘Ne poj, krasavica, pri mne...’ A.S. Puškina. /Opyt opisamija/”; beide 1909).

²⁸⁰ Belyj, A.: Ėmblematika smysla. a.a.O. S. 120f.

trächtlichen Teil des Bandes "Символизм".²⁸¹ Und Belyj orientiert diese Untersuchungen immer noch an dem ehemals (1906) gefundenen, wissenschaftlichen Kriterium der Form. Warum aber soll sich der im Künstler angetroffene Form-Inhalts-Komplex nun überhaupt in diese Form wieder zwängen lassen?²⁸² Anders gefragt: Warum läßt sich der Inhalt schließlich doch wieder – und sei es nur 'arbeitshypothetisch' – isolieren, und welche Rolle kann die Wirklichkeit, die es umzuschaffen gilt, überhaupt noch spielen? Belyj weicht diesen Fragen aus. Die Wirklichkeit hat im wesentlichen nur eine statistische Funktion. Belyj geht es – ein Vergleich mit den Formalisten sei an dieser Stelle erlaubt – in seiner Untersuchung der künstlerischen Form nicht um die Opposition poetische Sprache – Alltagssprache. Der Alltag dringt auch in Belyjs Literaturwissenschaft nicht mehr ein. Belyj untersucht Formen rein innerliterarisch. Darin liegt bezüglich der symbolistischen Schöpfungstheorie von 1909 eine gewisse Konsequenz. Denn der Inhalt kommt laut Belyj ja nicht von außen, sondern vom künstlerischen Subjekt. Aber auch dieser grandios gesteigerte Inhalt ist in Belyjs Formanalysen nicht zu finden. Die Form soll zwar hypothetisch den Inhalt (das Erleben) einschließen, aber der Inhalt bleibt doch weitgehend eliminiert. Das inhaltliche Ergebnis der literaturwissenschaftlichen Studien ist im Vergleich zur großangelegten Spekulation der Lebensschöpfung äußerst bescheiden. Belyj kann das technische Profil eines Künstlers, einer Epoche entwerfen²⁸³, seine komparatistischen Studien sind vor dem Hintergrund der bisherigen spekulativen Literaturbetrachtung revolutionär, vor allem: nachvollziehbar, beweisbar. Aber von dem inneren Erleben Puškins etwa, von einer erlebten Norm, von einem in

²⁸¹ Vgl.: Ders.: *Lirika i eksperiment*. (Lyrik und Experiment) In: *Символизм*. a.a.O. S. 231-285, *Opyt charakteristiki russkogo četyrechstopnogo jamba*. (Versuch einer Charakteristik des russischen vierfüßigen Jambus) In: ebd. S. 286-330, *Sravnitel'naja morfologija russkich lirikov v jambičeskom dimetre*. (Vergleichende Morphologie russischer Lyriker im jambischen Dimeter) In: ebd. S. 331-395 und "Ne poj, krasavica, pri mne..." A.S. Puškina. (Opyt opisanija) (A.S. Puškin "Singe nicht, Schöne, bei mir..." /Versuch einer Beschreibung/) In: ebd. S. 396-428.

²⁸² Vgl. die nunmehr unlogische Argumentation in: Ders.: *Problema kul'tury*. (1909) a.a.O. S. 8: "simvolizm podčerkivaet primat tvorčestva nad poznanijem, vozmožnost' v chudožestvennom tvorčestve preobrazat' dejstvitel'nost'; v étom smysle simvolizm podčerkivaet značenie formy chudožestvennyh proizvedenij, v kotoroj uže sam po sebe otobražaetsja pafos tvorčestva; simvolizm počtomu podčerkivaet kul'turnyj smysl v izučenii stilja, ritma, slovesnoj instrumentovki pamjatnikov počzii i literatury; priznaet principial'noe značenie razrabotki voprosov tehniki v muzyke i živopisi." ("der Symbolismus unterstreicht den Primat des Schaffens vor der Erkenntnis, die Möglichkeit im künstlerischen Schaffen die Wirklichkeit zu verändern; in diesem Sinne unterstreicht der Symbolismus die Bedeutung der Form in künstlerischen Werken, in der sich schon von selbst das Pathos des Schaffens verkörpert; der Symbolismus unterstreicht deshalb den kulturellen Sinn, der in den Untersuchungen zu Stil, Rhythmus und Wortinstrumentierung bedeutender Werke der Poesie und Literatur liegt; er erkennt die prinzipielle Bedeutung an, die der Ausarbeitung von Fragen der Technik in der Musik und Malerei zukommt.") Warum sich die (innere) Einheit von Form und Inhalt nun primär in der (äußeren) Form des Kunstwerks manifestieren soll, ist nicht schlüssig. Laut Belyj ist dies scheinbar evident, ergibt sich "von selbst"

²⁸³ Vgl.: Ders.: *Lirika i eksperiment*. a.a.O. S. 273-276.

die Tat umgesetzten Epochenbewußtsein etc. findet sich in concreto doch nichts. Belyj erklärt die Beschreibung – описание – zum neuen und ersten Heilmittel einer Untersuchung der Literatur gegen die bisherige tendenziöse Kritik.²⁸⁴ Die Beschreibung orientiert sich – ein letztes Relikt der Kant-Rezeption Belyjs – an der äußeren Form. Und Belyj meint zwar, sie könne auch am umgekehrten Ende ansetzen, also vom erlebten Inhalt zur äußeren Form der Kunstwerke gelangen²⁸⁵ – wie aber eine solche Ästhetik, als wissenschaftliche, aussehen soll, wie sie nachvollziehbare Methoden, Beweise beibringen will, die den innerkünstlerischen, *inhaltlichen* Prozeß systematisieren – die Antwort auf diese Frage bleibt Belyj schuldig.²⁸⁶ Und folglich weisen Belyjs Texte um 1909 eine beträchtliche Kluft zwischen Schöpfungsspekulationen und Literaturanalysen auf. Sie ist das Ergebnis der inhaltlichen Füllung des Bewußtseins, das Belyj 1906/1907 unter Berufung auf Kant in den Vordergrund rückte bei einem gleichzeitig bleibenden Interesse an formalen Fragen.²⁸⁷

²⁸⁴ Vgl.: ebd.: S. 240 und den Kommentar zu "Lirika i eksperiment" in: Ders.: Simvolizm. a.a.O. S. 571,575,612. Allein der Titel von "'Ne poj, krasavica, pri mne...'" A.S. Puškina. (Opyt opisaniya)". In: ebd.: a.a.O. S. 396 weist der Beschreibung eine dominante Funktion zu.

²⁸⁵ Vgl.: Ders.: "'Ne poj, krasavica, pri mne...'" A.S. Puškina (Opyt opisaniya). a.a.O. S. 428.

²⁸⁶ Vgl.: ebd.: S. 426f: Der Inhalt des Gedichts, so Belyj, ist auch bei Puškin ein "ziemlich armseliger und keineswegs origineller Gedanke", das Gedicht hat "keinen eigentlichen Inhalt"; die ganze Quintessenz liege in der Form, die den Inhalt erst im Rezipienten wecke. Diese Leistung des Puškin-Gedichts, nämlich seine Offenheit, zeige sich im Übergewicht der Metonymien über die Metaphern. Belyj muß hier implizit auf sein Symbolkonzept von 1906/1907 rekurrieren, obwohl er 1909 'mehr' will. Die Widersprüche in diesem Aufsatz liegen weiter im Vorzug der "inneren Form" der Sprache über die äußere (Vgl.: ebd.: S. 398), der Vorzug aber wird nur postuliert, nicht weiter erklärt, und die Analyse des Gedichts setzt sogar beim Rhythmus an, dem Teil der vermeintlich äußeren Form, der am wenigsten mit der inneren zu tun haben soll. Implizit lehnt sich Belyj hier an Potebnjas Sprachmodell aus "Iz zapisok po teorii slovesnosti" an. Danach wäre die äußere Form des Gedichts gerade seine innere, d.h. zum einen eine feste Größe, zum anderen offen in ihrer Bedeutung, die als Deutung dem Rezipienten obliegt. Die Verwirrung in Belyjs Aufsatz gründet darin, daß er Potebnjas Begriffe gemäß einer Bedeutung, die sie z.T. in "Mysl' i jazyk" hatten, verwendet. Demgegenüber geht die Analyse aber von dem späteren Sprachkonzept Potebnjas aus, das Form und Inhalt stärker trennt. Analog klammert auch Belyj das Problem des Inhalts in "Lirika i eksperiment" aus: Vgl.: Ders.: Lirika i eksperiment. a.a.O. S. 244.

²⁸⁷ Auf den Zusammenhang zwischen Erkenntnistheorie und Sprachtheorie bei Belyj geht Goering ein. Goering behandelt die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Sprachkonzepten von Humboldt, Potebnja und Belyj. Eine Gemeinsamkeit sieht sie dabei in dem 'kantischen' Standpunkt der drei Verfasser, die von einer Nähe der Sprache zur Erkenntnis, der sprachlichen Einheiten zu Kants Schemata sowie grundsätzlich von der Sprache als Aktivität ausgehen. Vgl. die Kapitel "The Legacy of Kant", "The Schematism of Art Forms", "Emblematism" und "Unity in Tridicity" in: Goering, L.L.: Andrei Bely and the Humboldtian Tradition of Language Philosophy. Diss. Cornell University 1989. S. 67-77,114-135. Allerdings klammert Goering die literaturwissenschaftlichen Aufsätze Belyjs aus ihrer Analyse aus. Damit wird sie m.E. dem eigentlichen Kantianer Belyj und seinem gerade in diesen Texten präsenten formorientierten Sprachansatz nicht ganz gerecht. Auf der anderen Seite wird die Verschiebung, die Belyj an Kants System mit Hilfe Rickerts unternimmt und die auch seine Sprachauffassung prägt, nur angedeutet. Vgl.: ebd. S. 97f. Die grundsätzliche Leistung Goerings soll durch diese Einschränkung jedoch nicht geschmälert werden; sie setzt primär andere – nicht philosophische – Akzente und ihre Dissertation ist – im Rahmen der Forschung zu Belyjs Theorie – eine Arbeit von seltener Genauigkeit. Das gleiche gilt für ihren Aufsatz, der auf Teilen der Dissertation basiert. Vgl.: Dies.: Language as Energy. Echoes of Humboldt in the Work of Andrei Bely. In: Barta, P.I. (Hrsg.): The European Foundations of Russian

Jedoch scheint an dieser Stelle eine Zwischenbemerkung vonnöten. Die Abweichungen Belyjs von Kant, seine Modifikationen, die er an der Erkenntnistheorie vornimmt und die in der Folge zur Diskrepanz seiner eigenen Theorie führen, haben eine eigene 'Logik'. Mit wissenschaftlichem Maß ist Belyj insgesamt nicht zu messen. Es geht ihm nicht um eine rational fundierte Systematik, und so geht es ihm auch nicht darum, Kant mit treffenden Argumenten zu widerlegen. Er greift ganz unbekümmert auf andere philosophische Vertreter zurück, überlagert das System Kants mit demjenigen Rickerts, unterläuft die Erkenntnistheorie generell mit Nietzsches Philosophie, ergänzt sie von 1912 an durch die Anthroposophie Steiners. Die Pluralität und Verschränkung philosophischer Vorlagen folgt eigenen, symbolistischen Regeln. Überzeugend könnte man die Begriffe "Sinnkomplexion" und "Sinnzerstäubung", mit denen Renate Lachmann den Roman "Peterburg" erfaßt²⁸⁸, auf die theoretischen Texte Belyjs übertragen. Das philosophische Konglomerat mitsamt seinen Widersprüchen läßt sich dann als (bewußte oder unbewußte) Sinnhäufung und Sinndiffusion des Autors verstehen, der dem Leser die Aufgabe der Enttätselung und Kombination zuweist. Denn wie in "Peterburg" verhält es sich auch in der Theorie: Belyj überlagert zum einen verschiedene Philosophien in einzelnen Texten, Absätzen, Sätzen, zum anderen wird jede der Philosophien zersetzt (zerstäubt), in einzelne Argumente und Positionen aufgelöst und so auf Belyjs Textcorpus insgesamt verstreut. Nicht von ungefähr bringt Belyj auch seine Aufsätze, die zu verschiedenen Zeiten abgefaßt wurden, unterschiedlichste Themen behandeln und stilistisch differieren, in zwei Sammelbänden ("Arabeski" und "Symbolizm") unter. Die Bände entsprechen nicht der um 1909 propagierten Einheit von Form und Inhalt, sie stellen kein eindeutiges Symbol – a – dar, dessen Aussage sich knapp formulieren ließe. Vielmehr sind "Arabeski" und "Symbolizm" bester Ausdruck des von Belyj um 1907 favorisierten offenen Symbols, das den Leser zur Interpretation auffordert, da die Einheit nur erahnt, nicht bekannt ist. Belyjs Versuch, eine feste Position zu erlangen, wird allerdings in den folgenden Jahren intensiviert. Und noch einmal kommt hier Kant ins Spiel.

Modernism. (Studies in Slavic Language and Literature. Bd. 7. Studies in German and Russian. Bd. 4) 1991. S. 51-86.

²⁸⁸ Vgl.: Lachmann, R.: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *Petersburg* und die 'fremden' Texte. In: *Poetica*. Bd. 15. Heft 1-2. S. 105. (Der Aufsatz, der in *Poetica* die Seiten 66-107 umfaßt, wurde wiederabgedruckt in: Dies.: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a.M. 1990, S. 88-125.)

1.3.4 Noch einmal Kant? – Selbstbewußtsein und Schematismus

Politische, persönliche und ideologische Erschütterungen prägen Belyjs Jahre von 1912 an und ziehen sich bis in die 20er Jahre hinein. Der Erste Weltkrieg bricht aus, Belyj befindet sich zu diesem Zeitpunkt in Dornach, wo er an Steiners Goetheanum mitwirkt²⁸⁹; er kehrt während des Krieges nach Rußland zurück, muß jedoch seine Frau Asja, die sich ausschließlich der Anthroposophie verschrieben hat, in der Schweiz zurücklassen; in der Anziehungskraft der Anthroposophie auf Belyj selbst läßt sich eine Mischung aus Magie und Irritation sehen²⁹⁰; in Rußland findet die Revolution statt, die Sowjets übernehmen die Macht. Als Folge dieses allgemeinen Umbruchs, der sich als persönliche Krise des Autors niederschlägt²⁹¹, rückt Belyj von seiner Schöpfungstheorie ab. Damit wird jeder nach außen gewendete Anspruch aufgegeben. In Belyjs "Theorie", die sich dann freilich nicht mehr als Symbolismustheorie versteht und sich aus stark autobiographisch gefärbten Texten zusammensetzt, wird das herkömmliche Objekt, die Außenwelt des Künstlers, ersatzlos gestrichen. Er interessiert sich nur noch für die Innenwelt des Ich.²⁹² Diese Verschiebung radikalisiert den 1908/09 bereits angelegten Objektverlust. Die Radikalisierung besteht darin, daß Belyj – jetzt auch des Schaffens ledig – sich ganz auf den "geistigsten" Punkt konzentriert: auf das Bewußtsein, genauer das Selbstbewußtsein. Und in

²⁸⁹ Die Erschütterung durch den Krieg schildert Belyj v.a. in *Krizis žizni*, dem ersten der *Krizis*-Bände, den er 1915/1916 in Basel verfaßt. Vgl.: Belyj, A.: *Krizis žizni*. RGALI, f 53, op 1, ed chr 56, Blatt 3f,8ff,12,32f,63.

²⁹⁰ Belyj selbst ist in seinem Vorwort zu den autobiographischen Notizen dieser Meinung. Vgl.: Ders.: *Material k biografii (intimnyj)*. a.a.O.: "avtor v epochu 1913-1915 godov byl krajne pereutomlen; u nego byl rjad obolezennych pereživanij, kotorye on chotel zapisat', sperva tak, kak oni prednosilis' emu v 1915 godu. (...) Vvidu togo, čto pereživanija eti dany zdes' bez *kritiki* avtora (...); vvidu intimnosti ich i krajne bolezennosti (...) avtor sdaet v archiv eti biografičeskie zapisi liš' s usloviem, čto stanut dostojaniem rabotajuščich v archive posle smerti avtora." ("der Autor befand sich in den Jahren 1913-1915 in einem extrem angestregten Zustand; er hatte eine Reihe von krankhaften Erlebnissen, die er zuerst, so wie sie sich 1915 zugetragen hatten, niederschreiben wollte. Angesichts der Tatsache, daß die Erlebnisse hier ohne *Kritik* des Autors dargelegt sind (...), angesichts ihres intimen Charakters (...) übergibt der Autor diese biographischen Notizen dem Archiv nur unter der Bedingung, daß sie den im Archiv Forschenden erst nach dem Tode des Autors zur Verfügung gestellt werden.")

²⁹¹ Kennzeichen des Krisenbewußtseins sind allein schon die vielen mit "Krizis" betitelten Abhandlungen, die Belyj zwischen 1916 und 1921 verfaßt. Vgl.: Ders.: *Krizis žizni*. a.a.O., *Krizis mysli* (geschrieben 1916/17). RGALI, f 53, op 1, Nr. 57, *Krizis kul'tury*. a.a.O. und *Krizis soznanija*. (geschrieben 1920/21) RGALI, f 53, op 1, Nr. 64.

²⁹² Dementsprechend setzt sich Belyjs Text-Korpus nun vorwiegend zusammen aus Memoiren (*Na rubeže dvuch stoletij/An der Grenze zweier Jahrhunderte*, 1930; *Načalo veka/Beginn des Jahrhunderts*, 1933; *Meždu dvuch revolucij/Zwischen zwei Revolutionen*, 1934), einem Bewußtseinsroman mit stark autobiographischen Zügen (*Kotik Letaev/Katerchen Letaev*, 1917/18) und aus publizistischen Texten, in denen das Ich Belyjs ebenso im Mittelpunkt steht (u.a. *Počemu ja stal simbolistom i počemu ja ne perestal im byt' vo vseh fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija/Warum ich Symbolist geworden bin und warum ich in allen Phasen meiner ideellen und künstlerischen Entwicklung nicht aufgehört habe*. *Symbolist zu sein*, 1928). In den 20er und 30er Jahren geht die literarische Produktion Belyjs fast ganz zurück.

diesem Kontext kommt er auch auf Kant zurück. Belyj zollt Kant erneut eine gewisse, wenn auch durch die Anthroposophie stark gefärbte und eingeschränkte Achtung und plädiert nun für das genaue Gegenteil seiner früheren Position. Waren es vor 1905 allein Kants Formen der Anschauung, die Belyj achtete und auch 1907 noch der Bezug der künstlerischen Aktivität auf den inneren Sinn, die Zeit, so sind es jetzt im Gegenzug die vormals gescholtenen Kategorien. Kants Leistung, so Belyj in "Кризис мысли" ("Die Krise des Denkens") 1916, besteht in der Reinigung des Denkens von sinnlichen Formen und im Aufstieg (восхождение) zu dem Kreis der Kategorien, die sich bei Belyj allerdings nicht nur als über-sinnlich (сверх-чувственные) sondern auch als über-vernünftig (сверх-разумные) erweisen.²⁹³ Und um den letzten Punkt des Über-Vernünftigen, genauer des Vor-Vernünftigen drehen sich Belyjs theoretische Abhandlungen in den folgenden Jahren. Die Sinnlichkeit dagegen, die 1908 und 1909 als Thema eher ausgeblendet war, von der Belyj in einer Schöpfungstheorie aber immer noch implizit ausgehen mußte, wird nun mehr und mehr kritisiert. Belyj hinterfragt den Begriff der Erscheinung, die Gegenständlichkeit überhaupt.²⁹⁴ Kant habe einen falschen, weil einseitig auf die Sinnlichkeit bezogenen Erfahrungsbegriff. Daneben, genauer davor gebe es noch eine ganz andere Erfahrung:

"в преодолении юмовского эмпиризма Кантом догматически, а не критически берется понятие *опыта*; произвольно ставится знак равенства между *опытом* и чувственным опытом. Понятие все-опыта не совпадает с чувственным опытом; опыт мысли – тоже опыт. Кант берет за опыт 1/2 опыта."²⁹⁵

"in seiner Transformation des Empirismus Humes übernimmt Kant dogmatisch und nicht kritisch den Begriff der Erfahrung; willkürlich setzt er ein Gleichheitszeichen zwischen *Erfahrung* und sinnlicher Erfahrung. Der Begriff einer All-Erfahrung fällt nicht mit der sinnlichen Erfahrung zusammen; die Erfahrung des Denkens ist auch eine Erfahrung. Kant nimmt als Erfahrung die halbe Erfahrung."

Noch immer will Belyj offensichtlich dem Bewußtsein einen Inhalt verschaffen. Auch das Denken soll erfahren werden (опыт мысли). Und die transzendente Apperzeption Kants ist ihm – wie früher das Erleben – als formale und leere ein Dorn im Auge.²⁹⁶ Um sie mit Inhalt zu füllen, bemüht Belyj nun die nach Kant nur Gott zukommende intellektuelle Anschauung.²⁹⁷ Dennoch ist der Fall anders gelagert als in der früheren Schöpfungstheorie Belyjs. Belyj *schiebt* nämlich jetzt eine allgemeine Erfahrung (все-опыт/All-Erfahrung) ihrer Ausdifferenzierung in

²⁹³ Vgl.: Belyj, A.: *Krizis mysli*. a.a.O. Blatt 36.

²⁹⁴ Vgl.: Ders.: *Problema znanija i poznanija*. (Das Problem des Wissens und der Erkenntnis) (1916) RGALI. f 53. op 1. Nr. 58. Blau 15.

²⁹⁵ Ders.: *Stat'ja bez zaglavija*. a.a.O. (1928) Blatt 2.

²⁹⁶ Vgl.: Ders.: *Osnovy moego mirovozzrenija*. a.a.O. Blatt 14.

²⁹⁷ Vgl.: ebd.: Blatt 16: "intellektual'noe sozercanie – opyt soznanija" ("die intellektuelle Anschauung ist die Erfahrung des Bewußtseins").

опыт мысли (Erfahrung des Denkens) und опыт чувственный (sinnliche Erfahrung) vor. Dabei erhält die grundsätzliche Differenzierung Kants von Denken und Anschauung, auch wenn sie relativiert wird²⁹⁸, ein Bleiberecht. Belyj argumentiert *zeitlich*. Die allgemeine Erfahrung ist sowohl kosmologisch als auch individuell – wie die Entwicklung des Kindes zeigt – *früher* als die ausdifferenzierte. Ein Wiedererlangen der allgemeinen Erfahrung scheint Belyj mit Hilfe des Bewußtseins möglich, und nur *insofern* benötigt er die Abstraktion vom Sinnlichen. Die Erfahrung des Denkens ist zum jetzigen Zeitpunkt dem wahren Ursprung näher als die sinnliche Erfahrung.

Dieses Modell entlehnt Belyj deutlich der Anthroposophie Steiners.²⁹⁹ Er hängt ihr lange Jahre an.³⁰⁰ Für die Kant-Rezeption ergeben sich folgende Konsequenzen: Zum einen ist Belyj hier am weitesten von der Sinnlichkeit, wie sie Kant versteht, entfernt, d.h. auch von der Welt der gegebenen Erscheinungen. Dem entspricht das Fehlen literaturwissenschaftlicher Aufsätze zu dieser Zeit. Das Objekt wird vollständig unter das vorgängige Bewußtsein subsumiert, in dem Subjekt und Objekt explizit zu einer Einheit verschmelzen.³⁰¹ Ich und Welt (auf kosmologischer Ebene etwa die Sterne, Mineralien und Lebewesen) sind hier noch nicht geschieden. Zum anderen kann Belyj im Rahmen der Steiner-Vorgabe jede geschichtliche Epoche, auch diejenige der Wissenschaft und Erkenntnistheorie als kosmologisch notwendige Stufe relativieren. Kants "Kritik der reinen Vernunft" hat dann eben ihr geschichtlich Gutes. Sie löst sich vor allem vom Empirismus, steigt schon zu den höchsten Stufen des Geistes, d.h. zum Selbstbewußtsein auf,

²⁹⁸ Denn eine Erfahrung des Denkens resp. eine intellektuelle Anschauung kommt dem menschlichen Subjekt nach Kant nicht zu.

²⁹⁹ Siehe dazu die Rolle, die Steiner der "Erfahrung des Denkens", bzw. dem "intuitiven Denken" zuschreibt. In: Steiner, R.: Philosophie der Freiheit. (1893) Dornach 1964. Dieses frühe Werk Steiners stellt noch eine Auseinandersetzung mit der abendländischen Philosophie, darunter mit dem Kantianismus dar. Steiner kritisiert dabei besonders die von Kant gezogenen Erkenntnisgrenzen; Vgl.: ebd.: S. 69, 112f und will das Modell Kants durch ein ganzheitliches, vorgelagertes Denkerleben aufheben; Vgl.: ebd.: S. 146ff. In der Rezeption und Modifikation der "Kritik der reinen Vernunft" Kants sind sich Steiner und der späte Belyj sehr nahe. Auch in späten Texten Steiners kommt dem Ich eine zentrale Rolle innerhalb der kosmologischen Phasen zu. Das Ich charakterisiert die Zeit der Gegenwart und stellt einen Wendepunkt dar, führt in die Phase "Geist" über. Vgl.: Ders.: Die Geheimwissenschaft im Umriss. (1909) Dornach 1962. S. 67ff, 77.

³⁰⁰ Steiners Einflüsse sind schon in Belyjs Aufsätzen von 1912 zu spüren; Vgl.: Belyj, A.: Krugovoe dvizenie. In: Trudy i dni. 1912. Nr. 4-5. S. 72 und noch in den späten 20er Jahren schreibt Belyj deutlich anthroposophisch gefärbte Texte. Vgl.: Belyj, A.: Stat'ja bez zaglavija... (1928) a.a.O.: In diesem Aufsatz demonstriert Belyj seine Modifikationen der Erkenntnistheorie Kants mit Hilfe Steiners. Er konkretisiert Steiners Kosmologie in mehreren graphischen Figuren, u.a. Blatt 14,15,24.

³⁰¹ Siehe dazu die explizite Kritik Belyjs an Kants Subjekt-Objekt-Struktur in: Ders.: Osnovy moego mirovozzrenija. a.a.O. Blatt 11; Krizis soznaniya. a.a.O. Blatt 44; Krizis mysli. a.a.O. Blatt 62, 68.

versagt allerdings an ihrer Grenzziehung.³⁰²

Es mag so scheinen, als habe Belyj früher mit dem "Primat des Schaffens vor der Erkenntnis" bereits eine derartige Verlagerung vorgenommen. Aber der Primat ist nicht zeitlich, nicht als Vorstufe zu verstehen sondern als *Ersatz*. Das Erleben war der Erkenntnis nicht vorgelagert, sondern wurde als "переживаемое содержание сознания" (als "erlebter Bewußtseinsinhalt") in das erkennende Bewußtsein hineinprojiziert. Auch im Falle der Sprache, wo eine genetische Abhängigkeit des Denkens suggeriert wurde, ging es Belyj eher selten um ein Ursprüngliches. Belyjs Sprachaufsätze berufen sich nur am Rande auf die Etymologie.³⁰³ Sein Anliegen von 1907-1909 ist das inhaltlich geballte und der Erkenntnis trotzen, mit ihr konkurrierende Schaffen. Wenngleich auch hier Kants Objekt (das Gegebene, das Gegenüber) verschwindet, gibt es doch eine Außenperspektive. Auf Veränderung, auf Gegenwart und Zukunft kam es an. Ein neuer Mythos sollte kreiert werden. Jetzt, von 1912 an, macht die Aktivität einer ruhigen Schau der eigenen Anfänge Platz. Das Vorwärts wird zum Rückwärts, der Mythos nicht mehr neu geschaffen, sondern wiederentdeckt. Und Belyj findet ihn auch bei Kant.

Die "Kritik der reinen Vernunft" kann mit Steiners Hilfe wieder respektiert werden.³⁰⁴ Belyjs Anliegen ist es nunmehr, ihre unhinterfragten Voraussetzungen offenzulegen, um die Brücke zur ursprünglichen Bewußtseinseinheit zu schlagen. Und hier trifft er tatsächlich auch die Schwachstellen in Kants System:

"Кант нам ставит вопрос; как возможно познание; и понятия познания не конструирует, а берет на прокат у философского догматизма; меж тем: именно в начале познания все предпосылки познания должны быть отвергнуты; должно спросить: существующия формы познания – познание ли? (...) Кант не вскрыл нам первичную данность познания (...); не спрашивает он критически, что есть познание".³⁰⁵

"Kant stellt die Frage, wie Erkenntnis möglich sei; die Begriffe der Erkenntnis konstruiert er nicht, sondern entlehnt sie dem philosophischen Dogmatismus; aber gerade zu Beginn der Erkenntnis müssen alle Voraussetzungen der Erkenntnis verworfen werden; man muß fragen: sind die bestehen-

³⁰² Ebenso kritisiert Steiner selbst die Grenzziehung der Erkenntnis durch Kant. Vgl.: Steiner, R.: Philosophie der Freiheit. a.a.O. S. 69,96f,112f,246.

³⁰³ Eine Ausnahme macht "Magija slov". Hier besteht Belyj auf dem genetischen Vorrang der Sprache vor der Erkenntnis. Vgl.: Belyj, A.: Magija slov. a.a.O. S. 429. Er gibt onomatopoetische Beispiele für die mythische Erschaffung der Welt durch Benennung an ("grom" / "Donner"): Vgl.: ebd.: S. 431. Aber auch in diesem Aufsatz wird die historisierende Sicht nicht durchgehalten, und die zeitgleich entstandenen literaturwissenschaftlichen Aufsätze Belyjs wie "'Ne poj, krasavica, pri mne... A.S. Puškina'" zeigen eine gegensätzliche Position. Erst in den 20er Jahren unter dem Einfluß Steiners greift Belyj bewußt und ausgiebig auf Wortkomposita zurück und versucht ihnen einen ursprünglichen Sinn zuzuschreiben.

³⁰⁴ Sie erscheint nun als Entwicklungsstufe des menschlichen Geistes. In diesem Sinne blickt Belyj dann auch distanziert, aber voller Respekt auf seine eigene Kant-Vergangenheit zurück: Vgl. den Passus: "Мое отношение к Канту" ("Mein Verhältnis zu Kant") in: Ders.: Osnovy moego mirovozzrenija. a.a.O. Blatt 6-9.

³⁰⁵ ebd.: S. 8.

den Erkenntnisformen wirklich Erkenntnis? (...) Kant deckte uns die erste Gegebenheit der Erkenntnis nicht auf (...); er fragt nicht kritisch, was Erkenntnis sei".

Belyjs Antwort auf die Frage nach dieser "ersten Gegebenheit der Erkenntnis" lautet, sie liege im Bewußtsein selbst. Dieses Bewußtsein ist dann weder als erkenntnistheoretische, formale Abstraktion, noch als bloß psychologische Komponente zu verstehen, sondern als diejenige Plattform, die eine Ahnung von der Gesamtheit der Welt ergibt und in deren prägnantestem Ausdruck – dem Selbstbewußtsein – sich bereits die Form-Inhalt und Subjekt-Objekt-Spaltungen auflösen:

"Сознание есть первичная и единственно данная нам интуиция целого; «я» есть интуиция сознания т.е. то в чем пересечены представления содержания, формы, субъекта, объекта, миров внешнего и внутреннего. (...) оно есть «Само» (...) нашего «Со» (состава) знаний".³⁰⁶

"Das Bewußtsein ist die erste und allein gegebene Intuition des Ganzen; 'Ich' ist die Intuition des Bewußtseins, d.h. dasjenige, in dem sich die Vorstellungen von Inhalt, Form, Subjekt, Objekt, äußerer und innerer Welt überschneiden. (...) es ist das 'Selbst' (...) unseres 'Be' (der Zusammensetzung) des Wissens".³⁰⁷

Wie Belyj mit der Zusammensetzung des samo-so-znanie (des Selbstbewußtseins) nicht nur an dieser Textstelle suggeriert³⁰⁸, schließt das Infix -so- das Objekt (den anderen, die Gemeinschaft, die Geschichte) in seiner Gesamtheit mit ein. Ergo: man muß sich nur in dieses Selbstbewußtsein versenken, um im eigenen Ich die Erfahrung der Menschheit nachzuvollziehen.³⁰⁹ Diese, so Belyj, ist jedenfalls potentiell im Bewußtsein eines Menschen gegeben.

Die Voraussetzungen seines Systems unterlasse Kant zu klären; sie wären in der Gegebenheit des Denkens zu suchen gewesen, die Kant als selbstverständlich annimmt und nicht problematisiert wie etwa die Gegebenheit der Erscheinungen. Und so enthält – laut Belyj – auch Kants Urteilsbestimmung eine gravierende Lücke: Kant geht von analytischen Urteilen a priori, von synthetischen a priori und synthetischen a posteriori aus. Es sei ihm nicht in den Sinn gekommen, daß es auch analytische a posteriori geben könne.³¹⁰ Diese von Belyj angenommenen analytischen Urteile a posteriori entspringen der ursprünglich gegebenen Erfahrung und zerlegen

³⁰⁶ ebd.: S. 11.

³⁰⁷ Die Übersetzung kann hier Belyjs Akzentuierung der Morpheme von "samosoznanie" ("Selbstbewußtsein") nicht genau wiedergeben. Im Deutschen ist nur das Morphem "Selbst" auch ein selbständiges Wort, im Russischen aber sowohl "samo" als auch "znanie" (deutsch: "Wissen") und v.a. suggeriert das Infix "so" die Zusammenfügung, das synthetische Moment, was dem deutschen "be" nicht zu entnehmen ist.

³⁰⁸ Vgl.: Belyj, A.: Krizis soznaniya. a.a.O. Blatt 46. Die Auflösung in Morpheme nimmt er auch an dem Begriff smysl (Sinn) vor, der in so-myslic (Zusammen-Denken) zerfällt: Vgl.: ebd.: Blatt 43; Osnovy moego mirovozzrenija. a.a.O. Blatt 13.

³⁰⁹ Vgl.: Ders.: Krizis mysli. a.a.O. Blatt 48f; Krizis soznaniya. a.a.O. Blatt 44-48; Osnovy moego mirovozzrenija. a.a.O. Blatt 36f.

³¹⁰ Vgl.: Ders.: Osnovy moego mirovozzrenija. a.a.O. Blatt 19; Stat'ja bez zaglavija... a.a.O. Blatt 3.

diese. Mit den analytischen Urteilen a posteriori fängt die Welt der einzelnen, konkreten Erfahrungen wie die der Begriffe erst an. Sie sollen die Herkunft der Kategorien erklären, die Kant nicht erklärt.

Belyj findet aber einen letzten Reflex der vorgängigen einheitlichen Erfahrung in Kants erkenntnistheoretischem Modell, und zwar im Schematismus. Das Schema, das nach zwei Seiten hin charakterisiert wird, impliziert durch diese Mittlerposition gerade eine vorgängige synthetische Erfahrung. Was sich bei Kant als nachträgliches Verbinden darstelle, sei in Wirklichkeit ein Zuerst.

“Кант инкогнито вводит первичную цельность сознания внутрь рассудочного акта познания, долженствующего быть «чистым» от примесей «консциентизма» (ведь чрез цельность опыта совершен был до этого аналогичный скачек); «инкогнито» первой цельности во вторичных вопросах познания, выданных Кантом за *первые*, есть фигурирующая в акте познания Канта трансцендентальная схема, определяемая Кантом двусмысленно (то при помощи – чувственности, то при помощи рассудочности); Кант не определяет необходимую эту схему, как акт сверхчувственного и до-рассудочного опыта первой интуиции познания; а между тем: схема Канта ложится в основу вскрытия основоположений рассудка, выговаривающего принципы естествознания; Кант отвечает: естествознание возможно так то и так то (основоположения), потому что есть такие и такие то схемы рассудка; а как они есть, – это Кантом не вскрыто; тут начинается в «Критике» туманная мистика определений”.³¹¹

“Kant führt die erste Ganzheit des Bewußtseins inkognito in den Erkenntnisakt des Verstandes ein, der 'rein' sein sollte von Beimischungen des 'Konszialismus' (doch über die Ganzheit der Erfahrung war bis dahin schon ein analoger Sprung vollführt worden); das 'Inkognito' der ersten Ganzheit in den *zweiten* Fragen der Erkenntnis, die von Kant als *erste* ausgegeben werden, ist das transzendente Schema, das Kant doppeldeutig bestimmt (zum einen mit Hilfe der Sinnlichkeit, zum anderen mit Hilfe des Verstandes); Kant bestimmt dieses notwendige Schema nicht als Akt einer übersinnlichen und dem Verstand vorgeschobenen Erfahrung einer ersten Erkenntnisintuition; aber gleichzeitig liegt das Schema Kants der Entdeckung der Verstandesregeln zugrunde, die die Prinzipien der Naturwissenschaften beinhalten; Kant antwortet: die Naturwissenschaft ist so und so möglich (Grundlagen), weil es diese und jene Schemata des Verstandes gibt; wie es sie aber gibt, das hat Kant nicht gezeigt; hier beginnt in der 'Kritik' eine verschwommene Mystik von Bestimmungen”.

Und dieses Schema interpretiert Belyj nun als einen, die Erkenntnis grundlegenden Mythos:

“Кантова схема (...) образ мыслей, предопределяющий как свой чувственный коррелат (вещь), так и свой рассудочный коррелат (понятие познания). С восстания образных мифов и начинается мышление, как в историческом становлении человеческой мысли, так и в каждом индивидуальном сознании. И рассудочный познавательный акт (Кантов акт) – лишь поверхность действительного акта познания, не вскрытая глубина которого – миф, образ; рассудочная философия есть, так сказать, мифология, производная от первичного мифа; акт познания начинается до его положения, как рассудочного; и продолжается за пределами своей рассудочной (средней) части: рассудочный познавательный результат в самосознании зацветает смысловыми метаморфозами.”³¹²

³¹¹ Ders.: *Osnovy moego mirovozzrenija*. a.a.O. Blatt 18. Vgl. auch: Ders.: *Krizis mysli*. a.a.O. Blatt 21f; *Stat'ja bez zaglavija*. a.a.O. Blatt 5.

³¹² Ders.: *Osnovy moego mirovozzrenija*. a.a.O. Blatt 20.

“Das Schema Kants ist ein Gedankenbild, das sowohl sein sinnliches Korrelat (das Ding) als auch sein Verstandeskorrrelat (den Begriff der Erkenntnis/die Kategorie) bestimmt. Mit dem Aufstand bildhafter Mythen beginnt auch das Denken, so wie im historischen Prozeß der Entstehung des menschlichen Denkens ist es auch in jedem individuellen Bewußtsein. Und der Erkenntnisakt des Verstandes (Kants Akt) ist nur die Oberfläche des wirklichen Erkenntnisakts, dessen unentdeckte Tiefe im Mythos, im Bild liegt; die rationale Philosophie ist sozusagen Mythologie, von einem ersten Mythos bewirkt; der Erkenntnisakt beginnt vor seiner Äußerung im Verstand; und setzt sich jenseits seines (mittleren) Verstandesteils fort: das Erkenntnisresultat des Verstandes blüht im Selbstbewußtsein in sinnhaften Metamorphosen wieder auf.”

An diesem Punkt ist deutlich zu sehen, wie problemlos Kants Philosophie in Steiners Weltbild eingebettet wird. Zur bescheidenen geschichtlichen wie individuellen Entwicklungsstufe degradiert, fällt ein gewisser Respekt bei gleichzeitiger Einschränkung und Ergänzung nicht schwer. Belyj hat die “wahre” Theorie bei der Hand.³¹³ Und so sehr er jetzt, in den 20er Jahren die fragwürdigen und anziehendsten Stellen der “Kritik der reinen Vernunft” ausfindig macht, so sehr der Hinweis auf die “Dunkelheit” des Schematismuskapitels angebracht sein mag, so wenig interessiert sich Belyj hier für Kant! Die Philosophie spielt, auch wenn sie zum ersten Mal ausführlich und originalgetreu zitiert sein mag, gerade *keine* Rolle mehr.³¹⁴

Mit der Übernahme einer *einzig* Wahrheit, nämlich der Lehre Rudolf Steiners, die sich auch selbst als Monismus versteht³¹⁵, fällt die ganze Spannung und auch das spezifisch Symbolistische der Theorie Belyjs in sich zusammen. Statt eines modernen geschaffenen Mythos, der sich aus der Überlagerung verschiedenster philosophischer (und anderer) Muster herausbildete und dem Rezipienten eine Aufgabe zuwies, propagiert Belyj jetzt in der Tat den einen, schon fertigen Mythos. Im Rahmen dieser Einheit ist kein Raum mehr für etwaige Diskrepanzen, für heterogene Positionen und offensichtlich auch nicht für die Spaltung der Texte Belyjs in theoretische und künstlerische. Symptomatisch für die Zeit nach der Abfassung von Peterburg (1913) ist die

³¹³ Vgl. dazu besonders die an Steiners Anthroposophie orientierte Kant-Kritik Belyjs, die den Begriff der “Wahrheit” im Titel trägt und dabei nebenbei auch noch Nietzsches “Zarathustra” anklingen läßt: Ders.: Tak govorit pravda. (Also sprach die Wahrheit) (1921). RGALI. f 53, op 1, Nr. 68.

³¹⁴ Der Mangel der Analyse Čistjakovas, der in der Ausblendung von Belyjs theoretischer Entwicklung liegt, zeigt sich hier exemplarisch. Denn zum einen beruft sie sich auf späte Texte Belyjs, in denen er eben das Schema als vorgängige Einheit von Denken und Anschauung interpretiert, zum anderen schließt Čistjakova an diese Darstellung gerade Belyjs Interpretation des Schemas als Modell des Schaffens an. Sie diskutiert dann das pereživanie. Beide Positionen vertritt Belyj aber nicht gleichzeitig und sie lassen sich auch nicht gleichzeitig vertreten. Unter dem Versuch, Belyjs Position auf einen Nenner zu bringen, leidet hier die Genauigkeit. Vgl.: Čistjakova, É.I.: Estetiko-filosofskie vgljady Andreja Belogo. a.a.O. S. 40f.

³¹⁵ Vgl.: Steiner, R.: Die Philosophie der Freiheit. a.a.O. S. 124 und bes. das Kapitel: “Die Konsequenzen des Monismus” in: ebd.: S. 245ff.

geringe literarische Produktivität Belyjs³¹⁶ und auch das Fehlen von literaturwissenschaftlichen Aufsätzen. Erst Ende der 20er und in den 30er Jahren kann er mit seinen Arbeiten zu Puškins "Медный всадник" ("Der Eherne Reiter") und über Gogol' noch einmal bedeutende Akzente setzen. Die monistische Anthroposophie verhindert so zwar Widersprüche in Belyjs Werk, sie verhindert aber gleichzeitig seine Offenheit. Und die Provokation der Leser, die Belyj bis 1912 durch Vielschichtigkeit und Kontraste erzeugt hatte, weicht der Langeweile. Das gilt auch für das Thema Philosophie.

So sehr Belyj in "Arabeski" und "Simvolizm" die Philosophie Kants im Sinne seiner eigenen Interessen modifiziert, er reibt sich doch an ihr. Das 'Für und Wider Kant' zeugt von der Bedeutung der Erkenntnistheorie, von verschiedenen Argumenten, die ihr entnommen werden können, oder von der Notwendigkeit einer harschen Kritik. Diese Bedeutung ist mit Belyjs Anlehnung an die Anthroposophie eliminiert. Zwar wird Kant im Rahmen der anthroposophischen Texte Belyjs 'korrekter' als früher rezipiert, aber der "Kritik der reinen Vernunft" kommt keine entscheidende Funktion mehr zu. Sie ist nicht mehr Stütze (oder Angriffsziel) von Belyjs Argumentation, sondern dient allein der Illustration anthroposophischer Kosmologie. Die Philosophie 'wirkt' nicht mehr. Und diese mangelnde Wirkung spürt auch der Leser. In diesem Sinne sind – trotz aller Einschränkungen – Belyjs Aufsätze bis 1912 philosophisch relevanter und interessanter als die späten Texte.

³¹⁶ Es sind hier zu nennen: "Kotik Letaev" (1917/18), ein Roman, in dem Belyj gerade versucht, die Literatur der Anthroposophie anzupassen und "Moskva" (1930) (die Teile "Moskovskij čudak" und "Moskva pod udarom" wurden dabei 1926 verfaßt). "Moskva" sollte die geplante Trilogie "Osten oder "Westen" synthetisch abschließen. Gegenüber dem bereits vorhandenen thetischen und antithetischen Teil ("Serebrjanyj golub'" als 'Osten' und "Peterburg" als 'Westen') sinkt die literarische Qualität von "Moskva" deutlich ab.

2. Neukantianismus

Unter allen Vertretern des Neukantianismus greift Belyj insbesondere auf Heinrich Rickert zurück.³¹⁷ Eine untergeordnete, vor allem aber weitgehend entgegengesetzte Rolle spielt Hermann Cohen.³¹⁸ Cohen ist Belyj – vereinfacht gesagt – zu sehr am reinen Denken, an Satz und Urteil orientiert; er ist ihm zu 'logisch'. Und diese Haltung bestimmt auch Belyjs Rickert-Rezeption. Belyj interessiert sich weniger für die logische als für die psychologische Seite Rickerts. Diese psychologische, obzwar *transzendentalpsychologische* Variante der Erkenntnistheorie Rickerts kommt am deutlichsten im "Gegenstand der Erkenntnis" von 1904 (2. Auflage) zum Ausdruck. Und einer Rezension in "Vesy" von 1905 ist zu entnehmen, mit welcher Begeisterung Belyj dieses Werk aufnimmt.³¹⁹ Belyjs Begeisterung hält an. Sie zeichnet Rickert neben Nietzsche und Steiner als einen der von Belyj am meisten geschätzten Denker aus. Gegenüber Kant verhält sich Belyj sehr viel kühler. Und hierin mag nicht zuletzt der Grund dafür liegen, daß er in seinem künstlerischen Werk auf eine Kritik *dieser* Erkenntnistheorie weitgehend verzichtet. Nicht von ungefähr ist Nikolaj Ableuchov "Cohenianer".³²⁰ Rickert dagegen wird in "Peterburg" nur sparsam behandelt, und seine Philosophie kommt auf der die Figuren dominierenden Kommunikationsebene des Erzählers zum Tragen. Im folgenden wird nun zu zeigen sein, inwieweit Rickerts "Gegenstand der Erkenntnis" Belyjs Vorstellungen von einem künstlerischen, kreativen Bewußtsein entgegenkommt. Dazu soll zunächst das philosophische Konzept selbst vorgestellt werden, um in einem zweiten Schritt beurteilen zu können, worin Belyj Rickerts

³¹⁷ Die anderen Vertreter sowohl der Marburger als auch der Südwestdeutschen Schule werden zumeist nur aufgezählt, z.B.: Cohen in: Belyj, A.: Pesn' žizni. a.a.O. S. 46; Vejninger o pole i charakere. (Weininger zum Geschlecht und Charakter) In: Arabeski. a.a.O. S. 287; Smysl iskusstva. a.a.O. S. 201; Teorija ili staraja baba. a.a.O. S. 272. Natorp in: Teorija ili staraja baba. a.a.O. S. 272; Vejninger o pole i charakere. a.a.O. S. 287; Smysl iskusstva. a.a.O. S. 201. Sigwart in: O granicah psihologii. a.a.O. S. 35 (im Kommentar S. 475). Windelband in: Smysl iskusstva. a.a.O. S. 230; Problema kul'tury. a.a.O. S. 6 (im Kommentar S. 459). Lask in: Smysl iskusstva. a.a.O. S. 230; Detskaja svistul'ka. a.a.O. S. 266 und im Kommentar zu Problema kul'tury. a.a.O. S. 459.

³¹⁸ Kritisch sieht Belyj Cohen schon in: Pesn' žizni. a.a.O. (1908) S. 46. Daß die Kritik hier genauso Rickert treffen könnte übersieht Belyj. Auch in späten Texten wertet Belyj Cohen deutlich ab, z.B. in: Problema znanija i poznanija. a.a.O. (1916) Blatt 48-50,61.

³¹⁹ Vgl.: Ders.: Genrich Rikkert. Vvedenie v transcendental'nuju filosofiju. (Heinrich Rickert. Einführung in die Transzendentalphilosophie) In: Vesy. 1905. Nr. 9/10. S. 106f.

³²⁰ Vgl.: Ders.: Peterburg. (1916) Moskva 1981. S. 236. Auch in dem ironisch gefärbten Gedichtzyklus "Filosofičeskaja grust" zielt Belyj auf die Marburger Neukantianer und auf Kant selbst, nicht auf Rickert. Vgl. dazu etwa die erste Strophe von Moj drug (Mein Freund) (1908) in: Ders.: Stichotvorenija i poëmy. (Gedichte und Poeme) Moskva 1994: "Už god taskaetsja za mnoj / Povsjudu marburgskij filosof. / Moj um on topit v mgle nočnoj / Metafizičeskich voprosov." ("Schon ein Jahr treibt sich mit mir / Überall herum der Marburger Philosoph. / Meinen Verstand ertränkt er im nächtlichen Nebel / Metaphysischer Fragen.")

Argumentation folgt und worin seine Abweichungen bestehen. Als Leitfaden mag hier vorweggeschickt sein, daß der "Gegenstand der Erkenntnis" von 1904 einige Unklarheiten, Ansatzpunkte für Mißverständnisse aufweist. Rickert benennt diese Mißverständnisse in seinen späteren Texten, vor allem in "Zwei Wege der Erkenntnistheorie" (1909) und in der 3. Fassung des "Gegenstand(s) der Erkenntnis" (1915). Er ergänzt seinen frühen Standpunkt, sichert sich dabei im Bereich der Logik ab, und sein System gewinnt an Kohärenz.³²¹ Damit modifiziert er seine frühe, noch deutlich subjektivistisch gefärbte Bestimmung von Erkenntnis. Es ist aber genau diese subjektive Färbung, die Belyj interessiert.

2.1 Heinrich Rickert: "Der Gegenstand der Erkenntnis"³²²

Schon der Titel des Buches weist auf die Veränderung hin, die Rickert an Kants erkenntnistheoretischem Modell vornimmt. Rickert eliminiert Kants *Gegenstand* der Erkenntnis. Erkenntnis zielt nicht mehr auf die Welt der Erscheinungen, weil Rickert die Grundvoraussetzung des Gegenübers, das Ding an sich aus seinem System ausklammert.³²³ Das Ding an sich garantiert bei Kant die Realität der Erscheinungen, bei Rickert stellt nun umgekehrt die Gegebenheit selbst ein

³²¹ Die Entwicklung im Denken Rickerts hat deutlich Andreas Pechl herausgearbeitet. Vgl.: Pechl, A.: *Transzendentalphilosophie – Sprachanalyse – Neoontologie. Zum Problem ihrer Vermittlung in exemplarischer Auseinandersetzung mit Heinrich Rickert, Ernst Tugendhat und Karl-Otto Apel.* Frankfurt a.M. 1992. S. 35-196. Pechl sieht in Rickerts Neuorientierung an der Sprachproblematik, die sich zum ersten Mal in "Zwei Wege der Erkenntnistheorie" andeutet, *die einschneidende Veränderung.* Damit einher geht eine Stärkung des von Rickert selbst so betitelten "objektiven Weges" der Erkenntnistheorie: Vgl.: ebd. S. 77,105. Rickerts Leistung besteht nach Pechl darüber hinaus darin, seine früheren Positionen in die späteren Werke miteinzubeziehen, nach einer Vermittlung von Bewußtseinsphilosophie, Sprachproblematik und Ontologie zu suchen: Vgl.: ebd.: S. 177ff. Für Belyjs Rezeption ist v.a. die Wendung Rickerts zur Sprache, mit der er sein frühes System modifiziert, interessant, während Rickerts neoontologische Position der 20er und 30er Jahre zeitlich nicht mehr in Betracht kommt. Mehrere Phasen machen auch Flach und Kuttig für das Denken Rickerts geltend. Flach sieht darin weniger die Qualität Rickerts als zahlreiche, wenngleich lehrreiche Probleme im System. Vgl.: Flach, W.: *Die Südwestdeutsche Schule des Neukantianismus.* In: Flach, W., Holzhey, H. (Hrsg.): *Erkenntnistheorie und Logik im Neukantianismus.* Hildesheim 1979. S. 45,47. Kuttig hebt v.a. auf das Spätwerk Rickerts ab und setzt dies als Ontologie von den frühen, eigentlich neukantianischen Texten ab. Diese Verschiebung gehe einher mit der "Zurückdrängung des Konstitutions- durch den Gegebenheitsgedanken". Vgl.: Kuttig, L.: *Konstitution und Gegebenheit bei H. Rickert.* Essen 1987. Exemplarisch weist Kuttig den Wandel in Rickerts Philosophie am Beispiel der verschiedenen Auflagen von Rickerts "Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung" nach. Vgl.: ebd.: S. 51-76.

³²² Der folgenden Darstellung liegt zugrunde: Rickert, H.: *Der Gegenstand der Erkenntnis.* (2. Auflage) Tübingen, Leipzig 1904. Wenn in diesem Kapitel auch die dritte Auflage diskutiert wird, so ist dies deutlich gekennzeichnet.

³²³ Vgl.: ebd.: S. 38,40. Zur unterschiedlichen Rezeption des Dings an sich in den verschiedenen Strömungen des Neukantianismus vgl.: Malter, R.: *Grundlinien neukantianischer Kantrezeption.* In: Orth, E.W., Holzhey, H. (Hrsg.): *Neukantianismus. Perspektiven und Probleme.* Würzburg 1994. S. 44-58. Gerade die südwestdeutsche Schule, der Rickert angehört, zeichnet sich nach Malter, beginnend mit Windelband, durch eine bewußte Vernachlässigung des Dings an sich aus.

Problem dar.³²⁴ Erkenntnis scheint so zunächst einmal objekt- und damit maßlos, wohingegen das erkenntnistheoretische Subjekt – gegenüber Kant – eine enorme Aufwertung erfährt. Rickert kritisiert in diesem Zusammenhang – ob zu recht sei hier dahingestellt – “dogmatische Reste” in Kants Philosophie³²⁵, die sich in dessen Erfahrungsbegriff bemerkbar machten. Die Erfahrung lehne sich zu sehr an die Wahrnehmung an, die Wahrnehmung aber sei rein passiv, suggeriere die von seiten des Subjekts unbeteiligte Aufnahme eines Gegebenen.³²⁶ In ähnlich polemischer Weise wendet er sich – hier allerdings mit Blick auf den Positivismus – gegen die Haltung, Erkenntnis komme durch Vorstellungen, und das heißt durch Abbilder der Wirklichkeit zustande.³²⁷ Demgegenüber insistiert Rickert auf der ausdrücklichen Gleichung von Erkennen und Urteilen. Gerade im Urteil sieht er die Freiheit des Subjekts von der Erscheinungswelt gewährleistet, und er findet im Urteil auch ein neues Maß, mithin den gesuchten Gegenstand der Erkenntnis.

Rickert konstruiert ein von Kant abweichendes Subjekt-Objekt-Verhältnis. An dieses Kriterium tastet er sich – unter Berufung auf Sigwart – mit Hilfe des negativen Urteils heran.³²⁸ Das Wörtchen “nein” im negativen Urteil geht auf keine Vorstellung zurück, kann nicht durch einen Vergleich des Bewußtseins mit der Erscheinungswelt entstehen; es wird nicht wahrgenommen oder erfahren. Und doch besteht aus diesem Wort gerade das Urteil. Das gleiche – so schließt Rickert – muß aber auch für die positiven Urteile gelten, in denen das “ja” zwar nicht explizit zur Sprache kommt, aber doch implizit die Grundlage der Erkenntnis ausmacht.³²⁹ Der Begriff des Urteils wird auf die einfache Konstatierung von Tatsachen ausgedehnt.³³⁰ Und Rickerts Paradebeispiel für die These, daß es jenseits der Wahrnehmung etwas anderes geben müsse, das die Erkenntnis verbürgt, ist der Zusatz der Existenz. Das *Sein*, das “ist” im Urteil, wird nicht

³²⁴ Sie wird allerdings nur für den Erkenntnistheoretiker zum Problem, nicht etwa für den “naiven Realisten” und auch nicht für den Wissenschaftler. Gleichzeitig bezieht sich das Problem nur auf die Form, nicht auf den Inhalt. Die Frage nach der Gegebenheit ist bei Rickert die Frage nach der Existenz. Vgl.: Rickert, H.: Der Gegenstand der Erkenntnis. a.a.O. S. 3,10,45,47,166f,172,175,183,185. Ganz anders argumentiert Riehl, der den “Realisten” Kant stark macht und das Ding an sich als Grenzbegriff in bezug auf die Vorstellung seiner Beschaffenheit, nicht jedoch in bezug auf die Vorstellung seiner Existenz deutet: Vgl.: Malter, R.: Grundlinien neukantianischer Kantinterpretation. a.a.O. S. 47-50.

³²⁵ Vgl.: Rickert, H.: Der Gegenstand der Erkenntnis. a.a.O. S. 73. Offenkundig vermutet Rickert hinter dem Ding an sich eine transzendente Realität, der gegenüber der Mensch dann freilich nur als abhängig gedacht werden kann. Vgl.: ebd.: S. 38,40,73,164,215.

³²⁶ Vgl.: ebd.: S. 182.

³²⁷ Vgl.: ebd.: S. 79,82.

³²⁸ Vgl.: ebd.: S. 91.

³²⁹ Vgl.: ebd.: S. 99.

³³⁰ Vgl.: ebd.: S. 139.

wahrgenommen, sondern konstituiert, oder in der Terminologie Riehls, auf die sich Rickert beruft: nicht *von* der Realität wird etwas ausgesagt, sondern die Realität wird behauptet; sie ist nicht das Subjekt, sondern das Prädikat der Urteile.³³¹

Hier schließt sich eben die Frage nach dem Subjekt des Urteils an. Wenn das Sein nicht einem Gegebenen entlehnt, sondern im Urteil hinzugefügt, behauptet wird, von wem wird dann die Behauptung ausgesprochen? Und an welchem Maß orientiert sie sich? – Indem Rickert das Ding an sich und alle mit dieser Grundannahme des Gegenübers zusammenhängenden Begriffe eliminiert, ebnet er die von Kant herkommende Subjekt-Objekt-Opposition ein; er greift neben dem Objekt auch das Subjekt als Subjekt an. Das Ich, das individuelle Bewußtsein zeichnet sich – hinsichtlich des Erkennens – nun durch nichts Besonderes mehr aus. Nicht das Ich spricht also das Urteil.³³² Es wird gleichwertig mit allen Erscheinungen dem "Bewußtseinsinhalt", dem sog. immanenten Sein zugerechnet, *über* das geurteilt wird.³³³ Allerdings gelangt Rickert, da er wie Kant die Differenzierung von Form und Inhalt beibehält, nicht zu einer Schöpfung, weder zu einer traditionell-metaphysischen oder zu einer von einem Ich motivierten. Er sucht noch immer ein erkenntnistheoretisches Subjekt und damit den Garanten der Notwendigkeit, der Objektivität. In der Tradition Kants stehend, findet ihn Rickert in der *Form*. Subjekt der Erkenntnis ist nun aber kein Ich mehr, sondern die dem Bewußtseinsinhalt zukommende Form, die Form des "immanenten Seins".³³⁴ Rickert betitelt sie auch mit dem Grenzbegriff des "Bewußtseins überhaupt".

Das "Bewußtsein überhaupt" wirft nun bei genauerem Hinsehen einige Fragen auf. Eben diese 'offenen Stellen' sind im Hinblick auf die Rezeption Belyjs ausschlaggebend. Rickert selbst beklagt die Schwierigkeit, mit Hilfe psychologischer (also immanenter, inhaltlicher, am Ich orientierter) Termini ein rein formales und keineswegs psychisches Faktum belegen zu müssen.³³⁵ Aber es ist vermutlich nicht nur die Sprache, die hier die Schwierigkeit provoziert. Ungeklärt bleibt, wie die reine, an kein Individuum gebundene Form einen Erkenntnisakt vollziehen kann. Wie ist Handlung zu verstehen, die einer menschlichen Handlung nicht analog sein soll? Auf eine rein formale Handlung aber hat es Rickert abgesehen, Erkennen ist als

³³¹ Vgl.: ebd.: Anmerkung 1, S. 151.

³³² Zur generellen Abweichung der Neukantianer von einem Subjektbegriff, der ein Ich, ein Selbstbewußtsein oder eine Innen-Außen-Relation impliziert, vgl. die Einführung von Flach und Holzhey in: Flach, W., Holzhey, H. (Hrsg.): Erkenntnistheorie und Logik im Neukantianismus. a.a.O. S. 12.

³³³ Vgl.: Rickert, H.: Der Gegenstand der Erkenntnis. a.a.O. S. 74.

³³⁴ Vgl.: ebd.: S. 29, 58.

³³⁵ Vgl.: ebd.: S. 71. Zur Unterscheidung von "Bewußtsein überhaupt" und Ich vgl. auch: ebd.: S. 24f, 57.

Urteilen ausgewiesen, also muß auch das Subjekt des Erkennens (das "Bewußtsein überhaupt") ein urteilendes sein. Das Urteil des "Bewußtseins überhaupt" aber, eine von Kant her gesehen enorm gesteigerte Aktivität, denn es konstituiert das "immanente Sein" und damit den Menschen selbst, erklärt Rickert nur unzureichend.³³⁶

Das Problem zeigt sich auch am entgegengesetzten Pol, dem Objekt der Erkenntnis. Das urteilende "Bewußtsein überhaupt" muß, soll es nicht schöpferisch sein, einem Maß gehorchen. Dieses Maß deutet sich zunächst im "ja" und "nein" des Urteils an. Urteilen ist Bejahen oder Verneinen. Aber was wird bejaht bzw. verneint? Rickert antwortet: ein *Sollen*. Das Sollen ist der gesuchte Gegenstand der Erkenntnis. Er drückt sich aus in der *Evidenz*, daß so und nicht anders geurteilt werden soll.³³⁷ Und die Evidenz wird per Gefühl vermittelt. Der Urteilende *empfindet* es als *Notwendigkeit*, sich so und nicht anders zu entscheiden:

"Das Erkennen also ist ein Vorgang, der bestimmt wird durch *G e f ü h l e*, und Gefühle sind psychologisch betrachtet stets Lust oder Unlust. So fremdartig dies klingen mag, dass Lust oder Unlust alles Erkennen leiten, so ist es doch nur die unbezweifelbare Konsequenz der Lehre, dass im vollentwickelten Urteil zu den Vorstellungen eine Beurteilung, d.h. eine Bejahung oder Verneinung hinzutritt, durch welche aus den Vorstellungen überhaupt erst Erkenntnis wird."³³⁸

Rickert sucht diese Evidenz mit ebenso evidenten Beispielen zu untermauern. Und diese halten sich betont in bescheidenen Grenzen. Denn einleuchtend sind die Urteile nur, sofern sie einfache Tatsachen konstatieren. Aber viel weiter reicht Rickerts 'Objektivität' nicht. Dies bedeutet: die Erkenntnisnorm, das Sollen, erhebt nur den Anspruch, singuläre Gegebenheiten zu erfassen. Sie ist eine Norm des Individuellen (wenngleich keine individuelle Norm). Rickert gelingt es damit, den Wert individueller Tatsachen gegenüber ihrer Verallgemeinerung zu steigern. Sein Blick richtet sich auf die Erfassung von Geschichte und Kultur, die einmalige Ereignisse liefern³³⁹,

³³⁶ Besonders problematisch erscheinen in diesem Zusammenhang die Seiten 144-148 in ebd. Erst in "Zwei Wege der Erkenntnistheorie" nähert sich Rickert einem Subjektverständnis, das Flach/Holzhey für den Neukantianismus allgemein geltend machen. Es handelt sich nach ihrer Meinung um eine Erkenntnistheorie, die ohne Subjekt auskommt, oder aber das reine Subjekt als Inbegriff der Geltungsprinzipien definiert, womit sich die Frage nach der Vermittlung von Geltung und reinem Subjekt erübrigt. Vgl.: Flach, W., Holzhey, H. (Hrsg.): Erkenntnistheorie und Logik im Neukantianismus. a.a.O. S. 12. Flach, der sich speziell auf die südwestdeutsche Schule des Neukantianismus bezieht, bestimmt die Subjektivität als Urteilsfaktor, "der die Diskrepanz von unabdingbarer transzendenter Forderung und bedingter immanenter Erfüllung dieser Forderung bezeichnet". Subjektivität sei im Kern ein logisches Verhältnis. Vgl.: ebd.: S. 38. Diese Deutung trifft auf Richerts Erkenntnistheorie in "Zwei Wege" und in der 3. Auflage der "Gegenstand(s) der Erkenntnis" zu. 1904 jedoch fällt die Erfüllung der transzendenten Normen nicht deutlich und ausschließlich dem immanenten Bereich zu.

³³⁷ Vgl.: Rickert, H.: Der Gegenstand der Erkenntnis. a.a.O. S. 115.

³³⁸ ebd.: S. 106f.

³³⁹ Vgl.: ebd.: S. 224.

mehr als auf Natur, die in der Vergangenheit gerade zu Verallgemeinerungen diene.³⁴⁰ So wendet sich Rickert auch explizit gegen die allzu voreilige Identifizierung von Wirklichkeit mit Natur durch Kant.³⁴¹ Die wirklichkeitssetzenden, *konstitutiven* Kategorien Rickerts³⁴² sind die Kategorie der Gegebenheit, d.h. der Erkenntnisakt, der ein individuelles Gegebenes in seinem Sein bestimmt³⁴³, und die sog. Kategorie der objektiven Wirklichkeit, die einen minimalen Zusammenhang innerhalb der Tatsachen garantiert.³⁴⁴ Sie sind Kategorien des Dies-Seins im Gegensatz zu Kategorien des Seins. "Diese (z.B. rote) Farbe ist" kann mit Recht als wahres oder unwahres Urteil gelten, ein Existenzialurteil im allgemeinen aber – etwa "Farbe ist" – läßt sich mit der Urteilsnorm nicht vereinen.³⁴⁵ Es ist nicht evident und fällt aus dem Rahmen der Erkenntnis heraus.

Die Akzentuierung individueller Tatsachen führt dazu, daß sich die Philosophie nach Rickert nicht nur die Natur, sondern v.a. auch Geschichte und Kultur zum Thema machen muß. Und dieses Anliegen kommt Belyj sehr entgegen. Gleichzeitig ist das Moment der Praxis, dem Kant einen eigenen Bereich zuwies, in den Erkenntnisprozeß integriert, und die Leitung der Erkenntnis übernehmen Gefühle, seelische Zustände – so scheint es –, die sich ganz im romantischen (und eben auch symbolistischen) Sinn auf den Künstler übertragen lassen. Die Attraktivität der Philosophie Rickerts für Belyj liegt auf der Hand. Allerdings zeigt die Systematik des "Gegenstand(s) der Erkenntnis" von 1904 Schwächen, die Belyj hätten auffallen können. Rickert selbst zumindest 'verbessert' sein System. Und in dieser Hinsicht lohnt es sich, einen Blick auf seine weitere philosophische Entwicklung zu werfen.

Daß das Sollen des Urteils über Gefühle vermittelt wird, ist nicht an sich schon ein Problem.

³⁴⁰ Dieses Anliegen prägt auch Rickerts frühe Schrift "Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft" (1899) sowie das mehrfach wiederaufgelegte Werk "Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften" (zuerst 1902). Die deutsche, aber auch europäische Diskussionslage, in die sich Rickert mit seiner Polemik gegen die naturwissenschaftliche Betrachtungsweise und seinem Interesse an der Kultur einreicht, diskutiert Tenbruck. Vgl.: Tenbruck, F.H.: Heinrich Rickert in seiner Zeit. Zur europäischen Diskussion über Wissenschaft und Weltanschauung. In: Oelkers, J., Schulz, W.K., Tenorth, H.-E. (Hrsg.): Neukantianismus. Kulturtheorie, Pädagogik und Philosophie. Weinheim 1989. S. 79-105. Tenbruck wendet sich in seinem Aufsatz gegen die soziologisch orientierte, weit umfassendere Darstellung von K.Ch. Köhnke (Entstehung und Aufstieg des Neukantianismus. Die deutsche Universitätsphilosophie zwischen Idealismus und Positivismus. Frankfurt a.M. 1986), den er für ideologisch vorbelastet hält. Vgl.: Tenbruck, a.a.O. S. 80.

³⁴¹ Vgl.: Rickert, H.: Der Gegenstand der Erkenntnis. a.a.O. S. 209f., 216.

³⁴² Der Kategoriebegriff ist ein anderer als bei Kant. Rickert meint den Erkenntnisakt, der das Sollen in die Form der Wirklichkeit umsetzt. Vgl.: ebd.: S. 173.

³⁴³ Vgl.: ebd.: S. 176.

³⁴⁴ Vgl.: ebd.: S. 200.

³⁴⁵ Vgl.: ebd.: S. 176ff.

aber die Gefühle müßten, Rickerts eigenem Anspruch gemäß, als objektive, formale, nicht-individuelle ausgewiesen werden. Das aber unterläßt Rickert. Man erfährt nicht, wie die Gefühle des "Bewußtseins überhaupt" aussehen könnten, wie sich erkenntnistheoretische Norm und "Bewußtsein überhaupt" zueinander verhalten.³⁴⁶ Statt dessen kann sich Rickert 1904 nicht von der Analogie zum individuellen Erkenntnisakt lösen. Und immer wenn er von Fühlen, Wollen, Urteilen spricht, muß dem Rezipienten automatisch entgehen, daß hierbei 'eigentlich' die Prozesse auf der Ebene der "Form des immanenten Seins" gemeint sein sollen. Auch bereits das "Sollen" scheint ein problematischer Begriff für den Gegenstand der Erkenntnis zu sein, denn er ist deutlich auf die *Ausführung* dieser Erkenntnis zugeschnitten. Solange diese Ausführung aber ans Individuelle angelehnt ist, solange fehlt auch der Erkenntnis jegliche Objektivität. Das urteilende Ich war von Rickert als empirisch-inhaltliches abgewertet worden, und doch ist es der Erkenntnisakt eines Ich, der implizit das Sollen umsetzt. Damit erhält Rickerts Urteil eine inhaltliche Komponente.

Es ist bezeichnend für den "Gegenstand der Erkenntnis" von 1904, daß Rickert hier den Begriffen "Norm" und "Sollen" als Objekt der Erkenntnis den Vorzug vor der "Wahrheit" gibt. Die "Wahrheit" impliziert einen viel abstrakteren, vom Erkenntnisakt weniger abhängigen Wert als etwa das Sollen. Eine solche Unabhängigkeit, "Transzendenz", war aber von Rickert selbst dem erkenntnistheoretischen Maß zugeschrieben worden. Und wenn Rickert diese Transzendenz festmachen will, so muß er auch 1904 in der Tat zu einem nicht-psychologischen Bereich greifen:

"Wir müssen also unsere Frage jetzt so stellen: ist es möglich, daran zu zweifeln, dass das Sollen (...) transzendente Bedeutung hat und notwendig anerkannt werden soll? Eine Antwort aber wird sich hierauf nur dadurch geben lassen, dass wir untersuchen, ob die Leugnung dieses Sollens sich durchführen lässt, ohne dass man in Widersprüche kommt und dadurch die Leugnung sich selbst aufhebt. Denn ein anderes Kriterium als dies besitzen wir zur Begründung der Voraussetzungen des Erkennens nicht."³⁴⁷

"Man kann immer nur zweifeln, ob so oder so geurteilt werden soll. An einem jeder Willkür entzogenen, auch vom rein erkennenden Subjekt absolut unabhängigen und insofern transzendenten Sollen überhaupt zu zweifeln, führt also zum logischen Widerspruch. Die Leugnung des Sollens hebt sich

³⁴⁶ Im krassen Widerspruch zu dieser Notwendigkeit steht sogar die Definition des Bewußtseins überhaupt in: ebd.: S. 25: "wir dürfen jetzt nicht einmal mehr von einem Subjekt sprechen, das die Wahrnehmungen wahrnimmt, die Gefühle fühlt, den Willen will, denn jede besondere Bestimmung muss von dem Begriff des erkenntnistheoretischen Subjekts ferngehalten werden, und das Wahrnehmen ist ebenso wie das Wahrgenommene, das Fühlen ist ebenso wie das Gefühlte, das Wollen ist ebenso wie das Gewollte dem Objekt zuzuweisen oder dem Bewusstseinsinhalt. Als letztes Glied der Subjektreihe bleibt nichts anderes als ein namenloses, allgemeines, unpersönliches Bewusstsein übrig, das einzige, das niemals Objekt, Bewusstseinsinhalt werden kann."

³⁴⁷ ebd.: S. 128.

selbst auf, denn jede Leugnung ist ein Urteil und erkennt, sobald es den Anspruch auf Wahrheit macht, implizite das transzendente Sollen an."³⁴⁸

Man wird "dort von einem Wissen reden müssen, wo die dem für wahr gehaltenen Urteile entgegengesetzte Behauptung zu einem Widerspruch, d.h. zur Bejahung und Verneinung desselben Gedankens in einem und demselben Satze führt."³⁴⁹

"sogar, wenn jemand sagen sollte: ich bezweifle alle Urteile bis auf das eine, dass alle Urteile zweifelhaft sind, so würde er dadurch unser transzendentes 'Minimum' unangetastet lassen."³⁵⁰

Was hier noch eher zögernd anklingt, äußert Rickert 5 Jahre später, in "Zwei Wege der Erkenntnistheorie", sehr viel direkter. Es ist die *Logik*, die der Erkenntnis das Maß gibt. Der Satz vom zu vermeidenden Widerspruch *gilt*, unabhängig vom je einzelnen Subjekt. Geltung versus Sein heißt dann die sehr deutliche Opposition. "Wahrheit", "Sinn" und "Wert" ersetzen die als zu psychologisch empfundenen Begriffe der "Norm" und des "Sollens". Freilich spielen die Logik, die Geltung, auch Sinn und Wert schon 1904 eine Rolle. Aber all diese transzendenten Normen sind an ihre Umsetzung gekoppelt. Der Wert wird quasi als synonym mit dem wertanererkennenden Willen behandelt.³⁵¹ Und so kommt der berühmte "Primat der praktischen Vernunft in des Wortes verwegener Bedeutung" zustande.³⁵² Damit ist die Wahrheit abhängig von ihrer Realisierung: Die Vernunft ist ein *menschliches* (d.h. bei Rickert empirisches) *Vermögen*, und da die *objektive* Realisierung (das Urteil des "Bewußtseins überhaupt") nicht ausreichend geklärt wurde, übernimmt die individuelle Tat deren Rolle. Die ganze Erkenntnis aber reicht so tief in die empirisch inhaltliche Wirklichkeit hinein. Der Beliebigkeit des Urteils (oder mit Belyj positiv formuliert: der Kreativität) sind Tür und Tor geöffnet.

Allein schon der *Primat* der praktischen vor der theoretischen Vernunft ist nur mit Hilfe einer inhaltlichen Komponente möglich. Denn wie sollte er sich formal deduzieren lassen? An anderer Stelle spricht Rickert von "Gewissen und Pflicht" als dem "letzte(n) Grund nicht nur der wollenden, sondern auch der rein theoretischen Betätigung"³⁵³, er versucht zwar noch ein sog. intellektuelles Gewissen³⁵⁴ und damit eine Gewissenspluralität zu postulieren, deutet dann aber

³⁴⁸ ebd.: S. 129f.

³⁴⁹ ebd.: S. 137.

³⁵⁰ ebd.: S. 157.

³⁵¹ Vgl.: ebd.: S. 234.

³⁵² ebd.: S. 234. Die Orientierung an der Ethik gilt vorwiegend für die südwestdeutschen Neukantianer. Rickert steht hier also ganz in der Tradition seines Lehrers Windelband, dessen *Logik* Ollig als eine "Ethik des Denkens" beschreibt. Vgl.: Ollig, H.-L.: *Der Neukantianismus*. Stuttgart 1979. S. 54. Auf Lasks Vortrag von 1908, der gerade um das Problem des Primats der praktischen Vernunft kreist ("Gibt es einen Primat der praktischen Vernunft in der Logik?"), geht Rickert mit einer gegenüber 1904 schon veränderten Einstellung in "Zwei Wege" ein. Vgl.: Rickert, H.: *Zwei Wege der Erkenntnistheorie*. Halle 1909. (Nachdruck der zuerst in *Kantstudien*, Bd. XIV, Heft 2 im gleichen Jahr 1909 erschienenen Abhandlung) S. 44.

³⁵³ Rickert, H.: *Der Gegenstand der Erkenntnis*. a.a.O. S. 231.

³⁵⁴ Vgl.: ebd.: S. 231, 232.

doch das logische Gewissen als eine "besondere Form des ethischen Gewissens".³⁵⁵ Damit wird die Erkenntnis – wenn auch nur sehr vage – von der Ethik bestimmt. Der transzendente Urteilsgegenstand erhält eine moralische Note. Rickert schwebt dementsprechend ein pyramidales Konstrukt aller philosophischen Disziplinen vor, dessen Spitze deutlich zur Ethik tendiert.

Vor allem durch den zweifelhaften Erkenntnisakt des "Bewußtseins überhaupt" und die dennoch erzwungene Verbindung von Sollen und Sein, ist die Erkenntnis, wie sie Rickert 1904 formuliert, nicht inhaltsfrei. Sie tendiert dabei einerseits zur traditionellen Metaphysik – nicht von ungefähr zitiert Rickert zu Beginn seines Buches Platon (das Gute rage über das Sein hinaus)³⁵⁶ – andererseits gibt Rickert auch Erkenntnis-schaffenden, inhaltlichen Setzungen von seiten des Ich Auftrieb. Hervorzuheben ist, daß er nie von einer Schöpfung spricht – eine solche Interpretation kann nur als deutliche Transformation seines Anliegens gewertet werden, und Belyj unternimmt – wie aus den obigen Kapiteln nicht anders zu erwarten – genau diesen Versuch. Ist Rickerts Erkennen aber kein Abbilden, so ist es doch auch kein Bilden. Die Kunst beispielsweise gestaltet nach Rickert die Wirklichkeit nur um, sie schafft nicht neu.³⁵⁷ Gerade in der Gegebenheit des Inhalts sieht Rickert einen letzten, transzendenten *Seins*-Bereich, den man nur hinnehmen und nicht rational erfassen könne.³⁵⁸ Doch trotz dieser explizit ins Auge springenden Differenzierung von Form und Inhalt ist Rickerts System ein *latenter* Inhalt nicht abzusprechen. Er liegt in der Orientierung am Erkenntnisakt. So kommt auch in Rickerts pathetischer Formulierung der Erkenntnisnorm ihr *inhaltlicher* Wert durch den Bezug auf die *Menschen* (von denen sie unabhängig sein müßte) zum Ausdruck:

"Die Meinung, daß sie (die Philosophie, A.Z.) das 'Wesen' der Welt im Gegensatz zu den 'Erscheinungen' zu erforschen habe, hat deswegen jeden Sinn verloren, weil der Gegensatz von Wesen und Erscheinung problematisch geworden ist, und weil es eine Wissenschaft mit einem rein problematischen und unerkennbaren Objekt nicht gibt. Nach dem Sinn der Welt und nach der Geltung der Werte aber werden die Menschen niemals zu fragen aufhören, und diese Fragen sucht daher die Philosophie zu beantworten."³⁵⁹

Dieses Zitat könnte von Andrej Belyj stammen. Die Suche nach dem *Wesen* der Kunst hatte auch er in "Смысл искусства" zugunsten der Frage nach dem *Sinn* der Kunst verworfen. Auch bei Belyj war ein transzendentes Sein hinfällig geworden, und dennoch sollte der Kunst eine

³⁵⁵ ebd.: S. 234.

³⁵⁶ Vgl. das Vorwort zur 2. Auflage in: ebd.: S. VI.

³⁵⁷ Vgl.: ebd.: S. 239.

³⁵⁸ Vgl.: ebd.: S. 167, 243.

³⁵⁹ ebd.: S. 235f. Auch die Frage nach dem "Sinn der Welt" verdeutlicht Rickerts Inkonsequenz. Denn fragen dürfte man im Bereich der Erkenntnis nur nach dem Sinn des Urteils über die Welt, nicht nach dem Sinn der Welt, die man – wie Rickert in Bezug auf den Bewußtseinsinhalt durchaus zugibt – bestenfalls *erleben* kann.

Bedeutung, ein Wert jenseits des bloß Zufälligen zukommen. Wie Rickert in der Zeit von 1904 kann sich Belyj um 1907 nicht mit einem rein *formalen* Wert anfreunden. Der Sinn der Kunst wird als *religiöser* bestimmt, erhält damit eine inhaltliche Note, ohne traditionell metaphysisch als gottgegeben vorausgesetzt zu werden.

Die Übereinstimmungen zwischen Belyj und Rickert sind über weite Strecken frappierend. Keinen Philosophen zitiert Belyj so ausführlich wie Rickert.³⁶⁰ Zwar greifen viele seiner Interpretationen zu weit. So ist z.B. die Deutung des Bewußtseinsinhalts als eines Ich-Bewußtseins kaum aus dem "Gegenstand der Erkenntnis" herauszulesen. Gerade den *Bewußtseinsinhalt* legt Rickert unmißverständlich fest als "Wirklichkeit", "immanentes Sein" etc. Nur das "Bewußtsein überhaupt" bleibt bei ihm fragwürdig. Und so kann Belyjs Ersatz des erkenntnistheoretischen Subjekts durch das herkömmliche Ich als logische Folge der von Rickert selbst vorgegebenen Unklarheit begriffen werden.

Rickert modifiziert sein System in "Zwei Wege der Erkenntnistheorie" (1909) und in der dritten Fassung des "Gegenstand(s) der Erkenntnis" (1915). Die "Zwei Wege" eröffnen, dem Titel gemäß, eine radikale Differenz zwischen den Bereichen Geltung und Sein, so radikal, daß Rickert ihre Verbindung nicht mehr erklären kann, sie nur vom Streben des Menschen erhofft wird. Für den Bereich der Geltung stehen jetzt die Begriffe "Wahrheit", "Sinn" und "Wert"; die Begriffe "Norm" und vor allem das "Sollen", das doch ehemals die Erkenntnis leitete, werden gar dem seinsimmanenten Bereich zugeordnet. Das Sollen wird also zum psychologischen Phänomen degradiert. Als einer der ersten im Zuge einer allgemeinen Orientierung der Philosophie an der Sprache, handelt Rickert jetzt nicht mehr vom Urteil, sondern vom Satz.³⁶¹ Nur der Satz enthält Sinn, und dieser Sinn muß unabhängig von seiner empirischen Reproduzierbarkeit bestehen. Er gilt – zeitlos, objektiv, notwendig. Und er fußt auf bestimmten Kriterien, die Rickert als "Werte" bezeichnet, wie etwa dem der Widerspruchslosigkeit. Die Regeln der Logik stellen daher das einzige Wahrheitskriterium dar; *transzendentallogisch* ist der zweite Weg der Erkenntnistheorie, den Rickert zum *transzendentalpsychologischen* hinzufügt (welcher mit den Ausführungen zum Erkenntnisakt des "Gegenstands der Erkenntnis" von 1904 zusammenfällt und damals keineswegs nur psychologisch sein sollte). Nur auf einen Punkt muß Rickert selbst in

³⁶⁰ Vgl. dazu etwa Belyj, A.: *Feniks*. a.a.O. In diesem Aufsatz nehmen sich ganze Passagen wie (z.gr.T. nicht markierte) Zitate aus Rickerts "Gegenstand der Erkenntnis" aus.

³⁶¹ Vgl. dazu: Peschl, A.: *Transzendentalphilosophie – Sprachanalyse – Neoontologie*. a.a.O. S. 34, 81 und generell das Kapitel 2 "Zur Aufnahme der Sprachproblematik in der Konzeption Rickerts" in ebd.: S. 77-109.

diesem "psychologischen" Teil verzichten: Infolge der scharfen Trennung von Sinn und Sein hat das ehemalige Subjekt, das "Bewußtsein überhaupt", dessen "Gefühle" den Bezug zum Objekt gewährleisten sollten, keinen Platz mehr. Die Kluft zwischen beiden Bereichen läßt sich nicht mehr schließen, sie kann allenfalls von seiten des empirisch Erkennenden in *Angriff* genommen werden. Von der Logik führt kein Weg zu ihrer Anwendung – sie ruht in sich³⁶² –, nur beim Menschen gibt es doch ein Streben zur Wahrheit. Und deshalb braucht Rickert noch immer – da es ihm um Erkenntnis geht – den empirisch Urteilenden.³⁶³ Da aber die Wahrheit nun als rein formale, unabhängige ausgewiesen und der moralischen Färbung entledigt ist, kann auch der menschliche Zugang zu ihr nicht mehr als ethischer erscheinen. Rickert klärt das ehemalige (dem "Gegenstand der Erkenntnis" von 1904 entstammende) 'Mißverständnis' auf:

"der Sinn jedes Urteilsaktes ist die Bejahung eines Sollens. Das darf gewiss nicht so verstanden werden, dass das Urteilen den Sinn eines ethischen Tuns erhält, wohl aber muss man das Erkennen seinem Sinne nach als ein 'praktisches' Verhalten in der weitesten Bedeutung des Wortes bezeichnen, als ein Stellungnehmen zu einem Werte, und das ist wichtig, denn damit verliert das Erkennen im Ganzen unseres Lebens seine Ausnahmestellung. Es rückt damit in eine Linie mit dem ethischen und auch mit dem ästhetischen Verhalten, die ebenfalls ein solches Stellungnehmen bedeuten, wie sehr sie sich in anderer Hinsicht auch vom Erkennen unterscheiden mögen. (...) Hier handelt es sich nur darum, den Sinn des Erkennens so zu verstehen, dass er, im Gegensatz zum passiven Schauen, ein aktives Anerkennen von Werten ist."³⁶⁴

Der "Primat der praktischen Vernunft" weicht also einer Analogie (einer "Linie") von Erkennen, Ästhetik und Ethik, das Erkennen ist praktisches Verhalten nicht mehr in des Wortes "verwegenster", sondern nur noch "weitester" Bedeutung, d.h. eine inhaltlich noch unbestimmte *Aktivität*. Und deutlich kommt der Positionswechsel auch in den veränderten Passagen des "Gegenstand(s) der Erkenntnis" von 1915 zum Ausdruck:

"nichts liegt uns ferner, als den Unterschied von Ethik und Erkenntnistheorie in Frage zu stellen. Insbesondere dürfen wir nicht sagen, daß jeder Erkenntnisakt eine ethische Handlung sei, weil durch sie ein gültiger Wert anerkannt wird. Das hieße den Begriff des 'Sittlichen' derartig erweitern, daß er nicht nur seine übliche Bedeutung, sondern auch seine wissenschaftliche Brauchbarkeit verliert."³⁶⁵

³⁶² "Als reiner Wert ist das Transcendente von allem Erkennen durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt. Die Wahrheit thronet dann in jenseitiger Hoheit. Der Sinn der wahren Sätze 'gilt', aber er gilt für Niemand. Wir können niemals an ihn heran, wir können keine Sätze bilden, an denen dieser Sinn haftet.": Rickert, H.: *Zwei Wege der Erkenntnistheorie*. a.a.O. S. 51

³⁶³ "Will man auch das Problem der Erkenntnis des Gegenstandes lösen, so kann man nie rückwärts vom Gegenstand zur Erkenntnis, sondern nur vorwärts von der Erkenntnis zum Gegenstande schreiten. Damit aber werden wir wieder auf den ersten transcendentalpsychologischen Weg hingewiesen. Wir können den Akt des Erkennens nicht dauernd ignorieren. Der erste Weg, der von ihm ausgeht, mag seine Mängel haben, aber er ist, wenn die Verbindung von Gegenstand und Erkenntnis hergestellt werden soll, doch nicht zu entbehren. Es ist vielleicht nicht der 'erste' Weg, aber als 'zweiter' Weg ist auch er notwendig.": ebd.: S. 52.

³⁶⁴ ebd.: S. 54f.

³⁶⁵ Ders.: *Der Gegenstand der Erkenntnis*. (3. Auflage) Tübingen 1915. S. 440.

Der Primat der praktischen Vernunft dürfe nicht so verstanden werden, "als sei der Wille die Voraussetzung der geltenden Wahrheit".³⁶⁶ Das praktische Moment sei allenfalls die Voraussetzung der *Realisation*, aber nicht der Geltung der Wahrheit.³⁶⁷

Mit der jetzt eindeutigen Trennung von Form (Geltung) und Inhalt (Anerkennung) gibt Rickert auch die Idee einer hierarchischen Ordnung philosophischer Disziplinen auf. Auseinanderhalten des Verschiedenen heißt nunmehr seine Devise. Und unterschieden wird auch die Aufgabe der Philosophie – als Bestimmung von Werten der verschiedenen Disziplinen – von der empirischen Realisation dieser Werte. Anders gesagt: die Philosophie kümmert sich z.B. um objektive Kriterien der Ästhetik, die Kunst darf (und muß) aber daneben unbehelligt in ihrem seinsimmanenten Bereich fungieren.

Auch Andrej Belyjs Werk weist diese Trennmuster auf. So ist zum einen der Ästhetiker Belyj vom Künstler Belyj zu unterscheiden, zum anderen reproduziert Belyj mit seiner Symbolismustheorie, die sich von der Literaturwissenschaft abhebt, auch Rickerts Trennung zwischen konstitutiven und methodologischen Formen. Im Falle der Methodologie operieren Belyj wie Rickert naturwissenschaftlich exakt. Auf diese Differenzierung Rickerts geht Belyj auch affirmativ ein.³⁶⁸ Jedoch kommt seine eigentliche Rickert-Rezeption in der *Symbolismustheorie* zum Vorschein – und hier gerade bezieht sich Belyj auf die 2. Auflage des "Gegenstand(s) der Erkenntnis", d.h. er hat nicht die formale Geltung ästhetischer Kriterien, sondern die tendenziell spekulative Kultursynthese im Blick. Dem späteren Rickert, auch schon den "Zwei Wegen" zollt Belyj keine Achtung mehr.³⁶⁹ Er fühlt sich nach 1910 zu anderen Weltanschauungen (bes.

³⁶⁶ ebd.: S. 442.

³⁶⁷ Vgl.: ebd.

³⁶⁸ Vgl.: Belyj, A.: *Kumir na glinjaných nogach*. (Ein Götze auf tönernen Füßen) In: *Pereval*. 1907. Nr. 8-9. S. 70-75, bes. S. 74. Die Differenzierung zwischen konstitutiven und methodologischen Formen erfolgt hier im Rahmen einer Kritik an Marx, der – so Belyj – zu Unrecht beide vermische und mit naturwissenschaftlichen Mitteln versuche eine Teleologie zu erstellen. Belyjs Darstellung der methodologischen Formen Rickerts ist korrekt, während er die konstitutiven Formen mit einem inhaltlichen Moment befrachtet, das weit über Rickert hinausgeht. (Zu diesem Problem siehe die folgenden Kapitel.) Vgl. auch: Ders.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 197-203. Die Paragraphen 1 und 2 spiegeln hier die Differenzierung der konstitutiven von den methodologischen Formen wider. Belyj nabelt die Sinnfrage von der Untersuchung der bestehenden künstlerischen Werke ab: *Simvolizm i sovremennoe russkoe iskusstvo*. a.a.O. S. 29-50, bes. S. 45. Hier trennt Belyj die konstitutiven Formen, deren Aufspüren dem Ästhetiker obliegt, von ihrer Realisierung durch den Künstler, also von der praktischen Weise ihrer Anerkennung. Er lehnt sich dabei zu Recht und sehr deutlich an Rickert an; *Lirika i eksperiment*. a.a.O. S. 233-240. Gerade der Beginn der Abhandlung beruht auf Rickerts Differenz von konstitutiven und methodologischen Formen, wobei sich Belyj nun für die methodologischen Formen entscheidet und eine quasi an der Naturwissenschaft orientierte Literaturanalyse anstrebt.

³⁶⁹ Insofern ist es nicht gerechtfertigt, Belyjs Bezugnahme auf Rickert, die Čistjakova in ihrem Kapitel "Aksiologičeskoe obosnovanie simvola" (Die axiologische Begründung des Symbols) diskutiert, ausschließlich mit "Zwei Wege der Erkenntnistheorie" abzusichern. Einzuraumen ist, daß der "erste Weg" im wesentlichen

Nietzsche und Steiner) hingezogen. In den frühen Schriften Rickerts ist der Weg zur Logik aber in der Tat *nicht* vorgezeichnet, so daß Belyjs inhaltliche Interpretation in einigen Punkten konsequent erscheint.

2.2. Belyj und Rickert

2.2.1 Zur Frage nach der Chronologie

Die Stationen der *Kant*-Rezeption Belyjs waren auch die Stationen seiner Symbolbestimmung. Das pro und contra Kant ging mit Belyjs für und wider die Wissenschaftlichkeit einher, mit seiner Akzentuierung der künstlerischen Aktivität bei gleichzeitiger Anerkennung der Außenwelt. Belyjs Weg führte dabei von der traditionellen Metaphysik über die Erkenntnistheorie hin zum anthroposophischen Monismus.³⁷⁰ Und auch im Falle seiner Neukantianismusrezeption scheint deshalb die Eingangsfrage gerechtfertigt: Läßt sich diese *Entwicklung* durch sein Verhältnis zu Rickert bestätigen?

Verschiedene Nuancen der Rickert-Rezeption Belyjs und ein damit zusammenhängendes *gewandeltes* Symbolverständnis sind etwa dem Aufsatz "О границах психологии" ("Über die Grenzen der Psychologie") von 1904 sowie dem erst 1909 nachgetragenen Kommentar zu entnehmen. Während Belyj im Haupttext von 1904 die Psychologie mit Hilfe der Erkenntnistheorie Rickerts in ihre Schranken weist³⁷¹, dreht er das Argument 1909 gerade um: Nun soll die Erkenntnistheorie von psychologischen Faktoren abhängen, die Belyj allerdings als nicht-empirisch ausweisen will.³⁷² Der Positionswechsel zeigt deutlich Belyjs theoretischen 'Werdengang': Dem frühen Streben nach Transzendenz folgt die Rückkehr ins menschliche Erleben (die erneute Psychologisierung) und führt zum Versuch, *dieses* Erleben ins Allgemeingültige zu

dem "Gegenstand der Erkenntnis" von 1904 entspricht, jedoch fehlt das erkenntnistheoretische Subjekt als "Bewußtsein überhaupt", und dieses spielt für Belyj durchaus eine Rolle. Generell geht Čistjakova auf Rickert – anders als auf Kant – nur oberflächlich ein. Darunter leidet die Stringenz ihrer Darstellung, und es entstehen Fehldeutungen: so wenn der Gegenstand der Erkenntnis mit dem Inhalt der Erkenntnis identifiziert wird, "Sinn" und "Wert" damit als inhaltliche Erkenntnismomente erscheinen. Vgl.: Čistjakova, È.I.: *Ėstetiko-filosofskie vzgljady Andreja Belogo*. a.a.O. S. 75,79.

³⁷⁰ Die Entwicklung komplizierend kam die Spaltung Belyjs in den Literaturwissenschaftler und den Ästhetiker hinzu.

³⁷¹ Diese Absicht liegt in Entsprechung zum Titel dem ganzen Aufsatz zugrunde. Vgl.: Belyj, A.: *O granicach psichologii*. In: *Simvolizm*, a.a.O. S. 31-48. Zur Dominanz der Erkenntnistheorie über die Psychologie vgl. ebd.: S. 42.

³⁷² Vgl. den Kommentar zu "O granicach psichologii" in: Ders.: *Simvolizm*. a.a.O. S. 478.

steigern.³⁷³ Etwas ungewöhnlich erscheint dabei die *positive* Rickert-Rezeption innerhalb der 'metaphysischen' Frühphase Belyjs, ungewöhnlich jedoch nur auf den ersten Blick. Denn Belyj nützt gerade Rickerts *Transzendenz* für sich aus, die es in Kants Erkenntnismodell ja nicht gibt. Belyj ahnt, daß diese Transzendenz jenseits der Opposition Ich versus Nicht-Ich zu lokalisieren ist und damit auf einen Bereich abzielt, der das Nur-Menschliche übersteigt.³⁷⁴ Er akzentuiert also "Kälte", "Objektivität"³⁷⁵ und "Inhaltsfreiheit"³⁷⁶ der Erkenntnistheorie, d.h. ihre Freiheit von jeglicher Empirie. Auf dieses Argument greift er später nicht mehr zurück. 1904 kann er noch formale Kriterien hervorheben, weil es ihm hier gar nicht um das pereživanie (Erleben) zu tun ist. Aber bereits im selben Text gibt er Hinweise auf seine nur zwei Jahre später vehement einsetzende *inhaltlich-schöpferische* Rickert-Rezeption.³⁷⁷ Er interpretiert in "О границах психологии" Rickerts Begriff des "Bewußtseins überhaupt" als ein vom Ich aus radikalisiertes Bewußtsein³⁷⁸, und auch den "Bewußtseinsinhalt" identifiziert er mit dem Inhalt *unseres* Bewußtseins. So stiftet an einer Textstelle die Kombination von *persönlich* gebundenem, erkenntnistheoretischem Subjekt und *demselben* Subjekt, das jenseits der Opposition Ich - Nicht-Ich situiert sein soll, vollends Verwirrung:

"Форма же самих действительностей, являющихся содержанием *нашего* сознания, явится чистым субъектом познания, не данным *нам* ни в чувствах, не в волнениях, а только в познавательных категориях.

Форма чистого субъекта познания (...) противопоставляется содержанию, которым является *для нас* имманентное бытие, т.е. объект.

Вопрос об отношении субъекта к объекту теперь совершенно *отделяется от вопроса об отношении «я» к «не я»*. Это вопрос теории знания." (Hervorhebungen A.Z.)³⁷⁹

"Die Form der Wirklichkeit selbst, die den Inhalt *unseres* Bewußtseins ausmacht, ist das reine Subjekt der Erkenntnis, welches *uns* weder in den Sinnen noch im Willen, sondern nur in den Kategorien der

³⁷³ In Entsprechung dazu orientiert sich Belyj zunächst an Solov'ev, dann an Kant und schließlich an Steiner. Seine Rezeption der Philosophie Nietzsches bestätigt, wie noch zu zeigen sein wird, die Entwicklung.

³⁷⁴ Vgl.: Belyj, A.: O granicach psichologii. a.a.O. S. 46.

³⁷⁵ Vgl.: ebd.: S. 47.

³⁷⁶ Vgl.: ebd.: S. 46,48.

³⁷⁷ Vgl.: Ders.: Feniks. (1906) In: Arabeski. a.a.O. S. 147-157.

³⁷⁸ Vgl. bes. den Epilog dieses Aufsatzes, in dem Belyj eine Kahnfahrt beschreibt, die von einem ersten Halt im Ich zu einem zweiten Halt im allgemeinen, angeblich inhaltslosen, aber zugleich kosmischen Bewußtsein führt in: Ders.: O granicach psichologii. a.a.O. S. 47. Das Bild der Kahnfahrt zeugt in doppelter Hinsicht von einem philosophischen Einfluß. Denn sowohl Kant ("Kritik der reinen Vernunft" a.a.O. S. 287.) als auch Nietzsche ("Also sprach Zarathustra") greifen auf die Metapher der Seefahrt zurück. V.a. das für "Zarathustra" so wichtige Gleichnis "Vom Gesicht und Räthsel" ist in den Rahmen einer Seefahrt eingebettet. Vgl.: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. KSA Bd. 4. Berlin, New York 1988. S. 197ff. Eingehender zum Thema Seefahrt als Indiz für Belyjs Nietzsche-Rezeption siehe in Teil A.II 1. (Die Person Friedrich Nietzsche), A II 1.1 (Belyjs Blick auf Nietzsche), A II 2.4 (Der Stil Nietzsches und sein Einfluß auf Belyj) und B II 1. (Reminiszenzen an die Biographie Nietzsches) in dieser Arbeit.

³⁷⁹ Belyj, A.: O granicach psichologii. a.a.O. S. 46.

Erkenntnis gegeben ist.

Die Form des reinen Subjekts der Erkenntnis (...) steht dem Inhalt gegenüber, welcher *für uns* das immanente Sein ausmacht, d.h. das Objekt.

Die Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt wird jetzt vollkommen *gelöst von der Frage nach dem Verhältnis des "Ich" zum "Nicht-Ich"*. Dies ist die Frage der Erkenntnistheorie."

Zur Objektivität der Erkenntnis gelangt Belyj über den Umweg des Ich. Das aber ist nicht Rickerts Weg. Die Rückkehr zum Ich (Kants), welchem dann gesteigerte Aktivität, Sinnbezug usw. zugesprochen werden, deutet sich hier an. Belyjs Rickert-Rezeption wird zur Theorie des *Schaffens*. Und diese spezifische Rezeption, die eine deutliche Über-Interpretation der Intentionen Rickerts darstellt, ist eine *Konstante* der Ästhetik Belyjs. Ganz im Gegensatz zum bizarren Auf und Ab der Kant-Linie macht sich hier eine gleichbleibende Stimme bemerkbar. Damit erhält Belyjs Theorie allein durch Überkreuzung philosophischer, sogar sehr eng verwandter, nämlich erkenntnistheoretischer Muster den Charakter eines vielschichtigen Symbols. Und überträgt man Belyjs eigene, dem künstlerischen Text zugesprochene "Sinnschichten" auf sein theoretisches Werk³⁸⁰, so stärkt Rickert innerhalb des Symbols den *musikalischen* Sinn, der auf einen *Zusammenhang* der Theorie deuten könnte, während Belyj den *satirischen* Sinn, der die *Brüche* der logisch-kausalen Reihe bewirkt, auf Kant aufbaut.³⁸¹

Ausdruck dieses Zusammenhangs ist bereits Belyjs durchgehend positive Wertung der Philosophie Rickerts. Statt Lob und Tadel zu verteilen, wie im Falle Kants, zollt er Rickert ungebrochene Achtung. Dies gilt sogar noch in der anthroposophischen Phase, in der Belyj mit anderen Vertretern des Neukantianismus, so z.B. mit Cohen, besonders hart ins Gericht geht.³⁸² Freilich ist die späte Würdigung Rickerts weniger dem Gehalt seiner Philosophie als der Dehnbarkeit seines Vokabulars zuzuschreiben. Denn wenn Rickerts "Kategorie der Gegebenheit" bei Belyj als vorgängige Gegebenheit des Selbstbewußtseins, bzw. kosmischer Zustände erscheint³⁸³, die *Form* (des Urteils) also zum primären *Sein* umgemünzt wird, kann von gleichgerichteten Intentionen beider Verfasser kaum mehr die Rede sein. Rickert wird – wie Kant auch – letztlich dem anthroposophischen Monismus geopfert. Aber Belyj baut, das zeigt sein Stil, keine Distanz zu Rickert auf. Und er verschleiert auch die inhaltlichen Differenzen – während er sie im Falle

³⁸⁰ Belyj spricht von 3 Sinnschichten, der musikalischen, satirischen und synthetischen. Vgl.: Ders.: *Simfonija* (2-ja dramatičeskaja). (1902) In: Ders.: *Staryj Arbat*. Moskva 1989. S. 97. Diese Definition nimmt Belyj in seinen Memoiren wieder auf. Vgl.: Ders.: *Načalo veka*. (1933) Moskva 1990. S. 138.

³⁸¹ Zur näheren Diskussion der Sinnschichten und ihrer Gewichtung im Roman "Peterburg" siehe Teil B dieser Arbeit.

³⁸² Vgl.: Belyj, A.: *Problema znanija i poznanija*. a.a.O. Blatt 48-50, 61.

³⁸³ Vgl.: Ders.: *Stat'ja bez zaglavija*. a.a.O. Blatt 2; *Krizis soznanija*. a.a.O. Blatt 44 (Hier erscheint die Kopula, das Prädikat "sein" bei Belyj gar als Ding an sich).

Kants thematisiert –, indem er Rickerts Begrifflichkeit in das Denksystem Steiners einbettet.³⁸⁴

Mit geringfügigen Abstrichen an den beiden zeitlichen Polen also, der frühen Theorie Belyjs (bis 1905) und der anthroposophischen Phase, an denen sich die Schöpfungstheorie in alte oder neue metaphysische Denkmuster auflöst, liegt mit Belyjs Rickert-Rezeption eine konstante philosophische Haltung vor. Ein chronologisches Gerüst wäre deshalb für die Darstellung des Verhältnisses zwischen Belyj und Rickert wenig dienlich.

Aber es gibt eine thematische Irritation innerhalb der Theorie des Schaffens, und sie hat insofern einen Bezug zur chronologischen Achse, als es sich um das Verhältnis zur Transzendenz handelt. Bei aller Eigenmächtigkeit des künstlerischen Subjekts, von der Belyj seit 1906 ausgeht, ganz läßt sich das Streben nach einem außerhalb des Künstlers gelegenen Sinn der Kunst doch nicht verdrängen. Und gerade Rickert stimuliert ein solches Oszillieren zwischen beiden Polen. Er gibt mit der Norm des Sollens eine das menschliche Subjekt transzendierende Richtlinie der Erkenntnis vor, die Belyj auf die Kunst, mehr noch: auf ein weltanschauliches Gesamtsystem übertragen will. Es stellt sich allerdings die Frage, ob ihm das gelingt. Geht Belyjs Rickert-Rezeption nicht doch in der Schöpfungstheorie auf? Oder kann er sie – wie vor allem in „Эмблематика смысла“ projiziert – durch Auseinandersetzung mit Rickerts Erkenntnisnorm in eine neue, sogenannte „gnoseologische Metaphysik“³⁸⁵ uminterpretieren? Der „Primat der Schaffens vor der Erkenntnis“ sowie Belyjs Verhältnis zur Norm des Sollens, zu Sinn und Wert, werden also die leitenden Kriterien in der Darstellung seiner Rickert-Rezeption sein.

2.2.2 Der „Primat des Schaffens vor der Erkenntnis“

Der „Primat des Schaffens vor der Erkenntnis“ durchzieht als Leitmotiv die theoretischen Texte Belyjs zwischen 1906 und 1910.³⁸⁶ Dieses Leitmotiv bündelt Belyjs Auseinandersetzung mit der

³⁸⁴ Eine besondere Rolle spielt dabei das Moment der Bejahung im Urteil. Das ‚ja‘ des anthroposophisch orientierten Belyj gilt allerdings keinem formalen, transzendenten Wert wie dies bei Rickert der Fall war, sondern bejaht wird ein vorgängiges Sein. Vgl.: Ders.: *Tak govorit pravda*. a.a.O. Blatt 17. Darüber hinaus verbindet Belyjs Bejahung die Philosophien Rickerts und Nietzsches miteinander. Siehe dazu Teil A.II 2.2 (Schaffen. Ja-Sagen) in dieser Arbeit.

³⁸⁵ Vgl. die Anmerkung 16 im Kommentar zu *Эмблематика смысла*. In: Ders. *Символизм*. a.a.O. S. 502f.

³⁸⁶ Vgl. wörtlich in: Ders.: *Teatr i sovremennaja drama*. (1907) a.a.O. S. 17; *Смысл искусства*. (1907) a.a.O. S. 230; *Проблема культуры*. (1909) a.a.O. S. 8 sowie die Anmerkung I im Kommentar zu *Проблема культуры* S. 458f. Vgl. als Umschreibungen in: Ders.: *Смысл искусства*. a.a.O. S. 211: „*poznanie predopredeleno tvorčestvom*“ (die Erkenntnis wird vom Schaffen umgestaltet); *Ob itogach razvitija novogo russkogo iskusstva*. (1907) a.a.O. S. 260: „*tvorčeskij charakter est' princip k samomu poznaniju*“ (der schöpferische Charakter macht das Prinzip der Erkenntnis selbst aus); *Teorija ili staraja haba*. (1907) a.a.O. S. 272: „*sami teorctiko-poznavatel'nye issledovanija sklonjajutsja k zavisimosti poznanija ot tvorčestva*“ (erkenntnistheoretische Forschungen selbst neigen jetzt dazu, eine Abhängigkeit der Erkenntnis vom Schaffen anzunehmen); *Символизм и современное*

Erkenntnistheorie. Es signalisiert ein Konkurrenzverhältnis zwischen Erkenntnis und Schaffen, das mit einem Konkurrenzverhältnis zwischen Kant und Rickert gleichgesetzt werden kann. Der "Primat" markiert Belyjs Abrücken von Kants Erkenntnistheorie hin zu einem Modell des Schaffens, für das er Unterstützung bei Rickert findet.³⁸⁷ Die Rede vom "Primat" erscheint deshalb vorwiegend in Texten, die sich auch mit Kant beschäftigen; der "Primat" taucht auf, wenn Belyj durch Verbindung der Subjekt-Struktur Kants mit Rickerts erkenntnistheoretischer Aktivität ein Schaffen zustande kommen läßt.

Allerdings läßt sich bei Belyj – und zwar zeitlich früher – auch ein Beispiel finden, in dem er, ohne auf Kant zurückzugreifen, in Rickerts Philosophie eine Anleitung zum schöpferischen Handeln sieht. Es handelt sich um den Aufsatz "Феникс" (Phönix) von 1906. Dieser Text unterstreicht, daß Belyjs Rickert-Interpretation nicht erst im Durchgang durch Kants Erkenntnistheorie, sondern von vornherein als Modell des Schaffens angelegt ist. Der "Primat", erst von 1907 an präsent, konkretisiert, entwickelt dann die bereits vorgegebene Deutung, er ändert sie aber nicht prinzipiell. Und in noch einer Hinsicht ist "Феникс" von Bedeutung: Belyjs Stil zeigt pathetische Züge. Sein Pathos gilt zumeist nur Nietzsche, schließt hier aber auch die Philosophie Rickerts mit ein. Und was der Stil indiziert, bestätigt die Argumentation: Sie führt von Rickert über mythisch-religiöse Bindeglieder hin zu Nietzsche. Dabei wird Rickerts einfache formale Bejahung eines Urteils zum ersten Akt der Schöpfung uminterpretiert:

"Да б у д е т" – этот первоначальный акт творчества сопровождает суждение. Так было в первый день творения. Так есть. Так будет. Этим творящим актом разсуждающее «Я» выносится из области бытия. Оно основополагается вне образов жизни и смерти. Норма долженствования оформливает творчество. Норма долженствования – единственная познавательная норма. Познание оказывается вечно звездным водометом сотворенных ценностей."³⁸⁸

"'J a e s s o l l s e i n' – dieser erste Akt der Schöpfung begleitet das Urteil. So war es am ersten Tag der Schöpfung. So ist es. So wird es sein. Mit diesem schöpferischen Akt erhebt sich das urteilende "Ich" über das Gebiet des Seins. Es siedelt sich außerhalb von Leben und Tod an. Die Norm des Sollens setzt die Schöpfung ein. Die Norm des Sollens ist die einzige Norm der Erkenntnis. Die Erkenntnis zeigt sich als ewiger Sternen-Springbrunnen von geschaffenen Werten."

Ein "да будет" (ja es soll/möge/wird sein) freilich könnte es bei Rickert nicht geben. Rickert spricht nur von einem "да есть" (ja es ist), also von der *Bestätigung* eines inhaltlich Gegebenen.

iskusstvo. (1908) In: *Lug zelenyj*. a.a.O. S. 33: "tvorčestvo prežde poznanija, ono ego predopredeljaet" (das Schaffen geht der Erkenntnis voraus, es bestimmt sie) und den Kommentar zu *Lirika i eksperiment*. (1909) In: *Simvolizm*. a.a.O. S. 574: "psichologičeski tvorčestvo prežde poznanija" (psychologisch gesehen geht das Schaffen der Erkenntnis voraus).

³⁸⁷ Vgl.: Ders.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 230.

³⁸⁸ Ders.: *Feniks*. a.a.O. S. 151f.

Doch seine allzu starke Orientierung am individuellen Erkenntnisakt läßt – wie gesehen – Verschiebungen zu. Belyj projiziert das Existenzialurteil Rickerts zwar ungerechtfertigterweise, aber doch nicht zufällig in die Zukunft und erhält so die fundamentale Schöpfung. Diese Schöpfung gibt ihm, wie dem Zitat zu entnehmen ist, Anlaß, alle irdischen Schranken hinter sich zu lassen. Rickerts Philosophie mündet in den Flug des Vogels Phönix.³⁸⁹ Dessen Wesen besteht im ewigen Stirb und Werde, in Untergang und Auferstehen.³⁹⁰ Belyj fühlt sich an die "Ewige Wiederkehr", wie sie in Nietzsches "Also sprach Zarathustra" formuliert ist, erinnert. Er setzt das "да будет" (ja es soll sein) mit dem "опять возвращается" (es kehrt noch einmal wieder) gleich und läßt in seine Interpretation auch noch die christliche Mythologie einfließen:

"Но Феникс любовью преодолевает смерть. И едва он скажет «д а б у д е т» смерти, ужаснется безглазая спутница дней и, как Сфинкс, развееется. И едва оденет красную багряницу огня, уже прохладный ветерок зашепчет ему: «Возвращается, опять возвращается». И бессмертие на крыльях мира сойдет к нему. И восстанет в третий день по писанию."³⁹¹

"Doch Phönix überwindet den Tod durch Liebe. Und wenn er sagt 'j a e s s e i' der Tod, so wird die blinde Gefährtin der Tage erschrecken, und vergehen, wie Sphinx. Und wenn er sich in den roten Purpurmantel des Feuers hüllt, so wird ihm schon der kühle Wind zuflüstern: "Es kehrt wieder, es kehrt noch einmal wieder". Und die Unsterblichkeit wird auf den Flügeln der Welt zu ihm herabkommen. Und er wird auferstehen am dritten Tage, wie es in der Schrift geschrieben steht."

Der Aufsatz "Феникс" endet in einer Apotheose, die die Auferstehung Nietzsches in wörtlicher Entsprechung zur Auferstehung Christi verkündet.³⁹²

Ohne an dieser Stelle schon auf das von Belyj geschaffene Symbol Nietzsche-Christus eingehen zu wollen, müssen die doch frappierenden und sehr weitreichenden Konnotationen, die Rickerts Philosophie bei Belyj auslöst, als solche hervorgehoben werden. Eine ähnliche Bildlichkeit, einen ähnlichen Ton, einen Zusammenhang mit Nietzsche gibt es in seiner Kant-Rezeption nicht. Ja der Aufsatz "Феникс" stellt geradezu einen extremen Kontrast zum Beginn der kantisch-wissenschaftlichen Betätigung Belyjs dar. Während sich Belyj nämlich 1906 in "Принцип формы в эстетике" um eine formale Ästhetik mit Hilfe Kants bemüht, gibt er *gleichzeitig* in "Феникс" grandiosen, mythisch besetzten Schöpfungsspekulationen Auftrieb, die er unter Berufung auf zeitgenössische Gnoseologen³⁹³ in die Wege leitet.

³⁸⁹ Vgl.: ebd.: S. 153.

³⁹⁰ Vgl.: ebd.

³⁹¹ ebd.: S. 154.

³⁹² Vgl.: ebd.: S. 157.

³⁹³ Vgl.: ebd.: S. 151. Belyj spricht zwar von zeitgenössischen Gnoseologen im allgemeinen, implizit ist darunter aber nur Rickert zu verstehen, wie das von Belyj verwendete Vokabular, etwa die Norm des Sollens, zeigt.

Fällt in das Jahr 1906 also die gravierendste Spanne zwischen Belyjs Kant- und Rickert-Deutungen, so ist die gleichzeitige Koppelung der Philosophien Rickerts und Nietzsches ein Indikator für die Theorie-*Konstante* Belyjs. Auch Nietzsches Denken resp. seine Person werden von Belyj – trotz unterschiedlicher Nuancierungen – nie wirklich abgelehnt, zumeist sogar pathetisch beschworen.³⁹⁴ Die Verbindung von Rickert und Nietzsche ist aufgrund dieser doppelten Einhelligkeit auch kein früher Sonderfall; sie wiederholt sich.

Zunächst einmal durchläuft die mythisch verbrämte, eher vage an Rickert orientierte Schöpfung von 1906 den Filter der Erkenntnistheorie Kants. Belyj projiziert beide philosophische Vorlagen aufeinander und kommt zum "Primat des Schaffens vor der Erkenntnis". Deutlich präzisiert sich dadurch das *Subjekt* des Schaffens. In "Феникс" zeigt sich Belyj in dieser Frage noch unentschlossen. Das "да будет" spricht zum einen ein "wir", zum anderen operiert Belyj mit unpersönlichen Formulierungen, und nicht zuletzt gibt er auch schon ein "Ich" als Subjekt an:

"И вот мы – фениксы – тихо отделились от земли. Мы окружены ныне созидающей способностью нашего разума, как голубым морем небесным."³⁹⁵

"Und nun haben wir – die Phönixe – uns leise von der Erde entfernt. Wir sind jetzt umgeben von der schöpferischen Fähigkeit unserer Vernunft, wie von dem hellblauen Himmelsmeer."

"возвышается неизменно субъект познания в этом едином, безличном, рассуждающем начале. Это творческое начало выводит одинаково и образ божества и человека."³⁹⁶

"immer wieder erhebt sich das Subjekt der Erkenntnis in diesem einen, unpersönlichen Ursprung. Dieser schöpferische Ursprung entwickelt sowohl das Bild der Gottheit als auch des Menschen."

"«Д а б у д е т» – этот первоначальный акт творчества сопровождает суждение. (...) Этим творящим актом рассуждающее «Я» выносится из области бытия."³⁹⁷

"'J a e s s o l l s e i n' – dieser erste Akt der Schöpfung begleitet das Urteil. (...) Mit diesem schöpferischen Akt erhebt sich das urteilende 'Ich' über die Sphäre des Seins."

Von 1907 an rekurriert Belyj nun deutlich auf das Ich als Ausgangspunkt des Schaffens. Dieses Ich erhält durch Füllung mit Rickerts Begriff des Bewußtseinsinhalts die Struktur des Erlebens. Dabei hat die Interpretation des Bewußtseinsinhalts – vom "Gegenstand der Erkenntnis" aus gesehen – keine Berechtigung. Der Widerspruch wird offensichtlicher, wenn man statt des "Bewußtseinsinhalts" sein Synonym, das "immanente Sein" heranzieht. Denn warum sollte die Immanenz des Seins gleich der Immanenz des Ich sein? Belyj läßt sich in der Deutung des

³⁹⁴ Siehe dazu Teil A.II in dieser Arbeit.

³⁹⁵ Belyj, A.: Феникс, a.a.O. S. 153.

³⁹⁶ ebd.: S. 152.

³⁹⁷ ebd.: S. 151.

Bewußtseinsinhalts vom Ausdruck selbst, von der Wortwahl Rickerts verleiten. Berechtigung zu einer inhaltlichen, und in Folge schöpferischen Interpretation bietet aber das Verhältnis zwischen Erkenntnisgegenstand und Subjekt, wie es im "Gegenstand der Erkenntnis" formuliert ist. Weil das Subjekt, das "Bewußtsein überhaupt", so unklar bleibt, wird es von Belyj kurzerhand ersetzt oder unterschlagen. An seiner Stelle tritt ein Ich dem Gegenstand (der Norm) gegenüber. So aber verliert der Gegenstand seine Eigenmächtigkeit und gerät ins Fahrwasser der Realisierung durch das Ich.

Noch gemäßigt, da die Norm des Sollens immerhin beachtend, stellt sich das vom Ich vollzogene Schaffen in "Смысл искусства" dar:

"Познание подчинено единственной норме, а эта норма – долженствование (...). Итак соединение долженствования с той или иной данностью рождает ценность. Но акт соединения, почин – лежит в свободной воле личности. Потому-то и научное знание, и философия, и этика, и эстетика, и религия суть разного рода творчества. П о з н а н и е п р е д о п р е д е л е н о т в о р ч е с т в о м."¹⁹⁸

"Die Erkenntnis unterliegt einer einzigen Norm, und diese Norm ist das Sollen (...). Und so bringt die Verbindung des Sollens mit dieser oder jener Gegebenheit den Wert hervor. Doch der Akt der Verbindung, die Initiative – liegt im freien Willen der Persönlichkeit. Deshalb sind sowohl Wissenschaft als auch Philosophie, Ethik, Ästhetik und Religion nur verschiedene Arten des Schaffens. Die Erkenntnis wird von der Schöpfung bedingt."

Bei Belyj also formt die Persönlichkeit ("личность") durch Orientierung an einem Sollen ("долженствование") ein gegebenes Etwas ("данность") zum Wert ("ценность") um. Dieses Konstrukt sieht allenfalls vordergründig nach Rickert aus. Denn ganz im Gegensatz zu Rickert erscheint bei Belyj der Wert nicht etwa als Orientierungspunkt, sondern als *Produkt* des Erkennens.¹⁹⁹ Während Rickert die Gegebenheit zum Problem macht und sie allererst durch Anerkennung eines Werts zustande kommen läßt, verharnt Belyj deutlich in einer an Kants Philosophie angelehnten Subjekt-Objekt-Struktur, im Verhältnis *личность – данность*, das keineswegs problematisiert wird. Die Rolle der Persönlichkeit wird so eigens unterstrichen. Und diese Persönlichkeit verfügt nach freiem Willen ("в свободной воле") über das Sollen. Aber was kann das noch für ein Sollen sein, das dem je beliebigen Wollen anheimgegeben ist? Von einer objektiv-notwendigen Erkenntnisnorm, um die es Rickert ja ging, ist hier längst keine Rede mehr. Vielmehr stellt das Sollen nur einen ethisch verbrämten Deckmantel dar für die in nichts anderem als dem inneren Erleben des Ich gründende Schöpfung. Belyj ist weitaus ehrlicher,

¹⁹⁸ Ders.: *Smysl iskusstva*. a.a.O. S. 211.

¹⁹⁹ Damit unterscheidet er die von Rickert gerade *synonym* verwendeten Begriffe Sollen und Wert.

wenn er in "Театр и современная драма" ("Das Theater und das zeitgenössische Drama") offen sagt:

"Ценностью же только и может быть энергия творчества."⁴⁰⁰

"Der Wert kann nur die Energie des Schaffens sein."

Hier gibt es keinen Zweifel mehr über den Sitz der Norm: Der Wert wird an den psychischen Akt der Bewertung gekoppelt, der Wert ist die Bewertung schlechthin, die Spuren der Transzendenz Rickerts sind verwischt, es erhebt statt dessen die freie, schöpferisch agierende Persönlichkeit.⁴⁰¹

Aus dem ursprünglichen Werte-Bejahen Rickerts entwickelt Belyj ein Werte-Setzen, welches mit Nietzsches Umwertung aller Werte korrespondiert.⁴⁰² Rickert wird demnach auch 1909 – ganz wie Nietzsche – als Verkünder neuer Religionen gefeiert:

"теория знания (...) не только становится теорией ценностей, но самая эта теория неминуемо опирается на процесс оценивания, как факт внутреннего опыта; так вторгает в эту область с другого конца изгнанный психологизм, возвращаясь в виде мистического реализма (...).

Возвращение к психологизму неминуемо ведет нас к учению о том, что понятие о ценности опирается на внутренне-реальный в нас опыт, организация и поступательное движение которого преобразует нам окружающую действительность и в том смысле ее творит: «всякое знание» говорит Риккерт, «есть уже вместе с тем и преобразование действительности»; преобразование действительности вокруг нас, скажем мы, зависит от преобразования ее внутри нас; творчество оказывается первее познания."⁴⁰³

"die Erkenntnistheorie wird nicht nur zu einer Wertetheorie, sondern diese Theorie selbst stützt sich unvermeidlich auf den Prozeß der Bewertung als ein Faktum der inneren Erfahrung; so dringt in dieses Gebiet der an seinem anderen Ende verscheuchte Psychologismus ein, und er kehrt in Form eines mystischen Realismus wieder (...).

Die Rückkehr zum Psychologismus führt uns unweigerlich zu der Lehre, daß der Begriff des Werts sich auf eine in unserem Inneren reale Erfahrung stützt, deren Organisation und handelnde Bewegung die Wirklichkeit um uns herum verwandelt und sie in diesem Sinne schafft: "jede Erkenntnis" so sagt Rickert, "ist gleichermaßen auch eine Verwandlung der Wirklichkeit"; die Verwandlung der Wirklichkeit um uns, so behaupten wir, hängt von ihrer Verwandlung in uns ab; das Schaffen stellt sich als der Erkenntnis vorgängig heraus."

⁴⁰⁰ Belyj, A.: *Teatr i sovremennaja drama*. (1907) a.a.O. S. 22. Vgl. auch: Ders.: *Problema kul'tury*. (1909) S. 3: "vnutrenne-pereživaemyj opyt i est' cennost'" (Die innere erlebte Erfahrung ist genau der Wert).

⁴⁰¹ Auf Belyjs Psychologisierung der Philosophie Rickerts und auf entsprechend vorgegebene Schwachpunkte bei Rickert selbst weist auch Siclari hin. Vgl.: Siclari, A.D.: *Neokantianism v myslenii Belogo*. a.a.O. S. 78f. Grundsätzlich scheint allerdings die von Siclari getroffene neukantianische Textauswahl, mit der sie Belyjs Rezeption abstützt, willkürlich. Allein zeitlich ist das Verhältnis schief, denn die Texte Cohens und Rickerts, auf die sich Siclari bezieht, sind *nach* den von ihr behandelten Arbeiten Belyjs erschienen. Daneben ist ihre Argumentation bruchstückhaft und weist Sprünge auf, so daß man sich an Belyjs eigenen Diskurs erinnert fühlt, während sein Verhältnis zu den Neukantianern wenig Klärung erfährt.

⁴⁰² Vgl. die Wortwahl in: Belyj, A.: *Problema kul'tury*. a.a.O. S. 8; *Ob itogach razvitija novogo russkogo iskusstva*. a.a.O. S. 260.

⁴⁰³ Ders.: *Problema kul'tury*. a.a.O. S. 3.

Und weiter heißt es:

“Теоретический взгляд на ценность зависит от умения пережить нечто ценное: «кто хочет практически узнать ценность, тот должен ее пережить», так приблизительно высказывается Риккерт, заканчивая трактат «О предмете познания», и мы видим тонкую улыбку мудрости из под маски отвлеченных рассуждений фрейбургского мыслителя; скажем открыто: умение пережить – это почти уже магия, почти йога; теория здесь оказывается маской, за которой кроется мудрость посвященного в глубину живой жизни: то, что советует Риккерт, практически исполняли законодатели религий, творцы культуры, греческие философы до-сократовского периода, как исполнил позднее этот завет Гете, а в наши дни – Ницше.”⁴⁰⁴

“Der theoretische Blick auf den Wert hängt von dem Vermögen ab, etwas Werthafes zu erleben: “wer praktisch den Wert erfahren will, der muß ihn erleben”, so ungefähr drückt sich Rickert am Ende seines Traktats “Über den Gegenstand der Erkenntnis” aus, und wir sehen das feine Lächeln der Weisheit unter der Maske abstrakter Schlußfolgerungen des Freiburger Denkers: sagen wir es offen: das Vermögen, etwas zu erleben, das ist beinahe Magie, beinahe Yoga; die Theorie stellt sich hier als Maske heraus, hinter der sich die Weisheit dessen, der in die Tiefen des lebendigen Lebens eingeweiht ist, verbirgt: das, was Rickert empfiehlt, haben praktisch die religiösen Gesetzgeber erfüllt, die Schöpfer der Kultur, die griechischen Philosophen der vorsokratischen Ära, so wie dieses Vermächtnis später Goethe erfüllte und in unseren Tagen – Nietzsche.”

Belyjs Interpretationen verlaufen in der Art einer Hyperbel. Rickerts Philosophie mit Propheten, den Vorsokratikern, Goethe und Nietzsche gleichzusetzen, das scheint ein äußerst gewagter Schluß. Dennoch ist Belyjs Ausgangspunkt korrekt, sind auch seine Zitate annähernd (“приблизительно”) stimmig. Die Verwandlung der Wirklichkeit, die Rickert dem Erkennen zuschreibt, ist zwar nur eine Veränderung durch die Formgebung, keine inhaltliche Metamorphose. Aber Belyj bleibt im Zitat vage, das “преобразование” wird nicht weiter konkretisiert. Und so vage belassen, kann man darunter vieles verstehen, kann man auch zu einer Schöpfung kommen. Im zweiten Zitat wird Rickert ein Erleben des Werts unterstellt. Dies sieht das Original aber nicht vor. Erleben läßt sich bei Rickert der *Inhalt* des immanenten Seins, und hieraus können keinerlei allgemeingültige Erkenntnisse, ja nicht einmal systematische Ergebnisse gewonnen werden. Auf diese Textstelle spielt Belyj zweifellos an, wenn er von dem Ende des “Gegenstand(s) der Erkenntnis” spricht. Er zitiert also äußerst fragwürdig und nicht nur etwas ungenau.⁴⁰⁵ Dennoch ist das Erleben des Werts – wie andere Passagen des “Gegenstands der

⁴⁰⁴ ebd.: S. 3f.

⁴⁰⁵ Daß das Zitat hier einer Interpretation dienen soll und dementsprechend modifiziert wurde, zeigt v.a. Belyjs wörtliches Zitat der gleichen Passage des “Gegenstand(s) der Erkenntnis” in “Эмблематика смысла”. Vgl.: Belyj A.: Эмблематика смысла. a.a.O. S. 107: “«Кто хочет познакомиться с содержанием, говорит Риккерт, «не обращая внимания на методологические формы, тот должен попытаться, насколько возможно многое пережить».” (“Wer sich mit dem Inhalt bekanntmachen will”, sagt Rickert, “und keine Rücksicht auf die methodologischen Formen nimmt, der muß versuchen, möglichst viel zu

Erkenntnis" nahelegen – so weit von Rickert nicht entfernt. Die Norm mußte bei Rickert – um Gültigkeit zu erlangen – ja *geföhlt* werden, und wie dies durch das "Bewußtsein überhaupt" zustande kommen sollte, konnte er nicht erklären. Belyj löst das Problem konsequent, indem er die Norm dem Erleben, der Innerlichkeit des Ich anheimgibt.

Neben diesen verschiedenen Schattierungen des Schöpfungsflugs bzw. Wertesetzens müssen zwei Momente gesondert betrachtet werden, in denen Belyj vorsichtiger mit dem von Rickert übernommenen Begriff der Transzendenz umgeht. Es handelt sich zum einen um die Lokalisierung der Transzendenz in der praktischen Vernunft, damit noch einmal um die Verschlingung der Philosophien Rickerts und Kants, zum anderen um die Gleichsetzung des "Bewußtseins überhaupt" mit einem überindividuellen, kosmischen Bewußtsein. Belyj ist hier bereits auf der Suche nach einer bindenden Norm, er *will* das subjektiv-willkürliche Schaffen verlassen. Aber er fällt – gewissermaßen durch die Eigendynamik seines Konstrukts – in das Schaffensmodell zurück. Diese Bewegung führt mitten in den Aufsatz "Эмблематика смысла" ("Emblematik des Sinns") hinein, der den folgenden Ausführungen zugrunde gelegt wird.

Belyj greift Rickerts eher beiläufige Losung vom "Primat der praktischen Vernunft in des Wortes verwegenster Bedeutung" auf und nimmt sie beim Wort. Wie bereits angedeutet, leidet Rickerts eigene Systematik, indem er die *Vernunft* thematisiert. Denn die Vernunft ist ein *menschliches* Vermögen, auf das Nur-Menschliche aber wollte Rickert seine Praxis gerade nicht stützen. Die Gültigkeit des Werts und seine Realisierung sollte unabhängig vom Empirischen, d.h. auch vom Menschlichen bewiesen werden. Rickerts Ausweichen auf die praktische Vernunft ist eine irritierende, aber notwendige Folge der eigenen Inkonsequenz, nämlich der Neigung zum Erkenntnisakt.⁴⁴⁶ Und diese Folge kommt bei Belyj in ausgedehnter Argumentation zur Geltung. Belyj situiert die von Rickert entlehnte transzendente Norm in der von Kant entlehnten praktischen Vernunft. Wenn aber die Transzendenz ihren Sitz im Menschen hat, dann gerinnt sie zur Immanenz, die Norm ist von der Tätigkeit nicht mehr zu unterscheiden. Belyj kann – wie in den

e r l e b e n".) Belyj rezipiert Rickert also keineswegs oberflächlich, sondern ändert je nach eigener Interessenlage und gezielt den philosophischen Text ab.

⁴⁴⁶ Die Orientierung an der Vernunft prägt auch Čistjakovas Darstellung der Philosophie Rickerts und dies obwohl sie von "Zwei Wege der Erkenntnistheorie" ausgeht, in denen Rickert Logik und Transzendentalpsychologie deutlich voneinander trennt. Das Problem der Norm entscheide Rickert als "Problem der theoretischen Vernunft" und die "Norm der theoretischen Vernunft" sei eben der Wert. Vgl.: Čistjakova, Ė.I.: *Ėstetiko-filosofskie vzgljady Andreja Belogo*. a.a.O. S. 72,82. Čistjakova lehnt sich damit von vornherein unkritisch an die Interpretation Belyjs an und reflektiert nicht dessen Verschlingung der Philosophien Kants und Rickerts miteinander. Rickert selbst nämlich ordnet in "Zwei Wege" die Erkenntnisnorm, den Wert, dem rein logischen Bereich der Geltung zu und sieht konsequenterweise von dem Vernunftbegriff überhaupt ab.

zuvor gezeigten Fällen auch – ein Gleichheitszeichen zwischen Wert und schöpferische Energie setzen. Betrachtet man denselben Prozeß von seiten der praktischen Vernunft, so ist es um die Reinheit, d.h. auch um die Allgemeingültigkeit, das dieses Vermögen bei Kant auszeichnete, geschehen. Die ehemals nur *formale* Norm, der kategorische Imperativ, wird mit *Sinn* gefüllt und erhält eine ethisch-inhaltliche Note. Die nunmehr weder wie bei Rickert transzendente noch wie bei Kant formale Norm, bestehend aus einem diffusen Sinn, der seinen Sitz und seine Herkunft im Ich hat, wird darüber hinaus noch von demselben Ich realisiert. Das von Rickert anvisierte Verhältnis Gegenstand der Erkenntnis versus Subjekt schließt sich bei Belyj zu einem Zirkelmechanismus, wird zur Identität.

Dieser Prozeß ist trotz gleicher Auflösung (im Flug des Schaffens) komplizierter als die einfache Projektion der Erkenntnisnorm auf den psychischen Akt ihrer Realisierung. Er erfolgt in zwei Etappen: Zum einen legt Belyj die transzendente Norm in der praktischen Vernunft fest und sieht sich dabei auf dem Weg in eine neue Metaphysik, zum anderen verselbständigt sich das Konstrukt der nur nach außen allgemein scheinenden, tatsächlich aber subjektiv-beliebigen Norm und führt zur alten Schöpfung zurück.

“превращение гносеологии в метафизику коренится в сущности гносеологической проблемы, что самая эта проблема этическая; возникновение ее, как критики методов, обусловлено практическим разумом; (...) Смысл такой деятельности практического разума стал нам ясен после изумительных работ современного философа Генриха Риккерта, в свете которых еще раз по новому освещается (...) Кант”.⁴⁰⁷

“Должное познание определяется императивами практического разума; (...) ценным является нам все то, что диктует нам практический разум.”⁴⁰⁸

“die Umwandlung der Gnoseologie in Metaphysik gründet im Wesen des gnoseologischen Problems, das ein ethisches ist; sein Auftreten als Kritik der Methoden ist bedingt durch die praktische Vernunft; (...) Der Sinn dieser Tätigkeit der praktischen Vernunft wurde uns deutlich nach den erstaunlichen Arbeiten des zeitgenössischen Philosophen Heinrich Rickert, in deren Licht sich auch von neuem Kant zeigt”.

“Die gesollte Erkenntnis bestimmt sich durch die Imperative der praktischen Vernunft; (...) werthaft ist für uns das, was uns die praktische Vernunft diktiert.”

Daß Belyj aus den “erstaunlichen Arbeiten Heinrich Rickerts” gerade die Tätigkeit der praktischen Vernunft herausgelesen haben will, ist kaum nachvollziehbar. Rickert erwähnt die Vernunft nur an einer *einzig* Stelle seines Werkes, und Belyj verschweigt die über weite Strecken deutlich gezeichnete, rein formale Praxis Rickerts – das Werte-Bejahen oder Verneinen – zugunsten der nur am Ende des “Gegenstand(s) der Erkenntnis” als Ausblick gegebenen,

⁴⁰⁷ Belyj, A.: *Émblematica smysla*. a.a.O. S. 64.

⁴⁰⁸ ebd.: S. 65.

ethischen Haltung des Menschen. Welche Wirkung aber die so mit einem Werte-Diktat ausgestattete Vernunft zeigt, das läßt sich bei Belyj ausführlich nachlesen:

“Бытие, по Риккерту, есть форма экзистенциального суждения; истина суждения вовсе не в его бытии, не в совпадении его с предметом; истина суждения есть норма практического разума, предопределяющая и строящая мир объекта; объект есть продукт познавательного творчества; этот вывод делаем мы, и мы не можем его не сделать, иначе стройное построение Риккерта обрушивается в пустоту. Познавательная ценность не может становиться продуктом познавательного процесса; наоборот: познавательный процесс исходит из этой ценности; познавательная ценность не заключается в процессе познания, так же, как ценность познания не заключается в его объекте. Познавательная ценность заключается в творчестве идей-образов, опознание которых образует самую объективную действительность; познавательная ценность – в творческом процессе символизации.”¹⁰⁹

“Das Sein ist nach Rickert die Form des Existenzialurteils; die Wahrheit des Urteils liegt keineswegs in seinem Sein auch nicht in dessen Übereinstimmung mit einem Gegenstand; die Wahrheit des Urteils ist die Norm der praktischen Vernunft, die die Welt des Objekts verändert und bildet; das Objekt ist Produkt der schaffenden Erkenntnis; diesen Schluß ziehen wir, und wir können nicht umhin, ihn zu ziehen, anderenfalls löst sich das wohlgeformte Gebäude Rickerts in ein Nichts auf. Der Erkenntnis-Wert kann nicht zum Produkt des Erkenntnisprozesses werden; vielmehr gilt umgekehrt: der Erkenntnisprozeß geht von diesem Wert aus; der Erkenntnis-Wert liegt nicht im Prozeß der Erkenntnis beschlossen, genauso wie der Wert der Erkenntnis nicht in ihrem Objekt liegt. Der Erkenntnis-Wert liegt in der Schöpfung von Ideen-Bildern, deren Erkenntnis die objektive Wirklichkeit selbst ergibt; der Erkenntnis-Wert liegt im schöpferischen Prozeß der Symbolisierung.”

“в чем ценность? Она не в субъекте, и она не в объекте; она – в жизненном творчестве. Но вместе с тем нам открывается, что единая символическая жизнь (мир ценного) не разгадана вовсе, являясь нам во всей простоте, прелести и многообразии, будучи альфой и омегой всякой теории; она – символ некоей тайны; приближение к этой тайне есть все возрастающее, кипящее творческое стремление, которое несет нас, как бы восставших из пепла фениксов, над космической пылью пространств и времен; все теории обрываются под ногами; вся действительность пролетает, как сон; и только в творчестве остается реальность, ценность и смысл жизни.”¹¹⁰

“Worin liegt der Wert? Er liegt nicht im Subjekt und nicht im Objekt; er liegt in der Schöpfung im Leben. Doch hierbei entdecken wir, daß das einzige symbolische Leben (die Welt des Werthafte) noch keineswegs entschlüsselt ist, es zeigt sich uns in all seiner Einfachheit, seiner Schönheit und seiner Vielfalt und stellt das Alpha und Omega jeglicher Theorie dar; es ist Symbol eines Geheimnisses; die Annäherung an dieses Geheimnis liegt in dem stetig steigenden, brodelnden schöpferischen Streben, welches uns trägt, wie aus der Asche auferstandene Phönixe, über den kosmischen Staub der Räume und Zeiten hinweg; alle Theorien lassen wir unter unseren Füßen zurück, die ganze Wirklichkeit fliegt vorbei wie ein Traum; und nur in der Schöpfung bleibt die Realität, der Wert und der Sinn des Lebens.”

Diese Textstellen verdeutlichen, daß Belyj zwar bestrebt ist, der Erkenntnis eine Norm vorzuschreiben – die Norm soll ja nicht mit dem Erkenntnisprozeß zusammenfallen –, aber doch nur, weil dieser Prozeß ein Prozeß des *Erkennens* und nicht etwa des *Schaffens* ist. Er ist als formal-

¹⁰⁹ chd.: S. 70.

¹¹⁰ chd.: S. 71.

leerer, nur erkenntnishafter ungenügend. Den Einflüssen der praktischen Vernunft verdankt die Erkenntnis denn auch keine transzendente, allgemeingültige Orientierung, sondern die Transformation ihres inneren Prozesses in einen schöpferisch-inhaltlichen. Und die Norm, der Wert liegt nun eben in *dieser* Kreation bildhafter Ideen, in der Symbolisierung selbst ("Познавательная ценность заключается в творчестве идей-образов", "познавательная ценность – в творческом процессе символизации") ("Der Erkenntnis-Wert liegt im Schaffen von Ideen-Bildern", "der Erkenntnis-Wert liegt im schöpferischen Prozeß der Symbolisierung"). Wenn Belyj dennoch versucht, die Subjektivität der Symbolisierung zu dämpfen, er die "Schöpfung im Leben" jenseits von Subjekt und Objekt zum Wert deklariert, so kann darin allenfalls eine Spekulation gesehen werden. Die Allgemeinheit dieser Schöpfung zeichnet sich nämlich nur durch ein "Geheimnis" aus, dem wir uns in einem Schaffensflug annähern. Und gerade das letzte Zitat zeigt, wie sehr Belyjs Rickert-Rezeption, trotz aller Präzisierung in den Jahren 1906-1909, dem Aufsatz "Феникс" gleicht. In der Zeit der Abfassung seiner wichtigsten theoretischen Schriften deutet Belyj Rickerts Konzept durchweg im Sinne einer theoretischen Fundierung menschlichen Schaffens. Und er bleibt sich sogar im begleitenden Bild des Vogels Phönix treu. Die jeweils mehr oder weniger subjektive Färbung dieses Schaffens macht keinen prinzipiellen Unterschied aus, zumal sich ihre Allgemeingültigkeit nicht über Andeutungen hinaus erstreckt. Die Allgemeingültigkeit der Schaffensnorm Belyjs ist bislang nur ein Wunsch und fällt als solcher in die Kompetenz des Ich zurück.

Ähnlich ist es auch um die letzte Nuance der Rickert-Interpretation Belyjs als Schöpfung bestellt. Hier gleicht Belyj das von Kant übernommene Ich dem erkenntnistheoretischen Subjekt Rickerts an. Das Individuum steht nun derart im Zentrum, daß sich selbst der Bezug zwischen личность und данность verliert. Das Individuum dreht sich nur um sich selbst, und es stellt sich besonders die Frage nach einer Norm. Erwartungsgemäß kann aber Belyj die Norm nur in eben demselben Individuum glaubhaft machen, wodurch sich das Ich nicht nur eine (ethische, auf die Außenwelt gerichtete) Norm setzt, sondern *sich selbst* als Norm. Belyj postuliert zwar, und das ist hier der entscheidende Punkt, ein Transzendentes, aber dieses Transzendente erscheint beliebig und unvermittelt beigelegt. Die traditionell metaphysischen Normen Gott und Weltseele, die Belyj zitiert, ergeben sich nicht aus seinem System. Sie dienen, wie im vorangegangenen Beispiel das "Geheimnis", als Verschleierung der allzu allmächtigen Kompetenz des Ich.

“персживаемая норма” есть один из видов творческой ценности; индивидуум становится символом ценности; такой индивидуум должен стремиться к своей норме; он пересоздает свою личность; переживаемое мгновение охватывает его жизнь; в прошлом предносится ему образ его самого до переживаемого мгновения; в будущем перед ним некий неведомый Лик, сходящий к нему в душу: пределом переживания становится предел соединения с Ликом; в «я» личном переживается «я» вечное: «Будете, как боги», говорит книга Бытия.

Мировое вечное «я», с точки зрения теории знания, есть лишь аллегория над-индивидуального субъекта; поэтому религия, рассматриваемая со стороны теории знания, есть переживание в имманентном бытии над-индивидуального; Бог становится символом субъекта.⁴¹¹

“die 'erlebte Norm' ist ein Ausdruck des schöpferischen Werts; das Individuum wird zum Symbol des Werts; dieses Individuum muß zu seiner Norm streben; es schafft seine Persönlichkeit um; der erfahrene Augenblick ergreift sein ganzes Leben; in der Vergangenheit kommt ihm das Bild seines eigenen Selbst bis zum erlebten Augenblick entgegen, in der Zukunft hat es ein unsichtbares ANTLITZ vor sich, das in seine Seele eindringt: die Grenze des Erlebens wird zur Grenze der Vereinigung mit dem ANTLITZ; im persönlichen "Ich" wird das ewige "Ich" erlebt: "Ihr werdet sein wie Gott", so heißt es in der Genesis.

Das ewige Welt-'Ich' ist vom Blickpunkt der Erkenntnistheorie aus gesehen nur eine Allegorie des überindividuellen Subjekts; deshalb ist auch die Religion von seiten der Erkenntnistheorie betrachtet nur das Erleben des Überindividuellen im immanenten Sein; Gott wird zum Symbol des Subjekts.”

Das erkenntnistheoretische Subjekt im Sinne Rickerts, das nicht nur über-individuell, sondern v.a. auch formal ist, hat mit einem ewigen Welt-Ich, einer Weltseele nichts zu tun. Bereits der von Belyj eingeschlagene Weg vom Ich zum “Bewußtsein überhaupt” ist nach Rickert ja verkehrt und kann weder zu einem verbindlichen Subjekt noch zu einer verbindlichen Norm führen. Das überindividuelle Subjekt wie auch die Bibelzitate sollen die eigentliche Normlosigkeit der Persönlichkeitsschöpfung Belyjs übertünchen. Die Normen bleiben diffus, klar ist nur: sie werden erlebt. Und in diesem Erleben, d.h. in sich selbst, hat das Ich denn auch in Wahrheit Orientierung genug. Zu dieser Art der von Belyj zwar verdeckten, aber dennoch indizierten, im Menschen selbst gründenden Umgestaltung des Menschen paßt Nietzsches Idee des “Übermenschlichen” sehr viel besser als Solov’evs christlich geprägte Vorstellung von einem “Gottmenschen”, auf die Belyj in “Эмблематика смысла” noch einmal rekurriert. Die Verbindung zu Nietzsche sieht Belyj an anderer Stelle auch sehr deutlich.⁴¹²

Eines aber sollten die beiden letztgenannten Fälle des “Primats” schon gezeigt haben: Belyj greift in “Эмблематика смысла” auf mythisch-religiöse Bilder zurück, von denen er sich lange Zeit befreit hatte. Er *ringt* bereits um eine Transzendenz, wenn es ihm auch nicht gelingt, sie argumentativ zu verankern. Die Norm kann Belyj, vor allem im ersten Drittel des Aufsatzes

⁴¹¹ ebd.: S. 108.

⁴¹² Vgl.: Ders.: Smysl iskusstva. a.a.O. S. 226. Eingehender zu diesem Punkt siehe in Teil A.II dieser Arbeit.

“Эмблематика смысла” und in anderen Texten der Jahre 1906-1909, doch nirgendwo anders situieren als im Ich. Damit argumentiert er für ein omnipotentes, aber auch beliebiges Schaffens. Der Sinn der Kunst mag – wie Belyj behauptet – noch so religiös sein⁴¹³, es ist die je verschiedene, individuell beliebige Religion, die hier zum Tragen kommt und sich aus seinen Texten konsequent herauslesen läßt: die Parodie jeder wirklichen Religion also. Doch steigert Belyj zumindest den *Versuch*, eine transzendente Orientierung für Kunst und Erkenntnis zu postulieren. Und er stützt sich, wie im Falle der Theorie des Schaffens auch, auf Rickert, wengleich auf andere Textstellen des “Gegenstands der Erkenntnis”. Diesem Versuch soll im folgenden nachgegangen werden.

2.2.3 Das transzendente Sein – oder: Von der Symbolisierung zum SYMBOL?

Ließe sich die Eingangsfrage bejahen, postulierte Belyj also ein transzendentes Sein, das den Prozeß der Symbolisierung determiniert, dann kehrte er seine Position von 1907 um. In “Смысл искусства” hatte er sich von der Einheit des Symbols abgewandt und sich zugunsten einer Offenheit, ja Fragwürdigkeit des künstlerischen Produkts entschieden, den Akzent also auf das Machen selbst, die Symbolisierung gesetzt. 1909 nun scheint er sich dieser Offenheit wieder entledigen zu wollen. In der Tat: in “Эмблематика смысла” strebt Belyj nach einer neuen Einheit, nach Ganzheitlichkeit des Symbols, und diese Einheit wird als *Voraussetzung* des Schaffensprozesses angesehen. Zwar will Belyj zumindest explizit nicht mehr zur Wesensschau eines traditionell-religiös Vorausgesetzten zurück.⁴¹⁴ Hier würde er hinter seine Position von 1906/1907, also in die eigene Frühphase zurückfallen. Aber er erkennt 1909, daß symbolische Einheit, *will sie Allgemeingültigkeit beanspruchen*, ihre Legitimation aus Bereichen jenseits des künstlerischen Ich beziehen muß. Belyj versucht also, die Zentralstellung des Ich in seiner Theorie zu überwinden und eine neue Transzendenz zu ermitteln, die nicht der alte Gott sein soll. In diesem veränderten Kontext hat auch der “Primat des Schaffens vor der Erkenntnis” keinen Sinn mehr, denn nicht nur die Erkenntnis, sondern auch das Schaffen soll jetzt eine Norm erhalten. Ihre Selbstzweckhaftigkeit hat sich überlebt. Und so erscheinen Erkenntnis und

⁴¹³ Vgl.: ebd.: S. 219, 223.

⁴¹⁴ Vgl.: Ders.: *Эмблематика смысла*. (Kommentar) a.a.O. Anm. 16. S. 502: “Конецно, мы тепер’ сознаем иначе метафизическую потребность, нежели прежде; (...) после Канта мы не можем вернуться ни к метафизическим системам доброго старого времени, ни к возможности принять метафизические системы последующей эпохи” (“Natürlich verstehen wir jetzt die Notwendigkeit der Metaphysik anders als früher, (...) nach Kant können wir zu den metaphysischen Systemen der guten alten Zeit nicht mehr zurück, und die metaphysischen Systeme der nachfolgenden Epoche können wir ebensowenig akzeptieren”.)

Schaffen in den letzten beiden Dritteln von “Эмблематика смысла” als zwei Seiten eines Dreiecks, die auf eine gemeinsame Spitze, ihre beiderseitige Bedingung, das SYMBOL, zu laufen.⁴¹⁵ Was aber ist das SYMBOL, von Belyj in Majuskeln gesetzt⁴¹⁶, im Unterschied zu den je kleingeschriebenen Symbolen, die nur Etappen auf dem Weg nach oben markieren? Wie kommt er dazu?

Im gleichen Text, in dem Belyj die Identifikation von Transzendenz und praktischer Vernunft, also der Systeme Rickerts und Kants, vornimmt⁴¹⁷, postuliert er, dieser ersten These widersprechend, ein Sollen, das zur Norm *sowohl* der theoretischen *als auch* der praktischen Vernunft erklärt wird:

“рассуждающее сознание предопределено долженствованием (...); долженствование есть и норма теоретического, и норма практического разумов”.⁴¹⁸

“das urteilende Bewußtsein wird bestimmt von dem Sollen (...); das Sollen ist die Norm der theoretischen und der praktischen Vernunft”.

Belyj sucht nun also eine Norm, die zwar immer noch von einem Gegensatz zum Menschen lebt – sie transzendiert verschiedene *Vernunft*-Arten –, aber zumindest nicht mehr von diesem Menschen entworfen wird. Und er nimmt dabei Rickerts Begriff der Transzendenz in Anspruch, ja er greift sogar annähernd auf Rickerts Differenzierung von Geltung und Sein zurück. Doch verwickelt sich Belyj schon in der Formulierung. So unklar Rickerts Begriff der Norm bis zu seiner Präzisierung in “Zwei Wege der Erkenntnistheorie” als *formale Geltung* auch bleibt, ein transzendentes *Sein* lehnt Rickert entschieden ab.⁴¹⁹ Dieser Haltung schließt sich Belyj zunächst an, und zwar um die alte (vorkantische) Metaphysik zu umgehen. Aber offensichtlich weiß er doch nicht, wie eine Transzendenz ohne Seinscharakter auskommen kann. So konstruiert Belyj ein “Sein, das nicht existiert”. Er macht einen Unterschied zwischen dem latenten, wahren Sein und einem Sein, das mit realer Vorhandenheit, mit Existenz einhergeht. Doch trotz der subtilen

⁴¹⁵ Vgl. die Graphik I, abgedruckt am Ende des Bandes “Символизм” als Anhang zu “Эмблематика смысла” in: Ders.: Символизм. a.a.O. S. 639.

⁴¹⁶ Belyj schreibt nur den Anfangsbuchstaben groß, um aber dieser Hervorhebung im Deutschen zu entsprechen, ist das ganze Wort in Großbuchstaben gesetzt.

⁴¹⁷ Vgl.: Belyj, A.: Эмблематика смысла. a.a.O. S. 63.

⁴¹⁸ ebd.: S. 77.

⁴¹⁹ Kazin sieht zwar Belyjs Umformulierung des von Rickert entlehnten Wertbegriffs, fällt aber quasi hinter diese eigene Erkenntnis zurück, wenn er Rickert selbst die Orientierung an einer metaphysischen Realität unterstellt. Der Wert, ob die Freiburger Neukantianer das wollten oder nicht, sei so oder so “etwas” und dieses “etwas” falle folglich in den Bereich der Ontologie. Vgl.: Kazin, A.L.: Гносеологическое обоснование символа Андреем Бельем. In: Вопросы философии и социологии. Ленинград 1971. Nr. 3. S. 73. So bleibt unklar, worin denn überhaupt die Transformation Belyjs liegen soll. Trotz guter Ansätze leidet Kazins Aufsatz unter der zeitbedingten – und seine Argumentationsmöglichkeiten vermutlich auch einschränkenden – offiziellen sowjetischen Ideologie.

Argumentation läßt sich dahinter unschwer die Opposition Noumena versus Phänomene erkennen, nur daß die Noumena nun nicht mehr zu benennen sind:

“Символ не может быть дан без символизации; потому-то мы олицетворяем его в образе; образ, олицетворяющий Символ, мы называем символом в более общем смысле этого слова; таким символом, например, является Бог, как нечто существующее (про Символ же нельзя сказать ни того, что он существует, ни того, что он не существует, как, например, нельзя этого сказать про норму долженствования; с точки зрения философии Востока, идея вещи может перестать существовать, но она не перестает быть; как согласился бы с этим воззрением Риккерт!).”⁴²⁰

“Das SYMBOL kann nicht ohne Symbolisierung erscheinen; deshalb verkörpern wir es im Bild; das Bild, das das SYMBOL verkörpert, nennen wir Symbol im einem weiteren Sinne dieses Wortes; ein solches Symbol ist z.B. Gott, als etwas Existierendes (über das SYMBOL läßt sich weder sagen, daß es existiert, noch daß es nicht existiert, wie man das etwa auch nicht von der Norm des Sollens sagen kann; vom Blickwinkel der Philosophie des Ostens aus gesehen, kann die Idee eines Dinges aufhören zu existieren, während sie doch nicht aufhört zu sein; wie hätte sich mit dieser Anschauung doch Rickert einverstanden erklärt!).”

Gott als nur noch kleingeschriebenes Symbol muß sich mit einem bescheidenen, untergeordneten Rang gegenüber dem SYMBOL zufrieden geben, dessen nicht-seinshafte Transzendenz Belyj allerdings nur behauptet. Das Sein kommt durch die Analogie mit einer bleibenden Idee von Dingen durchaus wieder ins System herein. Belyj hält sich innerhalb der Opposition Welt der Erscheinungen versus transzendente Ideen oder deutlicher gesagt: Dasein versus transzendentes Sein auf, denn die Idee, die er den Dingen unterstellt, *ist* bei ihm ja gerade (она не перестает быть). Hiermit aber hätte sich Rickert keinesfalls einverstanden erklärt.

Belyj wagt sich, so scheint es, bereits wieder weit ins Feld der Spekulation vor, und der Zusammenhang mit der Erkenntnistheorie verwischt sich zusehends. Denn wo bleibt Rickerts systematischer Ausgangspunkt, seine Deutung des Erkennens nicht als Vorstellen, sondern als Urteilen? Was kann Belyj mit einem Urteil im Sinne Rickerts zu tun haben? Und doch versucht er erstaunlicherweise gerade anhand von Rickerts *Urteil* das bislang erst angedeutete transzendente *Sein* zu untermauern. Belyj konstruiert dabei zunächst von der Logik und auch von Rickert her gesehen ein Scheinproblem: Indem er das “ist” des Existenzialurteils (vgl. Rickert “diese Farbe ist”) mit dem “ist” der Copula verwechselt (vgl. “diese Farbe ist rot”) bzw. keine Unterscheidung zwischen beiden Verwendungen des “Seins” vornimmt, postuliert er mehrere Gleichungen zwischen Rickerts Synonyma der Erkenntnisnorm und macht diese in ihrem

⁴²⁰ Belyj, A.: *Émblemátika smysla*. a.a.O. S. 105f.

Seinsstatus zum Problem.⁴²¹ Wir haben eine hypothetische, von Belyj spielerisch und ohne logisches Prinzip geschaffene Verwirrung vor uns:

“Современная гносеология вплотную подходит к проблемам, решение которых есть точка отправления в построении теории символизма.

В представлении бытия, как формы суждения, в утверждении, что любое суждение осуществимо не как истинное, но как должное, в совпадении истины с долженствованием и ценностью мы уже покидаем строгую почву гносеологического анализа; теория знания сближается здесь с метафизикой единства.

Остановимся на характере суждения: «Истинное есть ценное».

Фрейбургская школа философии объединяет этим суждением собственно два суждения:

«Истинное есть должное.»

«Должное есть ценное.»

Откуда следует:

«Истинное есть ценное.»

Нас озабочивает ряд вопросов, на которые фрейбургская школа не дает ответа.⁴²²

“Die gegenwärtige Gnoseologie geht direkt auf Probleme zu, deren Lösung der Ausgangspunkt für die Erstellung einer Symbolismustheorie ist.

In der Vorstellung des Seins als der Form des Urteils, in der Behauptung, daß jedes beliebige Urteil nicht als wahres, sondern vielmehr als gesolltes ausgeführt wird, im Zusammenfallen von Wahrheit, Sollen und Wert verlassen wir schon die strenge Grundlage der gnoseologischen Analyse; die Erkenntnistheorie nähert sich hier der Metaphysik der Einheit an.

Betrachten wir den Charakter des Urteils: “Das Wahre ist das Werthafte”.

Die Freiburger philosophische Schule vereinigt in diesem Urteil eigentlich zwei Urteile:

“Das Wahre ist das Gesollte.”

“Das Gesollte ist das Werthafte.”

Woraus folgt:

“Das Wahre ist das Werthafte.”

Uns beschäftigt eine Reihe von Fragen, auf die die Freiburger Schule keine Antwort gibt.”

Es folgt eine Reihe von Fragen, die im wesentlichen um die Identifizierung von Subjekt und Prädikat in den angegebenen Sätzen kreisen. Sie lassen sich, laut Belyj, auch in umgekehrter Reihenfolge lesen. Die Entscheidung über Subjekt und Prädikat könne nicht mehr gefällt werden, umso deutlicher springe aber der wahre Zusammenhang dieser Sätze ins Auge, ein Zusammenhang, auf den Belyj mit der Nähe der Erkenntnistheorie zur sogenannten “Metaphysik der Einheit” anspielt: Er liegt im “ist” der Gleichung, das als vorweg gegebene *Seins*-Bedingung interpretiert wird. Belyj entwickelt aus der einfachen Identifizierung der Wahrheit mit Sollen und Wert die *Bestätigung der Existenz* von Wahrheit, Sollen und Wert. Er löst die Sätze “Истинное есть должное”, “Должное есть ценное” und “Истинное есть ценное” auf in “И с т и н -

⁴²¹ Zu Unrecht suggeriert Čistjakova hier eine Kohärenz zwischen Rickert und Belyj. Die Aussage “истинное есть ценное” (das Wahre ist das Werthafte), die Čistjakova Rickert zuschreibt, freilich ohne zu zitieren, wäre zutreffend im Sinne einer *Beschreibung* der Wahrheit als Wert, keinesfalls jedoch im Sinne eines Existenzialurteils, das Belyj daraus macht. Vgl.: Čistjakova, È.I.: *Èstetiko-filosofskie vzgljady Andreja Belogo*. a.a.O. S. 76.

⁴²² Belyj, A.: *Èmblematika smysla*. a.a.O. S. 118f.

но е – есть.”; “Должное – есть.”; “Ценное – есть.”⁴²³ (“Das Wahre ist das Gesollte”, “Das Gesollte ist das Werthafte” und “Das Wahre ist das Werthafte” in “Das Wahre ist.”; “Das Gesollte ist.”; “Das Werthafte ist.”) Eine derartige Verschiebung aber beruht auf dem genannten logischen Fehler der Gleichsetzung von Copula und Seins-Prädikat im Existenzialurteil. So ließe sich bei Rickert z.B. aus dem Urteil “diese Farbe ist rot” weder das Existenzialurteil “diese Farbe ist” und noch weniger ein – unzulässiges! – Existenzialurteil im allgemeinen wie “Rot ist” ablesen. Gültige Existenzialurteile sind im Sinne Rickerts nur über inhaltlich gegebene, d.h. empirische, *individuelle Tatsachen* zu fällen. Daß man aber über die Transzendenz (die Wahrheit) trotz aller Nicht-Gegebenheit doch sprechen kann, ohne in logische Widersprüche zu verfallen, d.h. ohne sie als Sein voraussetzen zu müssen oder sie zu setzen – diese Möglichkeit stellt Rickert in prophylaktischer Absicht, d.h. eben zur Verhinderung von Scheinproblemen deutlich heraus: Begriffe, v.a. erkenntnistheoretische Begriffe können sehr wohl zum Objekt eines Satzes werden, ohne daß darunter

“ein **wirkliches** Objekt zu denken ist, das immanent oder transzendent existiert. (...) Wir brauchen (...) nur daran festzuhalten, dass unsere erkenntnistheoretischen Begriffe keinen Inhalt haben, der sich auf Wirklichkeiten bezieht, und es müssen dann alle scheinbaren Paradoxien verschwinden.

Will man der Erkenntnistheorie trotzdem das Recht bestreiten, Begriffe zu bilden, die nicht Begriffe von Wirklichkeiten sind, so mag man das tun. Aber man soll dann die Erkenntnistheorie überhaupt aufgeben. Diese Wissenschaft fragt nach den logischen Voraussetzungen der Wirklichkeitserkenntnis, und deshalb können ihre Begriffe, die diese Voraussetzungen enthalten, nicht Begriffe von Wirklichkeiten sein.”⁴²⁴

An Belyj also, der die Unterscheidung von Form und Inhalt mißachtet, der das *Existenzialurteil* auf die *logischen* Voraussetzungen aller Urteile überhaupt anwendet, hätte man zuallererst mit Rickert die Forderung zu stellen, “die Erkenntnistheorie überhaupt aufzugeben”. Belyj aber will auf diese Theorie keineswegs verzichten, sondern sie modifizieren und – in Verkehrung der Absichten Rickerts – die Erkenntnis in Metaphysik bzw. Ontologie münden lassen. Diese Modifikation, die Belyj an Rickerts Existenzialurteil vornimmt, läßt sich in einem Absatz von “Эмблематика смысла” komprimiert nachlesen:

“Здесь должны мы заметить, что суждение утверждения самой нормы утверждений не может носить строго гносеологического характера; здесь трансцендентная норма посредством категории данности (‘есть’) необходимо утверждается, как нечто существующее: мы можем мыслить трансцендентную норму лишь как метафизическую реальность. Долженствование превращается в этом суждении в метафизическое единство. ‘Истинное есть должное’, независимо от того, где субъект и где предикат суждения.

⁴²³ ebd.: S. 123.

⁴²⁴ Rickert, H.: Der Gegenstand der Erkenntnis. a.a.O. S. 154f.

превращается в утверждение существования: истинное – есть, должное – есть. Вот что мы мыслим, когда утверждаем 'истинное есть должное'. На основании тех же суждений мы должны утверждать и относительно ценности: 'ценное – есть'. Независимо от характера суждения (аналитическое оно, или синтетическое) мы утверждаем его, как суждение с у щ е с т в о в а н и я. Отсюда следует крайне важный вывод относительно всяких гносеологических суждений: всякое гносеологическое суждение предстает нашему познанию, как суждение метафизическое; особенностью же метафизических суждений является их онтологический характер; признавая онтологическую проблему недоказуемой при помощи теории знания, мы в сущности само наше познание наделяем бытием: познание есть уже онтология.⁴²⁵

"Hier müssen wir anmerken, daß das Urteil der Bejahung der Norm der Bejahung keinen streng gnoseologischen Charakter mehr haben kann; hier bestätigt sich die transzendente Norm mit Hilfe der Kategorie der Gegebenheit ('i s t') notwendig als etwas Existierendes: wir können die transzendente Norm nur als metaphysische Realität denken. Das Sollen verwandelt sich in diesem Urteil in die metaphysische Einheit. 'Das Wahre ist das Gesollte' verwandelt sich, unabhängig davon, wo sich das Subjekt und das Prädikat des Urteils befindet, in die Behauptung seiner Existenz: d a s W a h r e i s t, d a s G e s o l l t e i s t. Das genau denken wir, wenn wir behaupten 'd a s W a h r e i s t d a s G e s o l l t e'. Aufgrund derselben Erwägungen müssen wir auch bezüglich des Werts bekräftigen: 'd a s W e r t h a f t e i s t.' Unabhängig vom Charakter des Urteils (sei es analytisch oder synthetisch) bestätigen wir es, als ein E x i s t e n z i a l u r t e i l. Hieraus folgt ein außerordentlich wichtiger Schluß in Bezug auf alle gnoseologischen Urteile: jedes gnoseologische Urteil zeigt sich unserer Erkenntnis als metaphysisches Urteil; die Besonderheit metaphysischer Urteile liegt in ihrem ontologischen Charakter; indem wir das ontologische Problem, das von der Erkenntnistheorie nicht berührt wurde, anerkennen, stattdessen wir im wesentlichen unsere Erkenntnis mit Sein aus: die Erkenntnis ist schon Ontologie."

Es scheint nicht ganz klar, warum Belyj, nachdem er nun die 'metaphysische Realität' der transzendenten Norm postuliert hat, noch eine weitere Norm, nämlich die Norm der Norm braucht. Vermutlich sind 'Wert', 'Wahrheit' und 'Sollen' gerade durch ihren Seinscharakter inhaltlich zu sehr vorbestimmt. Man müßte ihr Verhältnis klären⁴²⁶ und definieren können, wie sich dieses Sein äußert, welche weiteren Bestimmungen es zuläßt etc. Hier aber hält sich Belyj ganz bedeckt. So werden die Existenzialurteile nur zu einer Etappe auf dem Weg zur eigentlichen Transzendenz erklärt, die hauptsächlich synthetisierende Funktion hat. Ob man angesichts dieser, nur noch auf numerischer Identität basierenden Transzendenz noch von einem Sein sprechen kann, bleibt fragwürdig. Belyj zumindest drückt sich sprachlich um das Problem, spricht von einer "existierenden Einheit", einem "unvorstellbaren Sein". Und dieses Eine heißt bei Belyj das SYMBOL:

⁴²⁵ Belyj, A.: *Emblematika smysla*, a.a.O. S. 120.

⁴²⁶ Diesen Versuch unternimmt Belyj auch ansatzweise. Vgl.: ebd.: S. 124. Er erstellt eine Hierarchie der Normen, siedelt dabei den 'Wert' an der obersten Spitze der Skala an, in der Mitte das 'Sollen', am unteren Ende die 'Wahrheit'. Eine Begründung der Rangfolge gibt Belyj allerdings nicht. Vermutlich läßt er sich hier mehr von Gefühlen leiten, die die unterschiedlichen Begriffe bei ihm auslösen.

“Истинное – есть.’

‘Должное – есть.’

‘Ценное – есть.’

Связью между этими понятиями оказалась категория данности; но метафизическое условие ее есть существующее единство; когда мы говорим ‘с у щ е с т в у ю щ е е’, мы разумеем некое невообразимое бытие; в этом смысле и утверждаем, что единое есть С и м - в о л .⁴²⁷

“Das Wahre ist.’

‘Das Gesollte ist.’

‘Das Werthafte ist.’

Die Verbindung zwischen diesen Begriffen machte die Kategorie der Gegebenheit aus; doch ihre metaphysische Bedingung ist die existierende Einheit; wenn wir sagen ‘e x i s t i e r e n d’, so verstehen wir darunter ein unvorstellbares Sein; in diesem Sinne behaupten wir auch, daß das Eine das S Y M B O L ist.”

Das SYMBOL ist also das von Belyj gesuchte Jenseitige, das Erkenntnis wie Schöpfung bestimmen soll. Das SYMBOL weist neben seinem transzendenten Seinscharakter keinerlei positive Bestimmung mehr auf. Und dies ist eine Klemme, aus der sich Belyj nicht mehr befreien kann.

Das transzendente Sein verknüpft Belyj mit einem Urteil, speziell dem Existenzialurteil. Diese Verknüpfung aber ist unsinnig, und sie führt deshalb auch nicht zu dem von Belyj gewünschten Ergebnis, zur *glaubhaften* Postulierung einer transzendenten, wenngleich nicht traditionellen, seinshaften Instanz (nicht Gott). Das erste Indiz der Unglaubwürdigkeit liegt in der Frage nach dem Subjekt des Urteils beschlossen. Weil es Belyj jetzt um das Transzendente zu tun ist, thematisiert er das Subjekt des Urteils wohlweislich nicht. Aber zum Urteil gehört eben doch der Urteilende. Und dieses Subjekt *setzt* bei Rickert in Anerkennung eines Werts das (individuelle Dies-) Sein. Insofern Belyj den Wert zum Inhalt des Existenzialurteils macht, setzt der Urteilende den Wert selbst! Belyjs Urteile sehen ihrem Äußeren nach freilich bescheiden aus. Aber ihre Bescheidenheit beruht auf einer impliziten Anmaßung, die so enorm ist, daß sie der Einfachheit halber unterschlagen wird. ‘Das Wahre ist’, ‘das Werthafte ist’ – das *scheint* die Anerkennung eines objektiv Gegebenen zu sein. Aber in Wirklichkeit macht gerade der *Seins*-charakter im *Urteil* die Anerkennung zunichte und polt Rickerts einstige Bejahung in eine neue Behauptung um. Belyjs Urteil entspricht exakt der These Riehls: Nicht von der Realität wird etwas ausgesagt, sondern die Realität wird behauptet.⁴²⁸ Und so wird auch bei Belyj kein transzendenter Wert als seiend anerkannt, wie das Urteil “das Werthafte ist” simuliert, sondern

⁴²⁷ ebd.: S. 123.

⁴²⁸ Auf diese These stützt sich Rickert. Vgl.: Rickert, H.: Der Gegenstand der Erkenntnis. a.a.O. S. 151.

das eigentlich dahinterstehende Urteil lautet: Es sei der Wert! (Es sei die Wahrheit! usw.) Belyjs Umformulierung der Erkenntnisnorm Rickerts in den Inhalt des ebenso von Rickert herkommenden Existenzialurteils bringt – besser hätte er es nicht ausdrücken können – seine Theorie des Schaffens auf eine kurze Formel: “Ценное – есть.” Und da das Urteil vollzogen werden muß, dieses Subjekt aber, wenn auch nicht eigens thematisiert, offenkundig der Mensch bleibt, so ist der Satz “Ценное – есть” (“Das Werthafte ist”) völlig dem frühen “да будет” (“ja es wird/soll/möge sein”) gleich. Auf dem Weg zur vermeintlichen Transzendenz fällt Belyj also mit Hilfe seiner Ausdehnung des Existenzialurteils auf logische Begriffe in das Modell des Schaffens zurück. Und wir sind als Rezipienten wieder da, wo wir schon immer waren: bei der Schöpfungsenergie. Belyj bestätigt dieses Ergebnis, indem er die Erkenntnistheorie oder auch die Erkenntnis selbst zur Ontologie erklärt und an einer Textstelle gar vom seinschaffenden Charakter der transzendentalen Logik spricht:

“трансцендентальная логика (...) является нам, как некоторый организм, творящий самое бытие”.⁴²⁹

“die transzendente Logik (...) stellt sich uns dar als ein Organismus, der das Sein selbst schafft”. Dennoch will Belyj die angeführten Existenzialurteile synthetisieren. Er ermittelt das Seinsprädikat (“ist”) als grundlegende Gemeinsamkeit und kommt über die dem Sein zur Wirklichkeit verhelfende “Kategorie der Gegebenheit” zur transzendenten Urteilsnorm. Diese transzendente Norm bezeichnet er als SYMBOL, als existierendes (“существующее”), wenngleich unvorstellbares Sein (“невообразимое бытие”). Das SYMBOL garantiert den *Zusammenhang* der Urteile, es ist der Grenzpunkt, der uns die Orientierung zumindest im Bereich von Erkenntnis und Schaffen ermöglicht. Das SYMBOL ist das Eine – “Символ – единое” – sagt Belyj auch. Doch trotz aller Behauptung, hier läge ein unvorstellbares Sein vor, ist es um den Seinscharakter des SYMBOLS schlecht bestellt. Belyj vermeidet auch aus guten Gründen, das SYMBOL zum Subjekt eines Existenzialsatzes zu machen. Zu der hypothetischen Aussage ‘Символ – есть’ (‘Das SYMBOL ist’) kann sich Belyj in “Эмблематика смысла” *nicht* entschließen! Er weiß sehr wohl, daß er im anderen Falle dieses SYMBOL inhaltlich zu klären hätte und daß ihn die Frage nach der *Vermittlung* des transzendenten Seins in unlösbare Widersprüche verwickeln würde. Wie käme das transzendente Sein dann zum immanenten Sein? Wären hier Eingeweihte, besonders Begabte zur Schau der Transzendenz vonnöten? Über ein erkenntnistheoretisches Urteil könnte die Einsicht in *dieses* Transzendente kaum glaubhaft gemacht werden. Und so

⁴²⁹ Belyj, A.: Эмблематика смысла. a.a.O. S. 125.

rückt Belyj statt dessen, indem er sein SYMBOL vage beläßt, dessen Seinscharakter nur behauptet, ein Existenzialurteil aber vermeidet, ein gutes Stück an Rickerts formale Geltung heran. Was Belyjs SYMBOL auszeichnet, ist seine inhaltliche Leere und diese Leere ist ihrerseits ein Indiz des Formalen. Das SYMBOL, ohne positive Bestimmung belassen, weist deshalb auf den Weg seiner Realisierung, auf die *Symbolisierung* zurück. Das SYMBOL fällt zusammen mit der Methode.

"The Symbol Embodied, as the extreme limit of symbolization in the direction of transcendent purity, is neither a symbol in the ordinary sense nor embodied in the ordinary sense. Being entirely free of any immanent component, it does not symbolize, that is, does not symbolically embody anything. It is simply the pure, limiting Idea of symbolic embodiment.

This is just the point. (...) The Symbol Embodied (...) is generated from within the system itself. In fact, it is neither more or less than the formal organizational principle of the system hypostasized and enthroned at the summit as if it were an absolute, metaphysical first principle. But this, of course, it clearly is not. (...)

Bely's system (...) is entirely self-contained and self-generating. The true first principle is not God or any other metaphysical entity, it is simply the formal principle of symbolization."³⁰

Dieser Deutung von Steven Cassedy ist uneingeschränkt zuzustimmen. Hinzuzufügen bleibt nur, daß Belyj diesen Schluß niemals akzeptieren würde. Das SYMBOL als bloßes Prinzip der Symbolisierung, – diese Implikation des Systems wird in "Эмблематика смысла" sogar explizit verneint: "Символ не метод, как и символизм не метод."³¹ ("Das SYMBOL ist keine Methode, wie auch der Symbolismus keine Methode ist.") Man muß Belyj zugestehen, daß er eine rein formale Symbolismustheorie zumindest nicht mehr *will*. Die implizite Konsequenz ergibt sich aus der mangelnden Bestimmbarkeit des transzendenten Fixpunktes bei gleichzeitiger Beibehaltung des herkömmlichen Subjekts. Und nicht zuletzt ist hier die Orientierung Belyjs an Rickert zu spüren. Auch bei Rickert wird die Norm, solange ihre Formalität als logische nicht geklärt ist (erst in "Zwei Wege der Erkenntnistheorie"), an die Realisierung, der Wert an die Bewertung gebunden. Diese Realisierung macht sich das herkömmliche Ich zur Aufgabe, allein durch die inhaltlich auch nur geringfügig bestimmte Norm hat die Realisierung den Charakter der Formalität. Rickert nähert sich einem Modell von Erkenntnis an, wie es Kant formuliert hatte. Und so verhält sich die Sache bei Belyj auch. Zwischen den Zeilen von "Эмблематика смысла" und als logische Folge

³⁰ Cassedy, S.: Bely's Theory of Symbolism as a Formal Iconics of Meaning. In: Malmstad, J.E. (Hrsg.): Andrey Bely. Spirit of Symbolism. Ithaca, London 1987. S. 310. Cassedy interpretiert v.a. Belyjs Graphik aus dem Anhang zu "Эмблематика смысла", also das Dreieck, dessen Seiten (Erkenntnis und Schaffen) auf die Spitze, das SYMBOL zulaufen. Trotz intensiver Suche kann Cassedy aber auch nur die inhaltliche Leere dieser Spitze herausstellen.

³¹ Belyj, A.: Эмблематика смысла. a.a.O. S. 140.

vieler Ungereimtheiten des Textes ist immer noch die Position von 1907 herauszulesen, Belyjs an Kant orientierte, prozessbezogene Symbolismustheorie. "Символизм дается в символизациях."⁴³² ("Der Symbolismus ist in den Symbolisierungen gegeben.") – so heißt es in "Эмблематика смысла" eben auch. Als letztes Indiz dieser Formalität mag auch die erneute Parallelisierung von Erkenntnis und Schaffen angeführt werden. – So läßt also der Weg zum SYMBOL nur zwei, uns bereits bekannte Positionen Belyjs entstehen: die Theorie des Schaffens und den Formalismus künstlerischer bzw. erkenntnis-mäßiger Prozesse. Die Transzendenz kann Belyj nicht glaubhaft nachweisen.

In einem Fall allerdings, muß seinem Versuch, eine Norm zu postulieren, Erfolg zugesprochen werden. Und dieser Fall liegt in der Reaktivierung der "alten", "vorkantischen" Metaphysik. Eine "gnoseologische Metaphysik" bringt Belyj nicht zustande, ein transzendentes Sein läßt sich eben systemimmanent aus Rickert nicht entwickeln. So wird das Transzendente von außen und von früher herangetragen. Gott macht den metaphysischen Untergrund des Urteils aus! Reflex dieser *nicht von Argumenten getragenen* Kombination ist die Tatsache, daß Belyj Bibelzitate als parallelisierende Allegorie seiner Urteilsanalysen einbringt. Aber so verblüffend der Zusammenhang anmutet und das von Rickert entlehnte Urteil durch einen göttlichen Ursprung karikiert erscheint, Belyj spürt – bewußt oder unbewußt – eine Verbindungslinie auf: sie liegt in der *Sprache* (im Wort, Logos):

"приматом образования основных гносеологических суждений является утверждения этих суждений, как суждений онтологических: гносеологическое суждение здесь утверждается, как метафизическая (...) реальность; (...) ценность суждения в его бытии, а не в его долженствовании. Повторяю: бытие суждения есть бытие трансцендентное; евангельский текст выражает образную сущность такого бытия: 'В начале было Слово, и Слово было у Бога и Слово было Бог'.⁴³³

"der Vorrang der Bildung grundlegender gnoseologischer Urteile zeigt sich als Bejahungen dieser Urteile als ontologischer Urteile; das gnoseologische Urteil wird hier bestätigt als metaphysische (...) Realität; (...) der Wert des Urteils liegt in seinem Sein und nicht in seinem Sollen; ich wiederhole: das Sein des Urteils ist ein transzendentes Sein; der evangelische Text drückt die bildliche Realität eines solchen Seins aus: 'Am Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und das Wort war Gott'."

Hier geht Belyj vom Sein *im* Urteil zum Sein *des* Urteils über. Das Urteil findet in der Sprache statt, es ist Sprache, von wem aber stammt die Sprache? Wenn die Sprache einen göttlichen Ursprung hat, wie die von Belyj zitierten ersten Verse des Johannesevangeliums nahelegen, dann ist das transzendente Sein, das dem Urteil zugrunde liegt, gefunden.

⁴³² ebd.

⁴³³ ebd.: S. 124.

Diese traditionell-metaphysische Lösung, so muß allerdings einschränkend gesagt werden, wird in "Эмблематика смысла" nur am Rande erwähnt. Der Grund liegt v.a. darin, daß sich in anderer Weise, auf dem erkenntnistheoretischen Weg, kein transzendentes Sein ergeben hatte. Dieses Dilemma führt Belyj zum Rückgriff auf die christliche Mythologie und hierin deutet sich gleichzeitig seine spätere Hinwendung zur Anthroposophie an. Aber selbst in 'anthroposophischer Zeit' lassen sich bei Belyj Reste des schöpferischen Bewußtseins, das er aus Rickerts Philosophie herausinterpretierte, finden.⁴³⁴ Und seine Sprachkonzeption geht keineswegs im Postulat des gottgegebenen Wortes auf. Gerade Belyjs Verhältnis zur Sprache zeigt neben der Neigung zum Mythos auch deutlich die Vorliebe für das Experiment. Das Zitat aus dem Johannesevangelium in "Эмблематика смысла" ist eine Flucht in die Allegorie, um dem erkenntnistheoretisch verfehlten Transzendenten doch noch Konturen zu geben. Belyjs eigentliche Sprachtheorie lehnt sich dagegen eng an seine Rickert-Rezeption als Modell des *Schaffens* an. Die Gegebenheit durch die Sprache weicht dem Entwerfen von Sprache.⁴³⁵

So läßt sich als Fazit ziehen: Belyj deutet Rickerts "Gegenstand der Erkenntnis" als eine Anleitung zum sinnvollen, wertsetzenden Schaffen des Menschen. Alles Suchen nach einer allgemeinen Verbindlichkeit dieser Tätigkeit führt Belyj zu leeren Begriffen wie dem SYMBOL., dessen vermeintlich transzendentes Sein keine Klärung erfährt, oder zurück zur traditionellen Metaphysik, die sich in vagen Allegorien erschöpft: in einem "Geheimnis", einem "Antlitz", das

⁴³⁴ So spricht Belyj noch 1922 etwa von einem Urteil, das den Begriff konstituiert ("suždenie, ponjatie strojaščee") und erklärt 1928 das Denken zum Schaffen ("myšlenie est' tvorenie"). Vgl.: Ders.: *Osnovy moego mirovozzrenija*. (1922) a.a.O. Blatt 18; *Stat'ja bez zaglavija*. (1928) a.a.O. Blatt 6.

⁴³⁵ Cassedy macht dementsprechend einen Unterschied zwischen den zeitgleich erschienenen Aufsätzen "Эмблематика смысла" und "Magija slov". Während sich Belyj in "Эмблематика смысла" um die Grundlegung einer transzendenten Norm bemühe, freilich ohne Erfolg, sieht Cassedy in "Magija slov" deutlicher das Modell des Schaffens repräsentiert. Vgl.: Cassedy, S.: *Bely's Theory of Symbolism as a Formal Iconics of Meaning*. a.a.O. S. 292ff. Cassedy stellt ebenfalls klar den Einfluß der Erkenntnistheorie Kants und Rickerts auf die sprachtheoretische Position Belyjs von 1909/1910 heraus. Belyjs Zugang zur Sprache sei "Kantian, pure and simple". Vgl.: Cassedy, S.: *Bely the Thinker*. In: Malmstad, J.E.: *Andrey Bely. Spirit of Symbolism*. a.a.O. S. 329f. Einen Wandel des Sprachkonzepts sieht Cassedy in Belyjs anthroposophischer Phase: Belyj falle hier in traditionell mythische Denkformen zurück. Vgl.: ebd.: S. 330ff. Sein bis 1910 propagiertes Mythenschaffen stuft Cassedy dagegen als modern ein, insofern kein Sein, sondern nur eine Bedeutung autonom gesetzt werde. In dieser Studie (Vgl.: Ders.: *Belyj, zaum' and the Spirit of Objectivism in Modern Russian Philosophy of Language*. In: *Andrey Belyj. Pro et contra*. a.a.O. S. 23-30.) scheint mir allerdings der 'Formalist' und Kantianer Belyj zu kurz zu kommen. Cassedy diskutiert dementsprechend auch nicht die literaturwissenschaftlichen Studien Belyjs. Daß es bei Belyj daneben durchaus Aussagen gibt, die der Sprache eine transzendente Qualität zuschreiben, er aber gleichzeitig den subjektiven Sprachentwurf favorisiert, konstatiert Goering. Vgl.: Goering, L.L.: *Andrei Bely and the Humboldtian Tradition of Language Philosophy*. a.a.O. S. 105f, 109f, 142f. So spricht Belyj etwa von der "Mystik des Wortes selbst" – vgl.: Belyj, A.: *Mysl' i jazyk*. (*Filosofija jazyka A.A.Potchni*). In: *Logos*. Moskva 1910. Nr. 2. S. 251 –, er propagiert die onomatopoeische Orientierung an einem anderen Gegebenen, nämlich der Natur – vgl.: Ders.: *Magija slov*. a.a.O. S. 431 – und plädiert auch wieder für die freie Konstruktion neuer Inhalte mit Hilfe des Lautspiels: Vgl.: Ders.: *Lirika i eksperiment*. a.a.O. S. 577.

uns vermeintlich entgegentritt, in Gott als dem Ursprung der Welt durch das Wort. Diese Metaphysik ist Schmuck, nicht mehr; sie trägt zu keiner Argumentation und auch nicht zur Deutung Rickerts bei. Belyjs Rezeption der Philosophie Rickerts als Modell des Schaffens ist die hier entscheidende. Sie stellt eine durchgehende Linie in Belyjs Theorie dar, ihre Abweichungen können vernachlässigt werden, ihre Kontinuität aber wird sich in "Peterburg" nachweisen lassen, wenn das "да будет" (ja es wird/soll/möge sein) etwa im "Hirnspiel" des Erzählers, dessen Bewußtsein Figuren *produziert*, seine künstlerische Realisierung erfährt. Schließlich bietet die "Bejahung" Belyj die entscheidende Gelegenheit, das Problem des Bewußtseins mit dem Problem des Lebens und in dieser Hinsicht die Philosophien Rickerts und Nietzsches zu verbinden. Das von Rickert entlehnte Bejahen wird – wie noch zu zeigen sein wird – dem "Ja-Sagen" Nietzsches gleichgesetzt.

II. Friedrich Nietzsche

Belyjs Verhältnis zu Nietzsche ist komplexer als das zu Kant und Rickert. Diese Komplexität aber geht auf Nietzsche selbst zurück. In dessen Schriften fehlt v.a. ein systematisches Hauptwerk – etwa analog zur “Kritik der reinen Vernunft” –, das auch den Hauptbezugspunkt einer philosophischen Rezeption ausmachen könnte. Zwar plante Nietzsche noch ein solches Werk unter verschiedenen Titeln wie “Umwertung aller Werte”, “Unschuld des Werdens”, “Wille zur Macht”, “Mittag und Ewigkeit”, doch er konnte es nicht mehr fertigstellen. Daß seine Schwester Elisabeth im Nachhinein die Bruchstücke als “Wille zur Macht” herausgibt, stellt eine Quellenfälschung dar.¹ Die mangelnde Systematik ist vielmehr der Philosophie Nietzsches inhärent und somit das Fehlen des Hauptwerks konsequent. Er schreibt gegen die herkömmlichen Werte (die christliche Moral u.a.), die dem Leben einen abstrakten Sinn aufoktroieren, damit aber gerade dieses Leben mißachten. Nietzsches Philosophie ist ihrerseits aus der Persönlichkeit des Verfassers geboren und deshalb nichts weniger als ein abstraktes Gebilde. Seine Schriften können nicht ohne Rücksicht auf die Biographie verstanden werden, und sie verändern sich, wie sich auch Nietzsches Leben ändert. Für den Rezipienten müssen ihre Vielzahl und ihr unterschiedlicher Charakter in den Blick kommen.

Diesem Umstand trägt Belyj von Anfang an Rechnung. Er ist schon 1903 mit der von Šestov vorgelegten Nietzsche-Deutung vertraut, nach der die Philosophie als Selbstrechtfertigung ihres Autors erscheint.² Šestov vermutet hinter dem Werk als eigentliche Antriebskraft die Befindlichkeit des Verfassers, besonders dann, wenn dieser krank ist. Er projiziert Nietzsches Texte auf dessen Biographie. Und so liest auch Belyj. Aufs engste verwoben sind philosophische Rezeption und Einfühlung in die Person Friedrich Nietzsche. Belyj entdeckt dabei deutliche Parallelen zwischen Nietzsches und seinem eigenen Leben.

Unterstrichen wird diese persönliche Nähe aber noch durch eine andere, von Belyj wiederholt vorgetragene These. Er erklärt Nietzsche zum *Symbolisten*.³ Damit wird nicht nur die individuel-

¹ Zu Nietzsches Projekt eines systematischen Hauptwerks und verschiedenen Titeln sowie zur Manipulation durch die Schwester vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 2. München 1981. S. 577; Bd. 3 München 1981. S. 372. Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. Stuttgart 1989. S. 724f, 799.

² Vgl.: Šestov, L.: Dostoevskij i Niče. (Filosofija tragedii) (1902). Berlin 1922. S. 97ff. Belyj erwähnt das Nietzsche-Buch Šestovs in “Simvolizm, kak miroponimanie”. Vgl.: Belyj, A.: Simvolizm, kak miroponimanie. (1903) In: Arabeski. a.a.O. S. 235.

³ Vgl.: Belyj, A.: Fridrich Niče. In: Arabeski. a.a.O. S. 78. Ders.: Na rubeže dvuch stoletij. (1930). Moskva 1989. S. 434.

le Ähnlichkeit angezeigt – Nietzsche ein Symbolist wie Belyj auch –, sondern eine bestimmte Einschätzung der Philosophie vorgenommen. Belyj geht es offenbar weniger um Nietzsches Denken als um die Präsentation dieses Denkens: Gerade Nietzsche hat in seinem Werk gezeigt, wie wenig Form und Inhalt zu trennen sind, und die Form, Nietzsches Stil, sein Rhythmus, seine Bilder werden bei Belyj zum Thema. Daß diese eigentlich künstlerischen Gestaltungsmittel wiederum als solche Einfluß nehmen, liegt auf der Hand. Belyjs Stil und Motive müssen also, insofern sie auf die Quelle 'Nietzsche' zurückzuführen sind, sowohl in seiner Theorie als auch im Roman "Peterburg" berücksichtigt werden. Der Deutlichkeit halber soll deshalb bei der Behandlung der Biographie wie der Stilistik Nietzsches auch auf Beispiele aus "Peterburg" vorgegriffen werden.

Wie steht es nun aber um die eigentlich philosophische, die inhaltliche Rezeption? Welche Texte Nietzsches hat Belyj überhaupt gelesen, worauf gründet sich sein Gesamteindruck? In seinen Erinnerungen liest man: "Период с осени 1899 года до 1901 мне преимущественно окрашен Ницше, чтением его сочинений, возвращением к ним опять и опять; «Так говорил Заратустра» стала моей настольною книгою."⁴ ("Die Zeit vom Herbst 1899 bis 1901 füllte ich vor allem mit Nietzsche aus, mit dem Lesen seiner Werke, zu denen ich immer wieder zurückkehrte; 'Also sprach Zarathustra' war mein unentbehrliches Buch.") Nun spricht Belyj zwar von den Werken Nietzsches im Plural, konkret aber nennt er nur "Also sprach Zarathustra". Und diese Aussage ist bezeichnend. Belyjs Rezeption gilt vorwiegend diesem einen Buch. Die unveröffentlichten autobiographischen Materialien ergeben das gleiche Bild: Auf November/Dezember 1899 datiert Belyj seine erste bewußte Beschäftigung mit Nietzsche, genannt wird aber nur "Zarathustra"⁵, im Sommer 1902 liest er "Zarathustra" im Original⁶; 1907, als er seinen Aufsatz "Фридрих Ницше" verfaßt, spricht er von der bereits siebenfachen Lektüre des Buches⁷, weitere – so läßt sich schließen – dürften gefolgt sein, da das Interesse an Nietzsche keineswegs abnimmt. Belyj kennt also "Zarathustra" nahezu auswendig. Was jedoch die anderen Werke Nietzsches betrifft, so liefert er nur rudimentäre Angaben über seinen Kenntnisstand. Da ist zunächst einmal die "Geburt der Tragödie", die mit dem Gegensatzpaar apollinisch-dionysisch und der Auslegung des Dionysischen als Musik schon früh in Belyjs

⁴ Ders.: *Na rubeže dvuch stoletij*. a.a.O. S. 435.

⁵ Vgl.: Ders.: *Material k biografii (intimnyj)*. a.a.O. Blatt 13.

⁶ Vgl.: ebd.: Blatt 29.

⁷ Vgl.: Ders.: *Fridrich Nieše*. a.a.O. S. 80.

Texten präsent ist.⁸ Weitere Quellen aber kommen nur vage zur Sprache. In "Фридрих Ницше" (1907) findet sich ein versteckter Hinweis auf die "Fröhliche Wissenschaft"⁹, daneben zitiert Belyj die Spätschrift "Der Fall Wagner"¹⁰, die weitere Rezeption scheint in die Zeit nach 1911 zu fallen: Erwähnt werden "Ecce homo"¹¹, "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen"¹² sowie die "Morgenröthe".¹³ Muß man nun die Nietzsche-Rezeption Belyjs – vor allem in seiner theoretisch produktivsten Phase bis etwa 1910 – als philosophisch irrelevant bezeichnen? Liegen hier, ähnlich wie im Falle der Rezeption von Kants "Kritik der Urteilskraft", nur ein paar belanglose Bemerkungen vor, ohne inhaltliche Verarbeitung, ohne näheres Hinsehen? Kümmert sich Belyj nur um das offensichtlich literarischste Werk Nietzsches, um "Zarathustra"? Und auch dabei wesentlich um die Form, nicht aber den Inhalt?

Diese Fragen müssen trotz des gegenteiligen ersten Eindrucks verneint werden. Gegen eine platte und nur die Mode bestätigende Nietzsche-Rezeption Belyjs¹⁴ spricht schon die Tatsache, daß er die wichtigsten Ideen aus "Zarathustra", die "Ewige Wiederkunft des Gleichen" sowie den "Übermenschen" nicht als Schlagworte im Mund führt, sondern sich intensiv damit auseinandersetzt. Von 1903 an ("Символизм, как миропонимание") bis in die 20er Jahre hinein beschäftigt sich Belyj mit der "Ewigen Wiederkunft" und legt durchaus verschiedene Inter-

⁸ Siehe dazu die Kapitel A.II.2.1.a) und b) ("Metaphysische Inspiration" und "Der Konflikt zwischen Theater und Leben") in dieser Arbeit.

⁹ Belyj spricht davon, daß Nietzsche vor 25 Jahren eine beißende gesellschaftliche Analyse verfaßt habe. Nimmt man das Datum des Belyj-Aufsatzes (1907) als Ausgangspunkt, so handelt es sich um einen Text Nietzsches aus dem Jahre 1882, d.h. um die "Fröhliche Wissenschaft". Vgl.: Belyj, A.: Фридрих Ницше. a.a.O. S. 87.

¹⁰ Vgl.: ebd.: S. 85: "'Ach, ёtot staryj razbojnik! – vosklicaeт on (Ницше, А.З.) по адресу Вагнера, – он разгадал в музыке средство возбуждае' ustalye nervy, он ётим сдеlal muzyku бол'noj'." Vgl. dazu Nietzsche, F.: Der Fall Wagner. (1888) KSA Bd. 6. Berlin, New York 1988. S. 23: "Wagner ist ein grosser Verderb für die Musik. Er hat in ihr das Mittel errathen, müde Nerven zu reizen, – er hat die Musik damit krank gemacht."

¹¹ Vgl.: Belyj, A.: Krugovoe движение. (Kreislauf). In: Trudy i dni. 1912. Nr. 4-5. S. 64.

¹² Vgl.: Ders.: Krizis mysli. (1916/17) a.a.O. Blatt 9.

¹³ Vgl.: Ders.: Krizis soznanija. (1920/21) a.a.O. Blatt 36.

¹⁴ Zum Einfluß Nietzsches auf die russische Kultur im Zeitraum von 1890 bis 1912 vgl.: Rosenthal, B.G. (Hrsg.): Nietzsche in Russia. Princeton 1986. Eine detaillierte Besprechung dieses Bandes mit ergänzenden Literaturhinweisen zur deutschsprachigen Forschung gibt: Deppermann, M.: Nietzsche in Rußland. In: Nietzsche-Studien. Bd. 21. 1992. S. 211-252. Deppermann charakterisiert die begeisterte Rezeption, die Nietzsche in Rußland erfährt, sowie den gemeinsamen Nenner und die Differenzen zwischen den Deutungen treffend: "Der spezifisch 'russische Nietzsche' wurde also durch das nationale Prisma wahrgenommen. Er bot als Prophet der Zukunft die Vision einer neuen Kultur für Aktivisten aller couleurs und wirkte durch sein facettenreiches Denken auf Gruppierungen mit antagonistischem soziokulturellem Ideal." ebd.: S. 221. Vgl. auch den neueren russischen Beitrag zu demselben Thema: Danilevskij, R.Ju.: Russkij obraz Фридриха Ницше. (Predystorija i načalo formirovanija) In: Na rubeže XIX i XX vekov. Iz istorii meždunarodnych svjazej russkoj literatury. Leningrad 1991. S. 5-43.

pretationen vor.¹⁵ Von hier aus gesehen, wäre es nur schwer verständlich, wenn sich Belyj nicht um klärende Angaben aus anderen Texten Nietzsches bemüht hätte. In Betracht kommen zumindest die "Fröhliche Wissenschaft", in der sich der Gedanke von der "Ewigen Wiederkunft" zum ersten Mal ankündigt, sowie Nietzsches spätere Abhandlungen zur Moral als Präzisierung der ethischen Perspektive des "Übermenschen".

Auch passen die spärlichen konkreten Hinweise auf die Nietzsche-Rezeption wenig zu der Tatsache, daß Belyj eine 16-bändige Nietzsche-Ausgabe zur Hand hat¹⁶ und nicht nur per Zeitgeist, sondern sehr viel intensiver durch seinen Freund Emilij Métner mit Nietzsches Philosophie vertraut ist.¹⁷ Die Gespräche mit Métner müssen – zumal Métner in den Jahren 1900-1905 die Lektüre der Gesamtausgabe Nietzsches bewältigt hat¹⁸ – doch mehr als pure Paraphrasen von "Zarathustra"-Zitaten beinhaltet haben. Belyj war auch für Nietzsche – ganz anders als im Falle Kants – förmlich entflammt. An Interesse und Anregungen hat es nicht gemangelt. So ist es auch von dem biographisch-gesellschaftlichen Kontext aus gesehen kaum wahrscheinlich, daß Belyj seine Lektüre auf zwei Werke ("Die Geburt der Tragödie" und "Also sprach Zarathustra") eingeschränkt haben sollte. Eher drängt sich der Verdacht einer bewußten Zurückhaltung auf.

Dieser Verdacht wird genährt durch die Tatsache, daß Belyjs Theorie von 1906 an, als er ein offenes, rezeptionsbezogenes und dem inneren Erleben seines Schöpfers entsprungenes Symbol favorisiert, auffallende Parallelen zu Nietzsches vor dem "Zarathustra" geschriebenen Werken, bes. zur "Morgenröthe" und zur "Fröhlichen Wissenschaft" aufweist. Der erneute Bezug zur Erkenntnis (bei Nietzsche als Distanzierung von der "Geburt der Tragödie", bei Belyj als Kehrtwende zur Frühphase), die damit verbundene Reibung an Kant, die Abschaffung des Dings an sich, die Akzentuierung von Aktivität und Experiment, das Werte-Setzen – all diese Gemeinsamkeiten fallen stark ins Auge. Ein Schlagwort Nietzsches – "das Leben ein Experiment des

¹⁵ Nietzsches Idee der "Ewigen Wiederkunft" in Belyjs Theorie sowie den vier "Symphonien" untersucht Ann M. Lane. Der Überblick, den Lane zweifellos bietet, geht allerdings zu Lasten der Genauigkeit. Lane mißachtet die Schwankungen in Belyjs Theorie, die auch seine Nietzsche-Rezeption betreffen. Sie unterstellt, daß Belyj durchgängig eine Synthese von Nietzsche und Solov'ev, von Ewiger Wiederkunft und Apokalypse im Blick hatte. Dies trifft nur auf den frühen Belyj und – mit großen Abstrichen – noch auf die Zeit bis 1911 zu. 1912 setzt sich Belyj von *diesem* Gedanken Nietzsches ab. Vgl. das Kapitel III "Andrei Belyj and the Eternal Return: A Window on Eternity" in: Lane, A.M.: Nietzsche in Russian Thought. Wisconsin 1976. S. 125-181 und das Kapitel A.II.2.3 ("Die Ewige Wiederkunft – eine Wiederkunft der Ewigkeit?") in dieser Arbeit.

¹⁶ Vgl.: Belyj, A.: Teorija ili staraja baba. (Eine Theorie oder ein altes Weib) (1907) In: Arabeski. a.a.O. S. 272.

¹⁷ Vgl.: Ders.: Načalo veka. a.a.O. S. 101. Auch Lane geht davon aus, daß Métner Belyjs Nietzsche-Rezeption stimuliert hat. Vgl.: Lane, A.M.: Nietzsche in Russian Thought. a.a.O. S. 138f.

¹⁸ Vgl.: Belyj, A.: Načalo veka. a.a.O. Anmerkung 173, S. 586f.

Erkennenden"¹⁹ – bringt geradezu Belyjs These vom Symbolismus im Leben auf den Begriff.

Belyj verdeckt aber diese gedankliche Auseinandersetzung mit Nietzsche aus mehreren Gründen. Als habe er sich mit dem allzu schnell gefällten Urteil – Nietzsche: ein Symbolist – selbst eine Falle gestellt, als könne er nicht hinter dieses Urteil und deshalb hinter den "symbolischsten" Text, den "Zarathustra", zurück und als müsse Nietzsches Philosophie fortan incognito in seiner Symbolismustheorie leben, so mutet Belyjs Nietzsche-Rezeption nach 1905 an. Ein Symbolist läßt sich eben nicht argumentativ zerpfücken, logisch präsentieren. Und gegen eine solche Präsentation spricht auch die allzu große persönliche Nähe zum Verfasser, zumindest dann, wenn es vielleicht doch unterschwellige Differenzen zu verdecken gilt. Denn trotz des erneuten Hangs zur Erkenntnis fällt bei Nietzsche doch Erkennen keineswegs zusammen mit Bewußtsein. Belyj aber schlägt mit Hilfe von Kant und Rickert den Weg zur Bewußtseinsphilosophie ein, den er ab sofort bis hin zu seiner Begeisterung für Steiner auch nicht mehr verläßt. Und das Bewußtsein richtet Belyj teleologisch aus. In diesen Punkten hätte er – bei offener Diskussion der Nietzsche-Texte – eine Kontroverse austragen müssen. Er hätte sich dann vermutlich auch entscheiden müssen für die eine bewußtseinsbezogene, teleologische oder eben die andere, instinktbezogene Variante von Erkennen bzw. Schaffen. Daneben stellt Nietzsches Angriff auf das Christentum, den Belyj so nicht übernehmen will, das größte Problem dar. Um einer Auseinandersetzung und Entscheidung aus dem Weg zu gehen, beläßt Belyj Nietzsches Philosophie auf einer unterschweligen Ebene. Anders aber geht er im künstlerischen Werk vor, das ihm durch seine Eigengesetzlichkeit und die perspektivische Aufspaltung auch die Möglichkeit zu einer inhaltlichen Auseinandersetzung bietet. Die geringfügigere symbolische Qualität der Theorie und ihre direkten Aussagen waren dafür offenkundig ein Hindernis.

Für die nächsten Kapitel ergibt sich aus der hier umrissenen Problematik folgendes Konzept: Nietzsches Philosophie ist nicht von seiner Persönlichkeit zu trennen, mit der Person Nietzsche korrespondiert wiederum die Person Belyj. Der biographische Aspekt wird deshalb den Beginn der Darstellung ausmachen. Neben den von Belyj hervorgehobenen Werken, der "Geburt der Tragödie" und "Zarathustra", werden inhaltlich verwandte und ergänzende Texte diskutiert, sofern davon auszugehen ist, daß Belyj seine diesbezügliche Rezeption nur verschleiert, darauf aber aufbaut. Die Diskussion der Philosophie Nietzsches soll ein Kapitel über seinen Stil und

¹⁹ Nietzsche, F.: Die frohliche Wissenschaft. (1882) KSA Bd. 3. Berlin, New York 1988. S. 552. Vgl. auch: ebd.: S. 471, 551.

dessen Auswirkungen auf Belyj abschließen. In allen Punkten muß auf die Vernetzung der Vorlage mit dem theoretischen *und* künstlerischen Werk Belyjs geachtet werden. So ist z.B. denkbar, daß Belyj manche Aspekte der Philosophie Nietzsches *nur* in "Peterburg" behandelt hat.

1. Die Person Friedrich Nietzsche

Friedrich Wilhelm Nietzsche wird am 15.10.1844 in Röcken bei Leipzig geboren. Das Datum der Geburt ist keineswegs belanglos: es fällt zusammen mit dem Geburtstag des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV., nach dem Nietzsche auch benannt wird. Diesem 'Glücksfall' zollt die Familie Nietzsche besondere Achtung, und er gräbt sich als persönliche Bestimmung in Nietzsches Bewußtsein ein. Von früh an ist er bestrebt, der ihm in die Wiege gelegten Ausnahmestellung zu entsprechen.²⁰ Freilich unternimmt er dies auf andere Weise als die gläubigen Eltern dachten. Nietzsches Genius äußert sich nicht im geistlichen, sondern 'ungeistlichen' Bereich: Er proklamiert sich selbst zum Antichristen. Eine letzte groteske Verzerrung der königlichen Aufgabe äußert sich dann in Nietzsches mit beginnendem Wahnsinn erfolgten Identifikation mit dem König von Italien.²¹

Nietzsches Kindheit ist entscheidend geprägt durch den Verlust des Vaters, als er selbst 4 Jahre alt ist (30. Juli 1849).²² Vor allem wird Nietzsche in späteren Jahren die Art des väterlichen Todes als böses Omen mit sich tragen: Karl Ludwig Nietzsche, Pfarrer zu Röcken, starb an sog. Gehirnerweichung.²³ Die Manipulationen von Mutter und Schwester, die die Todesursache zu einer Gehirnerschütterung, hervorgerufen durch einen Treppensturz, stilisierten, nützten hier nichts: Nietzsche hatte Angst, es handele sich um Wahnsinn und dieser Wahnsinn könne vererbbar sein.²⁴ Erst als er das Lebensalter des Vaters (36 Jahre) überschritten hatte, nahm seine diesbezügliche Nervosität etwas ab.

²⁰ Vgl. das Kapitel "Königsgeburtstag" in: Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. a.a.O. S. 14-20. Dieses Gefühl wird bei Nietzsche auch durch seine vermeintliche Abkunft von polnischem Adel genährt. Vgl.: Nietzsche, F. Ecce homo. KSA. Bd. 6. a.a.O. S. 268. Die polnische Abstammung Nietzsches diskutiert Janz. Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 1. München 1981. S. 26ff.

²¹ Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 3. a.a.O. S. 30; Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. a.a.O. S. 773f.

²² Vgl.: Janz, C.P. Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 1. a.a.O. S. 44.

²³ Einen zusätzlichen symbolischen Bezug erhält die Todesursache dadurch, daß Friedrich Wilhelm IV. – mit dem sich Nietzsche ja durch seinen Geburtstag verbunden sieht – aufgrund eines Gehirnleidens abdanken mußte. Vgl.: Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. a.a.O. S. 19f,23.

²⁴ Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 1. a.a.O. S. 44ff; Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. a.a.O. S. 23.

Mit dem Vater verliert Nietzsche nicht nur eine familiäre, sondern auch die erste ästhetische Bezugsperson seiner Kindheit. Der Vater liebt Musik, spielt Klavier und beeinflusst den Sohn in dieser Hinsicht.²⁵ Nietzsches enges Verhältnis zur Musik, das ihn schon in der Schulzeit komponieren läßt, hat er dem Vater zu verdanken. Wenn es auch nicht klappte mit dem musikalischen Sendungsbewußtsein²⁶, so haben musikalische Formen doch Nietzsches Sprache, seine Schriften nachhaltig beeinflusst. Den "Zarathustra" etwa hält er selbst für eine der Musik verwandte Komposition; er vergleicht dieses Buch mit einer Symphonie.²⁷

Ohne den Vater und den nur wenige Monate später verstorbenen jüngeren Bruder Joseph²⁸ bleibt Nietzsches familiäre Umgebung einseitig weiblich geprägt. Wohl kann sein Verhältnis zur Mutter (Franziska Nietzsche, geb. Oehler) und der zwei Jahre jüngeren Schwester Elisabeth als anhänglich und liebevoll beschrieben werden. Allein eine geistige Unterstützung meint er bei ihnen nicht zu finden: "Meine Erziehung ist in ihren Hauptteilen mir selber überlassen worden. Mein Vater... starb allzu früh; mir fehlte die strenge und überlegene Leitung eines männlichen Intellekts."²⁹ Diese nachträgliche, 1868 vorgenommene Beurteilung der Kindheit kann – zumal durch das Prisma der Schulerfahrungen und der Studienzeit gebrochen – als übertrieben eingestuft werden. Doch spürt schon der junge Nietzsche, daß etwa die Mutter trotz ihres Bemühens, den Vater auf musikalischem Gebiet zu ersetzen³⁰, dazu nicht in der Lage ist. Er sieht sich auf sich selbst zurückgeworfen. Des weiteren bringt sie ihn zunächst in der 'falschen' Schule unter, in einer Art Volksschule, in der Nietzsche seinen Klassenkameraden fremd und überlegen vorkommt.³¹ Und so schleicht sich trotz des schon nach einem Jahr erfolgten Wechsels in ein Privatinstitut das Gefühl geistiger Einsamkeit, der Besonderheit und der Isolation bei Nietzsche ein. Diese Rolle im gesellschaftlichen Verbund sollte ihm bleiben. Sie wird durch die Internatszeit (Schulpforta 1858-64) nur bestätigt. Kameraden findet Nietzsche wenige³², und in den von

²⁵ Janz zeichnet nach, wie Nietzsche schon als kleines Kind hingerissen dem Klavierspiel des Vaters lauscht. Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 1. a.a.O. S. 43.

²⁶ Vgl. dazu das Kapitel "Die 'Manfred-Meditation'" in: ebd.: S. 477-483. Nietzsche versucht sich immer wieder an Kompositionen: So entsteht der "Hymnus auf das Leben" nach einem Gedicht Lou Salomé's, von dem er in "Ecce homo" sagt, man werde ihn einmal zu seinem Gedächtnis singen. Vgl.: Nietzsche, F.: Ecce homo. a.a.O. S. 336. Erst spät überträgt Nietzsche die eigenen musikalischen Ambitionen auf Peter Gast (Heinrich Köselitz).

²⁷ Diese Einschätzung, ausgesprochen in einem Brief an Köselitz, überprüft Janz in dem Kapitel "Ist der Zarathustra eine 'Symphonie'?". Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 2. a.a.O. S. 211-221.

²⁸ Vgl.: Ders.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 1. a.a.O. S. 47.

²⁹ Zitiert nach Janz: ebd.: S. 72.

³⁰ Vgl.: ebd.: S. 53f.

³¹ Vgl.: ebd.: S. 50f.

³² Vgl.: ebd.: S. 81.83.

ihm organisierten geistigen Zirkeln agiert er als der Überlegene.³³ "Nietzsches Freundschaft ist eine Freundschaft um gemeinsamer Ideale willen, eine Bildungsfreundschaft. So fest sie ist, so fehlt ihr doch alles Elementare und Spontane."³⁴ Dieses Elementare mangelt Nietzsche nicht nur im Kreis seiner männlichen Freunde, sondern vor allem im Bezug zum weiblichen Geschlecht. Zu einer sexuellen Beziehung ist er nicht fähig. Doch kompensiert er den 'Defekt' anderweitig, etwa durch die hemmungslose Verehrung von geistig vermeintlich überlegenen Größen, allen voran Richard Wagner und seine Frau Cosima. All seine Hoffnungen und Wünsche – und damit die auf anderen Ebenen vermißte Emotionalität – läßt Nietzsche dieser Beziehung zukommen.³⁵ Die Zeit in Tübingen, da er als Philologieprofessor von Basel aus zu den Wagners fährt, bezeichnet Nietzsche im Nachhinein als die glücklichste seines Lebens.³⁶ Zum ersten Mal wird er im Kreis einer Familie von menschlicher *und* geistiger Wärme umgeben. Die Wagners unterstützen Nietzsches Schriften, sind begeistert v.a. von der "Geburt der Tragödie" (1872), die als intellektuelle Untermauerung der Musik Wagners verstanden wird.³⁷ Sie geben Nietzsche damit auch einen ersten Impuls, dem ungeliebten Basler Professorendasein zu entkommen und sich als freier Schriftsteller zu versuchen. Umso schwerer fällt Nietzsche die Erkenntnis, daß gerade die Umsetzung dieser Idee zum Bruch mit Wagner führt. Mit der selbständigen philosophischen Entwicklung kann Nietzsche Wagner nicht mehr Gefolgschaft leisten. Er verliert neben der intellektuellen Protektion aber auch den menschlichen Halt. Wie tief ihn dieser Verlust schmerzt, zeigen Nietzsches seelische – ins Physische umschlagende Krisen, die er anlässlich aller mit Wagner zusammenhängenden Daten erlebt. An Weihnachten³⁸ wie an Wagners Geburtstag, an zeitlichen Markierungen menschlicher Vertrautheit also, wird Nietzsche regelmäßig krank, die Bayreuther Festspiele machen ihm Angst.³⁹

Der Bruch mit Wagner tritt offen zutage mit der Publikation von "Menschliches, Allzumenschliches" (1878; gewidmet Voltaire).⁴⁰ Im darauffolgenden Jahr quittiert Nietzsche, bedingt nicht

³³ Vgl. dazu die Rolle, die Nietzsche in der "Germania" spielt, in: ebd.: S. 86ff.

³⁴ ebd.: S. 59.

³⁵ Ein extremes Beispiel geben Nietzsches späte, im Wahnsinn verfaßte Liebesbotschaften an Ariadne (alias Cosima) ab. Vgl.: Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. a.a.O. S. 273.

³⁶ Vgl.: Nietzsche, F.: Ecce homo. KSA 6. a.a.O. S. 288.

³⁷ Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 1. a.a.O. S. 428; Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. a.a.O. S. 267,289f.

³⁸ Vgl.: Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. a.a.O. S. 386,444.

³⁹ Vgl.: ebd.: S. 437f,444,463.

⁴⁰ Vgl.: ebd.: S. 522. "Der Wanderer und sein Schatten" (1879) werden später zu Teil II.

zuletzt durch die fortschreitende Krankheit, den Dienst in Basel.⁴¹ Nur einmal noch, 1882, wird er auf dem Weg in gesellschaftliche und intellektuelle Vereinsamung aufgehalten. Nietzsche lernt die aus St. Petersburg stammende Lou Salomé kennen. Und er ist begeistert von Lou. Er hegt aufgrund ihrer spontanen, geistigen Übereinstimmung auch intimere Hoffnungen. Doch Lou ihrerseits will bei und mit Nietzsche lernen – mehr nicht. Lous "Rühr-mich-nicht-an-Haltung"⁴² verletzt Nietzsche zutiefst:

"Lou von Salomé betreffend" – – "Das ist eine Grausamkeit des Schicksals, Mitleid, Hölle – – Ertragen von Schmerzen; – Selbstüberwindung – – ungeheuer – – 'ein Gehirn mit einem Ansatz von Seele' – – Charakter der Katze – des Raubtiers, das sich als Haustier stellt – – das Edle als Reminiscenz an den Umgang mit edlen Menschen / ein starker Wille, aber ohne großes Objekt, ohne Fleiß und Reinlichkeit, ohne bürgerliche Rechtschaffenheit, grausam versetzte Sinnlichkeit... Der Begeisterung fähig ohne Liebe zu Menschen, doch Liebe zu Gott... ohne Gemüt und unfähig der Liebe... ohne Dankbarkeit, ohne Scham gegen den Wohltäter... unfähig der Höflichkeit des Herzens... gewaltsam im Einzelnen – – unzuverlässig – – nicht 'brav' – – groß in Ehrendingen."⁴³

Nietzsche muß – nicht ganz unschuldig – Lou dem Dritten im Bunde, dem gemeinsamen Freund Paul Rée überlassen⁴⁴, den sie in emanzipatorischer und charakterlicher Konsequenz ebensowenig liebt, aber achtet. Den Verlust *beider* Freunde verwundet Nietzsche nur mit Mühe. Er zieht sich in der Folge endgültig in sein Schneckenhaus zurück.

Dieses Schneckenhaus ist symptomatisch in möglichst großer Entfernung von menschlichen Massen situiert. Nietzsche wählt zu seiner Sommerresidenz Sils Maria, ein hochgelegenes Gebirgsdorf im Schweizer Engadin, dessen Ambiente (klare Luft, Nähe zum Himmel, Einsamkeit, Berge etc.) deutlich die Produktion und Motivik des Zarathustra bestimmt. Nietzsche ist extrem wetterabhängig. Er sucht den klaren Blick, meidet weiche Töne, Wolken sind ihm ein Trauma.⁴⁵ Dem Winter in den Bergen entflieht er an die Riviera. Zunächst bietet ihm Genua, später Nizza Domizil. Und auch hier verbindet sich der gewählte Ort mit philosophisch-thematischen Motiven. Genua, die Heimatstadt Columbus', nährt Nietzsches Seefahrt-Symbolik, der Blick auf Korsika bestätigt die Faszination für Napoleon.⁴⁶

Zwischen diesen beiden Polen – Meer und Gebirge – entsteht der "Zarathustra", vom Verfä-

⁴¹ Vgl.: ebd.: S. 546f.

⁴² ebd.: S. 452.

⁴³ Zitiert nach Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 2. a.a.O. S. 169f.

⁴⁴ Nietzsche versucht, Rée bei Lou schlecht zu machen, und Lou Salomé schreibt in einem Rückblick, daß sie dieses intrigante Vorgehen endgültig von Nietzsche entfernt habe. Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 2. a.a.O. S. 149,157.

⁴⁵ Nietzsches Begeisterung während seiner ersten Reise in hochalpine Gebiete (nahe Chur) zeichnet Janz nach Vgl.: Ders.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 1. a.a.O. S. 487-489.

⁴⁶ Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 2. a.a.O. S. 247f.

ser selbst als religionsstiftendes Werk eingestuft und zu seinem "Sohn" erklärt.⁴⁷ Hier, mit einer lokalen Erweiterung nach Turin, entstehen auch Nietzsches späte Werke, die v.a. Abrechnungen mit der christlichen Moral wie Abrechnungen mit Wagner darstellen. Zwar findet Nietzsche in musikalischer Hinsicht noch Ersatz für Wagner – in Bizets "Carmen" – in persönlicher Hinsicht jedoch nicht. Nietzsche dreht sich jetzt nur noch um sich selbst. Die bedingungslose Selbstthematization, ja Selbstüberschätzung kündigt sich mit "Ecce homo" (Nov. 1888) schon an, ein Werk, das Kapitelüberschriften wie "Warum ich so weise bin", "Warum ich ein Schicksal bin" usw. trägt und keineswegs nur ironisch zu verstehen ist. Sie vollendet sich mit den Wahnsinnszetteln, die Nietzsche vom 3. bis 6. Januar 1889 aus Turin an die noch verbliebenen Freunde verschickt. Von den darin enthaltenen großenwahnsinnigen Identifikationen Nietzsches seien nur die wichtigsten genannt: Nietzsche ist Gott, Carlo Alberto (König von Italien), der Antichrist, der Gekreuzigte, Phönix, Prado und Henri Chambige.⁴⁸ Bei den beiden letztgenannten 'Größen' handelt es sich um Mörder, deren Taten die damaligen Schlagzeilen füllten (Prado bringt eine Dime um, Chambige erschießt seine Geliebte). Doch weist die Identifikation Nietzsches mit Verbrechern auch auf einen möglichen Einfluß Dostoevskijs hin.

Ergänzend sei hierzu die "Anekdote mit dem Pferd" erwähnt, deren Authentizität und Datum jedoch ungesichert sind.⁴⁹ Kurz vor oder zur Zeit des beginnenden Wahnsinns soll Nietzsche in Turin auf offener Straße schluchzend und tränenüberströmt einen alten Gaul umarmt haben, von dem er glaubte, sein Kutscher habe ihn mißhandelt.⁵⁰ Diese Szene läßt Rückschlüsse auf eine mögliche Identifikation Nietzsches mit Raskol'nikov aus Dostoevskijs "Prestuplenie i nakazanie" zu.⁵¹ Raskol'nikov träumt, wie betrunkene Bauern ein Pferd zu Tode prügeln und er sich

⁴⁷ Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 2. S. 201, 211, 244f sowie das Kapitel "Ist der Zarathustra eine 'heilige Schrift'?" in: ebd.: S. 221-224. Vgl.: Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. a.a.O.S. 663.

⁴⁸ Vgl. das Kapitel "Die letzten Tage in Turin" in: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. a.a.O. Bd. 3. S. 25-35.

⁴⁹ Die Datierung dieses Vorfalles ist auch bei Janz und Ross verschieden. Janz geht vom 7. Januar aus, Ross von den letzten Dezembertagen. Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 3. a.a.O. S. 34; Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. a.a.O. S. 785.

⁵⁰ Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 3. a.a.O. S. 34.

⁵¹ Janz bezieht sich auf einen Artikel von A. Verecchia in der Neuen Zürcher Zeitung vom 8. Juli 1973 sowie dessen Schrift "La catastrofa di Nietzsche a Torino" (Torino 1978). Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 3. S. 35. (Verm. führte ein Druckfehler zur falschen Datierung des Artikels; bei Janz steht 3. Juli.) Gegen die Nietzsche-Deutung von Verecchia polemisiert Lampl, H.E.: Flair du Livre. Zürich 1988. S. 6 sowie: Ders. (Hrsg.): Zweistimmigkeit – Einstimmigkeit. Friedrich Nietzsche und Jean-Marie Guyau. Cuxhaven 1990. Anmerkung 3, S. 75. Ob hier nun aber eine Überinterpretation vorliegt oder nicht: Für Belyjs Nietzsche-Rezeption ist der Vorfall äußerst interessant. Zum einen geht Belyj von einer Verwandtschaft zwischen Dostoevskij und Nietzsche aus. Wenn er um die Geschichte mit dem Pferd wußte, so dürfte ihm selbst die

dem toten Tiere um den Hals wirft. Da der Name Dostoevskij in Nietzsches Werken häufiger fällt und auch die Begeisterung für Napoleon ein gemeinsames Merkmal von Raskol'nikov und Nietzsche ist, scheint mir eine mögliche Identifikation Nietzsches mit Raskol'nikov plausibler zu sein, als etwa Janz vermutet.⁵²

“Mit Nietzsche ist es aus!”⁵³ – diese schmerzliche und doch nüchterne Feststellung trifft Franz Overbeck bereits am 17. Januar 1889, nachdem er Nietzsche aus Turin nach Basel in die psychiatrische Klinik “Friedmatt” gebracht und dort dem Irrenarzt Wille übergeben hat. Die Diagnose lautet auf progressive Paralyse. Grund: eine luetische Infektion des Patienten. Wo und wann sich Nietzsche die Syphilis geholt haben mag, bleibt unklar. Möglich sind Bordellbesuche in Bonn oder Leipzig⁵⁴, also noch während der Studienzeit. Untypisch für den Krankheitsverlauf wäre dann die lange Zeit zwischen Infektion und Ausbruch der Krankheit, dieser Tatsache entspricht jedoch die ebenso lange Zeit bis zum Ableben des Patienten. Noch ganze 11 Jahre siecht Nietzsche dahin. Auf eine Differenzierung des Krankheitsbildes, wenn auch nicht auf eine Ablehnung der Diagnose, weist u.a. Karl Jaspers (Philosoph und Psychiater) hin.⁵⁵ Zur Komplizierung kann sicher das Augenleiden Nietzsches, seine angeborene starke Kurzsichtigkeit herangezogen werden. Nietzsche selbst hat seine Krankheit, Anfälle von Kopfschmerzen usw. jedenfalls darauf zurückgeführt.

Im Hinblick auf Belyj und dessen literarische Umsetzung des Falls Nietzsche müssen noch einige Details des beginnenden Krankheitsverlaufs erwähnt werden. Overbeck trifft Nietzsche am 8. Januar in Turin im Hause seines Wirts Fino an. Und aus Gründen der Pietät verschweigt er in offiziellen und schriftlichen Berichten die allzu peinlichen Szenen. Mündliche Äußerungen Overbecks legen aber nahe, “daß Nietzsche den nackten Satyr oder Dionysos spielte, daß jedenfalls alles von ihm abfiel, was viele Jahre Naumburger Tugend ihm anezogen hatten.”⁵⁶

Auch das Krankheitsjournal von Jena, wo Nietzsche vom Januar bis Oktober 1889 unterge-

Analogie zu Raskol'nikovs Traum aufgefallen sein. Zum anderen verbindet Belyj Nietzsche (und Zarathustra) mit Peter dem Großen. Und ein wichtiges kulturelles Zeichen für Peter ist in Rußland das Denkmal “Eherner Reiter”. Das “Pferd” spielt in “Peterburg” eine bedeutende Rolle; Peter und Pferd sind Signale der Nietzsche-Rezeption Belyjs und auch die konnotative Achse Raskol'nikov-Dostoevskij-Nietzsche läßt sich nachweisen. Siehe dazu Teil B.II. dieser Arbeit.

⁵² Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 3. a.a.O. S. 35. Im fortgeschrittenen Stadium des Wahnsinns jedenfalls beschäftigen Nietzsche immer noch Pferde: Vgl.: ebd.: S. 154.

⁵³ Zitiert nach Janz: ebd.: S. 53.

⁵⁴ Vgl.: Ders.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 1. a.a.O. S. 202.

⁵⁵ Vgl.: Ders.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 3. a.a.O. S. 55.

⁵⁶ Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. a.a.O. S. 786. Vgl. dazu auch: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 3. a.a.O. S. 42.

bracht war, liest sich als erschütterndes Dokument des Verfalls:

„Muß nachts stets isoliert werden. Schmiert oft mit Kot. Ißt Kot. Uriniert in seinen Stiefel oder sein Trinkglas und trinkt den Urin aus oder salbt sich damit. (...) Hat nachts 'ganz verrückte Weiberchen' gesehen. 'Nachts sind 24 Huren bei mir gewesen.'"

Schlug ganz plötzlich einige Scheiben ein. Behauptet, hinter dem Fenster einen Flintenlauf gesehen zu haben. Zerbricht ein Wasserglas, 'um seinen Zugang durch Glassplitter zu schützen'. Bittet öfter um Hilfe gegen nächtliche Torturen. Bettet sich fast stets neben das Bett auf den Boden. 'Ich werde immer wieder vergiftet.'"⁵⁷

Später stumpft Nietzsche ab; mit zunehmender geistiger Zerrüttung wird er apathisch und erkennt schließlich niemanden mehr.⁵⁸ Er stirbt am 25. August 1900.

1.1. Belyjs Blick auf Nietzsche

Mit der Biographie Nietzsches scheint Belyj bestens vertraut zu sein. Das zeigen die Details, die er in "Фридрих Ницше" aus dem Leben des Philosophen aufzählt. Belyj erwähnt Jakob Burckhardt, Paul Deussen – Nietzsches Freunde – sowie den Historiker Taine und Georg Brandes, Dozent der Kopenhagener Universität, mit dem Nietzsche korrespondierte.⁵⁹ Auch weiß er von einem Aufenthalt Nietzsches in Biarritz, bei dem Nietzsche Herrn "Гюйо" gefolgt sein soll, ohne sich ihm jedoch vorzustellen.⁶⁰ Offensichtlich hat Belyj hier Jean-Marie Guyau im Blick, dessen Einfluß auf Nietzsche erst in jüngster Zeit untersucht wurde.⁶¹ Belyjs Angabe ist vermutlich nicht ganz richtig. Lampl lokalisiert ein zwar nicht realisiertes, aber mögliches Treffen von Nietzsche und Guyau in Nizza⁶², von einer Biarritz-Reise Nietzsches wissen weder Janz noch Ross etwas. Aber Belyj geht es nicht so sehr um historische Präzision. Was er mit den biographischen Angaben – auf einer halben Seite zusammengedrängt – unterstreichen will, macht der weitere Text von "Фридрих Ницше" schnell deutlich: Belyj hebt seine Nähe zu Nietzsche hervor und betont dessen Persönlichkeit: "своей личностью он открывает новую эру"⁶³ ("mit seiner Persönlichkeit eröffnet er ein neues Zeitalter"). Wenn dagegen Einzelheiten der Nietzsche-Biographie für Belyj Bedeutung erlangen, dann nicht ihrer historischen Natur nach, sondern nur insofern sie symbolisch ausdeutbar sind. Diesem Umstand wurde auch hier,

⁵⁷ Zitiert nach: Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. a.a.O. S. 791.

⁵⁸ Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 3. a.a.O. S. 176.

⁵⁹ Vgl.: Belyj, A.: Fridrich Niče. a.a.O. S. 61.

⁶⁰ Vgl.: ebd.

⁶¹ Vgl.: Lampl, H.-E. (Hrsg.): Zweistimmigkeit – Einstimmigkeit. Friedrich Nietzsche und Jean-Marie Guyau. Cuxhaven 1990.

⁶² Vgl.: ebd.: S. 74.

⁶³ Belyj, A.: Fridrich Niče. a.a.O. S. 61.

in der Darstellung der Person Friedrich Nietzsche, Rechnung getragen. Die Tätigkeit Nietzsches als Philologieprofessor in Basel etwa spielt darin so gut wie keine Rolle.

Anders könnte es schon um das von Nietzsche selbst symbolisch aufgeladene Geburtsdatum stehen. Denn das Geburtsdatum Belyjs, der 26. (14.) Oktober fällt fast damit zusammen. Doch obwohl Belyj v.a. in seiner späten Schaffensphase der Geburt eine wichtige Bedeutung beimißt, geht es ihm hier um etwas anderes: um die anthroposophisch gefaßte Bewußtwerdung eines Kindes ("Kotik Letaev"), nicht um die Ausdeutbarkeit des Datums. In Belyjs Memoiren und in den Archivmaterialien finden sich keine Hinweise auf eine von ihm selbst erkannte besondere Nähe zu Nietzsche durch den Tag der Geburt. Anders freilich sieht es schon mit der Schulzeit aus. "Die Wüste wächst, weh' Dem, der Wüsten birgt!"⁶⁴ – "Пустыня растёт, горе тому, в ком таится пустыня" – mit diesem "Zarathustra"-Zitat leitet Belyj in seinen Memoiren das Kapitel 'Gymnasialzeit' ein.⁶⁵ Und er signalisiert damit, daß seine Stellung im Klassenverbund derjenigen Nietzsches gleicht. Belyj lebt, wie Nietzsche, isoliert unter seinen Schulkameraden, er wird in ihre Gemeinschaft nicht aufgenommen, bleibt Außenseiter.

Mehr noch als bei Nietzsche versagt Belyjs Elternhaus als warmes Nest. Hier gehen geistige Anstöße – die es hätte geben können – und Emotionalität an dem elterlichen Dauerzweit zugrunde. Belyj flieht das Heim, das keines ist. Über sein Einzelgängertum gibt uns eine Anekdote Auskunft: Belyj schwänzt 50 Tage lang die Schule, er fälscht die notwendigen Entschuldigungen und verbringt statt dessen die Zeit in der städtischen Bibliothek, um seinen Hunger nach Literatur zu stillen.⁶⁶ Er lebt allein mit Büchern.

Die Kompensation mangelnden Halts in Familie und Schule äußert sich bei Belyj ähnlich wie bei Nietzsche: in gesteigerter Verehrung von geistigen Größen, Projektion der Emotionalität auf Dritte, Flucht in elterliche Ersatzhäuser, Gründung von intellektuellen Zirkeln, Geheimbünden, Sondergemeinschaften. Vereinfacht gesagt: Was die Wagners für Nietzsche waren, das sind die Solov'evs für Belyj. Die Familie Michail Sergeevič Solov'evs mit seiner Frau Ol'ga und dem Sohn Sergej nimmt Belyj in ihrem Kreise auf. Hier fühlt er sich verstanden. "O. M. (= Ольга Михайловна, A.Z.) сказала свое «да» всему «декадентскому»"⁶⁷ (O. M. sagte ihr 'Ja' zu allem 'Dekadenten'). Ol'ga Michajlovna gibt also dem bereits keimenden Dekadententum ihres

⁶⁴ Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. (Teil I,II 1883, Teil III 1884, Teil IV 1885) KSA Bd. 4. Berlin, New York 1988. S. 380,385.

⁶⁵ Belyj, A.: Na rubeže dvuch stoletij. a.a.O. S. 298.

⁶⁶ Vgl.: ebd.: S. 319.

⁶⁷ ebd.: S. 353.

neuen Freundes Auftrieb, führt ihn u.a. zu den französischen Symbolisten, zu Wilde und Nietzsche hin⁶⁸, unterstützt also diejenigen Neigungen Belyjs, die in seinem Elternhaus so mißbilligend betrachtet werden. Bei den Solov'evs lernt er auch den Bruder Michail Sergeevičs, den Philosophen Vladimir Solov'ev, kennen, von dem er tief beeindruckt ist. Belyj wohnt persönlich Solov'evs Lesung seiner Antichristerzählung bei⁶⁹ und erwartet, wie der Philosoph, kosmische Umbrüche. Zusammen mit Sereža Solov'ev gründet er seinen ersten literarischen Bund. Wie sehr die folgenden Zirkel bereits auf Nietzsche anspielen, zeigt allein die Namensgebung. So gehen die "Argonauten" auf Nietzsches Seefahrt-Motivik zurück⁷⁰, und auch die Zeit der "Zori" ist offenkundig von Nietzsches "Morgenröthe" inspiriert.⁷¹

Mit der Rezeption Nietzsches (von 1899 an) *erkennt* Belyj die biographischen Parallelen und die hieraus entspringenden gemeinsamen ästhetischen Neigungen, lebensverändernden Perspektiven. Ja es erscheint Belyj, als habe er Nietzsche in seiner Erfahrung durchlebt, lange bevor er mit ihm durch gedruckte Texte bekannt geworden sei.⁷² Daher stammt auch die nachträgliche Subsumption des frühen Lebenslaufs unter "Zarathustra"-Zitate. Nietzsche und Belyj sind in ihrem heroischen, lebensumschaffenden Ansatz nunmehr eine Einheit. Das wichtigste persönliche Band macht dabei ihre beiderseitige Liebe zur Musik aus:

"С осени 1899 года я живу Ницше; он есть мой отдых, мои интимные минуты, когда я, отстранив учебники и отстранив философии, всецело отдаюсь его интимным подглядам, его фразе, его стилю, его слогу; в афоризме его вижу предел овладения умением символизировать: удивительная музыкальность меня, музыканта в душе, полоняет без остатка; и тот факт, что Ницше был и в буквальном смысле музыкантом, вплоть до композиции, в этот период мне кажется не случайным; ведь и я в те годы утайкою пробирался к роялю и часами отдавался музыкальным импровизациям своим, когда родителей не было дома."⁷³

"Vom Herbst 1899 an lebe ich mit Nietzsche; er ist mir Erholung, meine intimen Minuten, wenn ich, Lehrbücher und Philosophie beiseite legend, mich ganz seinen intimen Anschauungen hingeebe, seinem Satz, seinem Stil, seiner Art zu schreiben; in seinem Aphorismus sehe ich die höchste Befähigung zu symbolisieren: seine erstaunliche Musikalität nimmt mich, der ich im Innersten ein

⁶⁸ Vgl.: ebd.: S. 353. Ihr Verhältnis zu Nietzsche war allerdings widersprüchlich: Vgl.: ebd.: S. 437.

⁶⁹ Vgl.: Ders.: Vladimir Solov'ev. (1907) In: Arabeski. a.a.O. S. 394.

⁷⁰ Vgl. das Kapitel "Argonavtizm" in: Ders.: Načalo veka. a.a.O. S. 123ff sowie die Anmerkung 217, S. 590f. Vgl. dazu: Lane, A.M.: Nietzsche in Russian Thought. a.a.O. S. 135f sowie Lavrov, A.: Andrei Bely and the Argonauts' Mythmaking. In: Paperno, I., Grossman, J.D. (Hrsg.) Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford 1994. S. 83-121.

⁷¹ Vgl.: Ders.: Na rubeže dvuch stoletij. a.a.O. S. 449 und das Kapitel "God zor'" in: Ders.: Načalo veka. a.a.O. S. 20-35. Die Zori (Morgenröten) gehen daneben auf Solov'ev zurück. Vgl.: Lane, A.M.: Nietzsche in Russian Thought. a.a.O. S. 158. Einflüsse der Metaphorik Nietzsches sind auch bei Ivanov zu erkennen. Der Arbeitstitel der "Morgenröthe" bei Nietzsche lautet "Pflugschar". Dies klingt in Ivanovs "Borozdy i meži" (Furchen und Raine) an.

⁷² Vgl.: Belyj, A.: Na rubeže dvuch stoletij. a.a.O. S. 199.

⁷³ ebd.: S. 434f.

Musiker bin, restlos gefangen; und die Tatsache, daß Nietzsche auch im wörtlichen Sinne Musiker war, sogar komponierte, scheint mir in jener Zeit kein Zufall zu sein; denn auch ich schlich mich in jenen Jahren, wenn die Eltern nicht zu Hause waren, ohne Umschweife zum Flügel und gab mich stundenlang meinen Improvisationen hin.“

Wie die Liebe zur Musik, so kann Belyj auch weitere Gemeinsamkeiten des künstlerischen Geschmacks in Anschlag bringen: die Begeisterung für Baudelaire⁷⁴, für die französischen Symbolisten im allgemeinen⁷⁵, für Dostoevskij⁷⁶, für einzelne Sänger und Musiker⁷⁷, für Böcklin⁷⁸ – um nur einige Beispiele zu nennen.

Auch legt Belyjs Verhältnis zu Frauen, wenngleich dieses nicht grundsätzlich problematisch ist, eine Verwandtschaft mit Nietzsche nahe. Zum einen spielt Ol'ga Michajlovna in Belyjs Leben die Rolle der Cosima, zum anderen läßt die unglückliche Dreiecksbeziehung Aleksandr Blok - Ljubov' Blok - Andrej Belyj an das Verhältnis Rée - Lou - Nietzsche erinnern. Auch Belyj zieht dabei den Kürzeren; Ljubov' Dmitrievna erweist sich als äußerst selbständige Person, die selbst ihren Ehemann Blok auf Distanz hält.

Diese Momente mögen genügen, um den Spiegelcharakter der Biographie Nietzsches für Belyj kenntlich zu machen. Die Folge ist ein äußerst intimes Verhältnis zur Person Nietzsche, von der ein intimes Verhältnis zum Werk kaum zu lösen ist. Belyj übernimmt z.T. gar Nietzsches Selbstverständnis. Er liest Nietzsche, wie sich Nietzsche selbst liest. So erklärt sich auch – in Analogie zum späten Nietzsche – die Vorrangstellung des "Zarathustra". Von Nietzsche als

⁷⁴ Vgl.: Nietzsche, F.: *Ecce homo*. a.a.O. S. 289. Zu Nietzsches Begeisterung für Baudelaire vgl. auch: Janz, C.P.: *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Bd. 2. a.a.O. S. 63,248,430,578; Ross, W.: *Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben*. a.a.O.S. 735. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1909 widmet sich Belyj eigens einem Vergleich der Symbolmodelle von Baudelaire und Nietzsche. Vgl.: Belyj, A.: Šarl' Boddler. In: *Arabeski*. a.a.O. S. 248-255.

⁷⁵ Zu Nietzsches Begeisterung für die französischen Symbolisten vgl.: Janz, C.P.: *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Bd. 2. a.a.O. S. 239. Die Rolle der französischen Symbolisten als 'Väter' der russischen Symbolisten diskutiert Belyj in einem (unveröffentlichten) Manuskript. Vgl.: Belyj, A.: *O francuzskich simvolistach*. (1907). RGALI. f 53. op 1. Nr. 46.

⁷⁶ Zur Rolle, die Dostoevskij für Belyj spielt, vgl. etwa den Aufsatz: Belyj, A.: *Ihsen i Dostoevskij*. (1905) In: *Arabeski*. a.a.O. S. 91-100. Nietzsches Interesse an Dostoevskij dokumentiert Janz. Vgl.: Janz, C.P.: *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Bd. 2. a.a.O. S. 505ff,651.

⁷⁷ Pathetisch und hilderreich umschreibt Belyj in "Maska" den Eindruck, den der Dirigent Artur Nikisch auf ihn machte. Vgl.: Belyj, A.: *Maska*. (1904) In: *Arabeski*. a.a.O. S. 134ff. Artur Nikisch spielte auch für Nietzsche eine Rolle. Nietzsche versuchte von Nikisch Unterstützung für Peter Gast zu bekommen. Vgl.: Janz, C.P.: *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Bd. 2. a.a.O. S. 154,159f. Belyj und Nietzsche waren von einzelnen Sängerinnen entzückt. Vgl. den Passus "Olenina-d'Al'gejm" sowie "Koncert" in: Belyj A.: *Okno v buduščee*. (1904). In: *Arabeski*. a.a.O. S. 142-146. Nietzsches Opernbesuche in Genua, seine Begeisterung für die Sängerin Emma Nevada, zeichnet Ross nach. Vgl.: Ross, W.: *Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben* a.a.O. S. 595.

⁷⁸ Zu Nietzsches Begeisterung für Böcklin vgl.: Janz, C.P.: *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Bd. 2. a.a.O. S. 239. Zumindest für die frühe Phase der Symbolismus stellt Belyj Böcklin als eines der Leitbilder heraus. Vgl.: Belyj, A.: *Načalo veka*. a.a.O. S. 18f.

„Sohn“ ausgegeben, steigert Belyj die Verwandtschaftsbeziehung zur Identität. Die Grenzen zwischen der Person Nietzsche und der philosophisch-literarischen Figur Zarathustra verschwimmen. Belyj kann dieses Doppel in seiner Theorie nur noch pathetisch beschwören⁷⁹, und man kann hier mit gutem Recht schon von einer Hörigkeit sprechen. Die extreme persönliche Nähe zieht eine äußerst subtile gedankliche Auseinandersetzung nach sich. Eine Distanzierung von Nietzsche ist kaum mehr möglich, und Belyjs Rezeption wird in eine Richtung gelenkt: Zumindest explizit steht gemäß der Eigenwertung Nietzsches „sein“ Zarathustra im Vordergrund.

Da der Roman „Peterburg“ autobiographische Züge aufweist – Belyj spiegelt sich v.a. in Nikolaj Ableuchov –, wird hier zu fragen sein, inwieweit die Identifikation Belyjs mit Nietzsche die Charakteristik Nikolajs durchdringt. Auf die unglückliche Liebesgeschichte Nikolajs, das ‚Dreieck‘ mit Sof’ja Petrovna und ihrem Mann Lichutin sei hier vorab verwiesen.

Doch hat die Vereinnahmung auch eine Grenze. Bei aller Euphorie geht Belyj nicht so weit, den Wahnsinn seines verehrten Meisters zu propagieren. Und er hat, wie bereits angedeutet, auch philosophische Vorbehalte. Wenn sich diese Vorbehalte im theoretischen Textcorpus nicht mehr artikulieren lassen, so doch im künstlerischen Werk. Hier, in „Peterburg“, spaltet Belyj gerade den Nietzsche-Zarathustra-Typus auf, und er konfrontiert, so soll hier vorweggeschickt werden, Nietzsche mit seinem „Zarathustra“, mit den Ideen von Ewiger Wiederkunft und Übermensch. In dieses Problem ist Nikolaj nur marginal verstrickt, so daß Belyj eine weitere persönliche Distanzierung von Nietzsche erreicht.

Daneben spiegelt die Figur Dudkin Belyjs komplexes Verhältnis zu Nietzsche. Dudkins Vergangenheit ist entscheidend von seiner Nietzsche-Anhängerschaft geprägt, sein Leitmotiv: ein Schnurrbart. Dudkins Wohnraum und dessen Symbolik erinnern deutlich an Nietzsche. Er haust in einer Mansarde, einsam, von Ängsten geplagt. Die Affinität zu Dostoevskij liegt auf der Hand. Raskol’nikov wohnt ebenfalls in einer Mansarde und Raskol’nikov ist Mörder wie Nietzsche-Chambige, wie Dudkin auch. Über dem Mord an Lippančenko verliert Dudkin den Verstand. Er sitzt in Reiterpose auf der nackten Leiche, eine Küchenschabe läuft ihm über das Gesicht; so – verrückt geworden – findet man ihn am folgenden Tag. Dieses Bild ist, samt der

⁷⁹ Vgl.: Belyj, A.: *Fridrich Nicše*. a.a.O. S. 69ff.

Trivialität der Umstände, – neben anderen intertextuellen Bezügen⁸⁰ – deutlich auf das Ende Nietzsches gemünzt. Damit aber geht eine Bewertung des Wahnsinns einher, die andere Gründe als eine luetische Infektion geltend macht. Denn Dudkins Sexualität ist zwar ebenfalls deformiert, aber er geht nicht an der Syphilis zugrunde. Sein Untergang liegt im Mord, und dieser Mord wird ihm eingeflößt – in Form von Metall: Der Eherne Reiter alias Peter der Große ergießt sich als metallischer Strom in Dudkins Adern. Er diktiert die Tat.

Daß Peter der Große eine Rolle in dem Nietzsche-Karussell des Romans spielt, legt Belyj schon durch den Vergleich mit dem Fliegenden Holländer fest. Nicht nur Peters Geschichte, sondern Wagner und über Wagner Nietzsche werden damit assoziativ eingespielt. Peter der Große ist die einzige Figur, die im russischen Kontext auf Nietzsches persönliche und im "Zarathustra" realisierte Seefahrt-Symbolik zutrifft. Peter ist, als politischer Souverän, sogar Columbus und Napoleon zugleich. Und Peter markiert im Geschehen des Romans als logische Konsequenz der Held- und Seefahrer-Konnotation auch den Übermenschen. Inwieweit dieser Übermensch in den Kreis der Ewigen Wiederkunft involviert ist (er wiederholt schon seine Taten aus Puškins "Mednyj vsadnik"), inwieweit er ihn sprengt, wird zu zeigen sein. Belyj nimmt hier moralisch Stellung zu Nietzsche. Diese Möglichkeit eröffnet ihm die literarische Gattung: Sie läßt sowohl eine Distanzierung der Person Nietzsches von seinem Werk, als auch die Distanzierung der Person Belyjs von Nietzsche zu. In der Theorie hingegen muß sich Belyj direkt äußern und im Rahmen dieser Direktheit ist für ihn nur die Verehrung für Nietzsche möglich.

1.2 Kunst und Mythos: Nietzsches "Geburt der Tragödie" und verwandte Schriften

"Was ich damals zu fassen bekam, etwas Furchtbares und Gefährliches, ein Problem mit Hömern, nicht notwendig gerade ein Stier, jedenfalls ein *n e u e s* Problem: heute würde ich sagen, dass es das *P r o b l e m d e r W i s s e n s c h a f t* selbst war – Wissenschaft zum ersten Male als problematisch, als fragwürdig gefasst."⁸¹

⁸⁰ Dazu gehören v.a. Puškins "Mednyj vsadnik" und Gogol's "Zapiski sumasšedšego". Dudkins Ende spielt auf Evgenij (im Wahnsinn), auf den Ehernen Reiter (in der Pose) und auf Popriščin (im Wahnsinn) an. Generell setzt sich die Figur Dudkin, wie Pustygina nachweist, aus einem ganzen Konglomerat von "Zitaten" zusammen. Neben Evgenij, Peter und Popriščin kommen Šatov und Kirillov aus Dostoevkijs "Besy", Raskol'nikov aus "Prestuplenie i nakazanie", Čartkov aus Gogol's "Potret" u.a. in Betracht. Vgl.: Pustygina, N.: Citatnost' v romane Andreja Belogo "Peterburg". In: Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. Nr. 28. Tartu 1977. S. 96. Was das Ende Dudkins betrifft, so sind m.E. die 'Vorläufer' Peter und Popriščin ihrerseits in ein Intertextualitäts-Verhältnis zu Nietzsche verwoben. Popriščins Identifikation mit dem König von Spanien mag Belyj an Nietzsches Identifikation mit dem König von Italien erinnern haben. Belyjs Peter trägt Züge Zarathustras.

⁸¹ Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. (1872; einschließlich des "Versuch(s) einer Selbstkritik" 1886) KSA Bd. 1. Berlin, New York 1988. S. 13.

So äußert sich Nietzsche in dem 16 Jahre nach Abfassung der "Geburt der Tragödie"⁸² nachgetragenen Vorwort, das den Titel "Versuch einer Selbstkritik" trägt. Obwohl einige Thesen des "selbstkritischen Versuchs" überspannt erscheinen⁸³, in puncto Wissenschaft hat Nietzsche recht. Sein Buch stellt einen Angriff auf Sokrates dar, den er als Begründer der modernen Rationalität und Wissenschaftlichkeit ausmacht.⁸⁴ Das Gegenstück zu der mit Sokrates einsetzenden Suche nach Gewißheit findet Nietzsche in der Kunst. Damit meint er nicht einfach eine Ersatzbeschäftigung, eine etwa neben der Wissenschaft herlaufende und diese nur ergänzende menschliche Tätigkeit. Kunst versteht Nietzsche umfassender. Hinsichtlich dieses Umfassenden aber bleibt er unklar. Der ontologische Status der Kunst erweist sich als schillernd: Kunst ist Trieb, Instinkt, nicht nur des Menschen, sondern der Natur⁸⁵, höchste Aufgabe und eigentlich metaphysische Tätigkeit des Lebens⁸⁶, dann aber auch wieder das konkrete Tun des Künstlers selbst⁸⁷, dazu Lebensform⁸⁸, Weltanschauung⁸⁹ und schließlich "Ding an sich".⁹⁰ Einer Entwirrung dieser Charakteristika kommt man näher, wenn man die *beiden* von Nietzsche extrahierten "Kunsttriebe der Natur" und ihre unterschiedliche Bewertung berücksichtigt. Es handelt sich um das Apollinische und das Dionysische.

Nietzsche verifiziert seine Verteidigung der Kunst gegen die Wissenschaft am historischen Beispiel der attischen Tragödie. In den Tragödien v.a. des Äschylos und des Sophokles vereinigen sich – laut Nietzsche – die beiden "Kunsttriebe" des Apollinischen und des Dionysischen zu einer gelungenen Synthese. Sie entsprechen damit der metaphysischen Bedeutung der Kunst, 'das Dasein und die Welt als ästhetisches Phänomen zu rechtfertigen'.⁹¹ Für den Niedergang

⁸² Dies entspricht der eigenen Datierung Nietzsches in: ebd.: S. 14. Gemeint ist der Beginn der Abfassung der "Geburt der Tragödie". Das Vorwort von 1886 ist 14 Jahre nach *Erscheinen* der "Geburt der Tragödie" geschrieben.

⁸³ So etwa die nachträgliche Behauptung, die "Geburt der Tragödie" sei bereits ein Angriff auf die christliche Moral. Vgl.: ebd.: S. 18f. Diese Stoßrichtung der Kritik ist an der Textoberfläche kaum zu erkennen. Barbara von Reibnitz weist in ihrem Kommentar zur "Geburt der Tragödie" allerdings auf die implizite antichristliche Zielsetzung des Buches hin. Vgl.: von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kap. 1-12). Stuttgart 1992. S. 125f, 255.

⁸⁴ Nach etwa der Hälfte des Textes lüftet Nietzsche das 'Geheimnis': Er zeigt, warum er auf eine Geburt der Tragödie setzt, und nennt als Widersacher die Wissenschaft, deren Ursprung auf Sokrates zurückgeht.

⁸⁵ Vgl.: Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 31.

⁸⁶ Vgl.: ebd.: S. 24.

⁸⁷ Vgl.: ebd.: S. 36, 38.

⁸⁸ Vgl.: ebd.: S. 100, 102. Die Kunst ist ein Heilmittel, sie bekräftigt die Lust zum Leben, dies ist auch in der Kunst-Form der Religion möglich.

⁸⁹ Vgl. allein den Titel der Abhandlung "Die dionysische Weltanschauung": Ders.: Die dionysische Weltanschauung. (1870) KSA Bd. I. a.a.O. S. 551-577.

⁹⁰ Dies gilt im wesentlichen für die Musik. Vgl.: Ders.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 104.

⁹¹ Vgl.: ebd.: S. 47.

dieser Kunstform macht Nietzsche Sokrates mit seiner wissenschaftlichen Haltung sowie dessen Pendant in der Kunst, Euripides, verantwortlich. Geburt und Tod der attischen Tragödie dienen Nietzsche als Bezugspunkt für die Gegenwart. Eine Reaktivierung der Bedingungen der Geburt könnte, so hofft Nietzsche, die noch immer dominierende Ratio unterwandern. Es geht ihm also um die Wiedergeburt des Tragischen im 19. Jh., wobei die Musik Wagners eine besonders stimulierende Rolle spielt.

Die Tragödie verdankt nun ihre Entstehung mehr dem Dionysischen als dem Apollinischen, und auch ihr Verfall geht primär auf die Eliminierung des Dionysischen zurück.⁹² Das Dionysische ist Nietzsche wichtiger, seine Aktivierung in der Gegenwart folglich vorrangig, und es nimmt auch phasenweise eine andere ontologische Stellung ein als das Apollinische. Das Dionysische, dessen Merkmale Rausch, Entgrenzung des Individuums, Über-sich-hinaus-Wollen sind, rührt mehr an das "Herz der Dinge"⁹³, ist dem metaphysischen Urgrund der Welt direkter verhaftet.⁹⁴ Sinnbild des Dionysischen ist die Musik, und zwar die "erschütternde Gewalt des Tones", nicht eine schon ausgestaltete "Architektonik in Tönen".⁹⁵ Die Musik wird von Nietzsche ebenso wie das Dionysische und häufig mit ihm identisch als Weise des Seins verstanden, nicht als menschliche Tätigkeit. Die Musik treibt den Menschen selbst, läßt ihn tanzen, dringt aus ihm in ungestüme Stimme, im Schrei.⁹⁶ In seinem Verhältnis zum Dionysischen und zur dionysischen Musik ist der Mensch deshalb nicht Künstler, sondern "er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart

⁹² In philologischer Hinsicht stießen die Thesen Nietzsches auf heftige Kritik. Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 1. a.a.O. S. 463-474. Janz referiert hier die (negativen) Reaktionen von Ulrich von Wilamowitz und Nietzsches Lehrer Ritschl auf die "Geburt der Tragödie". Die Kritik von Wilamowitz hat, wie Barbara von Reibnitz herausstellt, die deutschsprachige Altertumswissenschaft lange Zeit geprägt; in der Folge wurde die "Geburt der Tragödie" primär als philosophisches Werk gelesen, dessen philologische Voraussetzungen fragwürdig und zu vernachlässigen waren; von Reibnitz sieht ihrerseits einen engen Zusammenhang zwischen Nietzsches frühen philologischen Studien und seiner Philosophie, darunter auch der späten Werke. Vgl.: von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kap. 1-12). a.a.O. S. 1-4.

⁹³ Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 106. Vgl. dazu auch: ebd.: S. 103. Eine Auflistung der Synonyme des metaphysischen Kerns aller Dinge in der "Geburt der Tragödie" gibt: von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kap. 1-12). a.a.O. S. 143f.

⁹⁴ Es ruft sogar "die ganze Welt der Erscheinung in's Dasein". Vgl.: Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 154f.

⁹⁵ ebd.: S. 33. Vgl. auch: Ders.: Die dionysische Weltanschauung. a.a.O. S. 557. Dem Kommentar von von Reibnitz ist zu entnehmen, daß Nietzsche hier die unterschiedliche klangliche Wirkung von Aulosmusik und Kithara im Blick hat. Aus der Wirkung leitet er dann den kulturhistorischen Gegensatz des Dionysischen und Apollinischen ab. Vgl.: von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kap. 1-12). a.a.O. S. 113f.

⁹⁶ Vgl.: Nietzsche, F.: Die dionysische Weltanschauung. a.a.O. S. 575.

sich hier unter den Schauern des Rausches.“⁹⁷ Zur Beschreibung des ontologischen Rangs der Musik greift Nietzsche im weiteren auf Termini Schopenhauers zurück: sie ist “unmittelbar Abbild des Willens”, “zu allem Physischen der Welt das Metaphysische” und – hier kommt Kant ins Spiel – “zu aller Erscheinung das Ding an sich”.⁹⁸ Nietzsche versteht das “Ding an sich” Kants also nicht wie sein Urheber im Sinne eines erkenntnistheoretischen Grenzbegriffs und auch nicht als Ansatzpunkt für menschliche Freiheit, sondern in der Nachfolge Schopenhauers und ganz wie der frühe Belyj als Wesen, bzw. wahres Sein, zu dem die Erscheinung den Abglanz ausmacht.⁹⁹ Nietzsche hebt also – wie später die russischen Symbolisten – den Gleichnischarakter der Erscheinungswelt hervor.¹⁰⁰ Letztere ist nun die eigentlich apollinische Sphäre.

Apoll, der lichte, schöne Gott, dessen Merkmale Traum, Täuschung, Ruhe, Maß und das Individuelle sind, bindet das unmäßig Dionysische in eine Gestalt. Die Bilder, die dem Untergründigen zum Tageslicht verhelfen und damit die Möglichkeit des Umgangs mit ihm gewährleisten, gehen auf den Einfluß des Apollinischen zurück. Hier setzt Nietzsche die Kunst, verstanden als menschliches Schaffen an. Er hat somit ein doppeltes Verständnis von Kunst. Sie ist zum einen präsent im Künstler. Dieser ist ausschließlich apollinischer Bildner. Er entwirft, bearbeitet, vertont, dichtet im Bereich der Erscheinungen. Aber der Künstler muß sein Ohr, um überhaupt etwas Wesentliches sagen zu können, dem dionysischen Zuspruch leihen. Er ist, so gesehen, ein Medium des metaphysischen Urgrunds, Subjekt und Objekt der Kunst zugleich.¹⁰¹

Mit der Bevorzugung des Dionysischen – und d.h. im Kontext der “Geburt der Tragödie” des Metaphysischen, des “Dings an sich” – geht auch eine Bevorzugung der “objektiven” Seite der Kunst einher. Nietzsche analysiert nicht das menschliche Tun, die Schaffensweise des Künstlers, sondern die Produkte – einzelne Werke, auch Gattungen – und beurteilt sie je nach ihrer Verweiskraft. Es geht um Transzendenz, um die Schau des Ewigen im Vergänglichen. Und den Leitfaden der Beurteilung bildet dabei die Musik als deutlichster Reflex dionysischer Weisheit im Kunstwerk. Vereinfacht gesagt: Je mehr diese Musik zum Tragen kommt, desto besser.

⁹⁷ Ders.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 30. Vgl. analog formuliert auch in: Ders.: Die dionysische Weltanschauung. a.a.O. S. 555.

⁹⁸ Ders.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 104,106,139.

⁹⁹ Vgl. dazu: Ders.: Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. (1873) In: KSA Bd. 1. S. 819: “der Mutterschooß aller Dinge kann freilich von dem Menschen nur negativ bezeichnet werden, als etwas, dem aus der vorhandenen Welt des Werdens kein Prädikat gegeben werden kann, und dürfte dem Kantischen ‘Ding an sich’ als ebenbürtig gelten.”

¹⁰⁰ Vgl.: Ders.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 72.

¹⁰¹ Vgl.: ebd.: S. 45,48 und: Ders.: Die dionysische Weltanschauung. a.a.O. S. 555.

Demgemäß klassifiziert Nietzsche die Künste: musikalisch-dionysisch geprägt sind die attische Tragödie mit der besonderen Rolle des Chors, das Lied¹⁰² und z.T. noch die Lyrik¹⁰³, einseitig apollinisch: Epos und Skulptur.¹⁰⁴

Bereits diesem grob umrissenen Rahmenprogramm der "Geburt der Tragödie" sind auffallende Parallelen zu Belyjs früher Symbolismusbestimmung zu entnehmen. So kann etwa der Umgang mit Kant als paradigmatisch für die Gemeinsamkeiten zwischen beiden Positionen gelten. Sowohl Belyj als auch Nietzsche sind zu Beginn ihrer theoretischen Laufbahn kaum mit Kants Werken vertraut, bedienen sich aber dennoch – vermittelt über die Sekundärliteratur¹⁰⁵ und andere philosophische Konzepte, v.a. Schopenhauer – seiner Begrifflichkeit. So erscheint Kants Erkenntnistheorie nur noch als Zerrspiegel ihres Originals. Besondere Attraktivität kommt der Differenz von Erscheinung und Ding an sich zu, die Belyj und Nietzsche zur Differenz von Schein und Sein oder Erscheinung und Wesen uminterpretieren. Und beide Verfasser wollen eben hin zum Sein, damit das genaue Gegenteil ihres Vorgängers Kant. Dahinter steht die Ablehnung der Wissenschaft und das Plädoyer für eine Renaissance intuitiver Wesensschau. Positiv bewertet wird zumindest Kants Bezugnahme auf die Erfahrung, die Sinnlichkeit¹⁰⁶, ihre subjektive Begrenztheit allerdings unterliegt der Kritik.¹⁰⁷ Nietzsche verzerrt Kants Anliegen extrem, wenn er dessen *Begrenzung der Wissenschaft* würdigt, womit endlich tieferen – ethischen und ästhetischen – Fragen Raum gegeben sei.¹⁰⁸ Kant aber wollte die Spekulation, *die rationale Metaphysik begrenzen* und möglichst viele philosophische Gebiete – auch Ethik und Ästhetik – auf eine wissenschaftliche Basis stellen.

Belyjs Kritik am Positivismus, seine frühe Kant-Rezeption, der Hang zum "Ding an sich", der Respekt vor der Sinnlichkeit und die Kontrastierung von Kunst und Wissenschaft entsprechen Nietzsche bis ins Detail. Die Kunst nimmt bei Belyj eine ähnlich umfassende und ontologisch

¹⁰² Vgl.: Ders.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 48f.

¹⁰³ Vgl.: ebd.: S. 44f und: Ders.: Die dionysische Weltanschauung. a.a.O. S. 577.

¹⁰⁴ Vgl.: Ders.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 44,49 und: Ders.: Die dionysische Weltanschauung. a.a.O. S. 577.

¹⁰⁵ So spricht etwa Giorgio Colli im Nachwort zu Nietzsches "Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen" von Nietzsches "üble(r) Angewohnheit, seine Informationen aus der Literatur zweiter oder dritter Hand, und zwar antiker wie moderner Autoren, zu beziehen" (KSA Bd. 1. S. 917) – eine Klage, die man auf die gesamten frühen Texte Nietzsches ausdehnen kann.

¹⁰⁶ Vgl.: Nietzsche, F.: Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. a.a.O. S. 843-847.

¹⁰⁷ Vgl.: ebd.: S. 857f. Nietzsche führt hier einen anderen Verfasser (A.Spir) an, der seine Kant-Kritik unterstützt und v.a. die Realität der Außenwelt behauptet, gerade so, als sei diese Realität von Kant bestritten worden und als führe Kants Konstrukt zu einer Illusion von Welt. Ganz ähnlich sichert sich auch der frühe Belyj mit Lopatin ab.

¹⁰⁸ Vgl.: Ders.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 128.

unklare Stellung ein wie bei Nietzsche. Der Symbolismus ist zum einen eine künstlerische Schule, dann aber ist auch jede Kunst symbolisch und nicht zuletzt ist der Symbolismus mehr als Kunst: eine Weltanschauung. "Символизм, как миропонимание" – so lautet Belyjs frühes ästhetisches Bekenntnis¹⁰⁹; und Nietzsche spricht analog von der "dionysischen Weltanschauung". Immer geht es dabei um den Bezug zum Transzendenten, nicht etwa um den subjektiven Entwurf eines Weltverständnisses. So befragt Belyj auch die Kunst auf ihre "objektive" Qualität, ihre Verweisfunktion hin. Merežkovskijs Alabaster-Amphora sei hier als Stichwort genannt. Belyj untersucht die verschiedenen Künste (z.B. in "Формы искусства"), nicht aber die inneren Prozesse des Künstlers. Die Musik ist gleichfalls eine Art "objektiver Kategorie". Der innere Sinn aus Kants "Kritik der reinen Vernunft" wird noch nicht bemüht. Musik ist per se nicht erklärend, sondern über sich hinausweisend; je musikalischer ein Werk ist, desto symbolischer sein Gehalt, desto mehr zielt es auf Transzendenz. Belyj klassifiziert – wie Nietzsche – die Künste nach dem Grad ihrer Musikalität.

Indiz dieses Hangs zum Metaphysischen ist eine gemeinsame, auf ihre geschichtliche Situation bezogene Gestimmtheit beider Verfasser. Man kann sich kaum an der erhofften Verwandlung der wissenschaftlichen Welt beteiligen, das Transzendente untersteht nicht der Kompetenz des Menschen, allenfalls hinweisen, aufrufen kann man. Nietzsche und Belyj nehmen also die Position beschwörender Zuschauer ein. Ein deutlicher Reflex dieser Position ist der Stil ihrer Texte: das *Pathos* entspricht der Erwartungshaltung. Und aus Mangel an Zugeständnissen an die Kreativität des Subjekts kann bezüglich der erhofften Veränderungen auch nur auf das Repertoire der Vergangenheit zurückgegriffen werden. Man sucht nach Analogien, die die dionysisch-musikalische Weltansicht und damit den Umbruch der Zeiten befördern könnten, und findet sie in traditionellen Mythen: Nietzsche in der griechischen Antike, Belyj in der christlichen Heilsgeschichte, die er mit Nietzsches Ausführungen kombiniert.¹¹⁰

Der Mythos spielt in der "Geburt der Tragödie" eine ähnliche Rolle wie die Kunst. Er stellt sich v.a. dem sokratisch-wissenschaftlichen Geist entgegen.¹¹¹ Doch unklar ist der systematische Rang, den er in Nietzsches frühem Werk einnimmt. Problematisch erscheint schon der Gleich-

¹⁰⁹ Vgl. den gleichnamigen Aufsatz, der stark von Nietzsche beeinflusst ist. Vgl.: Belyj, A.: *Символизм, как миропонимание*. (1903). In: *Арабески*. a.a.O. S. 220-238.

¹¹⁰ Auch Nietzsche sieht noch einen notwendigen Zusammenhang von Mythos und Religion, der Mythos wird zur Voraussetzung jeder Religion erklärt: Vgl.: Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie*. a.a.O. S. 117. Nietzsche rechtfertigt zu diesem Zeitpunkt sogar noch das Christentum, besonders die Reformation Luthers: Vgl.: ebd., S. 78, 147, 149.

¹¹¹ Der Mythos widerspricht dem sokratischen Geist, der sich v.a. in der Geschichte ausprägt. Vgl.: ebd.: S. 73f.

nischarakter, den Nietzsche dem Mythos zuschreibt.¹¹² Ist der Mythos immer Gleichnis, oder ist er es nur dann, wenn er auf der Bühne präsentiert, also apollinisch bearbeitet wird? Der Mythos erhält an mehreren Textstellen Qualitäten, die eigentlich der Kunst zuzuschreiben wären. Nietzsches Themen sind ja u.a. literarisierte Mythen, konkrete attische Tragödien, etwa Sophokles' "Ödipus". Wie selbstverständlich spricht Nietzsche vom "tragischen Mythos"¹¹³, der mythische Stoff und seine Repräsentation in der attischen Tragödie fallen zusammen.¹¹⁴ An anderer Stelle wird die Zugehörigkeit des tragischen Mythos zur Kunst aber hinterfragt.¹¹⁵

Nietzsche verschränkt die Kriterien der Kunst, besonders ihren symbolischen Status, der auf die Interpretation des Mythos durch die künstlerische Form zurückgeht, mit dem Mythos als solchem, als bestimmter Seinsweise des Menschen. Es liegt nahe, daß die "Geburt der Tragödie" deshalb aus zweifacher Sicht gelesen werden kann: einmal mit Blick auf die formalen Angaben, die das Kunstwerk betreffen, zum anderen mit Blick auf die spekulativen, weltanschaulichen Implikationen. Belyj bietet das beste Beispiel für beide Lesarten. Zunächst einmal hält er sich an die spekulative Lesart.

In Kontrast zu dem oben genannten Verfahren der Projektion des Mythos auf die Kunst (die Tragödie) geht Nietzsche andererseits auch über den Mythos auf der Bühne hinaus. Er parallelisiert Mythos und Musik. Beide erscheinen als gleichwertige Ausdrucksformen des Dionysischen.¹¹⁶ Damit erhält Nietzsche eine weitere Basis für den Übergang ins gegenwärtige Leben, eine Alternative zum herrschenden Geist der Wissenschaft.

Die Diskussion des Mythos bietet offensichtlich den Vorteil, daß sie im Unterschied zur Musik bessere inhaltliche Kriterien für die Kennzeichnung des Dionysischen liefert, ja die bereits genannten Merkmale des Dionysischen wie etwa das Übermaß, die Auflösung von Grenzen lassen sich nur dem Mythos entnehmen. Quintessenz der Dionysos-Sage – und um diesen mythischen 'Fall' geht es ja primär – ist die Zerstückelung des Gottes durch die Titanen; in dem Zustand der zerbrochenen Individualität wird Dionysos verehrt.¹¹⁷ Die vordergründige Wirklichkeit löst sich auf in das dahinter liegende wahre Sein. Nietzsche sieht hier die eigentliche,

¹¹² Vgl.: ebd.: S. 107,134,136,137.

¹¹³ Vgl.: ebd.: 107,141,151,152.

¹¹⁴ Dieses Problem wird auch von von Reibnitz angeschnitten. Vgl.: von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kap. 1-12). a.a.O. S. 221f.

¹¹⁵ Vgl.: Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 151.

¹¹⁶ Vgl.: ebd.: S. 152. An einer anderen Stelle spricht Nietzsche von dem Mythos, der auf der Bühne nur gespiegelt werde: Vgl.: ebd.: S. 65.

¹¹⁷ Vgl. die Darstellung des Dionysos-Mythos in: ebd.: S. 72.

dionysische Weisheit repräsentiert, die in den Worten des Waldgottes Silen lautet:

„Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Erspriesslichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu s e i n, n i c h t s zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben.“¹¹⁸

Wird nun dieser Mythos in die 'sokratisch infizierte' Geschichte des 19. Jhs. transponiert, so kommt die pessimistische Haltung gegenüber der Erscheinungswelt (besser, nicht geboren zu sein) besonders zur Geltung. In dieser Welt lohnt es sich auch gar nicht zu handeln, dem Dionysischen ist ein lethargisches Moment inhärent.¹¹⁹ Der von Nietzsche anvisierte Mensch des 19. Jhs. hat also seine wissenschaftliche Umgebung abzulehnen, auf eine Wiederkunft des mythischen Zustands kann er nur warten. Diese passive Konsequenz seines Konstrukts revidiert Nietzsche bereits in der "Zweiten unzeitgemässen Betrachtung" ("Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben"). Der Nachteil der Historie ist dabei noch immer groß – Sokrates bleibt das Angriffsziel –, aber statt der mythischen Alternative – von Nietzsche jetzt zum überhistorischen Standpunkt umgedeutet – zieht er nun eine zweite heran: die unhistorische. Und der unhistorische Mensch geht rebellisch gegen die Geschichte an.¹²⁰ Auch das Dionysische erfährt bei Nietzsche, sofern es als Begriff in seinem Werk beibehalten wird, eine Wandlung. Es wird aktiver und verliert seine pessimistische Färbung.

Vom Gedankenkreis der "Geburt der Tragödie" aus gesehen, kann man freilich nicht einmal eine "Geburt", sondern allenfalls die "Wiedergeburt" eines bereits Vorhandenen (nur Versteckten) oder schon Gewesenen (nur Vergessenen) erwarten. Es geht um das Erinnern an ein schlummerndes, schon vorformuliertes Potential. Und auch in diesem entscheidenden Punkt kommt Nietzsche der Mythos mehr entgegen als die Musik. Im Falle der Musik hätte er ihre dionysische Erscheinungsweise in der Gegenwart erklären resp. beschwören müssen, also eine – gemäß der nicht-individuellen Form des Dionysischen – musikalisch-rauschhafte Massenbewegung. Bach, Beethoven, Wagner, Nietzsches Leitfiguren, sind dafür kaum die richtigen Beispiele, sind sie ja doch nur einzelne Künstler.¹²¹ Aus einem individuellen Anstoß aber dürfte sich das Dionysische nicht ergeben. Ein besseres Beispiel findet Nietzsche in mittelalterlichen Fastnachts-

¹¹⁸ ebd.: S. 35.

¹¹⁹ Vgl.: Ders.: Die dionysische Weltanschauung. a.a.O. S. 566.

¹²⁰ Vgl.: Ders.: Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. (1874) KSA Bd. 1. a.a.O. S. 252ff.

¹²¹ Vgl.: Ders.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 127. Nietzsche versucht hier "deutsche Musik" geltend zu machen, aber angesichts der zitierten Komponisten geht es um geniale, große Musik, die zwar von deutschen Künstlern gemacht, aber keineswegs Volks-Musik ist.

festen, in Sankt Johann- und Sankt Veitstänzen.¹²² Die Vorbildfunktion der Fastnacht für einen allgemeinen Umbruch in der Gegenwart bleibt aber ein ebenso spekulativer Punkt.¹²³ Der Mythos bietet dagegen einen Vorteil: Fertige Mythen sind – so scheint es – nationale Mythen. Nietzsche jedenfalls erklärt den Mythos zur Heimat eines Volkes. Dann wird die Renaissance des Dionysischen zur Rückbesinnung auf das Eigene, Angeborene, nur einem Volk Gemeinsame. Und hier tun sich weniger Schwierigkeiten auf als im Falle einer musikalischen Massenbewegung. Was man 'ist', das 'hat' man ja schon. Nicht zuletzt dient dieser national gefärbte Mythos auch zur Abgrenzung von anderen, ja die Abgrenzung macht geradezu das Nationale aus:

„Es scheint kaum möglich zu sein, mit dauerndem Erfolge einen fremden Mythos überzupflanzen, ohne den Baum durch dieses Ueberpflanzen heillos zu beschädigen: welcher vielleicht einmal stark und gesund genug ist, jenes fremde Element mit furchtbarem Kampfe wieder auszuschneiden, für gewöhnlich aber siech und verkümmert oder in krankhaftem Wuchern sich verzehren muss. Wir halten so viel von dem reinen und kräftigen Kerne des deutschen Wesens, dass wir gerade von ihm jene Ausscheidung gewaltsam eingepflanzter Elemente zu erwarten wagen und es für möglich erachten, dass der deutsche Geist sich auf sich selbst zurückbesinnt.“¹²⁴

Die Rückbesinnung auf „das Deutsche“ ist Nietzsches letzte und eigentlich konkrete Antwort auf die Frage, wie denn eine Veränderung des sokratischen Weltbilds in der Gegenwart vonstatten gehen soll. Denn mit der Bindung des Mythos an ein Volk ist auch eine Differenzierung der Völker verbunden und damit eine Wertung.¹²⁵ Nicht alle Völker weisen eine besondere Nähe zum Mythos, zum Dionysischen auf. Im Vorteil sind – erklärtermaßen – die noch wenig sokratisch verdorbenen, eigentlich barbarischen Völker, wozu Nietzsche die Deutschen rechnet. Er weist diesen „tiefen“ Deutschen denn eine besondere Rolle zu, vor allem im Gegensatz zu den „oberflächlichen“ Franzosen.¹²⁶ Nietzsche kurbelt in der „Geburt der Tragödie“ und in den mit ihr verwandten Schriften die in Deutschland bereits vorhandene, aber erst zur Zeit des Welt-

¹²² Vgl.: ebd.: S. 29 und: Ders.: Das griechische Musikdrama. (1870) KSA Bd. 1. a.a.O. S. 521.

¹²³ Dies hat allerdings Methode. Vgl. dazu: von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kap. 1-12). a.a.O. S. 78f: Die historische Unspezifik Nietzsches korrespondiert mit seinem eigentlichen Erkenntnisinteresse, nach dem die zitierte historische Erfahrung v.a. überhistorische Geltung haben und wiederholbar sein soll. „Ziel der GT ist die Stiftung einer neuen Religion, nicht die Historie einer vergangenen.“

¹²⁴ Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 149.

¹²⁵ Daß das Thema Mythos mit dem Thema Völker eng verbunden ist, zeigt auch Nietzsches Diskussion des Prometheus-Mythos; von Reibnitz deckt dabei Nietzsches antijüdische Argumentationsstrategie, seine ‚Arisierung‘ des Prometheus-Mythos auf. Vgl.: von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kap. 1-12). a.a.O. S. 245ff.

¹²⁶ Vgl.: Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 146, 149.

kriegs voll entbrannte Debatte um die Alternative von Kultur und Zivilisation an.¹²⁷ Der Faktor Kultur – in der “Geburt der Tragödie” teilweise auch als “Natur” gegen “Cultur” und “Civilisation” abgesetzt¹²⁸ – ist demnach organisch, tief, gesund¹²⁹, rekuriert auf Körper, Sinne, Emotionalität und ist verwachsen mit Kunst, Mythos, Volk, während die “bloße” Zivilisation (bzw. “Cultur”) alle Attribute vereinigt, die der von Nietzsche beschimpfte Sokratismus hergibt: Sie ist mechanisch-abstrakt¹³⁰, oberflächlich, krank, Ausgeburt einseitiger Rationalität, unkünstlerisch, unmusikalisch, demokratisch.¹³¹

Doch diese Diskussion hat nicht nur in Deutschland, sondern auch in Rußland Tradition.¹³² Sie entspringt dort dem Streit zwischen Westlern und Slavophilen, der sich im 19. Jh. herausbildete. Die Westler plädieren für eine Angleichung Rußlands an die westeuropäische, aufgeklärte Zivilisation, die Slavophilen setzen dagegen auf das Eigene, die Natur des Volkes und v.a. seine Religion. Die russischen Symbolisten, besonders die weltanschauliche zweite Generation (Belyj, Blok, Ivanov) nimmt diese Opposition auf und deutet sie im Sinne Nietzsches. Rußlands Rückständigkeit auf der Ebene der Zivilisation wird zum Vorteil uminterpretiert. Rußland soll Katalysator beim erwünschten Zusammenbruch des Sokratismus sein. Apokalyptische Motive,

¹²⁷ Vgl. dazu: Pflaum, M.: Die Kultur-Zivilisations-Antithese im Deutschen. In: Knobloch, J. u.a. (Hrsg.): Europäische Schlüsselwörter. Bd. 3. Kultur und Zivilisation. München 1967. S. 288-427. Vgl.: Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 128f: “Jetzt endlich darf er (der deutsche Geist, A.Z.), nach seiner Heimkehr zum Urquell seines Wesens, vor allen Völkern kühn und frei, ohne das Gängelband einer romanischen Civilisation, einherzuschreiten wagen”.

¹²⁸ Vgl.: Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 55,56,58f. Hier setzt Nietzsche “Naturwahrheit” gegen “Culturlüge”. Daneben argumentiert er auch gegen die “Bildungsmenschen” oder die “sogenannte Bildung”: Vgl.: ebd.: S. 60,130.

¹²⁹ Auf die Opposition gesund-krank greift Nietzsche v.a. in der “Zweiten Unzeitgemässen Betrachtung” zurück. Ein komplementärer Begriff zur “Gesundheit” ist die “Jugend”, die der “historischen Krankheit” gegenübergestellt wird. Vgl.: Ders.: Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. a.a.O. S. 252,323-332.

¹³⁰ Vgl.: Ders.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 145.

¹³¹ Die politischen – antidemokratischen – Implikationen der “Geburt der Tragödie”, zeigen sich schon in Nietzsches Analyse des Chors, der mit einer “constitutionellen Volksvertretung” nichts gemein haben soll (Vgl.: ebd.: S. 52f.) und daneben in seiner Bewertung des Sklavenstands. Zu der in der “Geburt der Tragödie” eher verhaltenen Polemik gegen die Gleichberechtigung aller Menschen gibt von Reibnitz einen ausführlichen Kommentar. Hier, in den etwa gleichzeitig mit der “Geburt der Tragödie” verfaßten Manuskripten oder gehaltenen Vorlesungen, ist Nietzsches antidemokratische Position deutlich belegt. Die Behandlung der Sklaven in der “Geburt der Tragödie”, deren “objektive, politische Unfreiheit” Nietzsche als “subjektive Weltanschauung konstruiert”, entbehrt auch nach von Reibnitz “nicht des Zynismus”. Andererseits weist sie anhand einer Vorlesung Nietzsches aus dem Sommersemester 1870 nach, daß Nietzsche hier – im Widerspruch zur “Geburt der Tragödie” – das Publikum der Tragödie als niederen Stand faßt. Und er schreibt deshalb der Tragödie explizit einen demokratischen Charakter zu. Vgl.: von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik” (Kap. 1-12). a.a.O. S. 30, 303-306.

¹³² Vgl.: Meyer, A.G.: Historical Notes on Ideological Aspects of the Concept of Culture in Germany and Russia. Und: The Use of the Term Culture in the Soviet Union. In: Kroeber, A.L., Kluckhohn, C. (Hrsg.): Culture A Critical Review of Concepts and Definitions. Cambridge 1952. 207-217.

dem latent eschatologischen Zug der russischen Orthodoxie¹³³ wie v.a. der Philosophie Solov'evs¹³⁴ entnommen, werden dabei ebenso geltend gemacht wie das barbarische, nämlich mongolische Blut, "das doch in allen Russen fließt" ("Во всех русских ведь течет монгольская кровь").¹³⁵ Letzteres ist ein Indiz des "dionysischen Untergrunds" der Russen. Und er sollte sich zeigen. Noch 1919 interpretiert Aleksandr Blok in seinem Aufsatz "Крушение гуманизма" die Oktoberrevolution ganz im Sinne der Kategorien Nietzsches ("Geburt der Tragödie").¹³⁶ Die revolutionäre Bewegung erscheint ihm als "Geist der Musik", der die wahre Kultur, obgleich mit schrecklichen Mitteln, vor der erstarrten Zivilisation rettet.¹³⁷ Blok führt an anderer Stelle die barbarische Art der Russen gegen die Westeuropäer ebenso ins Feld ("Скифы")¹³⁸ wie die Figur Christi. Christus geht bei Blok der Revolution voran ("Двенадцать").¹³⁹ Nicht zuletzt aber dienen all die metaphysischen Erklärungsmuster dazu, die Zuschauerhaltung des Autors zu

¹³³ Diese Tendenz muß nicht zwingend vorhanden sein. Sie beruht auf einer gegenüber dem abendländischen Christentum weniger scharfen Trennung von 'Diesseits' und 'Jenseits' im orthodoxen Glauben. Eine Rechtsordnung, nach der das Himmelreich den Guten, die Hölle dagegen den Bösen vorbehalten ist, gilt hier nicht. Die Konsequenz kann zum einen in der Vorstellung von einer bereits diesseitigen Vergottung des Menschen liegen, zum anderen in der "Preisgabe der 'Welt'" zugunsten einer allgemeinen kosmologischen Erneuerung. Vgl.: Benz, E.: Geist und Leben der Ostkirche. München 1988. 46f, 182, 186f.

¹³⁴ Vgl. insbesondere: Solowjew, W.: Drei Gespräche über Krieg, Fortschritt und das Ende der Weltgeschichte mit Einschluß einer kurzen Erzählung vom Antichrist. In: Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew. Bd. 8. München 1979. S. 115-294.

¹³⁵ Belyj, A.: Peterburg. a.a.O. S. 43.

¹³⁶ Vgl.: Blok, A.: Krušenie gumanizma. (Der Zusammenbruch des Humanismus) (1919) In: Sobranie sočinenij. (Gesammelte Werke) Bd. 6. Moskva, Leningrad 1962. S. 93-115. Eine umfassende Darstellung der Einflüsse Nietzsches und der Slavophilie auf Blok gibt: Kluge, R.D.: Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. a.a.O.

¹³⁷ Vgl.: Blok, A.: Krušenie gumanizma. a.a.O. S. 101, 110f, 114f. Analog argumentiert Blok auch in "Intelligencija i revolucija". Vgl.: Ders.: Intelligencija i revolucija. (Intelligenz und Revolution) (1918). In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 6. a.a.O. S. 9-20.

¹³⁸ Vgl.: Ders.: Skify. (Skythen) (1918) In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 3. Moskva, Leningrad 1960. S. 360-362. Den in der Forschung bislang nicht untersuchten Einfluß Nietzsches auf die Gruppe der Skythen vermerkt Deppermann. Schon das Emblem der Skythen – der gespannte Bogen eines pfeilschießenden Schützen – finde sich bei Nietzsche. Vgl.: Deppermann, M.: Nietzsche in Rußland. a.a.O. S. 220.

¹³⁹ Vgl.: Ders.: Dvenadcat'. (Die Zwölf) (1918). In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 3. a.a.O. S. 347-359. Zum Einfluß Zarathustras auf die Christusfigur in "Dvenadcat'" vgl.: Kluge, R.-D.: Die Gestalt Christi in der russischen Literatur der Revolutionszeit. In: Ders., Setzer, H. (Hrsg.): Tausend Jahre russische Kirche. Geschichte – Wirkungen – Perspektiven. Tübingen 1989. S. 177-197. Ähnliche Argumentationsstrategien lassen sich auch bei Ivanov erkennen, wengleich er sich in der Bewertung der Revolution stärker zurückhält. 1919 zumindest spricht sich Ivanov offen gegen den Humanismus aus. Dem abstrakten Humanismus stellt er das "Feuer des Dionysos" entgegen, und mit diesem Feuer sei das Christentum verwandt. Neben der "Geburt der Tragödie" rezipiert Ivanov auch "Zarathustra", dessen Losungen er gleichfalls mit christlichen, spezifisch orthodoxen Vorstellungen kombiniert. Die Selbstüberwindung des Menschen, die Zarathustra fordert, projiziert Ivanov auf die Vergottung des Menschen. Vgl.: Ivanov, V.: O krizise gumanizma. (Zur Krise des Humanismus) (1919) In: Sobranie sočinenij. (Gesammelte Werke). Bd. 3. Brüssel 1979. S. 367-382. Diese Eigenart der Rezeption entspricht dem frühen Belyj. Siehe dazu die Kapitel A.II.2.1 ("Die Geburt der Tragödie") und A.II.2.3 ("Die Ewige Wiederkunft – eine Wiederkunft der Ewigkeit?") in dieser Arbeit.

verdecken. Zwar findet die Revolution breite Unterstützung bei den Symbolisten, besonders bei Blok und Belyj, aber diese Unterstützung reduziert sich gleichsam auf wohlwollende Neutralität. Von einer eigenen politischen Aktivität kann keine Rede sein, die Radikalität des Umschwungs überrollt die Zuschauer. Diese Haltung ist 1917 auch Belyj zueigen, der wie Blok eine Rechtfertigung der geschichtlichen Ereignisse mit Begriffen aus der "Geburt der Tragödie" unternimmt.¹⁴⁰

Wie steht es nun genauer um die Rezeption der frühen metaphysischen Position Nietzsches? Belyj stimmt bis 1905 ganz augenfällig mit dem Gedankenkreis der "Geburt der Tragödie" überein. Daneben kennt er auch "Zarathustra" schon. Belyj aber integriert "Zarathustra" in sein metaphysisches Konzept. Er folgt dem Weg Nietzsches nicht, der schon mit "Menschliches, Allzumenschliches" und eben auch mit "Also sprach Zarathustra" weit über die "Geburt der Tragödie" hinausgeht. Belyjs Texte sind also kein Spiegel der Entwicklung Nietzsches. Zum einen zieht er bis 1905 verschiedene Texte Nietzsches (und andere Philosophen) heran, zum anderen greift er in seiner mittleren theoretischen Phase, in der er die Kreativität des Künstlers verfolgt, noch einmal auf die "Geburt der Tragödie" zurück. Es handelt sich v.a. um seine Texte zum symbolistischen Drama bzw. Theater. Wie ist ein solcher Rückgriff im inadäquaten, nicht mehr 'metaphysischen' Kontext zu verstehen?

Nietzsche gibt für die konkrete Umsetzung der apollinisch-dionysischen Synthese in der attischen Tragödie genaue Anweisungen. Diese Anweisungen betreffen die Form, sind Kennzeichen der Inszenierung, unabhängig vom spezifischen Inhalt des Stücks und auch unabhängig von seiner metaphysischen Aussagekraft. Sie stimmen nur insofern mit der zugrundeliegenden Philosophie überein, als sie eindeutig Merkmale eines nicht-realistischen Dramas bzw. Theaters ausmachen und sich damit gegen Sokrates-Euripides wenden. Diese Formen sind aber offenkundig nicht nur als Signale des Transzendenten zu deuten, sondern auch moderner: als vom Autor eigens hergestellte Zeichen zur Provokation der Zuschauerbeteiligung. Es bleibt bei der Absage an das realistische Theater, doch statt der Schau des vorgegebenen Mythos und seiner "Wahrheit" wird nun ein neuer Mythos erst geschaffen, nämlich in der angestrebten vielfachen Rezeption und Interpretation des Stücks.

Noch bevor Nietzsche überhaupt zur Differenzierung von dionysischem und apollinischem Prinzip gelangt, verdeutlicht er – in "Das griechische Musikdrama" – die formalen Konsequen-

¹⁴⁰ Vgl.: Belyj, A.: *Revoljucija i kul'tura*. (1917) London 1971. (Reprint)

zen eines synthetischen Kunstwerks, wie es ihm in der attischen Tragödie vorschwebt. Sie lassen sich in moderner Terminologie als *Stilisierung* beschreiben. In der vorsokratischen Tragödie sind rationalistische Strukturelemente des Dramas wie Handlung, Charakterdarstellung und Dialog noch zweitrangig. Durch die Exposition wird die Handlung dem Publikum vorausgeschickt¹⁴¹, mit einer allgemeinen Kenntnis des Stoffes kann der Autor, da es sich um traditionelle Mythen handelt, sowieso rechnen.¹⁴² Durch den Informationsvorschub lenkt er die Aufmerksamkeit der Zuschauer von der Handlung, d.h. von der diesseitigen Welt ab, er drosselt die Spannung bezüglich der irdischen Zukunft des Helden (sie ist bekannt), um den Blick auf die Hinter- und Urgründe des Geschehens freizumachen. Auch der konkrete Schauspieler ist in seiner Individualität nur ein Hindernis. Seine Einmaligkeit und Vergänglichkeit muß zugunsten des Allgemeinen und Ewigen hinter einer *Maske* verborgen werden. Der Held ist Medium des Metaphysischen, er spielt den Gott.¹⁴³ Er soll den Zuschauer keineswegs in eine auf der Bühne präsentierte Alltäglichkeit hineinversetzen.¹⁴⁴ Deshalb sind die Schauspieler dem Alltäglichen, Gewöhnlichen, Menschlichen so unähnlich wie möglich: Sie sind Puppen.

„Denn wie anders als Puppen müssen wir jene Wesen nennen, die auf den hohen Stelzen der Kothurne stehend, mit riesenmäßigen den Kopf überragenden stark bemalten Masken vor dem Gesicht, an Brust und Leib, Armen und Beinen bis in das Unnatürliche ausgepolstert und ausgestopft, sich kaum bewegen können, niedergedrückt von der Last eines tief herabfallenden Schleppgewandes und eines mächtigen Kopfputzes.“¹⁴⁵

Diese schematisierten Gestalten sprechen wenig, singen vor allem, führen zumindest keine bedeutenden sprachlichen Auseinandersetzungen mit ihren Partnern. Der Dialog zersetzt die ursprüngliche Intention der Tragödie. Mit dem Auftreten des zweiten Schauspielers beginnt für Nietzsche der Untergang der alten Form, das Sokratische schafft sich Raum, es dringt „das

¹⁴¹ Zur Rolle der Exposition vgl.: Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 86. Nietzsche stellt hier die Exposition der äschyleisch-sophokleischen Tragödie dem euripideischen Prolog gegenüber.

¹⁴² Vgl.: Ders.: Das griechische Musikdrama. a.a.O. S. 526-528. Nietzsche setzt hier das moderne „Drama“ (das auf der Intrige aufbaut) von dem ehemaligen (und eigentlich wichtigen) „Pathos“ ab. Das Pathos steht der Handlung entgegen: S. 527: „Die alte Tragödie war (...) arm an Handlung und Spannung, man kann sogar sagen, daß es auf ihren früheren Entwicklungsstufen gar nicht auf das Handeln das δράμα abgesehen war, sondern auf das Leiden das πάθος.“

¹⁴³ Dionysos ist der „eigentliche Bühnenheld und Mittelpunkt der Vision“. Vgl.: Ders.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 63. Prometheus, Ödipus usw. sind nach Nietzsche nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysos. Vgl.: ebd.: S. 71: „Dass hinter allen diesen Masken eine Gottheit steckt, das ist der eine wesentliche Grund für die so oft angestaunte typische ‚Idealität‘ jener berühmten Figuren.“

¹⁴⁴ Vgl. hierzu Nietzsches Kritik an Euripides, der eben den alltäglichen Menschen auf die Bühne bringe, in: ebd. S. 76 und in: Ders.: Sokrates und die Tragödie. a.a.O. S. 534.

¹⁴⁵ Ders.: Das griechische Musikdrama. a.a.O. S. 519f.

Abbild des Wortzwistes aus der Gerichtshalle" in die Tragödie ein.¹⁴⁶ Statt Bild des Metaphysischen zu sein und diesem gemäß zu leiden, erhält der Held nun seinen Handlungsantrieb aus der argumentativen Auseinandersetzung mit anderen. Das Metaphysische, Göttliche räumt als Begründung des Bühnengeschehens seinen Platz der Logik:

"Von jetzt an gab er Theile der Tragödie, in denen das Mitleiden zurücktrat, gegenüber der hellen Freude am klirrenden Waffenspiel der Dialektik. (...) Allmählich sprechen alle Personen mit einem solchen Aufwand von Scharfsinn, Klarheit und Durchsichtigkeit, so daß für uns wirklich beim Lesen einer sophokleischen Tragödie ein verwirrender Gesamteindruck entsteht. Es ist uns als ob alle diese Figuren nicht am Tragischen, sondern an einer Superfötation des Logischen zugrunde giengen. (...) Der Prozeß endet mit dem Intrigenstück."¹⁴⁷

An einem solchen "Waffenspiel der Dialektik" ergötzt sich der Zuschauer. Aber er bleibt Zuschauer, unbeteiligt, ein lachender Dritter. Die Präsentation alltäglich-menschlicher Kommunikations- und Handlungsmechanismen führt gerade zum Verlust der Publikumsbeteiligung. Und um diese Publikumsbeteiligung geht es. Warum?

Laut Nietzsche entspringt die Tragödie primär dem Dionysischen, der Musik. Und dieses Dionysische vertritt der Chor. Er ist die künstlerische, in den Raum des Theaters eingespannte Fassung des ursprünglichen, dithyrambischen Chors der Dionysosdiener(innen). Von dem Chor geht die Tragödie zuallererst aus.¹⁴⁸ Um nun das Dionysische nicht als solches – rauschhaft Vereinnahmendes – zu belassen, um es erträglich zu machen, schafft sich der Chor ein Bild: die Bühne, das Stück, die Helden. Dieses Bild darf jedoch nicht ins allzu Realistische münden, es muß – durch Stilisierung – zurückverweisen auf das eigentlich Wesentliche, den Chor. Apollo darf den Kontakt zu Dionysos nicht verlieren und tritt am Ende des Stücks auch seine Rechte wieder ab.¹⁴⁹ Das Bild löst sich auf, der Chor bleibt zurück. Insofern der Chor einmal das ganze Publikum umfaßte, läßt sich resümieren: Die attische Tragödie ist vom Publikum geschaffen und

¹⁴⁶ Ders.: Socrates und die Tragoedie. a.a.O. S. 545. Von Reibnitz legt nahe, daß bereits Nietzsches Textauswahl auf das gewünschte Ergebnis zugeschnitten ist. Er untersucht in der "Geburt der Tragödie" Werke, bei denen ein einzelner Held im Mittelpunkt steht. Das ist für Sophokles typisch, nicht aber für Äschylos, und so rückt Nietzsche hier eher eine Ausnahme, den "Prometheus" des Äschylos ins Zentrum. Vgl.: von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kap. 1-12). a.a.O. S. 222.

¹⁴⁷ Nietzsche, F.: Socrates und die Tragoedie. a.a.O. S. 545f. Der Angriff gilt hier also bereits Sophokles. Aus der kritisierten Entwicklung nimmt Nietzsche nur Äschylos aus. Zur anderen Einschätzung von Äschylos und Sophokles in Nietzsches Basler Sophokles-Vorlesung vom Sommersemester 1970 vgl.: von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kap. 1.12). a.a.O. S. 32ff.

¹⁴⁸ Vgl.: Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 52: "Diese Ueberlieferung sagt uns mit voller Entschiedenheit, dass die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war".

¹⁴⁹ Vgl.: ebd.: S. 141.

für dieses gemacht. Doch hat das Schema eben nur unter der Prämisse Bestand, daß das Publikum Träger des Metaphysischen ist, den Kontakt zum Mythos aufrechterhält und ihn so auch problemlos auf die Bühne bringt. Der Künstler selbst – etwa Äschylos – erscheint hier allenfalls als Medium der Volksweisheit. Ganz anders aber verläuft der Prozeß, wenn die Grundannahme – der Chor als Repräsentant des Dionysisch-Metaphysischen – nicht mehr stimmt. Dann geht auch das Publikum ins Theater, ohne die Absicht, aus sich selbst ein Stück erzeugen zu wollen, ja ohne die Fähigkeit, es zu können. Es will vielmehr unterhalten werden, passiver Zuschauer sein.

Diese Strategie des Publikums findet laut Nietzsche ihre Bestätigung in einem realistisch und optimistisch geprägten Theater.¹⁵⁰ Von dem 'Zuschauer auf der Bühne'¹⁵¹, der so aussieht und so handelt wie man selbst, kann man sich am leichtesten distanzieren – diesen Schluß zieht auch Belyj. Die von Anfang bis Ende des Stücks durchgehaltene Fiktionalität garantiert die völlige Identifikation der Zuschauer mit dem Bühnengeschehen, ja ihre Hingabe an dieses Geschehen, das Fallen des Vorhangs aber löst einen radikalen Bruch aus. Eine Überleitung zur Realität gibt es nicht. Der Zuschauer wird in die Fiktion hineinversetzt und am Ende wieder entlassen. Mit einem solchen Theater ist der Weg ins Leben versperrt. Eine gesellschaftliche Veränderung läßt sich nicht erzeugen.

Daß es realistischen oder optimistischen Stücken einschließlich ihrer Inszenierung, also etwa der Komödie, dem Vaudeville, dem naturalistischen Theater, *grundsätzlich* an kritischem Potential mangelt, muß bezweifelt werden. Belyj und Nietzsche gehen aber von einem historischen Kontext aus, in dem sich dieses Potential erschöpft hatte.¹⁵² Insofern scheint ihre Kritik gerechtfertigt zu sein. Beide wollen ja ihre sokratische Umgebung ablösen.¹⁵³ Doch stellt sich

¹⁵⁰ Zum Antirealismus vgl.: ebd.: S. 54f.84. Es ist für Nietzsche kein Zufall, daß der Prozeß des Zerfalls der Tragödie "in der K o m ö d i e zu Ende kommt". Die Dialektik stuft er als wesentlich optimistisch ein. Vgl.: Ders.: Socrates und die Tragödie. a.a.O. S. 546.

¹⁵¹ Laut Nietzsche bringt Euripides den Zuschauer auf die Bühne und setzt damit eine Entwicklung in Gang, die im modernen Theater endet. Aus dieser Entwicklung nimmt er allenfalls Shakespeare aus. Vgl.: Ders.: Socrates und die Tragödie. a.a.O. S. 534,546. Zu Nietzsches Fehleinschätzung des Euripides, v.a. zu der fragwürdigen Parallele, die Nietzsche zwischen den Stücken Euripides' und der Komödie zieht, vgl.: von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kap. 1-12). a.a.O. S. 297.

¹⁵² Positiv bewertet Belyj durchaus die Dramen von Ibsen und Čechov, ihre Leistung sieht er aber gerade nicht im Realismus.

¹⁵³ Daß diese Motivation Nietzsches Deutung der Antike bestimmt, weist von Reibnitz an mehreren Textstellen der "Geburt der Tragödie" nach: So projiziert Nietzsche die dramentheoretische Debatte des 19. Jhs. (er polemisiert z.B. gegen Kotzebue) auf die antike Literaturgeschichte zurück, parallelisiert Lessing und Euripides, daneben setzt er die Aufklärung, im einzelnen Descartes, mit Sokrates gleich. Vgl.: von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu

nach Wegfall der metaphysischen Perspektive das Problem für Belyj und Nietzsche neu und anders. Zwar rücken beide Verfasser nun die eigene Aktivität in den Vordergrund, doch Nietzsche geht hier radikaler vor: Er wendet sich von der Ästhetik ab. Von einer besonderen Rolle der Kunst bzw. des Künstlers im Leben wird bei ihm nicht mehr die Rede sein. Belyj dagegen sieht sich weiterhin als Dichter, nunmehr die Prozesse allein und ohne metaphysische Anleihe steuernd, aber er behält auch die Orientierung auf die Gesellschaft bei.

Unter dieser Voraussetzung kommt dem Theater besondere Bedeutung zu. Hier ist die *direkte* Einwirkung des Künstlers auf das Publikum und damit der Übergang von der Kunst ins Leben möglich. Und Belyj schaltet sich deshalb – obwohl selbst kein Dramatiker – in die theoretische Diskussion um das symbolistische Drama bzw. Theater ein.¹⁵⁴ Dieses Drama wird nun vom einzelnen Künstler geschaffen, es entspringt nicht mehr dem dionysischen Chor, dem “Geist der Musik”, sondern dem inneren Erleben des Autors. Ein Einwirken auf das Publikum ist aber auch dann nur möglich, wenn dieses Erleben nicht seinerseits als fertig verpackter Inhalt, als neue ‘Wahrheit’ präsentiert wird. Trotz des Austauschs des indizierenden Faktors (vom Publikum zum Künstler) bleibt der Adressat und die Orientierung auf den Adressaten wie in der “Geburt der Tragödie” erhalten. Und so kann Belyj alle von Nietzsche genannten Stilisierungsmittel übernehmen. Sie erfüllen weiterhin ihre Funktion, die man in der Terminologie der Formalisten oder derjenigen Brechts als “Bloßlegung des Verfahrens” oder “Aufhebung der Rampe” bezeichnen könnte, und sie garantieren den Zugriff des Autors auf die *Realität* der Zuschauer. Handlungsarmut, deformierter Dialog, marionettenartige Figuren, lyrische, liedhafte Sequenzen verhindern die Pseudo-Identifikation des Publikums mit dem Stück und verneinen ein Unterhaltungstheater. Wenn hier noch von einem Mythos gesprochen werden kann, so liegt er nicht mehr in der inhaltlichen Vorgabe eines Textes, sondern kommt gleichfalls der Rezeption zu. Die Rezeption wiederholt sich, weil das Stück Rätsel aufgibt. Die Rezipienten sind von Stück und Inszenierung als reale, in ihrem eigenen Leben, betroffen. Die Kunst kann als mythenschaffend verstanden werden, wenn es ihr gelingt, diese Wiederholung und Identifikation zu provozieren, sie also bereits im künstlerischen Werk durch seine Ausgestaltung zu verankern, wozu nicht nur Stilisierung und Musikalität als Hilfsmittel dienen, sondern etwa auch der von Nietzsche schon anvisier-

Friedrich Nietzsche “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik” (Kap. 1-12). a.a.O. S. 302,314,332f.
¹⁵⁴ Künstlerisch setzt z.B. Aleksandr Blok das Konzept der Stilisierung um. Auch theoretisch fordert er, wie Belyj, den Bezug von Autor und Publikum, die Frage nach dem Publikum sei entscheidend für die Zukunft des Theaters. Vgl.: Blok, A.: O teatre. (Über das Theater) (1908) In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 5. Moskva. Leningrad 1962. S. 241-276.

te Widerspruch. Der Widerspruch ist aber dann nicht Kennzeichen des Mythos oder des Dionysischen, sondern ruft den Mythos/das Dionysische erst hervor.

Zu Belyjs besonderer Leistung gehört es, die Kriterien des stilisierten, mythenschaffenden Dramas auf eine andere Gattung, die Prosa, übertragen zu haben. Auch dort können Puppen erscheinen, kann der Erzähler lyrisch werden usw. Im Falle von "Peterburg" gilt es allerdings zu beachten, daß Belyj Nietzsches "Geburt der Tragödie" geradezu in doppelter Funktion einsetzt: einmal als 'bare Münze', als inhaltliche Vorlage für die Ausgestaltung apollinischer und dionysischer Welten seines Romans, zum anderen in formaler, übertragener Hinsicht: in den rezeptionsbezogenen stilistischen Mitteln. Beide Aspekte finden sich, wengleich besser getrennt, auch in seiner Theorie wieder.

1.3 Vernichten – Schaffen – Ja-Sagen. Die menschliche Aktivität bei Nietzsche.

("Morgenröthe", "Die Fröhliche Wissenschaft", "Also sprach Zarathustra")

"Die einzigen Wege. – 'Dialektik ist der einzige Weg, um zu den göttlichen Wesen und hinter den Schleier der Erscheinung zu gelangen' – diess behauptet Plato ebenso feierlich und leidenschaftlich, als es Schopenhauer von dem Gegensatze der Dialektik behauptet. – und Beide haben Unrecht. Denn es gibt Das gar nicht, zu dem hin sie einen Weg uns zeigen wollen. – Und waren nicht alle grossen Leidenschaften der Menschheit bisher solche Leidenschaften für ein Nichts? Und alle ihre Feierlichkeiten – Feierlichkeiten um ein Nichts?"¹⁵⁵

Mit dieser These verneint Nietzsche seine eigenen früheren Leidenschaften für die "Hinterwelt".¹⁵⁶ Auch er hatte sich ja (in der "Geburt der Tragödie") um ein "Nichts" gekümmert. Im Gegenzug vollzieht er nun eine Wende, wie sie sich auch bei Rickert und Belyj beobachten läßt. Er übernimmt Kants 'kopernikanischen' Standpunkt, ohne jedoch die notwendige Grenze dieser Position zu akzeptieren. Nietzsche streicht das "Ding an sich" aus und erhält den "perspektivischen Charakter des Daseins"¹⁵⁷ mit allen Konsequenzen. Nicht Dinge an sich leiten dann unser Denken und Handeln, sondern wir selbst setzen die Maximen unseres Tuns. Die Welt ist in ihrer Bedeutung vom Menschen geschaffen:

"Wir, die Denkend-Empfindenden, sind es, die wirklich und immerfort Etwas machen, das noch nicht da ist: die ganze ewig wachsende Welt von Schätzungen, Farben, Gewichten, Perspektiven, Stufenleitern, Bejahungen und Verneinungen. (...) Was nur Werth hat in der jetzigen Welt, das hat ihn nicht an sich, seiner Natur nach, – die Natur ist immer werthlos: – sondern dem hat man einen

¹⁵⁵ Nietzsche, F.: Morgenröthe. KSA Bd. 3. Berlin, New York 1988. S. 283.

¹⁵⁶ Diesen Begriff verwendet Nietzsche in "Zarathustra". Vgl. das Kapitel "Von den Hinterweltlern" in: Ders.: Also sprach Zarathustra. KSA Bd. 4. Berlin, New York 1988. S. 35-38.

¹⁵⁷ Ders.: Die Fröhliche Wissenschaft. In: KSA Bd. 3. a.a.O. S. 626.

Werth einmal gegeben, geschenkt, und wir waren diese Gebenden und Schenkenden! Wir erst haben die Welt, die den Menschen Etwas angeht, geschaffen!"¹⁵⁸

Die auslegende Natur unseres Daseins nutzt Nietzsche besonders, um die moralischen Werte zu diskreditieren. Wie der Untertitel der "Morgenröthe" schon besagt – "Gedanken über die moralischen Vorurtheile" – handelt das Buch vom Aufdecken irriger Meinungen. Die Moral ist, ebenso wie die "Hinterwelt", eine menschliche Erfindung. Sie kann, und soll deshalb auch, wieder abgeschafft werden – dies ist Nietzsches Anliegen. "Gott ist tot"¹⁵⁹ – so lautet in der "Fröhlichen Wissenschaft" die formelhafte Verkürzung für Nietzsches kritisch-demaskierendes Vorgehen, und die sich mit der Annahme der Existenz Gottes verbindenden moralischen Maßstäbe wie gut und böse, Schuld und Sühne werden damit hinfällig.¹⁶⁰

"Der Wahn der sittlichen Weltordnung. – Es giebt gar keine ewige Nothwendigkeit, welche forderte, dass jede Schuld gebüßt und bezahlt werde, – es war ein schrecklicher, zum kleinsten Theile nützlicher Wahn, dass es eine solche gebe –; ebenso wie es ein Wahn ist, dass Alles eine Schuld ist, was als solche gefühlt wird. Nicht die Dinge, sondern die Meinungen über Dinge, die es gar nicht giebt, haben die Menschen so verstört!"¹⁶¹

Nun versucht Nietzsche aber nicht, die Meinungen dergestalt zu läutern, daß sie neue Wahrheiten ergeben. Im Gegensatz zu Rickert vermeidet er den 'Schleichweg' zu logischen Regeln. Auch findet die Moral keinen Eingang in das Erkennen, im Sinne eines neuen, ethisch motivierten Entwerfens. Infolge des mangelnden Gegenübers (des "Dings an sich") und der gesteigerten menschlichen Aktivität sind zwar auch bei Nietzsche die Urteile als Handlungen ausgewiesen¹⁶², aber diese Handlungen haben keinen ethischen Anspruch. Insbesondere wendet sich Nietzsche gegen die Identifikation von Wert und Zweck.¹⁶³ Die in seinem System geschaffenen Werte sind nicht teleologisch und nicht ethisch geprägt, sie gelten nicht für jedermann und ergeben daher kein Ziel, keine Regeln. Die Moral wird nur kritisch zerpfückt. Nietzsche demaskiert sie mit Hilfe der Psychologie. Menschliche Ressentiments¹⁶⁴ macht er für die Erfindung der Moral verantwortlich. Zwar lehnt er diese Haltung als kleinlich und verlogen ab, er unterstützt im

¹⁵⁸ ebd.: S. 540.

¹⁵⁹ ebd.: S. 481.

¹⁶⁰ Vgl.: Ders.: Morgenröthe. a.a.O. S. 177,194,199.

¹⁶¹ ebd.: S. 328.

¹⁶² Vgl.: Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 561.

¹⁶³ Gegen zweckbezogenes Handeln spricht sich Nietzsche aus in: ebd.: S. 379f,468f,607f und in: Ders.: Morgenröthe. a.a.O. S. 120.

¹⁶⁴ Vgl. u.a.: Ders.: Morgenröthe. a.a.O. S. 40: "Die Keuschheit der Nonne: mit welchen strafenden Augen sieht sie in das Gesicht anderslebender Frauen! wie viel Lust der Rache ist in diesen Augen!" Die These, daß die Moral aus dem Ressentiment entspringt, vertritt Nietzsche auch noch (und besonders) in seinem späten Werk "Zur Genealogie der Moral". Vgl.: Ders.: Zur Genealogie der Moral. (1887) KSA Bd. 5. S. 245-412.

Gegenzug den Sittenbrecher, den Verbrecher¹⁶⁵, aber der 'Verbrecher an sich' ist nicht Nietzsches neue Orientierungsgröße. Die Psychologie des Menschen liefert die Gründe für die Moral, aber sie bietet keine Alternative, keine Besserungsmöglichkeiten. Ähnliches gilt auch für das Erkennen. In Anspruch genommen als kritisches Instrument, kann Nietzsche doch letzten Endes keine positiven Merkmale aus ihm gewinnen. Zwar sehen seine Werke ("Menschliches, Allzumenschliches", "Morgenröthe", "Die fröhliche Wissenschaft") auf den ersten Blick wie eine erneute Rechtfertigung der Ratio aus.¹⁶⁶ Von einer Polemik gegen Sokrates nimmt er nun Abstand¹⁶⁷, ja Nietzsche gibt sogar der Wissenschaft ihre Existenzberechtigung zurück.¹⁶⁸ Doch hält er diese Position nicht konsequent durch. In den genannten Werken (v.a. in "Morgenröthe" und "Die fröhliche Wissenschaft") schlägt Nietzsche auch andere Töne an, im 5. Buch der "Fröhlichen Wissenschaft" gerät das Bewußtsein bereits ganz in Mißkredit.¹⁶⁹ Weder die Vernunft noch der perspektivische Charakter unseres Daseins im allgemeinen bilden die letzte Bastion Nietzsches, den Dreh- und Angelpunkt seines 'Systems'. Vielmehr verliert der Mensch nach und nach seine herausragende Stellung. Es ergibt sich folgender Gedankengang:

Nietzsche radikalisiert den Wegfall des "Dings an sich" in einer Weise, wie sich dies etwa Rickert nicht erlaubt. Hier wird die grenzenlose Perspektivität des Menschen konsequent abgehandelt. Zum einen entfällt damit jegliche Allgemeinheit. Der Vorzug einer einzelnen Perspektive vor anderen ist durch nichts mehr zu rechtfertigen. Und Nietzsche rückt daher polemisch gegen die alten Wahrheiten zu Felde, die eben diese Allgemeinheit beanspruchten. Jenseits der Polemik bleibt Beliebigkeit zurück. Eine neue Wahrheit gibt es nicht. – Zum anderen ist die Perspektivität mangels gegenüberstehender Realität¹⁷⁰ eine kreative. "Schätzen ist Schaffen: hört es, ihr Schaffenden!"¹⁷¹ Bei Nietzsche also findet Belyj die Quelle für sein *schöpferisches* Bewußtsein. Nietzsche geht diesen Weg bis ans Ende. Der Mensch schafft, er *experimentiert* ins Nichts hinein, er ist Gott geworden, wenn auch jeder sein eigener Gott. Diesen außerordentlichen Rang des Menschen spricht der "tolle Mensch" an, als er auf dem Marktplatz den Tod (des alten) Gottes verkündet:

¹⁶⁵ Vgl.: Ders.: Morgenröthe. a.a.O. S. 33,55.

¹⁶⁶ Vgl. ebd.: S. 44,171f.

¹⁶⁷ Vgl.: ebd.: S. 314f.

¹⁶⁸ Vgl.: ebd.: S. 71,212.

¹⁶⁹ Vgl. den Aphorismus 354 in: Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 590-593.

¹⁷⁰ Der Wegfall des "Dings an sich" zieht diesen Mangel nach sich. Siehe dazu das Kapitel A.I.1.2 (Kants "Kritik der reinen Vernunft") in dieser Arbeit.

¹⁷¹ Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 75.

“Gott ist todt! Gott bleibt todt! Und wir haben ihn getödtet! (...) Ist nicht die Grösse dieser That zu gross für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen?”¹⁷²

Hier fühlt man sich an die Aussage Ivan Karamazovs erinnert, wonach alles erlaubt ist, wenn es keinen Gott gibt.¹⁷³ In gewisser Weise setzt Nietzsche dieses Prinzip um. Er propagiert das Reich des hemmungslosen Versuchens, des ziellosen Experiments. Das Setzen eines Endes war ja gerade die hinterlistige Absicht der Erfinder des alten Gottes. Es führte zur Mißachtung des irdischen Lebens, zu unsinnigen Zwängen zugunsten eines Jenseits. Jetzt, da das Ende abgeschafft ist, wandeln wir wie die Götter auf der Erde:

“In Betreff der Erkenntniss ist vielleicht die nützlichste Errungenschaft: dass der Glaube an die unsterbliche Seele aufgegeben ist. (...) Denn damals hieng das Heil der armen ‘ewigen Seele’ von ihren Erkenntnissen während des kurzen Lebens ab, sie musste sich von heut zu morgen e n t s c h e i d e n, – die ‘Erkenntniss’ hatte eine entsetzliche Wichtigkeit! Wir haben den guten Muth zum Irren, Vorläufig-nehmen wieder erobert – es ist Alles nicht so wichtig! – und gerade deshalb können Individuen und Geschlechter jetzt Aufgaben von einer Grossartigkeit in’s Auge fassen, welche früheren Zeiten als Wahnsinn und Spiel mit Himmel und Hölle erschienen sein würden. Wir dürfen mit uns selber experimentieren! Ja die Menschheit darf es mit sich!”¹⁷⁴

“Die Welt ist uns (...) noch einmal ‘unendlich’ geworden: insofern wir die Möglichkeit nicht abweisen können, dass sie u n e n d l i c h e I n t e r p r e t a t i o n e n i n s i c h s c h l i e s s t. Noch einmal fasst uns der grosse Schauder – aber wer hätte wohl Lust, d i e s e s U n g e h e u r e v o n u n b e k a n n t e r W e l t n a c h a l t e r W e i s e s o f o r t w i e d e r z u v e r g ö t t l i c h e n ?”¹⁷⁵

Doch trotz all dieser Freizügigkeit hat Nietzsche auch die gegenteilige Argumentation parat. Nun scheint es, als sei Gott zur Befreiung des Menschen von allen Zwängen gemacht. Die These Ivan Karamazovs wird also förmlich in ihr Gegenteil verkehrt: Gerade Gott hat alles erlaubt:

“wie würde der Leichtsinns der Menschheit in’s Unbändige und Zerstörerische gestiegen sein, wenn sie jemals vollkommen ehrlich der Gottheit als ihrem Arzte Alles überlassen hätte, nach dem Worte ‘wie Gott will’!”¹⁷⁶

Vor diesem Leichtsinns hat die Menschheit der Realismus, ihre Bodenständigkeit, ihr Egoismus bewahrt. Paradigmatisch steht hierfür Nietzsches Beispiel der Gesundheit. Statt sich von dem Arzt ‘Gott’ kurieren zu lassen, bemühe man sich selbst um seine Genesung. Die Gesundheit aber ist ein Faktor, den man zwar pflegen kann, dem aber doch etwas Angeborenes anhaftet. Man ist gesund oder auch nicht. Und hier liegt schon ein Hinweis auf die Instanz vor, mit der Nietzsche die Allmacht des Menschen wieder beschränkt.

Wie bereits in den Kapiteln zur Philosophie Kants und Rickerts gezeigt wurde, führt die

¹⁷² Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 481.

¹⁷³ Vgl. das Unterkapitel “Začern živet takoj čelovek!” (“Wozu lebt ein solcher Mensch”) in: Dostoevskij, F.: Brat’ja Karamazovy. (Die Brüder Karamazov). (1879/80) Moskva 1985. S. 45-50.

¹⁷⁴ Nietzsche, F.: Morgenröthe. a.a.O. S. 294.

¹⁷⁵ Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 627. Vgl. auch: ebd.: S. 379f.

¹⁷⁶ Ders.: Morgenröthe. a.a.O. S. 230.

Eliminierung des Dings an sich nur bei gleichbleibender 'Kopernikus-Perspektive' zur demiurgischen Stellung des Menschen. Diese Perspektive – sie hängt mit der Bevorzugung der rationalen menschlichen Fähigkeiten vor anderen zusammen, also denjenigen Fähigkeiten, die nach Kant das Menschliche am Menschen ausmachen – verläßt Nietzsche schon bald. Er bindet das Erkennen zurück an einen triebhaften Ursprung¹⁷⁷, und mehr als im Falle der psychischen Motive der Moral scheint hier ein Indikator der *Bedingtheit* des Menschen gefunden zu sein, eine quasi natürliche Grundlage, die ihn gerade nicht von den Dingen, den Tieren etc. unterscheidet. Nietzsche blickt nun aus größerer Distanz auf den Menschen. Er aktiviert den Kontext. Seiner Kritik der "sittlichen Weltordnung" war bereits zu entnehmen, daß zwar die "Dinge, die es gar nicht gibt", abgeschafft werden müssen (d.h. die "Dinge an sich"), daß es aber daneben in der Tat noch andere Dinge gibt. Nietzsche behält eine Ebene der Wirklichkeit, der Gegebenheit bei. Innerhalb dieser Sphäre ist der Mensch nur ein Teil und unlösbar verwoben mit seiner Umgebung. Nietzsche unterstellt hier einen nicht mehr hinterfragbaren Begründungszusammenhang. – "Werde, der du bist!"¹⁷⁸ – so lauten dann Bedingung und Aufgabe des Menschen. In "Ecce homo" wiederholt er diese Formel: "Wie man wird, was man ist"¹⁷⁹ kündigt der Untertitel das folgende Bekenntnis an. Und Nietzsche präzisiert diesen Sachverhalt:

"Meine Formel für die Grösse am Menschen ist *a m o r f a t i*: dass man Nichts anders haben will, vorwärts nicht, rückwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Nothwendige nicht bloss ertragen. noch weniger verhehlen – aller Idealismus ist Verlogenheit vor dem Nothwendigen –, sondern es *l i e b e n*..."¹⁸⁰

Die Zirkelstruktur, die dem "Werden, der man schon ist" anhaftet, hat freilich einen fatalistischen Beigeschmack. Dahin scheint es zu sein mit der Freiheit eines gottgleichen, wertesetzenden Menschen. Es handelt sich jetzt nur noch um die Bestätigung resp. die In-Besitz-Nahme einer schon gegebenen Tatsache. Insofern diese Bestätigung realisiert wird, geht der Mensch in der Gegebenheit auf. Er verliert jegliche Distanz zu seinem Gegenüber (dem Schon-Daseienden, dem Leben) und damit auch seine Subjektivität. Wie Nietzsche noch in der "Genealogie der Moral" prägnant formuliert, gibt es keinen Täter hinter der Tat, "'der Thäter' ist zum Thun bloss hinzugedichtet, – das Thun ist Alles."¹⁸¹ Damit unterstreicht er, daß es sich mit dem – hier

¹⁷⁷ Vgl.: Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 559.

¹⁷⁸ Ders.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 297. Vgl. dazu auch: Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 519.

¹⁷⁹ Ders.: Ecce homo. a.a.O. S. 255.

¹⁸⁰ ebd.: S. 297.

¹⁸¹ Ders.: Zur Genealogie der Moral. a.a.O. S. 279. Vgl. dazu auch das Kapitel "Vom bleichen Verbrecher" in: Ders.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 45-47.

bislang vorsichtig als 'Gegebenheit' umschriebenen – Faktum um ein Bewegtes handelt (Tun). In diese Bewegung hat sich der Mensch bewußt einzuschalten. Er soll in seiner Rückbezüglichkeit ("werde, der du bist") den allgemeinen Lauf der Dinge übernehmen. Diesen Rest der ehemals uneingeschränkten Aktivität des Menschen bezeichnet Nietzsche als das *Ja-Sagen*. Das Ja-Sagen, insbesondere im "Zarathustra" entwickelt¹⁸², ist gelenkt, eine Aufgabe, ja gar die höchste Aufgabe des Menschen. Und hier meint Nietzsche auch das Moment des Sinns wiederfinden zu können. Inwieweit sich allerdings ein Widerspruch zwischen diesem propagierten Sinn und dem fatalistischen "So und nicht anders sein" ergibt, wird noch zu zeigen sein.

Das Maß, das Nietzsche dem Menschen letztlich unterstellt, wird in "Zarathustra" auf den Begriff der "Ewigen Wiederkunft des Gleichen" gebracht. Ohne hier schon näher auf die "Wiederkunft" eingehen zu wollen, ist die eigentümlich aktiv-passive Struktur bei der Einbindung des Menschen zu betonen. Passiv, ein Spielball des Kreislaufs der Dinge, verliert der Einzelne seine Bedeutung, und dies scheint auch auf eine zwischenmenschliche Nivellierung hinzuweisen. Das Maß hat ja primär einen zeitlichen Charakter. Doch findet die Nivellierung nur auf der diachronen, nicht aber auf der synchronen Achse statt. Was bzw. wer sich da wiederholt, ist zwar jeweils gleich, aber die je Einzelnen sind untereinander verschieden. Mit der den Menschen prägenden, quasi-natürlichen Bedingtheit ist eine per se gegebene Ungleichheit verbunden, *die Nietzsche zu einer Rangordnung umdeutet*. Er unterscheidet die "Vornehmen" von der "Herde" bzw. den "Sklaven"¹⁸³ und ersetzt die völkische Differenzierung aus der "Geburt der Tragödie" – die Deutschen kommen mittlerweile schlecht weg, sie sind nämlich wenig vornehm¹⁸⁴ – durch eine feudal geprägte Hierarchie. Deren 'Natürlichkeit' zeigt sich u.a. im Ausstoßen von Mißbratnem.¹⁸⁵

Die aktive Seite des Prozesses, das Ja-Sagen, reduziert sich aber seinerseits nicht nur auf eine formale Bestätigung des Gegebenen.¹⁸⁶ Im "Ja" wird, laut Nietzsche, eine Höherzüchtung der Menschheit erreicht. Daß hierzu das "Werde, der du bist!" nicht so recht passen will, sei zunächst einmal dahingestellt. Nietzsche geht doch – und sei es widersprüchlich – von einer

¹⁸² Vgl. u.a.: Ders.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 287.

¹⁸³ Vgl.: Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 389, 535f.

¹⁸⁴ Sie haben im Gegensatz zu den Franzosen keinen esprit. Vgl.: Ders.: Morgenröthe. a.a.O. S. 166f. Vgl. auch die Einschätzung Luthers, den Nietzsche jetzt als Gehorsamsprediger und in diesem Sinne als typisch deutsch einstuft: ebd.: S. 188.

¹⁸⁵ Vgl.: Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 430.

¹⁸⁶ Im Gegensatz etwa zur formalen Bestätigung eines Werts bei Rickert.

möglichen Entwicklung aus.¹⁸⁷

Die verschiedenen Schattierungen menschlichen Verhaltens und die damit verknüpften verschiedenen Aspekte der Philosophie Nietzsches lassen sich auch an seiner Motivik und seinem Stil nachweisen. Die Skala des Verneinens, Schaffens, Ja-Sagens wird von einer Skala entsprechender Bilder und einem entsprechenden Stil begleitet. Nicht zuletzt in seiner Schreibweise bleibt Nietzsche dem 'Perspektivischen des Daseins' treu. Er reklamiert es für sich selbst, zieht sich nicht, wie etwa Rickert, auf einen vermeintlich doch unaperspektivischen letzten Wahrheitspunkt zurück, und er beweist auch nichts. Aphoristischer Stil, Zynismus, die Tendenzhaftigkeit der Texte Nietzsches vervollständigen den kritischen Anspruch. Dazu tritt die z.T. in poetischen Bildern, z.T. in Gefühlen und moralischen Typen komprimierte positive Wertung der Perspektivität, sofern sie als solche erkannt wird und sich das Handeln nach dieser Erkenntnis ausrichtet. Als Beispiele können der Typus des Verbrechers, die Flug-Metaphorik, die regulative Rolle von Scham und Ekel sowie die Abneigung Nietzsches gegen Haß, Rachsucht und Mitleid angeführt werden. Der Verbrecher (auch Krieger) bricht mit der herkömmlichen Moral durchaus nicht aus Rache. Ein solch niedriger Trieb würde der Moral noch eine Bedeutung beimessen. Der Verbrecher, den Nietzsche im Blick hat, triumphiert über seine Opfer, über das Vergangene, er *vergift*.¹⁸⁸ Ohne Rücksicht, ohne Mitleid tritt er seinen Siegeszug an. Und der Sieg ist unwiderruflich. Der Bruch mit dem Alten führt zur Allmacht des Menschen. Ist die Allmacht einmal erreicht, greift Nietzsche auch auf weniger aggressive Bilder zurück, u.a. auf das des frei schwebenden Vogels. Dieser hat die kritische, d.h. auch erkenntnisbezogene Stufe der Verneinung längst hinter sich gelassen:

¹⁸⁷ In verschärfter Form zeigt sich das Problem auch anhand des Willens zur Macht. Der Wille zur Macht – in den besprochenen Werken ("Morgenröthe", "Die fröhliche Wissenschaft", "Also sprach Zarathustra") noch geringfügig aber nichtsdestoweniger präsent – nimmt eine analoge ontologische Stelle ein wie die Ewige Wiederkehr. Als allgemeines Seinsprinzip ausgewiesen, führt er deutlicher als die Ewige Wiederkehr zu einer Hierarchisierung des Seienden. Und die Hierarchie entscheidet ihrerseits über Möglichkeit und Unmöglichkeit des Ja-Sagens. Nietzsche legt nahe, daß es die von vornherein Mächtigen sind, die den "Willen zur Macht" ergreifen. Nur die als Herren und als Starke Geborenen scheinen in der Lage zu sein, dem Anspruch des "Willens zur Macht" zu genügen. Jedenfalls weist Nietzsche den "Kleine-Leute-Geruch von Not und Enge" für den anvisierten Fall der *Machterweiterung* weit von sich. Vgl.: Nietzsche, F.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 585.

¹⁸⁸ Das Vergessen spielt in Nietzsches Werken, und zwar von der "Zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung" bis hin zur "Genealogie der Moral" eine enorme Rolle. Für die in diesem Kapitel besprochenen Texte vgl. z.B.: Ders.: Morgenröthe. a.a.O. S. 226. Auf den Zusammenhang zwischen dem Motiv des Vergessens bei den russischen Symbolisten und der Philosophie Nietzsches weist Hansen-Löve hin. Vgl.: Hansen-Löve, A.A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. a.a.O. S. 330f. Hansen-Löve belegt die Rolle, die das Vergessen bei Nietzsche spielt, mit der Zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung.

"Nur Schritt für Schritt – das ist kein Leben!
 Stäts Bein vor Bein macht müd und schwer!
 Ich lass mich von den Winden heben,
 Ich liebe es, mit Flügeln schweben
 Und hinter jedem Vogel her.
 Vernunft? – das ist ein böses Geschäft:
 Vernunft und Zunge stolpern viel!
 Das Fliegen gab mir neue Kräfte
 Und lehrt' mich schönere Geschäfte,
 Gesang und Scherz und Liederspiel."¹⁸⁹

Den Weg 'in die Lüfte' begleiten regulative Gefühle wie Scham und Ekel, die das Sich-Verlieren des Menschen an die Anderen, d.h. an die alte Allgemeinheit verhindern. Sie lehnen sich auf gegen das herkömmliche ethische Prinzip. Scham und Ekel dämpfen dabei besonders das von Nietzsche so gehaßte Mitleid. Beide Prinzipien aber haben nur einen vorübergehenden Wert. Sie sollen schließlich überwunden werden.¹⁹⁰ Eine letzte, leitende Funktion spielen sie beim Rückbezug auf die Gegebenheit:

"Wir glauben nicht mehr daran, dass Wahrheit noch Wahrheit bleibt, wenn man ihr die Schleier abzieht; wir haben genug gelebt, um dies zu glauben. Heute gilt es uns als eine Sache der Schicklichkeit, dass man nicht Alles nackt sehn, nicht bei Allem dabei sein, nicht Alles verstehn und 'wissen' wolle. 'Ist es wahr, dass der liebe Gott überall zugegen ist?' fragte ein kleines Mädchen seine Mutter: 'aber ich finde das unanständig' – ein Wink für Philosophen! Man sollte die S c h a m besser in Ehren halten, mit der sich die Natur hinter Räthsel und bunte Ungewissheiten versteckt hat."¹⁹¹

Im Falle des Bejahens der Vergangenheit lassen sich nun unterschiedliche Nuancen feststellen. Handelt Nietzsche primär von dem Prozeß des Ja-Sagens, so kann sein Stil geradezu als mitreißend, leicht, durchsetzt mit positiven Bildern beschrieben werden. Diese Position erreicht er v.a. im dritten Teil des "Zarathustra". Lust, Tanz, Mittag, Sonne, der Seefahrer, der in vollem Einklang mit dem Meer dahinfährt, stehen für ein sprühendes Leben. Der Vers von der "Lust, die Ewigkeit will", bündelt diesen Zustand der Überfülle, ähnlich wie die "glückseligen Inseln", die Zarathustra bewohnt und die auf Belyj solch großen Eindruck machten. "Zarathustra" verführt, so eindringlich und positiv wirkt der Text. Er läßt v.a. die Voraussetzungen des Ja-Sagens vergessen. Kommt Nietzsche auf diese natürlichen Voraussetzungen zurück, die sich weniger anhand des Ja-Sagens selbst als etwa an dem Weg in die Höhe zeigen, so operiert er mit Fakto-

¹⁸⁹ Nietzsche, F.: Prinz Vogelfrei. (3. und 4. Strophe). In: Idyllen aus Messina. (1882) KSA Bd. 3. a.a.O. S. 335. Die "Idyllen aus Messina" wurden von Nietzsche später in etwas abgewandelter Form der "Fröhlichen Wissenschaft" angegliedert. Die zitierten Strophen entsprechen dann der 3. und 4. Strophe des Gedichts "Im Süden": Vgl.: Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 641.

¹⁹⁰ Vgl.: Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 519.

¹⁹¹ ebd.: S. 352. Vgl. auch: Ders.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 331: "Der Gott, der Alles sah, a u c h d e n M e n s c h e n: dieser Gott musste sterben! Der Mensch e r t r ä g t es nicht, dass solch ein Zeuge lebt."

ren, die z.T. eine harmlose Begünstigung indizieren wie das Glück, z.T. aber nicht frei von gesellschaftlicher Virulenz sind. Das Glück, so scheint es, gehört den "Vornehmen", "adlig Geborenen" und baut sich auf dem "Gefühl der Überlegenheit" auf.¹⁹² Einfacher formuliert: Das Ja-Sagen vollzieht ein Held, dem das Heldentum in die Wiege gelegt ist. Der Wille zur Macht steht hiermit auch in einem weniger unschuldigen Zusammenhang als etwa die Ewige Wiederkunft des Gleichen. Jedoch wird erst die eingehende Untersuchung des Verhältnisses von menschlicher Aktivität und Ewiger Wiederkunft im nächsten Kapitel hier ein Ergebnis bringen.

Von den gezeigten Möglichkeiten menschlicher Aktivität (Vernichten, Schaffen, Ja-Sagen) nimmt Belyj, was er braucht. Es ist besonders der perspektivische Charakter des Daseins, das Vernichten und Schaffen (von Werten), das ihn bei Nietzsche interessiert. Hier bietet sich Belyj auch ein Weg, über die bloß formale Bejahung Rickerts hinauszugelangen. Mit Hilfe der konsequenten *Realisierung* des Schätzens als eines Schaffens bei Nietzsche gelingt Belyj der Ausbruch aus dem Bewußtseinskäfig der Erkenntnistheorie, und er erhält den Lebensbezug (der Kunst, des Symbolismus, der Erkenntnis). Zweifelhafte scheint, ob er auch die 'natürliche' Bedingtheit des Menschen, so wie sie ihm Nietzsche vorgibt, rezipiert. Erst im Falle des Ja-Sagens, in dem die Rückbindung an das Leben deutlich zutage tritt, macht sich Belyj wohl den Zirkel samt seiner Voraussetzungen klar. Diese Auseinandersetzung mit Nietzsche und auch eine begrenzte Distanzierung von ihm verlagert Belyj zum großen Teil in den Roman "Peterburg". Es liegt auf der Hand, daß Peter der Große sämtliche hier gezeigte Bedingungen eines Ja-Sagenden erfüllt: Er ist von vornehmer Herkunft, hat die zentrale Machtposition inne, füllt diese auch aus, d.h. er bejaht den *Willen* zur Macht (Kriege, Stadtgründungen etc.), er hat – in Belyjs Roman – auch einen Bezug zur Ewigen Wiederkunft (läßt sein Schicksal und das Schicksal Evgenijs wiederkehren), denkt dabei aber durchaus an eine radikale Veränderung: Sein Leitmotiv lautet: "ja gublju bez vozvrata" ("ich zerstöre ohne Wiederkehr"). Sofern Peter nicht die Symbolik Nietzsches sogar eigens auf den Leib geschnitten ist (Peter ist Seefahrer, rücksichtsloser Verbrecher, nicht zuletzt manifest am Beispiel des Verhaltens gegenüber seinem Sohn Aleksej, das Standbild *Mcdnyj vsadnik*/Eherner Reiter zeigt Peter auf einem sprunghaften Pferd, um dessen Schwanz sich eine Schlange windet¹⁹³), so legt sie ihm Belyj bei (das Motiv des Fliegens durch

¹⁹² Vgl.: Ders.: *Morgenröthe*. a.a.O. S. 175f.

¹⁹³ Die Schlange ist eines der beiden Tiere Zarathustras, die Symbolik des Erzes ist sowohl in "Zarathustra" als auch noch in späten Werken Nietzsches, etwa in der "Genealogie der Moral", von Bedeutung; Nietzsches persönliche Vorliebe für Pferde wurde angedeutet. Zur Rezeption der Symbolik Nietzsches durch Belyj siehe die Detailinterpretation des Romans "Peterburg" (Kapitel B.II.) und das Kapitel A.II. 2.4 ("Der Stil Nietzsches

den Vergleich mit dem Fliegenden Holländer und im Sprung der Statue). Bis zum Erreichen dieser differenzierten Position allerdings glänzt in Belyjs Theorie der aus Nietzsches Schriften extrahierte, scheinbar problemlose Held, der auf seine Leidenschaft und Allmacht, aber nicht auf seine Herkunft und seine Korrespondenz zur Ewigen Wiederkunft hin befragt wird.

1.4 Die neue Ontologie – “Die Ewige Wiederkunft des Gleichen”

(“Die fröhliche Wissenschaft” 4. Buch, “Also sprach Zarathustra”)

Abgesehen von einer Vorankündigung der “Ewigen Wiederkunft” im vierten Buch der “Fröhlichen Wissenschaft” erscheint der Nietzsche von Grund auf erschütternde Gedanke zum ersten Mal deutlich in “Zarathustra” (Teil III, “Vom Gesicht und Räthsel”). Die Situation auf der Ebene der rudimentären Fabel ist folgende: Zarathustra befindet sich auf einem Schiff, das ihn von den glückseligen Inseln, seinem Wohnort, mit über das Meer nimmt. Hier erzählt er seinen Mitfahrern eine Geschichte. In der Erzählung¹⁹⁴ steigt Zarathustra einen Berg hinan, begleitet von dem sog. Geist der Schwere, einem Zwerg. Er macht an einem Torweg halt und deutet ihn:

“Siehe diesen Thorweg! Zwerg! (...) der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen: die gieng noch Niemand zu Ende.

Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andre Ewigkeit.

Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stossen sich gerade vor den Kopf: – und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo sie zusammen kommen. Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben: ‘Augenblick’.

Aber wer Einen von ihnen weiter gienge – und immer weiter und immer ferner: glaubst du, Zwerg, dass diese Wege sich ewig widersprechen? (...)

Muss nicht, was laufen k a n n von allen Dingen, schon einmal diese Gasse gelaufen sein? Muss nicht, was geschehn k a n n von allen Dingen, schon einmal geschehn, gethan, vorübergelaufen sein? (...)

Und sind nicht solchermassen fest alle Dinge verknötet, dass dieser Augenblick a l l e kommenden Dinge nach sich zieht? A l s o – – sich selber noch?

Denn, was laufen k a n n von allen Dingen: auch in dieser langen Gasse h i n a u s – m u s s es einmal noch laufen! –

Und (...) müssen wir nicht Alle schon dagewesen sein?

– und wiederkommen und in jener anderen Gasse laufen, hinaus, vor uns, in dieser langen schaurigen Gasse – müssen wir nicht ewig wiederkommen? –“¹⁹⁵

Dem Schluß Zarathustras, daß alle Dinge ewig wiederkommen, liegt eine physikalische Hypothese zugrunde. Er geht nur dann auf, wenn die Zeit als ewig, der Zeitinhalt aber als begrenzt

und sein Einfluß auf Belyj”) in dieser Arbeit.

¹⁹⁴ Es ist nicht ganz klar, ob die gesamte Erzählung als Gleichnis fungiert und etwa als Traum Zarathustras zu identifizieren wäre, oder ob Zarathustra ein Erlebnis aus seiner jüngsten Vergangenheit berichtet, innerhalb dessen sich die Vision ereignet. Auf diese Binnenvision jedenfalls kommt es an.

¹⁹⁵ Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 199f.

gedacht wird. Die Ewigkeit wird gegen die *Gesamtzahl* der Dinge (*alle* Dinge, wir *alle*) gehalten, und allein diese Koppelung bewirkt die Wiederholung.¹⁹⁶

An modernen naturwissenschaftlichen Maßstäben gemessen darf die "Ewige Wiederkunft" als Spekulation abgetan werden. Nietzsche aber war von der Beweisbarkeit seiner Theorie überzeugt. Er hatte sogar vor, in Wien oder Paris Mathematik und Physik nachzustudieren, um seinem Gedanken die rechte naturwissenschaftliche Basis zu verleihen.¹⁹⁷ Einem mathematisch erzogenen Geist wie Belyj mußte die inhärente Hypothese auffallen. Wenngleich er sich in mehreren Texten fasziniert vom Prinzip der Energieerhaltung zeigt und mit diesem Argument auch die Ewige Wiederkunft Nietzsches stützt¹⁹⁸, scheint es möglich, daß er implizit Bedenken gegenüber der naturwissenschaftlichen Fassung der Ewigen Wiederkunft hatte, sich zumindest aber über deren Voraussetzungen im klaren war.

Abgesehen von diesem Problem stellt der Gedanke der Ewigen Wiederkunft gewissermaßen einen logischen Endpunkt in der philosophischen Entwicklung Nietzsches dar, einen Endpunkt, der gleichzeitig auf die Anfänge zurückverweist. Nicht von ungefähr ist Zarathustra der "dionysische Unhold".¹⁹⁹ Die Ewige Wiederkunft bündelt Nietzsches Streben, das Sein als Werden zu begreifen, wie es sich schon in der "Geburt der Tragödie" und der frühen Heraklit-Deutung²⁰⁰ bemerkbar machte. Die "Geburt der Tragödie" krankt noch an ihren metaphysischen Voraussetzungen, so daß der Status des Dionysischen – als Prinzip des Werdens – schwankt. Undeutlich bleibt v.a., ob dem Dionysischen noch eine Hinterwelt unterstellt wird oder ob das Dionysische selbst die Hinterwelt ausmacht. Jetzt allerdings – nachdem Gott tot ist – haben alle Vor- und Hinterwelten ihren Sinn verloren. Das Dionysische kann ohne Spekulation als real gegebener Seinsprozeß gefaßt werden. Nietzsche kehrt also zu seinem früheren Denken zurück, so daß die Ewige Wiederkehr noch durch den eigenen Gedanken-Zirkel bestätigt wird.²⁰¹

Gleichzeitig verschafft die Ewige Wiederkehr aber auch Nietzsches 'Aufklärung', die sich im

¹⁹⁶ Zu diesem Problem vgl.: Fink, E.: Nietzsche Philosophie. Stuttgart 1979. (4. Aufl.) S. 101f. Jaspers, K.: Nietzsche. Berlin, New York 1981. (4. Aufl.) S. 351f. Löwith, K.: Nietzsche Philosophie der Ewigen Wiederkunft des Gleichen. Berlin 1935. S. 88ff.

¹⁹⁷ Vgl.: Jaspers, K.: Nietzsche. a.a.O. S. 352; Löwith, K.: Nietzsche Philosophie der Ewigen Wiederkunft des Gleichen. a.a.O. S. 94.

¹⁹⁸ Vgl. u.a.: Taciturno (= Belyj, A.): Palingenez. In: Pereval. 1907. Nr. 6. S. 47.

¹⁹⁹ So lautet Nietzsches Einschätzung in dem der "Geburt der Tragödie" vorausgeschickten "Versuch einer Selbstkritik". Vgl.: Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 22.

²⁰⁰ Vgl.: Ders.: Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. a.a.O. S. 822-835.

²⁰¹ Ähnlich argumentiert Löwith in Kapitel V seiner Untersuchung ("Wie man wird, was man ist" im Gedanken der Ewigen Wiederkunft). Vgl.: Löwith, K.: Nietzsche Philosophie der Ewigen Wiederkunft des Gleichen. a.a.O. S. 114-119.

Mord an Gott (bzw. der Abschaffung des Dings an sich) und der nachfolgenden menschlichen Perspektivität manifestierte, wieder eine Bindung. Und diese Bindung ist letztlich eine notwendige Konsequenz seines Denkprozesses. Sie stellt also keinen Bruch, keine Aporie in der philosophischen Entwicklung Nietzsches dar.²⁰² Denn er erkennt, daß die Kehrseite des Zwecks, gegen den er im Hinblick auf die christliche Heilsgeschichte so heftig polemisiert, der Zufall ist.²⁰³ Die allmächtige Perspektivität postuliert in ihrer Negation des einen Zwecks immer noch ein Moment dieses Negierten, nämlich die Gerichtetheit selbst. Auch das beliebige Schaffen schafft nur in die Zukunft hinein, und Nietzsche sieht hier einen teleologischen Rest, den er nur mit der Kreisform der Zeit umbiegen kann. Erst die Ewige Wiederkunft des Gleichen ist die tatsächliche Alternative zum jüdisch-christlichen Zweckdenken, zur *einmaligen* Wiederkehr des Messias, zu Christus, zum Tausendjährigen Reich etc. Hier wird der Teleologie ein für allemal ein Ende gesetzt. Dieser Aspekt kommt in "Zarathustra" durch die offenkundige Parodie des Neuen Testaments²⁰⁴ deutlich zum Ausdruck. Die in den Evangelien gesetzte Zahl- und Zeitsymbolik führt Zarathustra, sofern sie ein Ende und nicht den Kreis bzw. eine unendliche Wiederholung indiziert, ad absurdum.

Dennoch haftet der Ewigen Wiederkunft, so glatt sie anmutet, so konsequent sie Nietzsches Denken zu vervollständigen scheint, ein grundsätzliches Problem an. Wie Löwith überzeugend nachweist, gelingt es Nietzsche nicht, die Antike auf dem Gipfel der Modernität zu wiederholen.²⁰⁵ Der pure Einklang mit dem Sein, in den Augen Heraklits das Spiel eines Kindes, das Sandburgen aufbaut und wieder einwirft, ist nach dem Durchgang durch den Tod Gottes und die menschliche Omnipotenz so einfach nicht mehr möglich. Gefordert wird von Nietzsche ein Verhalten des Menschen zur Ewigen Wiederkunft. In dieses Verhalten nimmt er aber das perspektivische Moment wieder hinein. Es ergibt sich ein Widerspruch zwischen Seinskreislauf und latenter Teleologie durch die menschliche Aktivität. Anders formuliert: Der *Übermensch* als Ziel der Menschheit und gerade in seiner Stellung zur Ewigen Wiederkunft als solches ausgewiesen, geht mit eben dieser Wiederkunft des Gleichen nicht zusammen. Löwith macht sogar das

²⁰² Für die Formel "Werde, der du bist" läßt sich dies nicht so einfach sagen.

²⁰³ "Kein Sieger glaubt an den Zufall" heißt es bereits in der "Fröhlichen Wissenschaft". Vgl.: Nietzsche F.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 517. Und deutlich weist Zarathustra den Zufall von sich: "Und wahrlich, mancher Zufall kam herrisch zu mir: aber herrischer noch sprach zu ihm mein W i l l e, – da lag er schon bittend auf den Knien". Vgl.: Ders.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 215f.

²⁰⁴ Zum Punkt der Verkehrung der Bibel-Vorlage durch Nietzsche siehe Teil A.II.2.4 ("Der Stil Nietzsches und sein Einfluß auf Belyj") in dieser Arbeit.

²⁰⁵ Vgl.: Löwith, K.: Nietzsches Philosophie der Ewigen Wiederkunft des Gleichen. a.a.O. S. 101-113.

unentwirrbare logische Knäuel für den Wahnsinn Nietzsches verantwortlich. Der Widersinn der Theorie entspreche dem psychischen Zerfall.²⁰⁶ Grundsätzlich sieht Löwith eine Diskrepanz zwischen der kosmologischen und der anthropologischen Fassung der Ewigen Wiederkehr, eine Diskrepanz, die sich innerhalb der beiden Interpretationsfelder noch einmal manifestiere.²⁰⁷ Dieser Deutung schließe ich mich an. Im anthropologischen Fall zeigt sich ein zirkelhaftes Verhalten des Menschen, das dennoch vorwärts bringen soll oder auch ein Zurückbiegen dessen, was nur vorwärts kann, des Willens nämlich. Betrachten wir die Aspekte im einzelnen:

Die Eliminierung des teleologischen Moments durch die Ewige Wiederkehr impliziert nicht nur eine Bindung des Menschen, sondern auch eine 'Befreiung'. Neben äußeren Zwängen (wie Gott) wird ihm jetzt gar die Last des Daseins selbst abgenommen. Er braucht sich selbst nicht mehr so wichtig zu nehmen, nicht einmal den eigenen Tod. Der Tod setzt kein Ende, das Leben kehrt wieder, es darf gefeiert werden:

"Es lohnt sich auf der Erde zu leben: Ein Tag, Ein Fest mit Zarathustra lehrte mich die Erde lieben. 'War D a s – das Leben?' will ich zum Tode sprechen. 'Wohlan! Noch Ein Mal!'"²⁰⁸

Nietzsche scheint den Gipfel der Verantwortungslosigkeit, positiv formuliert: die reine Unschuld als das wahre Gegenstück zu katholischer Erbsünde und protestantischer Dauerpflcht erreicht zu haben. Dem Selbstexperiment, wie es sich in der "Morgenröthe" und der "Fröhlichen Wissenschaft" ankündigte, war ja doch ein gewisser Ernst, der Charakter einer Aufgabe noch inhärent. Die neue Unschuld erscheint dagegen leicht, fröhlich, mit Mittag, Sonne, Glück kombiniert. Doch dabei bleibt es nicht. Die Ewige Wiederkehr legt nämlich gleichzeitig das "größte Schwergewicht" auf das menschliche Handeln. Nietzsche entwickelt aus der Ewigen Wiederkehr eine ethische Perspektive, die nur den zwischenmenschlichen Maßstab durch einen zeitlichen ersetzt.

"Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: 'Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen (...)'. Wenn jener Gedanke über dich Gewalt bekäme, er würde dich, wie du bist, verwandeln und vielleicht zermalmen; die Frage bei Allem und Jedem 'willst du diess noch einmal und noch unzählige Male?' würde als das grösste Schwergewicht auf deinem Handeln liegen! Oder wie müsstest du dir selber und dem Leben gut werden, um nach Nichts m e h r z u v e r l a n g e n, als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung? –"²⁰⁹

Dem hier skizzierten menschlichen Verhalten ist ein Progressus inhärent. Die Ewige Wieder-

²⁰⁶ Vgl.: ebd.: S. 95: "Der faktischen Lösung des Problems, das er sich selber war, durch Wahnsinn entspricht im Problem seiner Lehre ein wesenhafter Widersinn."

²⁰⁷ Vgl.: ebd.: Teil III, Kap.2, §§ 3 und 4: "Die zweifache Gleichung für das Gleichnis der ewigen Wiederkehr" und "Die problematische Einheit im Zwiespalt der zweifachen Gleichung". S. 82-100.

²⁰⁸ Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 396. Vgl. analog auch: ebd.: S. 199.

²⁰⁹ Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. a.a.O. S. 570.

kunft legt die Bedeutung für das *künftige* menschliche Leben fest, und Nietzsche schürt auch noch das *Verlangen* nach der *letzten* Bestätigung dieser Bedeutung. Die Unschuld ist offensichtlich schon dahin, ein neues Ziel schleicht sich ein. Mit der Einsicht in die Ewige Wiederkunft scheint eine Chance und eine Aufgabe des Menschen verbunden. Eine solche Chance zur Veränderung kann es aber im Kreislauf des Seins gar nicht geben. Die Ewigkeit, wie sie Nietzsche hier versteht, "hat nicht den Sinn einer ewigen *Wiederkehr des Gleichen*, sondern sie ist das gewollte Ziel eines neuen Willens zur *V e r-ewigung*."²¹⁰ Paradigmatisch kann hierfür das Bild des Kindes genannt werden, dessen sich Nietzsche in "Zarathustra" mehrfach bedient.²¹¹ Er akzentuiert einen biologischen Kreislauf, der aber die Komponente der Veränderung, ja Höherzüchtung mit einschließt:

"Oh meine Brüder, nicht zurück soll euer Adel schauen, sondern *h i n a u s!* Vertriebene sollt ihr sein aus allen Vater- und Urväterländern!

Euer *K i n d e r L a n d* sollt ihr lieben: diese Liebe sei euer neuer Adel, – das unentdeckte, im fernsten Meere! Nach ihm heisse ich eure Segel suchen und suchen!

An euren Kindern sollt ihr *g u t m a c h e n*, dass ihr eurer Väter Kinder seid: alles Vergangene sollt ihr *s o* erlösen! Diese neue Tafel stelle ich über euch!"²¹²

Der Mensch schafft sich nicht nur in seinen Kindern neu, sondern er ist selbst etwas, das überwunden werden muß:

"Verbrennen musst du dich wollen in deiner eignen Flamme: wie wolltest du neu werden, wenn du nicht erst Asche geworden bist!

(...) Ich liebe Den, der über sich selber hinaus schaffen will und so zu Grunde geht. –"²¹³

Wie das Neue, die Selbstüberwindung mit der Ewigen Wiederkunft des Gleichen harmonieren soll, das unterschlägt Nietzsche weitestgehend. Er braucht das Fortschrittsdenken, um überhaupt das Stadium des Übermenschen motivieren zu können. Der Mensch soll eine "Brücke" sein, ein "Übergang" und sein eigener "Untergang", "damit einst der Übermensch lebe."²¹⁴ Aber das Bild der Brücke kann kaum darüber hinwegtäuschen, daß hier ein neuer Zweck, eine Teleologie inthronisiert wird.²¹⁵ Erst im Zustand des Übermenschen will Nietzsche den Einklang mit dem Sein erreicht wissen. Bezeichnenderweise rückt er hier auch vom Bild der Kinder, also von der Gerichtetheit ab:

"Alles, was leidet, will leben, dass es reif werde und lustig und sehnsüchtig,
– sehnsüchtig nach Fernerem, Höherem, Hellerem. 'Ich will Erben, so spricht Alles, was leidet, ich

²¹⁰ Löwith, K.: Nietzsches Philosophie der Ewigen Wiederkunft des Gleichen. a.a.O. S. 87.

²¹¹ Vgl.: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 90,204.

²¹² ebd.: S. 255.

²¹³ ebd.: S. 82f.

²¹⁴ ebd.: S. 17.

²¹⁵ Mit dem Begriff Brücke will Nietzsche den Begriff Zweck ersetzen. Vgl.: ebd.: S. 16f.

will Kinder, ich will nicht m i c h,' –

Lust aber will nicht Erben, nicht Kinder, – Lust will sich selber, will Ewigkeit, will Wiederkunft, will Alles-sich-ewig-gleich. (...)

– Lust will aller Dinge Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit!"²¹⁶

Hiermit soll der Weg zu seinem Abschluß kommen. Der Weg aber hätte nur dann einen Sinn, wenn er sich als Strecke innerhalb der Ewigen Wiederkunft begreifen ließe. Dann müßte sich die Entwicklung vom Menschen zum Übermenschen – und zurück! – schon einmal zugetragen haben. Von einem Abschluß, einem Ziel könnte dann nur sehr bedingt die Rede sein, und das Pathos Nietzsches bezüglich des einen – übermenschlichen – Zustandes auf Kosten des anderen wäre fehl am Platze. Wie sollte es ein 'Höher' geben? Dennoch greift Nietzsche nach diesem kosmologischen Strohhalm. Er erklärt mittels der Tiere Zarathustras das "Große Jahr des Werdens" zum Durchmesser des Zyklus.²¹⁷ Innerhalb eines "grossen Jahres" sind ja Entwicklungen denkbar. Und daß wir von den ehemaligen Übermenschen nichts wüßten, könnte mit der *Größe* des Zeitraums zusammenhängen. Doch wäre die Entwicklung für uns, die je konkreten Menschen, nur ein Trug und auch ein Wissen oder Nichtwissen um die Ewige Wiederkunft völlig belanglos. Wir könnten am Ablauf des Geschehens doch nichts ändern und unsere Zeitstelle im "großen Jahr" nicht wechseln. Eine ethisch und geschichtlich motivierte Aufgabe des Menschen ist im Kontext der Ewigen Wiederkunft – wie man es auch dreht und wendet – nicht einsehbar.

Nietzsche verdeckt diesen Zusammenhang. Das Pathos, mit dem er den Übermenschen, die Entwicklung, ankündigt, läßt die Frage nach dem Zirkel fast vergessen. Und doch ist eben die Einkehr in den Zirkel sowohl das Ziel als auch – da es sich um den allgemeinen Kreislauf des Seins handelt – die Basis der Entwicklung. Dieses Konstrukt widerspricht sich selbst, aber der Widerspruch wird selten zum Thema. Die Vision verdrängt das logische Problem. Allerdings sucht Nietzsche neben der Verdrängung auch eine Konfrontation. Er bringt Zielgerichtetheit und Kreislauf zusammen zur Sprache. Bereits mit der Devise des "Werde, der du bist!" kommt er dieser Kombination näher. Zwar behält auch hier der Progressus die Oberhand: Es handelt sich ja nicht um die Akzeptanz einer ewigen Wiederholung, sondern um die rückbezügliche Akzeptanz eines Seienden in der Gegenwart, welche dann in die Zukunft gewendet wird: werde! Aber dem "Werde, der du bist!" ist immerhin keine inhaltliche Entwicklung zu entnehmen. Auf ein "Höherwerden", "Übermensch-Werden" läuft diese Formel nicht hinaus. Und Nietzsche bleibt nicht nur bei dieser Bejahung des gegenwärtig Seienden stehen, er sucht vielmehr die Zirkel-

²¹⁶ ebd.: S. 401ff.

²¹⁷ Vgl.: ebd.: S. 276.

struktur ganz in das menschliche Verhalten zu integrieren. Der Progressus verliert hier an Bedeutung, er muß dem Regressus in gleichem Maße Raum verschaffen und das heißt, sich nicht nur die bestehende Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit einverleiben. Teleologie und Kreislauf verbinden sich insofern, als Nietzsche ein einseitig gerichtetes Verhalten des Menschen – sein Wollen – zurücklaufen läßt:

“Und wie ertrüge ich es, Mensch zu sein, wenn der Mensch nicht auch Dichter und Räthselrath und der Erlöser des Zufalls wäre!

Die Vergangenen zu erlösen und alles ‘Es war’ umzuschaffen in ein ‘So wollte ich es!’ – das hiesse mir erst Erlösung!

Wille – so heisst der Befreier und Freudebringer: also lehrte ich euch, meine Freunde! und nun lernt diess hinzu: der Wille selber ist noch ein Gefangener.

Wollen befreit: aber wie heisst Das, was auch den Befreier noch in Ketten schlägt?

‘Es war’: also heisst des Willens Zähneknirschen und einsamste Trübsal. Ohnmächtig gegen Das, was gethan ist – ist er allem Vergangenen ein böser Zuschauer.

Nicht zurück kann der Wille wollen; dass er die Zeit nicht brechen kann und der Zeit Begierde, – das ist des Willens einsamste Trübsal. (...)

‘Keine That kann vernichtet werden: wie könnte sie durch die Strafe ungethan werden! Diess, diess ist das Ewige an der Strafe ‘Dasein’, dass das Dasein auch ewig wieder That und Schuld sein muss!

‘Es sei denn, dass der Wille endlich sich selber erlöste und Wollen zu Nicht-Wollen würde –’: doch ihr kennt, meine Brüder, diess Fabellied des Wahnsinns!

Weg führte ich euch von diesen Fabelliedern, als ich euch lehrte: ‘der Wille ist ein Schaffender.’ Alles ‘Es war’ ist ein Bruchstück, ein Räthsel, ein grauser Zufall – bis der schaffende Wille dazu sagt: ‘aber so wollte ich es!’ – Bis der schaffende Wille dazu sagt: ‘Aber so will ich es! So werde ich's wollen!’ (...)

Höheres als alle Versöhnung muss der Wille wollen, welcher der Wille zur Macht ist –: doch wie geschieht ihm das? Wer lehrte ihn auch noch das Zurückwollen?”²¹⁸

Diese Textstelle zeigt m.E. das immanente, logische, aber auch psychologische Problem, das Nietzsches Vorhaben einer Erlösung des Zufalls in der Ewigen Wiederkunft zugrunde liegt. Jede Teleologie – hier setzt Nietzsches Kritik von Christentum, Moral und Schuld und Sühne an – kann nur durch den Kreislauf gebrochen werden. Aber ein einfaches menschliches Eingehen in diesen Kreis, ein Sich-Überlassen ist Nietzsche zu wenig. Dies sei das “Fabellied des Wahnsinns”. Nietzsche ist nicht bereit auf das Wollen, die menschliche Aktivität zu verzichten. Deshalb bietet sich als einzige Lösung an, die prinzipiell nach vorne gerichtete Aktivität nach hinten umzubiegen: Das Wollen soll zurückwollen. Dieses Konstrukt aber hat allenfalls dann Konsistenz, wenn die Aktivität als rein formale betrachtet werden kann. Nur ein Ja-Sagen im Sinne Rickerts, die Bestätigung einer (vergangenen) Tatsache kommt hier in Frage. “So wollte ich es” – kann der Wille sagen, aber er kann die Vergangenheit *nicht ändern*. Die Zirkelstruktur der menschlichen Aktivität, die den Einklang mit dem Kreis der Ewigen Wiederkunft ergeben

²¹⁸ ebd.: S. 179ff

soll, läßt sich nur als formale verstehen. In Vergangenheit und Zukunft bleibt dann alles gleich, aber der Mensch kann immerhin das Werden als solches bestätigen, er kann "Ja und Amen" sagen.²¹⁹ Nietzsche allein begnügt sich nicht mit dieser Versöhnung. "Höheres als alle Versöhnung" soll der Wille wollen. Und dieses "Hinauf" sprengt den Kreis der Ewigen Wiederkunft. Unterschwellig gibt Nietzsche das logische Paradoxon auch zu, denn nicht von ungefähr nimmt er eine zweites Seinsprinzip zur Hand: Um eine höhere, nicht nur versöhnende Aktivität zu begründen, muß er auf den Willen zur Macht zurückgreifen: "Höheres als alle Versöhnung muss der Wille wollen, *welcher der Wille zur Macht ist*" (Hervorhebung A.Z.). Der Wille zur Macht ergibt aber ebensowenig einen Einklang mit der Ewigen Wiederkunft – er ist eine ontologische *Alternative*²²⁰ – wie der Übermensch. Umgekehrt steht allerdings der Übermensch dem Willen zur Macht gut zu Gesicht.

Man kann den logischen Widersinn, der der Ewigen Wiederkunft in ihren kosmologischen und anthropologischen Ausformulierungen anhaftet, zwar festhalten, muß aber doch zugeben, daß Nietzsche den Widersinn durch die *Gestaltung* des "Zarathustra" verdeckt. In das Buch ist die *Vision* eingegangen und eben nicht die möglichen logischen Ungereimtheiten der Vision – ansonsten ließe sich seine Popularität auch kaum verstehen. Das Visionäre, die damit verbundene Leichtigkeit, durchdringt auch diejenigen Partien, die weiterhin dem Tod Gottes, der Allmacht des Menschen verpflichtet sind. Die teleologisch ausgerichtete, auf das Erreichen des Übermenschen bezogene menschliche Aktivität profitiert vom Glücksgefühl der Ewigen Wiederkunft. Und so ist der Mensch als "Herr der Erde", den Nietzsche in "Zarathustra" verkündet, trotz seines Willens zur Macht weniger aggressiv, als er sich in der "Morgenröthe" und der "Fröhlichen Wissenschaft" abzeichnete. Der *Ton* des "Zarathustra" ist – v.a. im 3. Teil – ein anderer. Zarathustra sagt nicht nur "nein", sondern auch "ja". Das Ja spricht sich feiner, poetischer aus als das Nein:

"Wehe mir! Wo ist die Zeit hin? Sank ich nicht in tiefe Brunnen? Die Weh schläft –
 Ach! Ach! Der Hund heult, der Mond scheint. Lieber will ich sterben, sterben, als euch sagen, was
 mein Mitternachts-Herz eben denkt.
 Nun starb ich schon. Es ist dahin. Spinne, was spinnst du um mich? Willst du Blut? Ach! Ach! der
 Thau fällt, die Stunde kommt –
 – die Stunde, wo mich fröstelt und friert, die fragt und fragt und fragt: 'wer hat Herz genug dazu?'
 – wer soll der Erde Herr sein? Wer will sagen: so sollt ihr laufen, ihr grossen und kleinen Ströme!"

²¹⁹ Vgl. das "Ja- und Amen-Lied" in: ebd.: S. 287ff und die Deutung des "Ja und Amen" bei: Löwith, K.: Nietzsches Philosophie der Ewigen Wiederkunft des Gleichen. a.a.O. S. 76.

²²⁰ Vgl. dazu: Löwith, K.: Nietzsches Philosophie der Ewigen Wiederkunft des Gleichen. a.a.O. S. 92ff.

– die Stunde naht: oh Mensch, du höherer Mensch, gib Acht! diese Rede ist für feine Ohren, für deine Ohren – was spricht die tiefe Mitternacht?²²¹

Und die Mitternacht spricht:

“Die Welt ist tief,
 ‘Und tiefer als der Tag gedacht.
 ‘Tief ist ihr Weh–,
 ‘Lust–tiefer noch als Herzeleid:
 ‘Weh spricht: Vergeh!
 ‘Doch alle Lust will Ewigkeit–,
 ‘– will tiefe, tiefe Ewigkeit!”²²²

Mit diesem “anderen Tanzlied” schließt Nietzsche den “Zarathustra” ab. Die poetische Gestaltung des Buches erreicht hier ihren Höhepunkt. Besonders aber komprimiert das Tanzlied den Gedanken von der Ewigen Wiederkehr. Und diese poetische Verpackung ist äußerst bezeichnend. Sie zerstreut die Zweifel, stellt sich jenseits des begrifflich-logischen Wahr oder Falsch, behauptet eine andere, künstlerische Wahrheit. Die begriffliche Ausformulierung der Ewigen Wiederkehr, die sich in “Zarathustra” nur auf wenige Textstellen erstreckt, offenbart das inhärente Paradoxon. Das poetische Gleichnis hingegen hält die Vision zusammen.²²³ Und es steht darin auch in Einklang mit dem realen Erlebnis Nietzsches. Der “E w i g e - W i e d e r - k u n f t s - G e d a n k e, diese höchste Formel der Bejahung, die überhaupt erreicht werden kann”, überkam ihn plötzlich, im “August des Jahres 1881 (...) 6000 Fuss jenseits von Mensch und Zeit (...) am See von Silvaplana (...) bei einem mächtigen pyramidal aufgethürmten Block unweit Surlei”.²²⁴ Zarathustra als Typus “überfiel” ihn.²²⁵ Diesen Charakter der Eingebung gekoppelt mit einer ungeheuren Bedeutung behält die Ewige Wiederkehr sowohl in Briefen Nietzsches²²⁶ als auch in “Zarathustra” bei. Sie hat etwas Geheimnisvolles und Ungeheures an sich:

“Darauf blickte das Leben nachdenklich hinter sich und um sich und sagte leise: ‘Oh Zarathustra, du bist mir nicht treu genug!
 (...) ich weiss es, dass du mich bald verlassen willst!’ –
 ‘Ja, antwortete ich zögernd, aber du weisst es auch –’ Und ich sagte ihr Etwas in’s Ohr, mitten hinein

²²¹ Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 398f.

²²² ebd.: S. 404. Vgl. analog auch: ebd.: S. 285f.

²²³ Vgl. dazu auch: Löwith, K.: Nietzsches Philosophie der Ewigen Wiederkehr des Gleichen. a.a.O. S. 63: “Sobald ihn (Nietzsche, A. Z.) die ‘ineins dichtende’ Kraft zum Gleichnis verläßt und er seine Lehre begrifflich begründen will, wird wieder ‘Bruchstück’ und ‘grauser Zufall’, was ihm eine höchste Notwendigkeit schien.”

²²⁴ Nietzsche, F.: Ecce homo. a.a.O. S. 335.

²²⁵ Vgl.: ebd.: S. 337.

²²⁶ Janz zitiert aus Briefen Nietzsches an Rohde, Overbeck und Heinrich von Stein. Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 2. a.a.O. S. 259ff und 288. Vgl. dazu auch die Selbsteinschätzung Nietzsches in: Nietzsche, F.: Ecce homo. a.a.O. S. 339f.

zwischen ihre verwirrten gelben thörichten Haar-Zotteln.
 Du w e i s s t Das, oh Zarathustra? Das weiss Niemand. – –²²⁷

Dem Geheimnisvollen, der poetischen Präsentation, den Andeutungen statt begrifflicher Klärung ist es zu verdanken, daß die Ewige Wiederkunft als Symbol mit Tiefendimension fungiert. Und das Symbol lädt zur Dekodierung ein. Auch Belyj fühlt sich in diesen Sog gezogen, der durch die positive Gesamtstimmung des "Zarathustra" und die künstlerische Form des Buches (Fabel, Gleichnisse, Lieder etc.) noch verstärkt wird. Von diesem Symbol ist allerdings zu sagen, daß es innerhalb der Klassifikation Belyjs dem traditionellen Typus zufallen würde, demjenigen also, der *hinter* der konkreten Gestalt eine Einheit sieht. Daß diese Einheit, wie Nietzsche meint, nicht mehr metaphysisch-transzendent sein soll²²⁸, ist nur ein Schönheitsfehler. Die alte metaphysische Hinterwelt (der "Geburt der Tragödie") wird durch die neue ontologische, die "Ewige Wiederkunft", ersetzt. Dabei bleibt der Verweis aber eindeutig gerichtet. Eine Pluralität von Interpretationen scheint nicht erlaubt. Das Symbol ist nicht offen; es erfordert Eingeweihte und solche, die es werden wollen – keine Weiterdenkenden. Diesem Status entspricht Belyj in seiner Rezeption. Mit der Ewigen Wiederkunft setzt er sich in seiner Theorie sehr vorsichtig auseinander, er diskutiert sie wenig. Das Symbol bleibt Symbol und wird v.a. pathetisch eingespielt. Um 1912 allerdings thematisiert Belyj die gedanklichen Widersprüche Nietzsches, er wird kritischer und erlaubt sich auch im künstlerischen Rahmen, die Problematik der Ewigen Wiederkunft einschließlich ihres Bezugs zum Übermenschen aufzugreifen. Vielleicht darf eine solche Auseinandersetzung, weil sie nicht rechthaberisch auf besserem Wissen beharrt und dennoch Position bezieht, im Falle Nietzsche sogar als besonders fruchtbar bezeichnet werden.

2. Belyjs Nietzsche-Rezeption

2.1 "Die Geburt der Tragödie"

Belyjs Rezeption der "Geburt der Tragödie" läßt – wie auch seine Auseinandersetzung mit Kants "Kritik der reinen Vernunft" – eine Entwicklung seines theoretischen Konzepts erkennen.²²⁹

²²⁷ Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 284f.

²²⁸ Vgl. dazu die wiederholte Parodie des Goethe-Verses (Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis) in: ebd., S. 110: "Alles Unvergängliche – das ist nur ein Gleichnis! Und die Dichter lügen zu viel."; S. 163: "'Seit ich den Leib besser kenne, – sagte Zarathustra zu einem seiner Jünger – ist mir der Geist nur noch gleichsam Geist; und alles das 'Unvergängliche' – das ist auch nur ein Gleichnis.'"

²²⁹ Auch Bennett bestätigt den Wandel in der Theorie Belyjs anhand seiner unterschiedlichen Deutung der "Geburt der Tragödie". Vgl.: Bennett, V.: Esthetic Theories from *The Birth of Tragedy* in Andrei Bely's Critical Articles, 1904-1908. In: Rosenthal, B.G. (Hrsg.): Nietzsche in Russia. a.a.O. S. 161-179.

Belyjs Verhältnis zu Nietzsche ist allerdings sehr viel subtiler als zu Kant, so daß er von einer Polemik weitgehend absieht. Er distanziert sich nicht von Nietzsches Frühwerk, sondern integriert die "Geburt der Tragödie" in sein jeweiliges Denksystem. So überträgt er beispielsweise die ursprünglich metaphysischen Grundannahmen in die eigene Schöpfungstheorie. Apollo und Dionysos stehen also mitunter für ganz andere Phänomene als bei Nietzsche, obwohl eine vage Gemeinsamkeit in Form der Opposition statisch - dynamisch gewahrt bleibt. Belyj gibt die "Geburt der Tragödie" trotz seiner sich wandelnden Einstellung nicht preis. Hierfür können drei Gründe genannt werden:

Erstens ist – um mit Nietzsche zu sprechen – "Alles nicht so wichtig."²³⁰ Es darf experimentiert werden. Von diesem Experiment hatte Nietzsche sein Frühwerk weitgehend ausgeschlossen. Zu sehr war er hier emotional beteiligt, zu sehr war die "Geburt der Tragödie" mit Wagner verbunden. Das Schaffen neuer Werte konnte nur mittels einer radikalen und bösen Verurteilung der eigenen Vergangenheit gelingen. Das gilt für Belyj nicht, auch wenn seine frühe metaphysische Haltung deutlich von der "Geburt der Tragödie" beeinflusst ist und er von dieser metaphysischen Position – analog zu Nietzsche – wieder abbrückt. Außerdem hält Belyjs Begeisterung für Nietzsche an. Warum sollte er also nicht das Apollinische und Dionysische für eine Umwertung der Werte nutzbar machen? Belyj hat es hier leichter als Nietzsche. Er ist in der Lage, mit der "Geburt der Tragödie" spielerisch-experimentell umzugehen.

Zweitens liegt Belyj, der trotz seines Hanges zur philosophischen Spekulation immer auch Künstler bleibt, nichts an einem generellen Abschied von der Ästhetik. Die Diskussion um eine Lebensveränderung im Zeichen des Symbolismus hindert Belyj nicht daran, im Hinblick auf die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten noch immer Nutzen aus der "Geburt der Tragödie" zu ziehen. Vor allen Nietzsches Angaben zur Stilisierung in der Tragödie kommen hierbei in Betracht.

Drittens macht zwar schon der frühe Nietzsche einen Bogen um das Christentum, aber das Christentum wird in der "Geburt der Tragödie" noch nicht explizit verworfen.²³¹ Und diese 'Leerstelle' spürt Belyj auf. Er nützt sie zur Integration christlicher Vorstellungen in die antike Welt. Nietzsches wichtigster Revolte, dem Kampf gegen den alten Gott, schließt sich Belyj nicht

²³⁰ Nietzsche, F.: *Morgenröthe*. a.a.O. S. 294.

²³¹ Nietzsche spricht selbst von einem "feindseligen Schweigen", mit dem er das Christentum behandelt habe. Vgl.: Ders.: *Die Geburt der Tragödie*. a.a.O. S. 18

an.²³² Seine Rezeption der "Geburt der Tragödie" geht daher einer Auseinandersetzung mit Nietzsche aus dem Wege, die im Falle "Zarathustras" notwendiger wird. So erklärt sich auch die Präsenz der "Geburt der Tragödie" in Belyjs späten kulturgeschichtlichen, christlich-anthroposophisch gefärbten Spekulationen. Sie bietet ein relativ unverfängliches Terrain für eigene Absichten.

a) Metaphysische Inspiration

Nur in den frühen Texten Belyjs, d.h. bis etwa 1905, läßt sich eine direkte Analogie zur "Geburt der Tragödie" erkennen.²³³ Belyjs Rezeption stimmt im wesentlichen mit der Intention des Originals überein. Das gilt v.a. für die metaphysische Grundhaltung. Belyj sucht mit Nietzsche – und Schopenhauer²³⁴ – das Ewige im Vergänglichen, das Ding an sich zu den Erscheinungen, und dieses Ding an sich, auch als Wesen bezeichnet²³⁵, wird mit dem musikalischen Prinzip identifiziert.²³⁶ Begleiterscheinung dieser Position ist die Orientierung an den Erscheinungen selbst. Letztere werden nicht auf ihr Gemachtsein hin befragt, nicht auf ihre Formgebung, sondern auf den Grad ihrer Musikalität, die den eigentlichen Inhalt ausmacht und auf das Noumenale verweist:

"говоря языком Ницше, всякая форма искусства определяется степенью проявления в пей духа музыки. (...)

При рассмотрении искусства с точки зрения содержания подчеркивается значение музыки, как искусства, отражающего мир ноуменальный."²³⁷

"jede Kunstform bestimmt sich, um mit Nietzsche zu sprechen, nach dem Grad, in dem der Geist der Musik in ihr zum Ausdruck kommt. (...)

²³² Diese Einschätzung teilt Bennett. Vgl.: Bennett, V.: *Esthetic Theories from The Birth of Tragedy in Andrei Bely's Critical Articles, 1904-1908*. a.a.O. S. 173, 175f.

²³³ Bennetts willkürliche Datierung der Nietzsche-Rezeption Belyjs auf die Zeit von 1904 bis 1908 wirkt sich einschränkend auf ihre Deutung aus. Bis 1904, so Bennett, sei Belyj primär mit Solov'ev, Kant, Schopenhauer und den Neukantianern beschäftigt, erst von 1904 an widme er Nietzsche seine ganze Aufmerksamkeit. Vgl.: ebd.: S. 162f. Das stimmt gerade für die Neukantianer nicht, und auch Belyjs Kant-Rezeption fällt vorwiegend in spätere Jahre. Demgegenüber setzt sich Belyj schon 1902 in "Formy iskusstva" mit der "Geburt der Tragödie" auseinander. Und nach 1908 ist seine Nietzsche-Rezeption keineswegs von Steiner beeinflusst, wie Bennett behauptet. Vgl.: ebd.: S. 163. Dies gilt allenfalls für die Zeit nach 1912. Durch ihre Ausgrenzungen wird Bennett der Komplexität von Belyjs Theorie, darunter auch der heterogenen Deutung der "Geburt der Tragödie" in den jeweiligen Phasen nicht gerecht. Bennetts zeitliche Einschränkung moniert auch Deppermann. Vgl.: Deppermann, M.: *Nietzsche in Rußland*. a.a.O. S. 236.

²³⁴ Belyj setzt dabei die gleichen Schopenhauer-Zitate wie Nietzsche ein. Vgl.: Belyj, A.: *Formy iskusstva*. a.a.O. S. 152 und: Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie*. a.a.O. S. 103f, 106.

²³⁵ Zur Fehldeutung des Dings an sich als Wesen siehe die Kapitel A.I.1.2 ("Kants 'Kritik der reinen Vernunft'") und A.I.1.3.1 ("Die frühe Phase: Offene Kritik am Ding an sich") in dieser Arbeit.

²³⁶ Vgl.: Belyj, A.: *Formy iskusstva*. a.a.O. S. 170.

²³⁷ ebd.: S. 166.

Untersucht man die Künste in bezug auf ihren Inhalt, dann wird die Bedeutung der Musik als Kunst, die die noumenale Welt spiegelt, offensichtlich.“

Sind die Erscheinungen künstlerische Werke, so nehmen sie einen Platz in der Rangordnung der Künste ein, die von weniger musikalischen, niederen Formen (z.B. der Architektur) über mittlere (Skulptur, Malerei, Poesie) bis hin zur höchsten Stufe der Musik reicht:

“Располагая изящные искусства в порядке их совершенства, мы получаем следующие пять главных форм: зодчество, скульптура, живопись, поэзия, музыка.”²³⁸

“Wenn wir die schönen Künste nach dem Grad ihrer Vollkommenheit anordnen, dann erhalten wir die folgenden fünf Hauptformen: Architektur, Bildhauerei, Malerei, Poesie, Musik.”

Aber Belyj will, wie Nietzsche ja auch, das Dionysische (die Musik) nicht nur auf die Kunst bezogen wissen. Das Dionysische durchzieht *alle* Erscheinungen, auch die historischen. Und hier ist von vornherein eine Besonderheit zu vermerken: Die Erscheinungswelt, deren noumenale Qualität erschlossen werden soll, spaltet sich bei Belyj deutlich in zwei große Bereiche auf: in die Welt der Kunst und in die Welt der Geschichte. Seine Skepsis gegenüber ihrer möglichen Synthese kommt zum einen in einer scharfen Trennung der Thematik zum Ausdruck. So entstehen – jeweils auf der “Geburt der Tragödie” fußend – rein kunstspezifische Arbeiten (“Формы искусства”/“Formen der Kunst”, “Вишневый сад”/“Kirschgarten”) und rein kulturspekulative (“О теургии”/“Zur Theurgie”, “Апокалипсис в русской поэзии”/“Die Apokalypse in der russischen Poesie”, “Луг зеленый”/“Die grüne Wiese”). Zum anderen benennt er auch explizit seine Zweifel (in “Символизм, как миропонимание”/“Der Symbolismus als Weltverständnis”, “Окно в будущее”/“Fenster in die Zukunft”, “Маска”/“Maske”). Nietzsche hingegen suchte die Vermittlung, aber es blieb – wie dargestellt – ein Bruch zurück, der sich für uns in der ungelösten Frage äußerte: Was kann die Tragödie am sokratischen Geist des 19. Jhs. ändern? Welche Stellung kommt der Kunst im Leben zu?

Diese Frage klammert Belyj in “Формы искусства” einfach aus. Auf einen Lebensbezug der Kunst weist er nur halbherzig hin. Die Musik spricht zwar scheinbar von der Zukunft, welche Belyj geheimnisvoll mit drei Pünktchen versieht – “Музыка – о будущем...”²³⁹ –, man weiß aber nicht, worin diese Zukunft bestehen soll. Über vage Andeutungen, ja Tautologien kommt Belyj

²³⁸ ebd.: S. 153. Vgl. auch: ebd.: S. 155: “высочайшее искусство – музыка” (“die höchste Kunst ist die Musik”) und S. 156: “в настожащюму минуту уже определilis' главнейшие формы искусства. Дал'нейшее развитие их связано с искусством, стожащим во главе их, т.е. с музыкой” (“zum jetzigen Zeitpunkt haben sich die wichtigsten Kunstformen bereits herausgebildet. Ihre weitere Entwicklung ist mit der Kunst verbunden, die an der Spitze steht, d.h. mit der Musik”).

²³⁹ ebd.: S. 167.

nicht hinaus: "В музыке звучат нам намеки будущего совершенства. Вот почему мы говорим, что она о будущем."²⁴⁰ ("In der Musik erklingen uns Andeutungen der künftigen Vollkommenheit. Deshalb sagen wir, sie spreche von der Zukunft.") Vor allem umgeht er Nietzsches eigentliche Schnittstelle von Kunst und Leben: das Theater. Abstrakt und kühl hört sich Belyjs Behauptung an, das Drama müsse zum Mysterium werden, von der Bühne ins Leben treten.²⁴¹ Er verliert nur wenig Worte über dieses Thema, sichert die Idee des Lebensbezugs der Kunst ab, indem er seine symbolistischen Weggefährten zitiert. Belyjs Absage an die Realität wird v.a. durch eine Tatsache unterstrichen: Das Leben hat nach Nietzsche seinen künstlerischen Repräsentanten im *Chor*. Und vom Chor müßte demnach auch in einem Text die Rede sein, der Nietzsches "Geburt der Tragödie" verpflichtet ist, die Vorzüge der Musik herausstellt und den Lebensbezug des Dramas fordert. Doch den Chor erwähnt Belyj nicht einmal. Die Musikalität des Dramas erscheint als "настроенность" ("Stimmung"), "безобразность" ("Gestaltlosigkeit"), "бездонность" ("Abgründigkeit")²⁴², von einem Publikumsbezug ist nichts zu lesen. Der gleiche 'Mangel' wird noch an einem anderen Beispiel deutlich: dem Lied. Chor und Lied sind bei Nietzsche die einzigen Bindeglieder, die vom dionysisch-kultischen Sein ins Artifizielle reichen. Dem historisch ursprünglichen Lied folgt die Ausdifferenzierung in Poesie und Musik nach. Und Musik und Poesie sollen vor allem wieder zu ihrem Ursprung zurückkehren, sollen im Volk wieder lebendig werden. Davon will aber Belyj, der immerhin das Volkslied als Quelle für die späteren Künste zitiert, nichts wissen. Das Lied als *Ziel* der kunstimmanenten Entwicklung übergeht er.²⁴³ Zur Klassifizierung der Künste nach dem Grad, in dem sie der Geist der Musik durchdringt, zieht er die Zeit als Maßstab heran: "время (...) является единственно необходимым условием музыки."²⁴⁴ ("die Zeit (...) ist die einzig notwendige Bedingung der Musik.") Unmittelbarkeit und Unabhängigkeit von der phänomenalen Welt sind die Indikatoren der Musik:

"То, что в других искусствах передается посредственно, то в музыке непосредственно."²⁴⁵

"Начиная с высших форм искусства и кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют важную роль. В музыке они отсутствуют. Приближаясь к музыке,

²⁴⁰ ebd.: S. 166f.

²⁴¹ Vgl.: ebd.: S. 172.

²⁴² ebd.

²⁴³ Vgl.: ebd.: S. 154f.

²⁴⁴ ebd.: S. 168. Vgl. auch die Gegenüberstellung von räumlichen und zeitlichen Kunstformen, wobei die zeitlichen einen höheren Rang einnehmen: ebd.: S. 165.

²⁴⁵ ebd.: S. 168.

художественное произведение становится и глубже и шире. (...) всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конечным – музыку, как чистое движение."²⁴⁶

“Das, was in den anderen Künsten mittelbar ausgedrückt wird, gibt die Musik unmittelbar wieder.” Beginnend bei den niederen Kunstformen und endend bei der Musik nehmen wir an der langsamen, aber sicheren Tilgung der Bilder der Wirklichkeit teil. In der Architektur, der Bildhauerei und der Malerei spielen diese Bilder eine wichtige Rolle. In der Musik fehlen sie. Wenn sich ein künstlerisches Werk der Musik annähert, wird es tiefer und weiter. (...) jede Kunstform geht von der Wirklichkeit aus und endet bei der Musik als reiner Bewegung.”

Lebens- bzw. Volksbezug als Gradmesser des Musikalischen kommen hier nicht in Betracht, ja sie stehen in Kontrast zu Belyjs Position. Nun läßt sich zwar Apollinisches und Dionysisches in Raum-Zeit-Koordinaten übersetzen. Es besteht, wie auch im letzten Zitat markiert, ein nicht zu leugnender Zusammenhang zwischen der zeitlichen Strukturiertheit und dem dionysischen Sein: in der Bewegung:

“Музыка, как чистое движение, – вот краеугольный камень нашего понимания.”²⁴⁷

“В музыке нам открывается тайны движения, его сущность, управляющая миром.”²⁴⁸

“Глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводят на мысль об эмблематическом характере музыки, объясняющей тайну движения, тайну бытия.”²⁴⁹

“Die Musik als reine Bewegung – das ist der Eckstein unseres Verständnisses.”

“In der Musik eröffnen sich uns die Geheimnisse der Bewegung, sein Wesen, das die Welt lenkt.”

“Die Tiefe der Musik und die in ihr gegebene Abwesenheit der äußeren Wirklichkeit weisen auf den emblematischen Charakter der Musik hin. Sie erklärt das Geheimnis der Bewegung, das Geheimnis des Seins.”

Die Bewegung allein aber hätte Nietzsche nicht ausgereicht, um das Dionysische der Kunstformen zu belegen. Aus diesem Blickwinkel hätte die Tragödie nicht als höchste Kunstform erscheinen können. Und es darf daher nicht verwundern, daß sie es bei Belyj auch nicht ist. Seine musikalische Hierarchie gipfelt in der Symphonie:

“В симфонической музыке заканчивается переработка действительности; дальше идти некуда. (...) Здесь мы имеем последнее слово искусства. В симфонической музыке, как наиболее совершенной форме, рельефнее кристаллизованы задачи искусства. Симфоническая музыка является знаменем, указывающим путь искусству в его целом и определяющим характер его эволюции.”²⁵⁰

“In der symphonischen Musik wird die Umformung der Wirklichkeit abgeschlossen; weiter kann man nicht gehen. (...) Hier liegt das letzte Wort der Kunst vor. In der vollkommensten Form der Musik, der symphonischen Musik, zeigen sich die Aufgaben der Kunst wie ein Relief. Die symphonische Musik

²⁴⁶ ebd.: S. 165f.

²⁴⁷ ebd.: S. 166.

²⁴⁸ ebd.: S. 169.

²⁴⁹ ebd.

²⁵⁰ ebd. Vgl. auch: ebd. S. 152 und den späteren Aufsatz “Iskusstvo prošlogo i iskusstvo buduščego” (“Die Kunst der Vergangenheit und die Kunst der Zukunft”), in dem die Symphonie noch immer als rein ästhetische Form des Tragischen positiv von ethischen Fassungen der Tragödie abgesetzt wird: Taciturno (= Belyj, A.): Iskusstvo prošlogo i iskusstvo buduščego. In: Pereval. 1906. Nr. 2. S. 50-52.

stellt sich als Banner dar, das der Kunst insgesamt ihren Weg weist und die Art ihrer Evolution bestimmt.“

In seinem Aufsatz "Формы искусства" (1902) rezipiert Belyj die "Geburt der Tragödie" rein kunstimmanent, ja hier liegt sogar ein für Belyj untypisches Beispiel einer l'art pour l'art - Position vor.

Anders, und zwar umgekehrt, argumentiert er in "О теургии" (1903), "Апокалипсис в русской поэзии" (1905) und "Луг зеленый" (1905). Das Thema Kunst wird zurückgedrängt zugunsten kulturhistorischer Spekulationen. Und der "Geist der Musik" schlägt jetzt in den Herzen der Menschen.

"Проснулся дух музыки. Проснулась музыка в душах людей. Заговорили сущности."²⁵¹

"Der Geist der Musik ist erwacht. Die Musik erwachte in den Seelen der Menschen. Die Wesen begannen zu sprechen."

Was hier noch pathetisch-verschwommen anklingt, wird in der Folge schnell konkretisiert. Belyj tritt im Zuge seiner Rezeption der "Geburt der Tragödie" das Erbe von Nietzsches Kultur-Zivilisations-Antagonismus an, dem die Attribute organisch-mechanisch, dynamisch-starr, dionysisch-sokratisch, tragisch-sokratisch etc. zugeordnet sind. Die Besonderheit seiner Interpretation liegt in der Auffüllung dieses Schemas mit slavophilen Inhalten, wodurch die positiv besetzte Seite der unverdorbenen Kultur eine religiöse Färbung erhält. So bewaffnet zieht Belyj nun in den Kampf nicht nur gegen die Seite der Zivilisation, d.h. gegen Westeuropa, sondern auch gegen den Osten, gegen die Mongolen. Rußland übernimmt die Rolle, die Nietzsche dem Hellenismus im Kampf gegen die östlichen (indischen/persischen) Barbaren zugesprochen hatte.²⁵² Rußland rettet die alte Welt, die alte Kultur – wozu hier auch Westeuropa zu zählen wäre –, hält dem Ansturm der Mongolen stand und läßt sich doch ein wenig von diesen 'Barbaren' beeinflussen. So kann Rußland offenbar zwischen dem Sokratismus der westeuropäischen Zivilisation und der ungeschlachten mongolischen Macht vermitteln. Die Heilkraft, das versöhnende Dritte, findet Belyj in der Reaktivierung einer religiösen Seinsweise, die noch im Volk lebendig sein soll. Diese Religiosität, auch als Mythos oder Kultus zu umschreiben, bündelt das Chaos des Ostens und ist gleichzeitig fähig, das individualistisch Rationalistische des Westens zu unterlaufen. Dabei kommen Belyj besonders jene Argumente der Slavophilen entgegen, die

²⁵¹ Belyj, A.: O teurgii. In: Novyj put' (Der neue Weg). 1903. Nr. 9. S. 118.

²⁵² Vgl.: Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 133: "Zwischen Indien und Rom hingestellt und zu verführerischer Wahl gedrängt, ist es den Griechen gelungen, in classischer Reinheit eine dritte Form hinzuzuerfinden".

den Unterschied zwischen der russischen Orthodoxie und westeuropäischen Kirchen behaupten: Die "Rechtgläubigen" sind demnach nicht rationalistisch und autoritätshörig wie die Katholiken²⁵³ und auch nicht rationalistisch-individualistisch wie die Protestanten²⁵⁴, sondern besonders gemeinschaftlich und im Zeichen der Liebe verbunden. Eine zentrale Rolle spielt in dieser Diskussion die russische община, ein sozialer Verbund, der auf der spezifisch russischen Religiosität basieren soll.²⁵⁵ Diese община greift Belyj auf, er interpretiert sie als dionysische Quelle²⁵⁶ und stellt sie der nur mechanischen Gesellschaft (общество) gegenüber:

"Такая группа (т.е. религиозная, которая объединяет коллективные переживания, А.З.) есть религиозная община, противопоставленная обществу. По граням соприкосновения между общиной и обществом возникает ряд необходимых конфликтов. Община может казаться началом, разлагающим общество."²⁵⁷

"Так намечается остов будущей общины. Так преображается мертвенная жизнь общества в жизнь, как вином озаренную жертвенной кровью любовного причастия."²⁵⁸

"Eine solche Gruppe (d.h. eine religiöse, die kollektive Erfahrungen umfaßt, А.З.) ist die religiöse Gemeinschaft, die der Gesellschaft gegenübersteht. An den Berührungspunkten von Gemeinschaft und Gesellschaft entsteht eine Reihe notwendiger Konflikte. Die Gemeinschaft kann zum Beginn des Zerfalls der Gesellschaft werden."

"So deutet sich die Stütze der künftigen Gemeinschaft an. So verwandelt sich das tote Leben der Gesellschaft in ein Leben, wie durch Wein erhellt durch das geopferte Blut liebender Anteilnahme."

Gemeinschaft und Gesellschaft gehören auch in Deutschland zu den Begriffen, die den Antagonismus von Kultur und Zivilisation tragen und gegen Frankreich ins Feld geführt werden.²⁵⁹ In Rußland markieren sie den Konflikt mit Westeuropa, z.T. auch den innerrussischen Konflikt, der

²⁵³ Diese Argumentation findet sich u.a. bei Chomjakov. Vgl.: Chomjakow, A.: Einige Worte eines orthodoxen Christen über die abendländischen Glaubensbekenntnisse. In: Ehrenberg, H. (Hrsg.): Östliches Christentum. Dokumente. Bd. I. Politik. München 1923. S. 139-199. Zur Polemik gegen die Katholiken vgl. besonders: ebd.: S. 160-163.

²⁵⁴ Vgl.: ebd.: S. 150-155, 183.

²⁵⁵ Stimuliert wurde die Diskussion über die obščina durch den Reisebericht von Haxthausen, der die russische Dorfgemeinde eigens herausstellt: Vgl.: Haxthausen, A.: Studien über die inneren Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Rußlands. Bd. 3. Hannover 1852. Kap.IV. S. 115-161. Die Interpretationen der Gemeinschaftlichkeit der Dorfgemeinde gehen freilich in konträre Richtungen. So sieht Herzen, der explizit auf Haxthausen verweist, – ganz im Gegensatz zu den Slavophilen – hier eine Keimzelle des Sozialismus. Die Solidarität, die in der russischen Dorfgemeinde herrscht, beruht nach Herzen auf dem fehlenden Privatbesitz an Grund und Boden. Vgl.: Herzen, A.: Das russische Volk und der Sozialismus. Brief an Jules Michelet. Nizza, den 22. September 1851. In: Ders.: Briefe aus dem Westen. Nördlingen 1989. S. 328ff. Zur obščina generell vgl.: Venturi, F.: Roots of Revolution. New York 1960. S. 20-22 sowie die Kapitel "Die Dorfgemeinschaft" und "Der Grundbesitz" in: Riasanovsky, N.V.: Russland und der Westen. München 1954. S. 124-128.

²⁵⁶ Vgl.: Belyj, A.: Apokalipsis v ruskoj poézii. In: Lug zelenyj. a.a.O. S. 241. Belyj übernimmt hier explizit die analoge Deutung von Vjačeslav Ivanov.

²⁵⁷ Ders.: Lug zelenyj. In: Lug zelenyj. a.a.O. S. 11.

²⁵⁸ ebd.: S. 14.

²⁵⁹ Zu diesem Punkt siehe das Kapitel A.II.1.2 ("Kunst und Mythos – Nietzsches 'Geburt der Tragödie' und verwandte Schriften") in dieser Arbeit.

im Protest gegen die petrinischen Reformen zum Vorschein kommt.²⁶⁰ Das Ursprüngliche, Natürliche, Eigene soll reaktiviert werden und das nur Importierte, Rationalistisch-Technische, Ausländische verdrängen. So jedenfalls sieht es Belyj:

“П е л е н а ч е р н о й с м е р т и в виде фабричной гари занавешивает просыпающуюся Россию, эту Красавицу, спавшую доселе глубоким сном.

Только тогда, когда будет снесено все, препятствующее этому сну, Красавица сама должна выбрать путь: сознательной жизни или сознательной смерти, – путь целесообразного развития всех индивидуальностей взаимным проникновением и слиянием в интимную, а следовательно религиозную жизнь, или путь автоматизма. В первом случае общество претворяется в общину. Во втором случае общество поедает человечество.”²⁶¹

“Вот село. Сельский учитель спорит яро, долго, отягощая речь иностранными словами, вычитанными из дрянной книжонки. Зевает ослабевший помещик. Зевает волостной писарь и крестит рот.

А вот вышли из душной избы на зеленый луг. Учитель взял гитару, тряхнул длинными волосами, и здоровая русская песня грянула таким раздольем, трепетом сердечным: «Каа-к в сте-пии глуу-хоой уу мии-раал ямщи-ик»...

И дышит луг зеленый.”²⁶²

“E i n S c h l e i e r s c h w a r z e n T o d e s in Form von Fabrikasche umhüllt das erwachende Rußland, diese Schönheit, die bislang einen tiefen Schlaf schlief.

Nur dann, wenn alles weggetragen ist, was diesem Schlaf hinderlich war, kann die Schönheit selbst über ihren Weg entscheiden: den Weg des bewußten Lebens oder den Weg des bewußten Todes, – den Weg der zielgerichteten Entwicklung aller Individuen durch gemeinsame Überzeugung und gemeinsames Eingehen in ein intimes, folglich religiöses Leben, oder den Weg des Automatismus. Im ersten Fall verwandelt sich die Gesellschaft in eine Gemeinschaft. Im zweiten Fall vernichtet die Gesellschaft die Menschheit.”

“Hier – ein Dorf. Der Dorflehrer streitet wütend, lange, seine Rede mit Fremdwörtern befrachtend, die er in einem schäbigen Büchlein gelesen hat. Der schwach gewordene Gutsbesitzer gähnt. Der Bezirksschreiber gähnt und schlägt das Kreuz über dem Mund.

Doch jetzt sind sie aus der stickigen Hütte hinausgegangen auf die grüne Wiese. Der Lehrer hat die Gitarre bei der Hand genommen, seine langen Haare geschüttelt, und ein gesundes russisches Lied erschallt voller Ungebundenheit, voll Beben des Herzens: ‘Wii-ie in der too-teen Steeppe der Kuu-tscher staa-rb’...

Und die grüne Wiese atmet.”

Das Bild der grünen Wiese, auf der das Volkslied erklingt, suggeriert alle Attribute, die Rußland als Land der Kultur ausweisen und es gegen die Zivilisation abgrenzen: natürlich, offen²⁶³, gesund. Und Belyj schließt dieses Bild mit einer Szene ab, die deutlich an Nietzsches dionysischen Satyrchor, den Chor der Verwandelten und Verzückten erinnert:²⁶⁴

“Вспоминается время, когда под луной на зеленом лугу взвивались обнаженные юноши, целомудрено кружились, завиваясь в пляске. Бархатнокрасные, испещренные пятнами.

²⁶⁰ Die antipetrinische Position ist für Belyj untypisch, sie findet sich allerdings in dem frühen Aufsatz “O teurgii”. Vgl.: Belyj, A.: O teurgii. a.a.O. S. 100.

²⁶¹ Ders.: Lug zelenyj. a.a.O. S. 6.

²⁶² ebd.: S. 7.

²⁶³ Belyj spricht auch von einem vol'nyj prostor (einem freien Raum). Vgl. ebd.: S. 15.

²⁶⁴ Vgl. dazu §§ 7,8 in: Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 52-64.

леопарды, ласково мяуча, мягко скакали вокруг юношей. И носилось над лугом бледное золото распущенных кос: то в ласковой грусти взлетали юные девушки над тонкими травами. Их серебряные хитоны, точно струи прохлады, вечно слетали, пенясь складками."²⁶⁵

“Zeiten werden wach, in denen sich entblößte Jünglinge im Mondschein auf einer grünen Wiese erhoben, keusch sich drehten, im Tanz verschlungen. Samtrote, gefleckte Leoparden, zärtlich schnurrend, sprangen sanft zwischen den Jünglingen umher. Und über der Wiese erhob sich das blasse Gold gelöster Zöpfe: In zärtlicher Trauer flogen junge Mädchen über feine Gräser auf. Ihre silbernen Chitone schwebten, kühlen Strahlen gleich, ewig herab und schäumten Falten auf.”

Die Frage, wie sich antike griechische Gestalten samt Leoparden auf der russischen Wiese eingefunden haben mögen, sei hier dahingestellt. Es geht nur um eine kulturhistorische Analogie wie bei Nietzsche ja auch, wenngleich Belyj die Analogie zu einem grotesken Bild steigert. Denn er kombiniert Nietzsches Antike noch mit den religiösen Visionen Solov'evs, die sich ihrerseits aus den slavophilen Deutungen der Orthodoxie speisen. Und so erscheinen die zeitgenössischen Ereignisse, nämlich die Revolution von 1905 mit ihren Schrecken, als Allegorie der Sophia, die in Tunika einerschreitet und sich hinter einer antiken Maske verbirgt.²⁶⁶ Revolutionäre, dionysisch-dynamische Vorgänge werden mit apokalyptischen Hoffnungen versehen. Der russisch-japanische Krieg ruft bei Belyj die gleiche Kreuzung von kulturhistorischem (Nietzsche) und theokratischem Denken (Solov'ev) hervor. Solov'evs Angst vor dem Panmongolismus²⁶⁷ integriert er in den Kontext der “Geburt der Tragödie”. Belyjs besondere Zutat besteht darin, den sokratisch zersplitterten Westen als ebenso “mongolisch” wie das mongolische Chaos einzustufen. Diese, den ‘Kulturfeind’ demaskierende Metaphorik tritt auch in seinen späten Schriften noch auf und erlangt in “Peterburg” eine herausragende Bedeutung.²⁶⁸ Ihre Grundlagen werden 1905 gelegt:

“Грозно вырос призрак монгольского нашествия. Над европейским человечеством пронесся вихрь, взметнул тучи пыли. И стал красен свет, занавешенный пылью: точно начался мировой пожар. Еще Ницше накануне своего помешательства предвидел всемирно-историческую необходимость всеобщей судороги, как бы гримасы, скользнувшей по лицу человечества.

Мировая гримаса – маска, надетая на мир, ужаснула и Вл. Соловьева. (...) Хаос изнутри

²⁶⁵ Belyj, A.: *Lug zelenyj*. a.a.O. S. 8.

²⁶⁶ Vgl.: ebd.: S. 8f.

²⁶⁷ Diese Angst kommt in Solov'evs gleichnamigem Gedicht “Panmongolizm” und in seiner “Kurze(n) Erzählung vom Antichrist” exemplarisch zum Ausdruck.

²⁶⁸ In “Peterburg” wird Kants Philosophie als Inbegriff des westeuropäischen Rationalismus gebrandmarkt, gleichzeitig erscheint Kant in einem Traum Nikolajs als Turanier. Vgl.: Belyj, A.: *Peterburg*. a.a.O. S. 237. Auch in “Krizis žizni” legt Belyj Kant das Attribut “chinesisch” bei. Vgl.: Ders.: *Krizis žizni*. a.a.O. S. 80: “Konečno Kant učreditel' Kitaja” (“Natürlich ist Kant ein Organisator Chinas”). In Falle des ‘asiatischen’ Philosophen Kant konnte Belyj außer auf die Metaphorik Solov'evs auch auf diejenige Nietzsches zurückgreifen. Vgl.: Nietzsche, F.: *Jenseits von Gut und Böse*. (1886). In: KSA 5. Berlin, New York 1988. S. 144: “Auch der grosse Chinese von Königsberg war nur ein grosser Kritiker.”

является нам, как безумие, – извне, как раздробленность жизни на бесчисленное количество отдельных русл. То же в науке: неумелая специализация порождает множество инженеров и техников с маской учености на лице, с хаотическим безумием беспринципности в сердцах. Безнравственное приложение науки создает ужасы современной войны с Японией – войны, в которой видим явившийся нам символ встающего хаоса.”²⁶⁹

“Drohend sind die Zeichen eines mongolischen Ansturms geworden. Über die europäische Menschheit zog ein Sturm und wirbelte Staubwolken auf. Und das Licht wurde rot, von Staub verhüllt: als sei ein Weltfeuer entfacht. Nietzsche sah kurz vor seinem Wahnsinn noch die historische Notwendigkeit einer allgemeinen Erschütterung voraus, ganz wie eine Grimasse, die über das Gesicht der Menschheit schleicht.

Die Grimasse der Welt, die Maske, die die Welt aufgesetzt hat, schreckte auch Vl. Solov’ev. (...) Das Chaos zeigt sich uns von innen als Wahnsinn, von außen als Zersplitterung des Lebens in eine unzählige Menge einzelner Richtungen. Das gleiche gilt für die Wissenschaft: die dilettantische Spezialisierung bringt eine Vielzahl von Ingenieuren und Technikern hervor mit Masken der Gelehrtheit auf dem Gesicht und mit chaotischem Wahnsinn von Prinzipienlosigkeit im Herzen. Die unmoralische Anwendung der Wissenschaft führt zu den Schrecken des gegenwärtigen Krieges mit Japan, in dem wir das Symbol des beginnenden Chaos sehen.”

Nicht zuletzt ist also die verknöcherte Wissenschaft des Westens für den Aufstand des Ostens verantwortlich. Und Belyjs Rezeption der “Geburt der Tragödie” erfährt so, durch ihre Verbindung mit den Ideen Solov’evs, eine beachtliche kulturhistorische Ausdehnung. Von einem mangelnden Lebensbezug kann hier jedenfalls nicht die Rede sein.²⁷⁰ “Формы искусства” und “Луг зеленый” stellen in dieser Hinsicht konträre Aufsätze dar. Es sei nur noch einmal an die unterschiedliche Behandlung des Liedes erinnert. Und bei diesem Unterschied bleibt es. Von der Kunst führt kein Weg ins Leben und vom Leben kein Weg zur Kunst. Die Tragödie spielt auch in den genannten kulturhistorischen Texten keine Rolle. Allenfalls allegorisch wird das Tragische gedeutet und auf die gesellschaftlichen Beziehungen übertragen, eine konkrete Beeinflussung der Gesellschaft durch die Kunst gibt es nicht. Hinter diese Aufspaltung der Thematik steht freilich ein von Belyj früh erkanntes Problem.

²⁶⁹ Belyj, A.: *Apokalipsis v russkoj poëzii*, a.a.O. S. 225f.

²⁷⁰ Das Interesse an einer Lebensveränderung, das sich bereits in den frühen Texten Belyjs – und zwar unter Rückgriff auf die “Geburt der Tragödie” – bemerkbar macht, übersieht Bennett. Damit hängt ihre fragwürdige These zusammen, Belyj stütze sich bis 1905 hauptsächlich auf die ersten 10 Kapitel der “Geburt der Tragödie”. Hier handelt Nietzsche noch allgemein und am Beispiel der Antike von Apollinischem und Dionysischem. Die Rolle des (nationalen) Mythos, die mögliche Veränderung der sokratischen Kultur des 19. Jhs. werden erst in den folgenden Kapiteln diskutiert, die Belyj nach Bennetts Dafürhalten hauptsächlich von 1907 an rezipiert. Vgl.: Bennett, V.: *Esthetic Theories from The Birth of Tragedy in Andrei Bely's Critical Articles, 1904-1908*, a.a.O. S. 171. Bennett akzentuiert damit zu Recht Belyjs Forderung nach konkreter Lebensveränderung, die er deutlich erst um 1907 erhebt. Allerdings modifiziert Belyj dabei die “Geburt der Tragödie”, er greift daneben auf andere Nietzsche-Texte zurück und streift auch marxistische Theorien. Die – noch ganz vage und metaphysisch verbrämte – Lebensveränderung, die Belyj in seinen frühen Texten anvisiert, stimmt dagegen mit dem Original der “Geburt der Tragödie” über weite Strecken überein.

b) Der Konflikt zwischen Theater und Leben

Wir haben gesehen, daß sich schon Nietzsche schwer tat mit der Verklammerung von Theater und Leben. Einem Konflikt wich er aus, indem er den Mythos als Seinsweise, das Urtümlich-Deutsche aktivierte, um eine dionysische Wende seiner Gegenwart heraufzubeschwören. Diese Lücke spürt Belyj auf. Er legt sie als Mangel Nietzsches aus, als ein Nicht-zu-Ende-Sprechen, und er versucht den Mangel zu beheben, damit auch die Kluft zwischen seinen eigenen Texten zu überwinden. Belyjs Lösung sieht nun die Wandlung des Dramas zum Mysterium und in der Folge die Einflußnahme des Mysteriums auf das Leben vor. Zu diesem Schritt fehle es Nietzsche an Religiosität. Er schweige deshalb an den entscheidenden Stellen. Bei Belyj aber soll sich das Theater in eine kultische Stätte wandeln, zum Tempel werden. So meint er die Rampe abschaffen zu können und die Zuschauer am Geschehen zu beteiligen. Ziel dieser gemeinschaftlichen Teilnahme am religiösen Kultus wäre dann dessen Fortführung auch jenseits des Theater-Tempels:

“Вопрос об отношении дionисовского начала к аполлоновскому впервые у Ницше вырастает во всем своем всемирно-историческом смысле.

Мистерия дала формы для музыкальной драмы. (...) Раз это так, раз драма переходит в мистирию, актер должен стать священнослужителем, а зритель – участником таинств. Драма переходит в жизнь для ковки из нее священных символов. То, что в момент трагического действия заставляло нас устремлять взоры как бы за миф, для постижения его священного, прообразовательного смысла – это и есть благая весть о новом дне, в который трагическая маска слетит с лица давно ожидаемого божества, грядущего в мир. Ницше, неизменно подчеркивающий следствия, вытекающие из его мысли, молчит здесь, как могила. Слишком хорошо понимал он опасность назвать последний вывод нашей культуры мистерией. Этот вывод поставил бы его в необходимость говорить о религии и притом с совершенно новой, быть может, убийственной для него стороны.”²⁷¹

“Die Frage nach dem Verhältnis von dionysischem und apollinischem Prinzip stellt sich zum ersten Mal bei Nietzsche in ihrer ganzen welthistorischen Bedeutung.

Das Mysterium lieferte die Formen für das Musikdrama. (...) Wenn es so ist, daß das Drama in das Mysterium übergeht, dann muß der Schauspieler zum Priester werden und der Zuschauer zum Teilnehmer an den Geheimnissen. Das Drama geht ins Leben über, um aus ihm heilige Symbole zu schmieden. Das, was uns im Moment der tragischen Handlung förmlich hinter den Mythos blicken ließ, um seinen heiligen, zukunftsweisenden Sinn zu erkennen, das ist die frohe Botschaft von einem neuen Tag, an dem die tragische Maske von dem Gesicht der lang erwarteten, künftig die Welt erfüllenden Gottheit fallen wird. Nietzsche, der unablässig die Folgen seiner Gedanken unterstreicht, schweigt hier wie ein Grab. Zu gut begriff er die Gefahr, die darin lag, den letzten Schluß aus unserer Kultur als Mysterium zu bezeichnen. Dieser Schluß hätte ihn gezwungen, von der Religion zu sprechen und darüber hinaus, von einer ganz neuen, möglicherweise tödlichen für ihn selbst.”

Mit dieser Nietzsches “Geburt der Tragödie” problematisierenden und ergänzenden Deutung

²⁷¹ Ders.: Okno v buduščee. a.a.O. S. 141f.

stellt Belyj keinen Einzelfall dar. Die frühen Diskussionen der Symbolisten kreisen alle um die "Geburt der Tragödie", und besonders Vjačeslav Ivanov kommt der Position Belyjs nahe.²⁷² Ivanov erhebt 1904 (in: "Niče i Dionis") den gleichen Vorwurf mangelnder Religiosität an Nietzsche. Nietzsche habe Dionysos nur einseitig, als Gott des Rausches ausgelegt, Dionysos sei aber daneben auch der leidende, gekreuzigte Gott. Hier liege eine deutliche Verbindung zum Leiden Christi vor.²⁷³ Die Tragödie als dionysisch-apolinische Synthese könne also nicht auf ihre ästhetische Funktion beschränkt²⁷⁴, sondern müsse um eine religiöse erweitert werden. Im Prinzip der Zuschauerbeteiligung werde sich dann die orthodox-christliche *sobornost* wiederfinden, das Tragische werde ins Theurgische übergehen.²⁷⁵ Ähnlich argumentiert auch Belyj in "Simvolizm, kak miroponimanie". Das tragische Dasein sei nur Vorstufe des theurgischen.²⁷⁶ Und in Nietzsches Werk ließen sich zwar Hinweise auf dieses Theurgische finden²⁷⁷ – aus dem Kontext ersichtlich meint Belyj hier nur "Zarathustra" –, Nietzsche sei aber doch auf der Brücke zwischen dem Tragischen und dem Religiösen stehengeblieben.²⁷⁸ Die Theurgen, zu denen sich Belyj selbst zählt, müßten über Nietzsche hinausgehen²⁷⁹, die Stufe des Tragischen, die mit dem Symbolischen zusammenfalle, überwinden. Und Belyj zieht demgemäß den Schluß: Wenn die ästhetische Entwicklung in ein religiöses Leben münden soll, betreibt sie ihre eigene Auflösung. Im theurgischen, gemeinschaftlichen Dasein ist für die Kunst kein Platz mehr:

"Назначение их (образов, А.З.) не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их прообразовательный смысл. Когда цель достигнута, эти образы уже не имеют никакого значения; отсюда понятен демократический смысл нового искусства, которому, несомненно принадлежит близкое будущее. Но когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство. Оно – знамение, предтеча."²⁸⁰

"Ihre (der Bilder, А.З.) Bedeutung liegt nicht darin, ein Gefühl von Schönheit hervorzurufen, sondern darin, die Fähigkeit zu entwickeln, in den Erscheinungen des Lebens den zukunftsweisenden Sinn zu entdecken. Wenn dieses Ziel erreicht ist, haben die Bilder keine Bedeutung mehr; von hier aus wird der demokratische Sinn der neuen Kunst verständlich, welcher zweifellos die nächste Zukunft

²⁷² Einschränkung muß man sagen: Es handelt sich um die Diskussionen der "2. Generation", für die Hansen-Löve gerade das Streben nach Veränderung des Lebens, die "Synthetik" im Gegensatz zur "Analytik" und l'art pour l'art-Position der 1. Generation (Brjusov, Gippius, Sologub) herausstellt. Vgl. Hansen-Löve, A.A., Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne, a.a.O. S. 17f, 20.

²⁷³ gl.: Ivanov, V.: Niče i Dionis. (1904) In: Ders.: Po zvezdam. S. Peterburg 1909. S. 1-20.

²⁷⁴ Vgl.: ebd.: S. 19f.

²⁷⁵ Vgl.: Ders.: Vagner i Dionisovo dejstvo. (1905). In: Ders.: Sobranie sočinenij. Brussel. Bd. 2. 1974. S. 85.

²⁷⁶ Vgl.: Belyj, A.: Simvolizm, kak miroponimanie. a.a.O. S. 231.

²⁷⁷ gl.: ebd.: S. 236.

²⁷⁸ Vgl.: ebd.: S. 235.

²⁷⁹ Vgl.: ebd.: S. 237.

²⁸⁰ ebd.: S. 226f

gebührt. Wenn aber diese Zukunft Gegenwart geworden ist, muß die Kunst, die die Menschheit auf das vorbereitet hat, was vor ihr liegt, verschwinden. Die neue Kunst ist weniger Kunst. Sie ist ein Zeichen, ein Vorläufer.“

Diese Lösung – mit sozialistischen Vorstellungen vom Ende der Kunst verwandt – gelingt Belyj schneller und müheloser als Ivanov. Ivanov hält es weiterhin mit dem Theater. Er schreibt selbst Tragödien, deren Stoff der griechische Mythos ausmacht, und er sieht auch ihre Aufführung vor. So muß er seine theurgischen Vorstellungen in den Theaterraum einspannen. Dem religiösen Sein Ivanovs haftet noch immer ein ästhetischer Schein und auch ein elitärer Beigeschmack an: Denn welches Publikum sieht sich antike Stücke an? Wer geht überhaupt ins Theater? Belyj schafft das Theater wie die Kunst leichtfertig ab, er geht auf eine größere Distanz zu Ivanov, als sich oberflächlich vermuten läßt. Trotz aller gegenteiligen Behauptungen hält Belyj die Kontaktmöglichkeiten von Theater und Leben für gering. Seine Skepsis bricht sogar an Textstellen durch, an denen er emphatisch die synthetisierende Rolle des Mysteriums anführt:

“Если бы Ницше посмотрел в глаза приблизившемуся будущему, он не мог бы от опер Вагнера ждать чего-либо истинно-трагического. Углубленный до мистерии трагизм неизбежно связан с простотой. В древности собирались люди для молитв перед статуей бога. Теперь воздвигаются театры с вертящейся сценой. Но истинная молитва отсутствует. Если сущность мистерии религиозна, не в драме и не в опере она должна возникнуть.”²⁸¹

“Wenn Nietzsche der nahen Zukunft ins Auge geschaut hätte, dann hätte er von den Opern Wagners nichts wahrhaft Tragisches erwarten dürfen. Das zum Mysterium vertiefte Tragische ist unweigerlich mit Einfachheit verbunden. Im Altertum versammelten sich die Menschen vor der Statue eines Gottes zum Gebet. Jetzt kommen Theater mit Drehbühne auf. Doch ein wirkliches Gebet fehlt. Wenn das Wesen des Mysteriums religiös ist, dann kann es nicht im Drama und nicht in der Oper entstehen.”

Und noch deutlicher wird Belyj in seinem Aufsatz “Маска” (1904):

“Искусство перестает удовлетворять. Вместо бездонных образов душа просит бездонной жизни. Художники, поэты, музыканты, – вот те немногие, кому доступно созерцание бездн. А между тем художник, и з о б р а ж а я бездонное, вместо того, чтобы уйти в бездну, удаляется от нея, отделяется изображением, освобождается для новых созерцаний. Перед ним – круговорот созерцаний, а не круговорот действ. Вот почему художник и не может быть руководителем нашей жизни.”²⁸²

“Die Kunst kann nicht mehr befriedigen. Statt abgründiger Bilder will die Seele ein abgründiges Leben. Künstler, Dichter, Musiker – das sind die wenigen, denen der Blick in die Abgründe geöffnet ist. Aber wenn der Künstler das Abgründige d a r s t e l l t, statt in den Abgrund zu gehen, dann entfernt er sich von ihm, sondert sich ab durch die Darstellung, macht sich frei für neue Betrachtungen. Vor ihm liegt ein Ablauf von Betrachtungen, nicht ein Ablauf von Handlungen. Gerade deshalb kann der Künstler nicht der Führer unseres Lebens sein.”

Diese Aussagen Belyjs *bestätigen* Nietzsches implizite Wende von der Tragödie zum (deut-

²⁸¹ Ders.: Okno v buduščec. a.a.O. S. 142.

²⁸² Ders.: Maska. a.a.O. S. 133.

schen) Mythos als Seinsgrund und Indikator eines Umbruchs. Mit der Tragödie, so sieht es aus, konnte Nietzsche dem wissenschaftlichen Geist des 19. Jhs. gar nicht zu Leibe rücken. Er mußte auf ein volksnahes Prinzip zurückgreifen. Belyj rechtfertigt nicht nur die Ungereimtheit in der "Geburt der Tragödie" selbst, sondern auch Nietzsches weiteren Entwicklungsgang: seine Abkehr von der Ästhetik. Und Belyjs Skepsis bezüglich der Macht der Kunst sollte sich infolge der historischen Ereignisse noch steigern. Mit der Revolution von 1905 und dem Krieg gegen Japan gehen – wenn auch leicht verspätet²⁸³ – seine metaphysischen Spekulationen zu Bruch. Davon betroffen ist die Achse Theater-Leben, die gemäß der "Geburt der Tragödie" gerade auf einer metaphysischen Bedingung ruhte: dem Volk (Chor) als Träger dionysischer Weisheit. Belyjs Ansprüche an Volk und Kunst werden nun sehr viel bescheidener, auch konkreter. Und was er bis 1905 schon nicht zu synthetisieren vermochte, fällt nun erst recht auseinander. Teils lakonisch, teils provokativ argumentiert Belyj nun nach der Devise: Jedem das Seine.

Auf der Seite des Lebens fehlt als Kontaktmöglichkeit v.a. die ehemals im russischen Volk verankerte Religiosität. Zwar lassen sich Rudimente dieser ursprünglichen Position auch in Belyjs mittlerer Schaffensphase noch erkennen²⁸⁴, bei den meisten seiner Behauptungen in puncto Religion handelt es sich aber um wenig mehr als um Lippenbekenntnisse. Es bleibt Belyjs Anliegen, auf ein gemeinschaftliches Leben hinarbeiten zu wollen. Doch die philosophische Absicherung dieser Gemeinschaft führt er um 1907 mit Hilfe des Marxschen Denkens durch. Die *sobornost'* erscheint jetzt als Aufhebung der Klassengesellschaft.²⁸⁵ Und angesichts der durchaus konkreten gesellschaftlichen Prognose vermeidet Belyj ihre Projektion auf griechische Vorbilder. Von Apollo und Dionysos ist ihm Hinblick auf die Umgestaltung des Lebens keine Rede mehr. Das gleiche gilt für den "Geist der Musik". Wenn überhaupt die Musik im Volk noch eine Rolle spielen kann, dann im Sinne des spontan erklingenden Liedes, das, seiner nationalen Färbung entledigt, nun einen proletarischen Beigeschmack erhält: Es ist das Lied einer Wäscherin: "Мне хочется сказать парадокс: музыка свята только там, где прачка, выжимая синьку над корытом, распевает «Р а з л у к у»."²⁸⁶ ("Ich möchte ein Paradox aussprechen: die Musik ist nur dort heilig, wo eine Wäscherin, das Wachblau über dem Trog auswringend, den 'A b s c h i e d' singt.") Dieses Lied, so darf man vermuten, wird aber auch nicht in der Lage sein, die

²⁸³ Erst die Aufsätze von 1906 zeigen eine veränderte Position Belyjs.

²⁸⁴ Vgl.: Ders.: *Nastojasčee i buduščee ruskoj literatury*. (1907) In: *Lug zelenyj*. a.a.O. S. 51-92.

²⁸⁵ Vgl.: Ders.: *Protiv muzyki*. (Gegen die Musik) In: *Vesy*. 1907. Nr. 3. S. 59f.

²⁸⁶ ebd.: S. 59.

Aufhebung der Klassen zu stimulieren. Es tröstet, aber der Trost ist kein metaphysischer mehr, und das Lied bewirkt nichts. So sieht es auch für andere Formen der Musik aus, die Belyj sämtlich in den Konzertsaal verbannt. Die Musik wird damit auf eine rein künstlerische Erscheinungsweise reduziert, sie ist nicht in der Lage, die Zuhörer in ihrem Dasein zu treffen, macht statt dessen sogar bequem, bleibt Unterhaltung des Spießbürgers.²⁸⁷ In den Symphonien Beethovens und in den Dionysos-Dithyramben Nietzsches sieht Belyj nunmehr veraltete Vorbilder, mit denen er in seiner Gegenwart nichts mehr anfangen kann:

“дивные звуки Бетховенской симфонии, и победные звуки дионисических дифирамбов (Ницше), все это – мертвые звуки: мы думаем, что это цари (...), а это набальзамированные трупы; они приходят к нам очаровывать смертью.”²⁸⁸

“die göttlichen Klänge einer Symphonie Beethovens und die gewinnenden Laute der Dionysos-Dithyramben (Nietzsche) – all das sind tote Laute: wir glauben, hier Könige vor uns zu haben (...), aber es sind einbalsamierte Leichen; sie kommen zu uns, um mit dem Tod zu bezaubern.”

Und wie der Musik ergeht es auch dem Theater. Von einem Übergang des Dramas ins Mysterium will Belyj nichts mehr wissen.²⁸⁹ Welchem Gott soll man denn opfern, wen anbeten? Jetzt, da Gott tot ist, da alle Götter tot sind, bleibt für Apollo und Dionysos nur ihre illustrative Anwendung im Rahmen der Kunst: Die griechischen Götter sind künstlerische Symbole geworden, mehr nicht:

“В современной драме есть движение в сторону мистерии; но строить мистерию на неопределенной художественной мистике нельзя: мистерия – богослужения; какому же богу будут служить в театре: Аполлону, Дионису? Помилуй Бог, какие шутки! А п о л л о н, Д и о н и с – художественные символы и только: а если это символы религиозные, дайте нам открытое имя символизирующего Бога. Кто «Дионис»? – Христос, Магомет, Будда? Или сам Сатана? Соединять людей, у которых с дионисическим переживанием связаны разные божества, значит устраивать паноптикум из богов или... (что еще хуже) устраивать из религии спиритический сеанс. «П и к а н т н о, и н т е р е с н о» – скажут модники и модницы всех фасонов, и примут без оговорок мистический анархизм.”²⁹⁰

“Im gegenwärtigen Drama gibt es eine Bewegung zum Mysterium hin; aber man darf das Mysterium nicht auf einer unbestimmten künstlerischen Mystik aufbauen: Das Mysterium ist Gottesdienst; welchem Gott wird man denn im Theater dienen: Apollo, Dionysos? Um Gottes willen, was für Scherze! А п о л л о н, Д и о н y с о с – das sind künstlerische Symbole, mehr nicht: aber wenn dies religiöse Symbole sein sollen, dann gebe man uns den Namen des symbolisierten Gottes. Wer ist ‘Dionysos’? – Christus, Mohammed, Buddha? Oder der Satan selbst? Wenn man Menschen vereint, deren dionysische Erlebnisse sich mit unterschiedlichen Göttern verbinden, dann heißt das, man legt ein Panoptikum von Göttern an, oder... (was noch schlimmer ist) man macht aus der Religion eine spiritistische Sitzung. ‘P i k a n t, i n t e r e s a n t’ – sagen die Modenarren und -närinnen aller Schattierungen und übernehmen ohne Vorbehalte den mystischen Anarchismus.”

²⁸⁷ Vgl.: ebd.: S. 59f.

²⁸⁸ Ders.: *Budušće iskusstvo*. a.a.O. S. 453.

²⁸⁹ Skeptisch äußert sich Belyj dazu schon in “*Iskusstvo i misterija*”. (Kunst und Mysterium) Vgl.: Ders.: *Iskusstvo i misterija*. (1906) In: *Arabeski*. a.a.O. S. 318,321.

²⁹⁰ Ders.: *Simvolizm i sovremennoe russkoe iskusstvo*. a.a.O. S. 47.

Belyj sieht das Anachronistische, Dekadente und Einschläfernde der Übertragung griechisch-antiker Vorbilder, damit auch der "Geburt der Tragödie" in die russische Gegenwart ein.²⁹¹ Er lehnt Ivanovs Idee von einer Theaterreform rundweg ab.²⁹² Das Theater sei gegenwärtig eine von mehreren Kunstformen und bei weitem nicht die grundlegende.²⁹³

Doch fällt bei Belyjs Abwehrhaltung auf, daß er sich von der Thematik der "Geburt der Tragödie" nicht lösen kann. Unzählige Male betont er den fehlenden Lebensbezug des Dramas, so daß allein die Wiederholung aufmerken läßt.²⁹⁴ Ist hier nicht doch ein Rest von Ambition vorhanden, ein Protest gegen die Untätigkeit der Kunst? Gerade zum Zeitpunkt des schärfsten Kontrasts zwischen Kunst und Leben widmet sich Belyj explizit dem Thema *Theater!* Nun will er zwar keine Renaissance antiker Tragödien wie Ivanov. Aber Belyj interpretiert Apollo und Dionysos im Sinne künstlerischer Gestaltungsformen. Er gibt damit Hinweise auf eine neue dramatische Kunst, auch für eine neue Prosa, die auch ohne metaphysische Begründung gesellschaftsbezogen bleibt.

c) Versuch eines Kompromisses: Technische Stilisierung des Dramas

Wie an anderer Stelle bereits erörtert²⁹⁵, verlagert sich Belyjs Interesse um 1906 von den künstlerischen Produkten auf ihre Produktion. Der Abschied von der Metaphysik läßt den Künstler und seine Schaffensweise in den Vordergrund treten. Dieser erste Umschlag in Belyjs Theorie

²⁹¹ Vgl.: Ders.: *Teatr i sovremennaja drama*. a.a.O. S. 29.

²⁹² Belyj unterstellt Ivanov zumindest diese Idee. Vgl.: Ders.: *Simvolizm i sovremennoe russkoe iskusstvo*. (1908) a.a.O. S. 44. Ivanov wehrt sich dagegen in seinem Aufsatz "Dve stichii v sovremennom simvolizme". Die Differenz zwischen beiden Positionen kommt allerdings klar in der Diskussion um den 'idealistischen' und den 'realistischen' Symbolismus zum Ausdruck. Während sich Ivanov selbst als 'Realisten' einstuft, der den 'objektiven' Weg beschreibe und auf Veränderung des Seins abziele, erklärt er die 'Idealisten' zu Subjektivisten, die primär auf künstlerische Technik setzten. Zu den letzteren gehört nach Ivanov auch Belyj. Vgl.: Ivanov, V.: *Dve stichii v sovremennom simvolizme*. In: *Po zvezdam*. a.a.O. S. 247-308. Diese Einschätzung bestätigt Belyj in "Realiora", und er verteidigt sie auch: Er erklärt das Dionysische zur reinen Technik, betont zwar, daß die Frage nach Gott die eigentliche Frage der Kunst sei, läßt sie jedoch unbeantwortet. Und wenn man dieses Ziel nicht genauer kenne, dann müsse man sich eben mit dem Handwerk begnügen. Vgl.: Belyj, A.: *Realiora*. (1908) In: *Arabeski*. a.a.O. S. 317.

²⁹³ Vgl.: Belyj, A.: *Simvolizm i sovremennoe russkoe iskusstvo*. a.a.O. S. 44.

²⁹⁴ In bezug auf das Drama vgl.: Ders.: *Okno v buduščee*. (1904) a.a.O. S. 14; *Simvoličeskij teatr*. (1907) a.a.O. S. 301,302,303; *Teatr i sovremennaja drama*. (1907) a.a.O. S. 23,25,26,36,37; *Fridrich Niče*. (1907). a.a.O. S. 85f; *Simvolizm i sovremennoe russkoe iskusstvo*. (1908) a.a.O. S. 44,47; *Realiora*. (1908) a.a.O. S. 314. In bezug auf den Konflikt zwischen der Tragödie und dem Leben vgl.: Ders.: *Pesn' žizni*. (1908) a.a.O. S. 59. In bezug auf die Möglichkeit des Mysteriums vgl.: Ders.: *Buduščee iskusstvo*. (1907) a.a.O. S. 450. In bezug auf die Musik vgl.: Ders.: *Protiv muzyki*. (1907) a.a.O. S. 57f. In bezug auf die Kunst allgemein vgl.: Ders.: *Maska*. (1904) a.a.O. S. 133; *Bugacv, B. (= Andrej Belyj): Pis'mo v redakciju*. In: *Pereval*. 1907. Nr. 10. S. 60.

²⁹⁵ Siehe das Kapitel A.I.1.3.2 ("Vom Produkt des Schaffens zum Prozeß – 1906-1907: Annäherung an Kant") in dieser Arbeit.

ist mit einer gewissen Bescheidenheit von seiten des Künstlers gegenüber seinem Material verbunden. In den Jahren 1906 und 1907 wird noch nicht alles dem schöpferischen Bewußtsein geopfert, Belyj hält sich an Kants erkenntnistheoretischen Ansatz, trennt Form und Inhalt. Und in diese Zeit fallen auch Belyjs Texte zum Theater. Die Rezeption der "Geburt der Tragödie" paßt sich darin den neuen subjektiven Bedingungen an: Die Tragödie bzw. das Drama gilt als individuelles Produkt eines Autors, doch es bleibt der Respekt vor der Außenwelt, der Gesellschaft erhalten. Der Autor will mit seinem Stück das Publikum beeinflussen, er überschätzt aber seine Möglichkeiten nicht, er ist kein Demagoge. Vielmehr läßt er durch die konstruierte Offenheit seines Werks dem Zuschauer Ansatzpunkte zur eigenen Interpretation. Der Zuschauer darf und muß selbst kreativ werden. So erscheint das musikalisch Dionysische als *formales* Kennzeichen des neuen Dramas und seiner Inszenierung. Die "Geburt der Tragödie" wird in technischer Hinsicht rezipiert. Das 'Wie' ersetzt das ehemalige 'Was'. Der (religiöse) Mythos als Inhalt des Dramas ist nicht mehr gefragt. Zwar klagt Belyj noch immer über diesen Mangel, doch er sieht ein: Unter den Bedingungen der Gegenwart und auch im Hinblick auf die Zukunft ist an eine Entwicklung des Dramas zum Mysterium nicht mehr zu denken. Folglich ergibt sich die Notwendigkeit eines Kompromisses, der da lautet: *technische Stilisierung*.

Die technische Stilisierung des Dramas entspricht den formalen Kennzeichen der attischen Tragödie, wie sie Nietzsches Frühschriften zu entnehmen sind. Die Grundabsicht des Stücks und seiner Inszenierung liegt im Publikumsbezug. Der Initiator freilich wird vom ehemaligen Chor auf den Autor übertragen.²⁹⁶ Dieser ist mit begrenzten Kompetenzen ausgestattet, da auf sein Gegenüber – das Publikum – angewiesen. Alles kommt darauf an, den Bezug zwischen Autor und Zuschauer möglichst direkt entstehen zu lassen. Und aus dieser Perspektive gesehen stellt die Aufführung des Stücks sowohl eine Notwendigkeit dar als auch ein Hindernis: eine Notwendigkeit, weil nur über eine *Realisierung* der Bezug zum Realen auch geschafft werden kann, ein Hindernis, weil dann der Autor vom Publikum durch ein Medium getrennt ist. Belyj plädiert deshalb u.a. für ein Lesedrama.²⁹⁷ Aleksandr Blok, der sich Belyjs formaler Rezeption der "Geburt der Tragödie" anschließt, sieht eine noch geschicktere Lösung vor: Ein Grammophon.

²⁹⁶ Für die Gegenwart lehnt Belyj den Chor als Ursprung des Dramas explizit ab. Vgl.: Belyj, A.: *Teatr i sovremennaja drama*. a.a.O. S. 26f.

²⁹⁷ Vgl.: Ders.: *Simvoličeskij teatr*. a.a.O. S. 313.

auf der Bühne installiert, soll dem Publikum das Stück unverseht übermitteln.²⁹⁸ Die Aufführung bleibt so eine Aufführung bei gleichzeitig extremer Reduktion des Mediums auf einen technischen Apparat. Sollte sich die technische Stilisierung weniger radikal durchsetzen und doch auf eine herkömmliche Bühneninszenierung angewiesen sein, so bilden die menschlichen Zwischenstationen – Regisseur und Schauspieler – den größten Unsicherheitsfaktor. Mit ihrer Individualität, und sei hier das schauspielerische Talent einer Komissarževskaja am Werk, verderben sie nur die Intention des Stücks, lenken ab vom Wesentlichen, ziehen die Aufmerksamkeit auf sich selbst.²⁹⁹ Und so wie sich Nietzsche die besten attischen Schauspieler vorstellt – als ausgestopfte Puppen – so sieht auch Belyj ein Ideal der technischen Stilisierung im Marionettentheater:

“задача технической стилизации – уничтожить не только личность актера, но и самые черты человека в человеке. Надо выделить основные черты героев и их запечатлеть в застывшем, безличном типе. Только так реализуется тип: участие человека в действе, где все – только типы, разлагает типы; останавливает возможность довести принцип технической стилизации до возможных пределов. И театр марионеток или даже театр китайских теней есть неожиданный, но вполне логический вывод из принципа, лежащего в основе технической стилизации.

Если это абсурд, то и техническая стилизация – абсурд тоже. А между тем она – необходимый аполлинический ковер (если верить Ницше) над невоплотимой бездной тайн, к которым влечет нас символическое действо, но совершенно невоплотимое в современных условиях сцены”.³⁰⁰

“Aufgabe der technischen Stilisierung ist nicht nur die Vernichtung der Persönlichkeit des Schauspielers, sondern die Vernichtung der Züge des Menschen im Men-

²⁹⁸ Vgl.: Blok, A.: O teatre. (1908) a.a.O. S. 271. Das Konzept der Stilisierung wird von den Symbolisten insgesamt diskutiert, ihre Motivation ist jedoch recht unterschiedlich. So plädiert etwa Brjusov schon 1902 für ein Lesedrama, er wendet sich gegen die Versklavung des Autors durch die Schauspieler. Brjusov bezieht sich dabei aber auf die französischen Symbolisten und tendiert zu einer "l'art pour l'art"-Position. Vgl.: Brjusov, V.: Nenužnaja pravda. Po povodu Moskovskogo chudožestvennogo teatra.(Unnötige Wahrheit. Anlässlich des Moskauer Künstlertheaters) (1902) in: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 6. Moskva 1975. S. 62-73. Anders argumentiert Ivanov, dem es um Lebensveränderung geht. Ivanov sichert seine Texte zum Theater weitgehend mit Nietzsche ab. Er hält sich aber – im Gegensatz zu Belyj und Blok – an die ursprüngliche (metaphysische) Intention der "Geburt der Tragödie". Wenn Ivanov Stilisierungsverfahren anspricht, so hat er die Reduktion der Bühnenillusion zugunsten des dahinterliegenden dionysischen Seins im Blick, und er hebt durchweg den Chor als den eigentlichen Helden der Tragödie hervor. Dieser Chor und mit ihm die sobornost' werden von Ivanov nicht in Frage gestellt, auch dann nicht, wenn er die "Krise des Theaters" konstatiert. Das technisch stilisierte Drama als Modell eines offenen Kunstwerks, bei dem der Autor die Fäden in der Hand hat, gibt es für Ivanov nicht. Blok und Belyj sind sich in diesem Sinne sehr viel näher. Vgl.: Ivanov, V.: O krizise teatra. (Zur Krise des Theaters) (1909) In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 2. a.a.O. S. 215-218; O suščestve tragedii (1912). In: ebd.: S. 190-201. (Dieser Aufsatz erschien auf deutsch unter dem Titel: Vom Sinn der antiken Tragödie. In: Hochland. Heft 3. München 1936/37); Ėstetičeskaja norma teatra (Die ästhetische Norm des Theaters) (1914). In: Sobranie sočinenij. Bd. 2. a.a.O. S. 205-214. Auf den Unterschied zwischen Blok und Ivanov im Punkt des Chors macht auch Langer aufmerksam. Vgl.: Langer, G.: Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die "Überwindung der Kulturkrise" bei V.Ivanov, A.Blok, A.Belyj und V.Chlebnikov. a.a.O. S. 212.

²⁹⁹ Vgl.: Belyj, A.: Simvoličeskij teatr. a.a.O. S. 307.

³⁰⁰ ebd.: S. 308.

s e h e n s e l b s t. Man muß die Grundzüge der Helden hervorheben und diese in einem starren, unpersönlichen Typus darstellen. Nur so realisiert sich der Typus: Die Teilnahme eines Menschen an einer Handlung, in der alle nur Typen sind, zerstört die Typen; er verhindert die Möglichkeit, das Prinzip der technischen Stilisierung bis an seine äußersten Grenzen zu führen. Und das Marionettentheater oder sogar das chinesische Schattentheater ist der unerwartete, doch völlig logische Schluß aus dem Prinzip, das der technischen Stilisierung zugrunde liegt.

Wenn dies ein Absurdum ist, dann ist auch die technische Stilisierung ein Absurdum. Während sie in Wirklichkeit doch der notwendige a p o l l i n i s c h e Mantel ist (wenn man Nietzsche glauben darf), der den nicht darstellbaren Abgrund von Geheimnissen überzieht, zu dem uns die symbolische Handlung zwar hinführt, der aber unter den gegenwärtigen Bedingungen der Bühne keinesfalls dargestellt werden kann."

Abgesehen von der vollkommenen Identität der Puppen mit ihrer Rolle und der Manipulierbarkeit durch den Autor, die den Forderungen der technischen Stilisierung genügen, schaffen sie auf der Seite des Publikums auch ein Bewußtsein für die Rampe. Die Puppen zeigen die Illusion als Illusion. Sie verleiten nicht zu einem falschen, vorübergehenden Trost, wie er etwa in der Identifikation der Zuschauer mit Thematik und Personen naturalistischer Stücke besteht. Das Marionettentheater verweist die Zuschauer, weil es eine solche Identifikation erst gar nicht aufbaut, auf ihre reale Existenz zurück. Und daneben hat es Mittel, die Fiktion auch demonstrativ zu durchbrechen: Die Puppen können an die Rampe treten und mit dem Publikum Kontakt aufnehmen. Dazu ist der Schauspieler des naturalistischen Theaters nicht in der Lage; er ist in der Welt seines Stücks völlig gefangen.

Belyj und Blok erkennen einen der Vorläufer ihres modernen Theaters im russischen Volksschauspiel, dem Balagan. Nicht von ungefähr trägt Bloks berühmtes lyrisches Drama den Titel "Balagančik", dessen Inszenierung durch Mejerchol'd Belyj lobend hervorhebt.³⁰¹ Auch im Balagan agieren typisierte Figuren, die Stücke sind dem Publikum vorweg bekannt. Wie in der attischen Tragödie geht es auch hier nicht um die Intrige, es herrscht vielmehr das Mythische, das Immer-Gleiche vor. Die Zuschauer wollen nichts lernen, nicht nachdenken im Theater, sondern einfach teilnehmen, ein Volksfest feiern. Mit der Entdeckung des Balagan lassen sich bei Belyj und Blok scheinbar Reste der alten Vorstellung vom Chor (Volk) als Ursprung der Tragödie in die neue Konzeption hinüberretten. Aber dies gilt nur für den formalen Aspekt, nicht für die Inhalte. Eine *Rückkehr* zur Natur des Volkes ist jetzt nicht mehr angesagt. Das unterstreicht Belyj auch durch eine zweite Variante, die er neben dem Marionettentheater als zukünftiges demokrati-

³⁰¹ Vgl.: Ders.: *Simvoličeskij teatr*. S. 310. Lobend geht Blok in seinem Aufsatz "O teatre" auf das russische Volksschauspiel ein. Vgl.: Blok, A.: *O teatre*. a.a.O. S. 272f.

sches Schauspiel nennt: das Kino.³⁰²

Obwohl Belyj im Kino einen Ausweg, aber keine positive Bewältigung der Krise des Theaters sieht, demonstriert gerade der Film ein Merkmal, das er dem neuen symbolistischen Drama zuschreibt und das auch in "Peterburg" künstlerisch umgesetzt wird:

'Als die Bilder laufen lernten' – unter diesem Motto, das die beginnende Filmgeschichte kennzeichnet, läßt sich auch die *dionysische* Umgestaltung des Dramas zusammenfassen. Die Puppen als solche weisen durch ihre mangelnde Individualität schon auf eine Reduktion des Apollinischen zugunsten des Dionysischen hin. Gleichzeitig mit dem Abzug der Aufmerksamkeit vom Individuellen und Statischen lenken sie dieselbe auf die dynamischen Prozesse des Stücks. Stimulierend wirkt sich dabei ihre Sprachlosigkeit aus. Dialektik und Rationalität können – wie bei Nietzsche – das musikalische Element nicht mehr verderben. Belyjs Figuren stottern, ihre Kommunikation ist – etwa in "Peterburg" – vollkommen gestört. Davon hebt sich das Wesentliche positiv ab. Nicht die Figuren, nicht die Bilder selbst sind wichtig, sondern ihre Verbindung, ihre Dynamik. Und Belyj stellt mit Hilfe der aus der "Geburt der Tragödie" ererbten Kategorien (apollinisch-statisch-individualistisch versus dionysisch-dynamisch-kollektiv) die Bewegung als Quintessenz des neuen Dramas eigens heraus:

"символическое действие, обусловленное драмой, требует выявления не только символического смысла образов, но и связи их. Образуется, так сказать, символизм второго порядка. (...) существенной чертой драматического искусства является смена образов (их динамика). И потому-то в символической драме реализуется не столько самые образы действия, но их с в я з ь."³⁰³

"если лирический символизм (индивидуальный, статический, созерцающий) еще уживается в формах современной жизни, драматический символизм (коллективный, динамический, действенный) решительно в них не может уживаться."³⁰⁴

"Метод превращения человека в марионетку и есть метод технической стилизации. Стилизация и есть метод условного выявления перед зрителями символической с в я з и образов драмы с возможно большим устранением самих о б р а з о в. Символизм образа должен быть подчинен символизму действия."³⁰⁵

"die symbolische Handlung, die vom Drama hervorgerufen wird, fordert nicht nur das Hervortreten des symbolischen Sinns der Bilder, sondern ihrer Verbindung. Es entsteht sozusagen ein Symbolismus zweiten Grades. (...) das wesentliche Kennzeichen der dramatischen Kunst liegt im Wechsel der Bilder (in ihrer Dynamik). Und deshalb zeigen sich im symbolischen Drama weniger Handlungsbilder, es zeigt sich vielmehr die V e r b i n d u n g dieser Bilder."

³⁰² Vgl.: Belyj, A.: Sinematograf. (1907) In: Arabeski. a.a.O. S. 351: "Sinematograf – demokratičeskij teatr buduščego, balagan v blagorodnom i vysokom smysle éтого slovo." ("Das Kino ist das demokratische Theater der Zukunft, das Volksschauspiel im edlen und hohen Sinn des Wortes.")

³⁰³ Ders.: Simvoličeskij teatr. a.a.O. S. 300.

³⁰⁴ ebd.: S. 301.

³⁰⁵ Ders.: Teatr i sovremennaja drama. a.a.O. S. 40.

“wenn der lyrische Symbolismus (individuell, statisch, betrachtend) noch mit den Formen des gegenwärtigen Lebens zurechtkommt, so gilt dies entschieden nicht für den dramatischen Symbolismus (kollektiv, dynamisch, aktiv).”

“Die Methode, einen Menschen in eine Marionette zu verwandeln, ist die Methode der technischen Stilisierung. Die Stilisierung ist die Methode, den Zuschauern die symbolische *V e r b i n d u n g* der Bilder des Dramas sichtbar zu machen unter möglichst großer Zurückdrängung der *B i l d e r* selbst. Der Symbolismus des Bildes muß dem Symbolismus der Handlung untergeordnet werden.”

Die technische Stilisierung nimmt dem Zuschauer die Möglichkeit, am Einzelbild festzuhalten. Der Zuschauer wird irritiert und in den Strudel der Bewegung miteinbezogen. Zur Deutung der Bewegung, zur apollinischen Füllung ist er aber auf sich selbst zurückverwiesen. Hier realisiert sich noch einmal der Anspruch der Kunst, in das Leben einwirken zu können. Hier liegt auch die neue Fassung des symbolistischen Mythenschaffens vor. Der Mythos als Seinsweise ist nicht mehr *Voraussetzung* der dramatischen Kunst; die Götter sind verloren. Aber der Mythos *wird* – in seinem Inhalt noch offen – *initiiert* durch die dynamische Formgebung des Künstlers. Diese provoziert (und *produziert*) – gerade weil sie sich uneindeutig gibt – eine vielschichtige, immer wiederkehrende Rezeption. Sie legt, mangels der vorgegebenen Illusion, die Übertragung des Stücks in die Lebenswelt der Zuschauer nahe. Ein neuer Kultus kann so dem Drama entspringen.

Nun bleibt die Frage, ob nicht die Rezeption (der Kultus) ins Beliebige mündet. Darüber entscheidet der Autor. Er hat das Vermächtnis der Dionysos-Schwärmer, bzw. ihre Leerstelle angetreten, er füllt die Rolle des ‘Ursprungs der Tragödie’ aus und kann nun den Grad ihrer Offenheit bestimmen. Allerdings darf der Autor die Offenheit auch nicht wieder zunichte machen. Das Drama darf nicht zum lyrischen Erguß verkommen, den Belyj ja als statisch und individualistisch einstuft. Die Lyrik veranlaßt – so meint jedenfalls Belyj um 1907 – eine eindeutige Rezeption, läßt dem Leser keine Chance, überflutet ihn. Gleichzeitig unterliegt der Autor jedoch dem Verbot, die Rezeptionslenkung an den Regisseur und die Schauspieler zu delegieren. So bleibt als Lösung zwischen dem rein lyrischen und dem rein dynamischen Symbolismus nur die goldenen Mitte: In das symbolistische Drama (auch in die Prosa) dringen lyrische Passagen ein, um den Rahmen der Rezeption abzustecken, die Beliebigkeit einzuschränken und damit die Richtung des kommenden Mythos zumindest vage festzulegen. Daneben sind auch die musikalischen Kompositionsformen, die die Bewegung der Bilder bewerkstelligen, nicht wertfrei. Zwischen Harmonien und Dissonanzen hat der Autor bereits ein weites Spielfeld zur Rezeptionssteuerung. Aber er kann seine Stimme auch direkt einbringen, zum einen indem er die Repliken der Helden entindividualisiert und in seinem Sinne lyrisiert, zum anderen mit

Hilfe der Regieanweisungen. Das symbolistische Drama ist deshalb gekennzeichnet durch lyrisch gestaltete Monologe, auch Lieder, durch das weitgehende Fehlen des Dialogs – ganz wie das Urbild der Tragödie bei Nietzsche – und durch gegenüber seinem realistischen Vorgänger enorm aufgewertete Regieanweisungen.³⁰⁶ Mit den Regieanweisungen wird der Autor seiner demiurgischen Rolle gerecht, die er vor allem dann einnehmen muß, wenn sein Stück nicht von Puppen gespielt wird und er Gefahr läuft, der Individualität der Schauspieler und des Regisseurs ausgeliefert zu sein. Er muß ihre Kreativität durch genaueste Hinweise wieder beschränken:

“Автор должен сам стать режиссером. Настоящее творчество его не в моменте написания пьесы, а в постановке. И если практически это невозможно, лучше дать строго разработанный трафарет исполнения. Автор должен нам описать, как Рубек есть, спит, чистит цилиндр, если он не хочет, чтобы Рубека играла кукла”.³⁰⁷

“Der Autor muß selbst zum Regisseur werden. Sein wirkliches Schaffen liegt nicht im Moment der Abfassung des Stücks, sondern in seiner Aufführung. Wenn das aber nicht zu realisieren ist, dann soll er eine genau ausgearbeitete Schablone für die Inszenierung geben. Der Autor muß selbst beschreiben, wie Rubek ißt, schläft, seinen Zylinder putzt, wenn er schon nicht will, daß eine Puppe Rubek spielt.”

Belyjs Texte zum Theater sind schon allein deshalb von herausragender Bedeutung, weil er Konstruktionsprinzipien des Dramas nennt, die sich auf seine Prosa übertragen lassen. Belyj selbst ist kein Dramatiker. Sein Interesse am Theater muß als rein theoretisch eingestuft werden, wenn man dahinter nicht die immer noch brennende Frage sieht, welche Aufgabe der Kunst denn im Leben zukomme. Eine Bestätigung dieser Aufgabe will Belyj trotz vordergründiger Resignation nicht ausklammern. Zwar lobt er Nietzsches endgültigen Bruch mit der Kunst, das Verlassen der Bühne und den Eintritt ins Leben, wie er sich anhand des Zarathustra zeige:

“Поклонившись призыву к жизни в драме, Ницше канонизировал и форму этого призыва – сцену. Получилось уродство: Призыв к жизни со сцены превратился в призыв жизни на сцену. (...) Музыкальной драме, этому знаменю события, поклонился Ницше, как событию. Сотворил себе кумир. И потому-то вырвал он из души гениальную музыку Вагнера, как вырвал он из души свое гениальное произведение «П р о и с х о ж д е н и е т р а г е д и и», о чем свидетельствует его заявление. Заратустра – вот драматический актер, опьяненный мифотворчеством, а не дубоватый Зигфрид, размахивающий на сцене картонным мечом и глупо дудящий в загнутый рог. Заратустра родился на сцене, начал играть перед зрителями. Сцена изображала город «Пеструю корову», а добродетельный Заратустра расхаживал в «Пестрой корове» и поучал. Потом махнул рукой и сошел со сцены в жизнь. Третья и четвертая часть Заратустры – это воистину драма жизни.”³⁰⁸

³⁰⁶ Die Dramen Bloks geben das beste Beispiel einer technischen Stilisierung im symbolistischen Drama ab; sie vereinigen im wesentlichen alle hier genannten Merkmale.

³⁰⁷ Belyj, A.: *Teatr i sovremennaja drama*. a.a.O. S. 40. (Belyj bezieht sich hier auf Arnold Rubek, den Helden aus Ibsens Stück “Wenn wir Toten erwachen. Ein dramatischer Epilog”.) Vgl. dazu auch: Ders.: *Krizis soznaniija i Genrik Ibsen. (Die Krise des Bewußtseins und Heinrich Ibsen)* (1910). In: *Arabeski*. a.a.O. S. 197.

³⁰⁸ Ders.: *Teatr i sovremennaja drama*. a.a.O. S. 23.

„Indem er dem Aufruf zum Leben im Drama huldigte, kanonisierte Nietzsche auch die Form dieses Aufrufs – die Bühne. So entstand ein Widersinn: Der Aufruf zum Verlassen der Bühne in das Leben verkehrte sich zum Aufruf des Lebens auf der Bühne. (...) Dem Musikdrama, diesem Zeichen eines Ereignisses, huldigte Nietzsche wie einem Ereignis. Er schuf sich ein Idol. Und deshalb riß er die geniale Musik Wagners aus seiner Seele, wie er auch sein geniales Werk 'Die Geburt der Tragödie' aus seiner Seele riß. Zarathustra dagegen ist ein dramatischer Schauspieler, trunken von Mythenschaffen, aber nicht der hölzerne Siegfried, der auf der Bühne mit einem Pappschwert herumfuchtelt und dümmlich in ein krummes Horn bläst. Zarathustra wurde auf der Bühne geboren, begann vor Zuschauern zu spielen. Die Bühne stellte eine Stadt 'Die Bunte Kuh' dar, und der tugendhafte Zarathustra zog durch die 'Die Bunte Kuh' und lehrte. Dann winkte er ab und verließ die Bühne, er trat ins Leben ein. Der dritte und vierte Teil 'Zarathustras' sind wahrhaft Lebensdramen.“

Diese Einschätzung hindert Belyj aber nicht daran, im gleichen Text die „Geburt der Tragödie“ auch für die technische Stilisierung zu mobilisieren.³⁰⁹ Generell sind Belyjs Theater-Texte durch ein Hin und Her der Argumentation gekennzeichnet: Das Drama soll die Bühne verlassen, dieser Prozeß scheint aber angesichts der gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen nicht möglich, also kehrt Belyj doch wieder zum Drama zurück. Nach ihrer Verurteilung als von Nietzsche selbst überwundenes Frühwerk erscheint die „Geburt der Tragödie“ – in „Teatr i sovremennaja drama“ – unter der Hand doch wieder als technische Möglichkeit des Theaters. Belyj gibt sich zwar im Gebrauch des Vokabulars wenig Blößen. Er vermeidet weitgehend die Begriffe 'apollinisch' und 'dionysisch'. Doch die ergänzenden Attribute legen, wie im Falle der Unterscheidung von Lyrik und Drama gesehen, deutlich den Zusammenhang fest. Das ganze Konzept der Stilisierung scheint wie aus Nietzsches Frühwerk abgeschrieben. Und es reicht v.a. nicht nur in Belyjs Theorie, sondern auch in seine künstlerische Schaffensweise hinein:

In „Peterburg“ agieren marionettenartige Figuren, ihre Dialoge sind gestört, sie sprechen am liebsten mit sich selbst. Die Handlung ist ebenso deformiert. Als Störenfried nicht nur des chronologisch-kausalen Ablaufs, sondern auch der Bewußtseinsströme einzelner Helden macht sich der Autor bemerkbar. Er unterstreicht seine Macht mittels lyrisch-rhapsodischer Passagen und generell durch die musikalische Kompositionsform. Der Autor gibt den Rhythmus vor und diesem Rhythmus haben Handlung und Figuren zu gehorchen.

Wenn wir also nach der „Geburt der Tragödie“ in Belyjs künstlerischem Werk suchen, so müssen zunächst die *Kompositionsformen* seiner Prosa zur Sprache kommen. Nietzsches

³⁰⁹ Bennett argumentiert in diesem Punkt einseitig und zitiert auch verkürzt. Belyjs Vorwurf an Nietzsche (er habe sich zu sehr an der ästhetischen Form orientiert) bezieht sich allein auf die „Geburt der Tragödie“ und nicht, wie aus dem angeführten Zitat ersichtlich, auf andere Schriften Nietzsches, etwa „Zarathustra“. Diesen Passus läßt Bennett in ihrem Zitat aus. Vgl.: Bennett, V.: *Esthetic Theories from The Birth of Tragedy in Andrei Bely's Critical Articles, 1904-1908*. a.a.O. S. 177. Desgleichen entgeht ihr, daß Belyjs Konzept der Stilisierung trotz der gleichzeitigen Polemik gegen die lebensferne „Geburt der Tragödie“ auf Nietzsches Schriften zur Tragödie zurückgeht.

Ästhetik versteckt sich in der künstlerischen Struktur. Aber daneben spielen die Figuren "Peterburgs" eine explizite Rolle im apollinischen bzw. dionysischen Lager. Sie sind je apollinisch oder dionysisch gezeichnet, und dies geht über ihre grundsätzliche Qualität als apollinisch-dionysische Puppen hinaus. Hier kommen nochmals die *Inhalte* der "Geburt der Tragödie" zum Tragen. Wie ist diese Entwicklung nach dem Rückzug auf die Technik überhaupt zu verstehen?

Das letzte Zitat führt uns Zarathustra als den "dramatischen Schauspieler" vor und kennzeichnet die letzten beiden Teile des "Zarathustra" als "wahres Lebensdrama". Aber es handelt sich ja auch hier um einen Text! Wie steht es um das ehemals real begriffene Leben, also das Leben der Leser? Die Antwort lautet: Der Unterschied von Kunst und Leben ebnet sich ein. Er geht auf im schöpferischen Akt des Einzelnen. Das Drama spielt sich nun im Menschen selbst ab, sei er Künstler, sei er Figur eines Stücks, sei er der Steinzeitmensch im Kampf mit der Natur. Schon 1907, offen aber von 1908 an personifiziert und ontologisiert Belyj das apollinisch-dionysische Prinzip. Er erhält den von Kant her gesehen fehlenden Inhalt, den er für seine Schöpfungstheorie so sehr benötigt: Der Schöpfungsinhalt ist das "musikalische Pathos der Seele". Dreh- und Angelpunkt der Texte Belyjs bildet von nun an der mit musikalischem Pathos ausgestattete Held.

d) Die "Geburt der Tragödie" im Horizont der Schöpfungstheorie: Der Held im Kampf mit dem Schicksal

"Чтобы спастись от нового потопа тьмы, Ницше звал нас к героизму; не обороняться от ночи звал он: он звал нас за ограду крепости наступать на ночь; он ждал новых изделий творчества, новых кумиров, чтобы ими, как оружием, сражаться с роком: вот почему не разрушать образ призывал он, а соединять его с ритмом жизни. (...) Ницше указал, что мир образов и мир безымянного соединяются в душе героя."³¹⁰

"Видя распад личности на бессознательное (ритм жизни) и пустое (форма, образ), Ницше призывал нас к новому соединению: призывал нас одинаково бороться с безличной сущностью рода и с мертвым ликом культурного человека: к герою призывал Ницше."³¹¹

"Damit wir uns vor der neuen Flut der Dunkelheit retten, rief Nietzsche zum Heldentum auf; nicht zur Verteidigung vor der Nacht rief er auf: er rief uns auf, die Festung zu halten, indem wir angreifen; er erwartete neu erschaffene Werkzeuge, neue Idole, um mit ihnen, wie mit Waffen, gegen das Schicksal zu kämpfen: Deshalb propagierte er nicht die Zerstörung der Gestalt, sondern seine Vereinigung mit dem Rhythmus des Lebens. (...) Nietzsche zeigte, daß die Welt des Gestalthaften und die Welt des Namenlosen in der Seele des Helden vereint sind."

"Da er den Zerfall der Persönlichkeit in ein Unbewußtes (den Lebensrhythmus) und in ein Leeres (die

³¹⁰ Belyj, A.: Prorok bezličija. (1908) a.a.O. S. 13.

³¹¹ ebd.: S. 11.

Form, die Gestalt) sah, rief uns Nietzsche zu ihrer erneuten Vereinigung auf: Er rief uns auf sowohl gegen das unpersönliche Wesen des Geschlechts als auch gegen das tote Antlitz des Kulturmenschen zu kämpfen: Zum Helden rief Nietzsche auf."

In der "Geburt der Tragödie" sieht die Sache freilich ganz anders aus. Von einem Aufruf zum Heldentum ist da nichts zu lesen. Der Held tritt in der Tragödie allenfalls als Protagonist auf, dessen *Untergang* am Ende des Stücks Nietzsche hervorhebt. Das apollinische Individuum versinkt im dionysischen Wesen der Welt. Belyj aber will nicht den Untergang, sondern den *Sieg* seiner Helden.³¹² Er muß deshalb an den Kategorien der "Geburt der Tragödie" eine Manipulation vornehmen. Die Persönlichkeit, die er nunmehr ins Zentrum seiner Theorie rückt, darf nicht mit dem apollinischen principium individuationis zusammenfallen. Sie wäre einseitig, müßte dionysisch relativiert werden. So erklärt Belyj kurzerhand das Apollinische (wie das Dionysische) zum *unpersönlichen* Prinzip. Die Synthese beider Sphären findet dann im heldenhaften Einzelnen statt:

"личность в соединении двух начал: безличной силы действия (духа Диониса, как говорил Ницше) и столь же безличной силы воображения (представления, т.е. духа Аполлона). Соединение двух начал в душе человека противопоставляет его, как личность, безличию несоединенной, разлагающейся жизни. Между жизнью и личностью (героем) возникает борьба. Герой борется с ночью безобразного; но и с мертвым образом жизни он борется тоже."³¹³

"die Persönlichkeit besteht in der Verbindung zweier Prinzipien: der unpersönlichen Kraft des Handelns (des dionysischen Geistes, wie Nietzsche sagte) und der ebenso unpersönlichen Kraft der Phantasie (der Vorstellung, d.h. des apollinischen Geistes). Die Verbindung dieser zwei Prinzipien in der Seele des Menschen stellt ihn, als Persönlichkeit, der Unpersönlichkeit des unverbundenen, sich auflösenden Lebens gegenüber. Zwischen dem Leben und der Persönlichkeit (dem Helden) entsteht ein Kampf. Der Held kämpft mit dem Dunkel des Gestaltlosen; aber auch mit der toten Gestalt des Lebens kämpft er."

Der Held also verleiht seiner inneren dionysischen Dynamik Form und wird dadurch wahrhaft schöpferisch tätig. Idealfall dieses Helden ist für Belyj Nietzsche selbst bzw. dessen Zentralfigur Zarathustra.³¹⁴ Durch die Umdeutung des Apollinischen und Dionysischen zu inneren Prinzipien des Individuums erhält Belyj auch ein Gegengewicht zur Erkenntnistheorie, von der er sich in den Jahren 1906 und 1907 hatte inspirieren lassen. Die nur formale Fassung menschlicher Aktivität genügt ihm längst nicht mehr. Er nimmt das "musikalische Pathos der Seele" als Schöpfungsinhalt zu Hilfe:

³¹² Vgl.: Ders.: *Teatr i sovremennaja drama*. a.a.O. S. 22.

³¹³ Ders.: *Prorok bezličija*. a.a.O. S. 11.

³¹⁴ Vgl.: Ders.: *Fridrich Nicše*. (1907) a.a.O. S. 64f.

“И вот из музыкального пафоса души – рождается заря новой мудрости, вовсе минуя теорию знания: мысль начинает играть, и петь: вспыхивает афоризм.”³¹⁵

“Und nun entspringt, die Erkenntnistheorie ganz hinter sich lassend, aus dem musikalischen Pathos der Seele die Morgenröte neuer Weisheit: Der Gedanke beginnt zu spielen und zu singen: Der Aphorismus entbrennt.”

Das musikalische Pathos der Seele stimuliert von nun an jegliche Art der Schöpfung, gleichgültig, ob es sich um Denken, Sprachbildung oder die künstlerische Produktion im allgemeinen handelt. Dabei avanciert der historische Mensch im Kampf mit seinem Schicksal resp. der Bewältigung der Natur, zu Belyjs urtümlichem Ideal.³¹⁶ Dieses Bild strapaziert er weitestgehend, an allen Fronten sieht Belyj Schicksalskämpfe heraufziehen. Auch die Sprache muß von einem bewaffneten Krieger errungen werden:

“соединение слов, безотносительно с их логическому смыслу, есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности. Вооруженный щитом слов, человек пересоздает все, что он видит, вторгаясь, как воин, в пределы неизвестного”.³¹⁷

“die Verbindung von Worten, unabhängig von ihrem logischen Sinn, ist ein Mittel, mit welchem sich der Mensch vor dem Ansturm des Unbekannten schützt. Mit dem Schild des Wortes bewaffnet, schafft der Mensch seine gesamte sichtbare Umgebung um, er bricht wie ein Krieger in das Unbekannte ein.”

An dieser Stelle fällt auf, daß Belyj das an Nietzsches Begriff der “Umwertung” angelehnte “Umschaffen” in den Kontext der “Geburt der Tragödie” einbaut. Belyj vollzieht mit der Akzentuierung der Persönlichkeit einen Positionswechsel, der eine deutliche Analogie zu Nietzsches Werdegang aufweist. Auch Nietzsche tauscht seinen frühen Helden, der ein Spielball des Schicksals ist, durch den Schaffenden aus, der die Geschehnisse selbst lenkt. Aber er verzichtet auf die griechischen Bilder, auf eine Re-Interpretation seines Frühwerks. Das wäre ihm vermutlich nicht nur wie ein Bruch mit der “Geburt der Tragödie” (den er ja vollziehen will), sondern auch wie eine Profanierung des ehemals Gesagten vorgekommen. Belyj gibt sich hier flexibel. Mit der Deutung des Werteschaffens als apollinisch-dionysische Synthese kann Belyj Nietzsche Gefolgschaft leisten, ohne doch die eigentliche Stoßrichtung der Umwertung, den Angriff auf das Christentum zu übernehmen. Vor der Abschaffung (des christlichen) Gottes schreckt Belyj zurück. Er meidet das Bissige, Kritische, Gesellschaftsbezogene der “Morgenröte” und der “Fröhlichen Wissenschaft”. Auch nimmt Belyjs politisches Interesse um 1908 ganz ab. Von einer klassenlosen Gesellschaft ist keine Rede mehr. Er kehrt zurück zu vageren, unverfänglicheren

³¹⁵ Ders.: *Pesn' zizni*. (1908) a.a.O. S. 55. Vgl. auch ebd.: S. 50.

³¹⁶ Vgl.: Ders.: *Iskusstvo*. (1908) a.a.O. S. 319.

³¹⁷ Ders.: *Magija slov*. (1909) a.a.O. S. 437.

Ideen, die einen breiten Interpretationsspielraum eröffnen. Mit der "Geburt der Tragödie" hat Belyj die geeignete Vorlage bei der Hand, um seiner Schöpfung ein enormes Panorama zu verleihen, ohne doch Rechenschaft über das *konkrete* Schöpfungsausmaß ablegen zu müssen. Die heldenhafte Tat geht im puren Pathos auf. Belyj propagiert erneut eine kulturelle Umwälzung, die seinen frühen metaphysischen Spekulationen gleicht, wenn auch die anti-sokratische Kultur jetzt von Einzelnen initiiert sein soll. Die Sprachschöpfung etwa, vom dionysischen Wortgehalt, dem Laut, ausgehend, mündet in die uns bereits bekannte Idee von einer organischen Kultur. Den sprachschaffenden Helden wird ein erneuter Gang in die Natur, ein "gesundes Barbarentum"³¹⁸ zugemutet, so wie ehemals der westlich verbildete Lehrer die grüne russische Wiese betreten mußte, um zu singen.

"оживление слова указывает на новый органический период культуры; вчерашние старички культуры, под напором новых слов, покидают свои храмы и выходят в леса и поля, вновь заклинать природу для новых завоеваний; слово срывает с себя оболочку понятий: блестит и сверкает варварской пестротой.

Такие эпохи сопровождаются вторжением поэзии в область терминологии, вторжением в поэзии духа музыки: вновь воскресает в слове музыкальная сила звука; вновь пленяемся мы не смыслом, а звуком слов; в этом увлечении мы бессознательно чувствуем, что в самом звуковом и образном выражении скрыт глубочайший жизненный смысл слова – быть словом творческим. Творческое слово созидает мир."³¹⁹

"die Verlebendigung des Wortes weist auf eine neue organische Kulturperiode hin; die gestrigen Alten der Kultur verlassen unter dem Druck neuer Worte ihre Tempel und gehen in die Wälder und Felder, um von neuem die Natur zu neuen Eroberungen zu beschwören; das Wort wirft die Hülle des Begriffes von sich ab: es glänzt und funkelt von barbarischer Buntheit.

Solche Epochen werden begleitet von der Dominanz der Poesie im Bereich der Terminologie, von der Dominanz des Geistes der Musik in der Dichtung: Von neuem ersteht im Wort die musikalische Kraft des Lautes; von neuem werden wir nicht vom Sinn, sondern vom Laut der Worte gefangen; unter diesem Eindruck fühlen wir unbewußt, daß im lautlichen und bildhaften Ausdruck der tiefste Lebensinn des Wortes verborgen liegt: ein schöpferisches Wort zu sein. Das schöpferische Wort erschafft die Welt."

Die personifizierte Fassung der "Geburt der Tragödie" hat Folgen für die Schaffensweise des Künstlers, für die Taten seiner Helden und den Horizont seines Werks. Alle Momente sind in "Peterburg" zu finden. Der Künstler, der das dionysisch-musikalische Pathos seiner Seele zum Inhalt seiner Werke macht, beschwört. Der Rezipient erhält keine Chance zu eigener Betätigung, er wird unterworfen. Wie aber, wenn er das Buch aus der Hand legt? Dann hat auch die Unterwerfung von seiten des Autors ihr Ziel verfehlt. Poesie und "Wortmagie" widersprechen sich, so sehr auch Belyj – wie aus dem letzten Zitat ersichtlich – ihren Zusammenhang herstellen will. Es

³¹⁸ ebd.: S. 435.

³¹⁹ ebd.: S. 434.

kann nicht im Interesse eines Schriftstellers liegen, seine Seele zu Papier zu bringen. Er würde wohl kaum gelesen werden. Das weiß auch der Künstler Belyj. Im Falle "Peterburgs" ist deshalb zu fragen, ob Belyj die technisch-formale Umsetzung der "Geburt der Tragödie" durch eine subjektive *ergänzt*. In Betracht kommen dabei die lyrischen Passagen, die schon als Einschränkung der technischen Stilisierung aufgefallen waren. Gleichzeitig organisiert Belyj seinen Text in apollinische und dionysische semantische Felder. Er unterstreicht damit, wie sehr er erneut der inhaltlichen Interpretation der "Geburt der Tragödie" verpflichtet ist. Apollinisch bzw. dionysisch besetzt sind sowohl die Lautstruktur "Peterburgs" als auch die Figuren. Und an die Figuren delegiert Belyj nun den eigenen Schöpfungsanspruch. Sie sind aufgerufen zu einer heldenhaften, kulturstiftenden Tat. Ob allerdings die einzigen folgenhaften Handlungen des Romans, der Sprung Peters, der Mord Dudkins an Lippančenko, als gelungene apollinisch-dionysische Vereinigungen und deshalb als schöpferische zu bewerten sind, scheint fragwürdig.

Belyj jedenfalls kombiniert in "Peterburg" verschiedene Interpretationen der "Geburt der Tragödie" miteinander: eine formale und eine personifizierende, inhaltliche. Diese Kombination relativiert besonders die inhaltliche Seite. Denn der Magier Belyj müßte, um sich durchsetzen zu können, den ganzen Text beherrschen.

e) Der zweite Dionysos des Denkens

Die letzte Phase der Theoriebildung Belyjs beinhaltet den Versuch, die Kompetenz des schöpferischen Individuums wieder zu beschränken. Die Beschränkung findet statt mit Hilfe einer Erweiterung des Bewußtseins über die individuellen Grenzen hinaus. So entgleitet das Bewußtsein der Kompetenz des Ich. Es enthält ein Mehr gegenüber der persönlichen Schöpfung, und dieses Mehr ist für die kulturelle Entwicklung des Menschen verantwortlich.

Wo aber soll in diesem Konstrukt die "Geburt der Tragödie" untergebracht werden? Nietzsche ist grundsätzlich kein Bewußtseinsphilosoph. Apollo und Dionysos haben schwerlich etwas mit dem Denken zu tun, sie waren ja explizit als Gegenbilder zu Sokrates entworfen worden. In diesem Punkt setzt deshalb auch Belyjs Kritik an Nietzsche an. Nietzsche habe Sokrates und in der Folge die alexandrinische Kulturperiode einseitig negativ bewertet:

"он (Ницше, А.З.) дошел до Сократа: Сократ ему чужд, а трагедии крепнущей мысли ему кажутся мертвыми; (...) тончайшие упражнения мысли Александрии не занимали его; отцов церкви, схоластиков, мистиков не проникал он с такою же отчетливой ясностью, как мысли

физиков”.³²⁰

“я не знаю, прав ли Ницше, окончательно осудивший александрийский период античной культуры; ведь этот период, перекрещивающий различные пути мысли и созерцания, является для нас и доныне опорной базой, когда мы устремляемся в глубину времен; смешав александризм с сократизмом в одну болезнь, в одну дегенерацию, Ницше обрек собственный путь развития на суровый, нищезанский суд; то, что создало Ницше таким, каким мы его любим, – не что иное, как александризм; не будь он в душе александрийцем, не сказал бы он таких вещей слов о Гераклите, мистериях, Вагнере; и более того, он не создал бы «З а р а т у с т р ы». Созидая новое, он возвращался к старому.”³²¹

“er (Nietzsche, A.Z.) gelangte zu Sokrates: Sokrates ist ihm fremd, und die Tragödien des erstarken Denkens erscheinen ihm tot; (...) die feinen Gedankenübungen Alexandrias beschäftigten ihn nicht; die Kirchenväter, die Scholastiker, die Mystiker durchdrang er nicht mit jener präzisen Klarheit wie etwa die Physiker.”

“ich weiß nicht, ob Nietzsche darin recht hat, die alexandrinische Periode der antiken Kultur endgültig zu verurteilen; diese Periode, in der sich verschiedene Denk- und Anschauungswege überkreuzten, stellt doch auch heute, wo wir in die Tiefe der Zeiten streben, unsere Ausgangsbasis dar; indem er Alexandrismus und Sokratismus vermischte und zu einer Krankheit erklärte, brachte Nietzsche seinen eigenen Entwicklungsgang vor das harte nietzscheanische Gericht; das, was der Nietzsche, wie wir ihn lieben, geschaffen hat, ist nichts anderes als Alexandrismus; wäre er in seiner Seele kein Alexandriner gewesen, hätte er nicht solch prophetische Worte über Heraklit, die Mysterien, Wagner sagen können; und mehr noch, er hätte nicht ‘Z a r a t h u s t r a’ geschaffen. Indem er Neues schuf, kehrte er zum Alten zurück.”

Die alexandrinische Kulturperiode ist laut Belyj zwar eine eklektische, aber sie beinhaltet gerade deshalb auch die Möglichkeit zur Synthese. Die Synthese hätte v.a. das Denken und seine mythischen Vorläufer sowie die christlichen Einflüsse aus Palästina umfassen können. Diese Chance wurde historisch verspielt, aber sie kehrt in der Gegenwart wieder. Um sie zu nutzen, ist das Denken nicht einfach abzulehnen – diesen falschen Weg beschritt Nietzsche mit seiner Sokrates-Antipathie – sondern in religiös-mythischer Hinsicht zu übersteigen. Zur Zeugin des Umschlags der Vernunft macht Belyj die moderne Naturwissenschaft, die offensichtlich an ihre Grenzen gestoßen sei.³²² Auch bei Belyj werden die Grenzen des Denkens in Richtung der Vergangenheit durchlässig. Es geht ihm darum, die griechischen und christlichen Vorläufer wieder einzuholen. Aber dieser Rückbezug ist einmalig. Eine mehrfache – oder gar ewige – Wiederkehr lehnt Belyj ab. Er intendiert die Synthese der gesamten bisherigen Geschichte in einer *neuen* Kultur. Dieses Modell übernimmt er von Rudolf Steiner. Die anthroposophische Kosmologie geht mit ihren 7 Stufen von einer Entwicklung aus, innerhalb derer die 4. Stufe, die Etappe des Ich, des Selbstbewußtseins, den symmetrischen Mittelpunkt ausmacht. Von hier aus

³²⁰ Ders.: *Krizis mysli*. (1916/17) a.a.O. Blatt 29f.

³²¹ Ders.: *Ėmblematika smysla*. (1909) a.a.O. S. 50.

³²² Vgl.: Ders.: *Krizis mysli*. a.a.O. Blatt 12.

schlägt das Denken um und zurück, holt die bisherigen Stufen in neue, höhere ein.³²³ Laut Belyj befinden wir uns nun gerade an diesem historisch einmaligen Punkt. Und da kehrt auch Dionysos wieder, nämlich der "zweite Dionysos des Denkens":

"Разум же дионисичен извечно.

Перед собою имея образчики непонимания Разума (в Гегеле, в Канте, в Декарте, в Спинозе и в Лейбнице) Ницше естественно соблазнился историко-философской рутинной: дионисичности мысли не видел; дионисичности мысли Сократа, Филона, Плотина, схоластиков, Аристотеля, Гегеля – не угадал (...); и – да: мысль – стихия Диониса; дионисично прыгучее 'klares Denken', к которому зовет Рудольф Штейнер; оно есть второй Дионис, воскрешенный, восставший из первого Диониса, растерзанного Менадами.

Разум есть Дионис: ожидаем второе пришествие именно *этого Диониса!*"³²⁴

"Die Vernunft ist immer schon dionysisch.

Da ihm nur Vorbilder gegeben waren, die das Nicht-Verstehen der Vernunft beinhalteten (Hegel, Kant, Descartes, Spinoza und Leibniz), gab sich Nietzsche natürlich der historisch-philosophischen Routine hin: Er sah das dionysische Denken nicht: das dionysische Denken Sokrates', Philons, Plotins, der Scholastiker, Aristoteles', Hegels – konnte er (...) nicht entdecken; und – doch: Der Gedanke ist das Element des Dionysos; ein dionysisch springendes 'klares Denken', zu welchem Rudolf Steiner aufruft, das ist der zweite wiederauferstandene Dionysos, der aus dem ersten, von den Mänaden zerrissenen, Dionysos erstand.

Die Vernunft ist Dionysos: wir erwarten die zweite Ankunft genau *dieses Dionysos!*"

Nietzsche kannte, so Belyj, nur den griechisch-mythischen Dionysos. Diesen Dionysos habe er in seinem Leiden selbst verkörpert. Aufgrund der Verinnerlichung sei er aber potentiell in der Lage gewesen, eine Renaissance des Dionysos zu erleben, d.h. das *Denken* dionysisch zu reformieren. Ansätze dazu sieht Belyj in "Zarathustra". Zarathustra, der leichte Tänzer, läßt auch die Begriffe tanzen. Er hebt an zum Vogelflug des Denkens.³²⁵ Aber Nietzsche – Belyj bedient sich hier der "Zarathustra"-Metaphorik – warf sich selbst zu hoch, und "jeder geworfene Stein muß fallen".³²⁶ Den Stein, der Nietzsche zu Fall brachte, sieht Belyj im Gedanken von der Ewigen Wiederkunft. Der Kreislauf versperrte Nietzsche die Sicht auf eine dionysische Entwicklung der Vernunft.

Noch einmal greifen die Attribute des Apollinischen und Dionysischen in Belyjs Theorie ineinander. Als dionysisch gilt ihm nun die Vernunft. Er hebt sie ab vom Verstand, dem die Erkenntnistheorie verpflichtet ist und der mit seinen starren Kategorien dem Apollinischen gleichkommt.³²⁷ Dionysisch-vernünftig ist ein vorbegriffliches Denken, das eigentliche "Blut des

³²³ Vgl.: Ders.: Stat'ja bez zaglavija. (1928) a.a.O. Blatt 10ff, Osnovy moego mirovozzrenija. a.a.O. Blatt 36f, 49ff.

³²⁴ Ders.: Krizis mysli. a.a.O. Blatt 42f.

³²⁵ Vgl.: ebd.: Blatt 45.

³²⁶ Vgl.: ebd.: Blatt 46.

³²⁷ Vgl.: ebd.: Blatt 42.

Gedankens"³²⁸; dieses Denken ist keineswegs auf einen Sitz im Kopf (dem "Olymp") zu reduzieren.³²⁹ Die Metaphorik des Blutes indiziert – getreu den ursprünglichen, dionysischen Bestimmungen – ständige Bewegung, Rhythmus, Tiefe. Das Blut durchzieht alle Körperteile, es ist allgegenwärtig und eigentliches Indiz des Lebens. Der tote Mensch und das tote Denken werden durch den (Herz-) Stillstand bemessen.

Aus dieser Perspektive darf es keineswegs verwundern, wenn den Helden Peterburgs der Kopf platzt. Ihre Gedanken pulsieren³³⁰, und dieser Prozeß wird – nicht zuletzt am Beispiel Nikolajs – mit dem dionysischen Leiden identifiziert. Vom Original der "Geburt der Tragödie" aus gesehen wider Erwarten, aus Belyjs theoretischer Entwicklung aber konsequent motiviert, durchzieht die "Geburt der Tragödie" auch die Bewußtseinsströme in "Peterburg".

Daneben kehrt Belyj, in Übereinstimmung mit der anthroposophischen Kosmologie, mit der Reinterpretation früherer Denkstadien auf höherer Ebene, zu seinem eigenen früheren Thema 'Kultur', zum Ost-West-Gegensatz zurück. Belyjs Bewertung des Gegensatzes erfolgt nun aber nicht mehr in slavophil-romantischem Duktus. Die Fokussierung des Westens und damit allgemein der Rationalität in "Peterburg" läßt sich nur mit seiner späten Rezeption der "Geburt der Tragödie" erklären, mit der Neuentdeckung Alexandrias, das im Kraftfeld zwischen West (Rom) und Ost (antikes Griechenland, Palästina) stand. Bis 1905 mußte Belyj, analog zum frühen Nietzsche, Rußland *gegen* Westeuropa ausspielen. Das allzu starke sokratische Element verlangte auf der anderen Seite eine Kompensation, eine Überbewertung des Dionysischen, Natürlichen, Nationalen. In "Peterburg" dagegen, der westlichen Hauptstadt des russischen Reiches spielt sich der verzweifelte Versuch ab, die Hirnschalen seiner Bewohner (черепные коробки) dionysisch aufzuweichen und so die westlichen Russen mit den östlichen mandschurischen Mützen *zu vereinen*. Keine der Parteien ist dabei besser. Belyj ist an einem Ausgleich, nicht mehr an vertauschten Rollen interessiert. Dieser Ausgleich scheint jedoch, zieht man das Ende des Romans in Betracht, mißglückt.

Der eklektischen und damit alexandrinischen Fassung des Ost-West-Themas entspricht auch die Kombination sämtlicher Deutungen der "Geburt der Tragödie" in einem Werk.³³¹ Statt der

³²⁸ Vgl.: Ders.: *Krizis soznanija*. (1920/21) a.a.O. Blatt 19f.

³²⁹ Vgl.: ebd.: Blatt 20.

³³⁰ Vgl.: Ders.: *Peterburg*. a.a.O. S. 313f,412. Vgl. analog dazu den Ausdruck "vskipenie mysli" ("Kochen des Gedankens") in der Theorie Belyjs: Ders.: *Krizis mysli*. a.a.O. Blatt 46.

³³¹ Diese Tatsache stimmt mit der These Hansen-Löves überein, der grotesk-karnevaleske Symbolismus nehme die vorhergehenden symbolistischen Modelle in sich auf und bewerte sie. Vgl.: Hansen-Löve, A.A.: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd. 1. a.a.O. S. 21f.

anthroposophischen *Synthese* höherer Ordnung liegt hier eher eine *Überkreuzung* verschiedener Interpretationen vor. Im Hinblick auf die poetische Qualität kann man allerdings nur von einem glücklichen Mangel sprechen. Es greifen ineinander: die formale Deutung der "Geburt der Tragödie", die inhaltlich schöpferische, die dionysische Reform des Denkens und der kulturelle Horizont (Ost-West-Thematik), der den Rahmen "Peterburgs" ausmacht. Und in diesem Verbund hat die Struktur, die formale Seite, die einen inhaltlichen Eklektizismus trägt, ein besonderes Gewicht, denn Schöpfung und Anthroposophie sind eindeutige Motive, ihre Eindeutigkeit wird aber durch die Kontamination widerlegt.

2.2 Schaffen, Ja-Sagen

Das Schaffen wird nach dem Verlust der frühen metaphysischen Bindung zu Belyjs zentralem Anliegen. Von 1906 bis zu seiner anthroposophischen Phase ist er um eine theoretische Ausarbeitung des "tvorčestvo" bemüht. Und in diese Zeit fällt auch seine Rezeption der neukantianischen Erkenntnistheorie. Das Konzept des Schaffens entsteht – wie dargestellt – durch inhaltliche Erweiterung des Rickertschen Systems. Doch den Begriff Schaffen gibt es bei Rickert gar nicht, bei Nietzsche dagegen auf Schritt und Tritt. Die Vermutung liegt daher nahe, daß Belyj Nietzsches "Schaffen" übernimmt und es in einer erkenntnistheoretischen Fassung sublimiert, den eigentlichen Urheber damit verschleiern. Warum?

Schon in der Überschrift zu diesem Kapitel mußte auf eine vollständige Analogie zur Position Nietzsches verzichtet werden. Denn Belyj will nur den positiven Nietzsche. Zum "Schaffen" Nietzsches gehört aber ein Umstürzen, ein Verneinen. Und diesen zerstörenden Teil spart Belyj weitgehend aus. Ja, wenn es sich nur um die Gesellschaft, die westliche Zivilisation, um Sokrates gehandelt hätte, wie noch in der "Geburt der Tragödie"! Nietzsches Pathos der Vernichtung richtet sich aber gegen die christliche Welt. Und diese Welt will Belyj mit allen Kräften retten. Er gibt den alten Gott nicht preis. Vielmehr unterstellt er Nietzsche ein eigentliches, verzweifeltes Streben nach Gott.³³² Zwei zaghafte Versuche, dem kritischen Nietzsche Gefolgschaft zu leisten – in "Principy i puti vozroždenija" (1906)³³³ und "Pesn' žizni" (1908)³³⁴ – können nicht

³³² Vgl.: Taciturno (= Belyj, A.): K opredelenii religii. (Zur Bestimmung der Religion) In: Pereval. Nr. 4. 1907. S. 39; Belyj, A.: Teatr i sovremennaja drama. (1907) a.a.O. S. 34, Fridrich Ničše. (1907) a.a.O. S. 72, Krizis soznanija. (1920/21) a.a.O. S. 24.

³³³ Vgl.: Taciturno (Belyj, A.): Principy i puti vozroždenija. (Prinzipien und Wege der Erneuerung) In: Pereval. Nr. 1. 1906. S. 36,38f.

³³⁴ Vgl.: Belyj, A.: Pesn' žizni. a.a.O. S. 47.

darüber hinwegtäuschen, daß Belyjs Schaffen einem *positiven* Ziel zustrebt. Wenn sich Belyj in "Pesn' žizni" wie Nietzsche gegen die "Hinterwelt", gegen ein ewiges Leben im Jenseits ausspricht³³⁵, so heißt das noch nicht, daß er eine Erlösung der Menschheit im christlichen Sinne ablehnt. Das Jenseits soll zwar ein Diesseits werden, aber das Diesseits entpuppt sich als fernes Hier und Jetzt. Es handelt sich um die in der Apokalypse verkündete, 'reale' Verwandlung der Menschheit in Christus.³³⁶ Diese 'Realität' aber hätte Nietzsche ebenso als Hinterwelt gebrandmarkt und wie die himmlische abgelehnt.

Mit der Aussparung des kritischen Nietzsche verharmlost und verwässert Belyj das Schaffen. Trotz gegenteiliger Behauptungen ist Belyjs "tvorčestvo" lebensfern und unbestimmt. Es kommt einer Verblendung gleich, wenn er Nietzsche eine Flucht vor der Wirklichkeit unterstellt.³³⁷ Gerade die kritischen Werke Nietzsches von "Menschliches, Allzumenschliches" bis hin zur "Fröhlichen Wissenschaft" belegen das Gegenteil. Belyj aber kann sich dem polemischen Realitätsbezug nicht anschließen³³⁸, und so weicht sein "Schaffen" seinerseits der Wirklichkeit aus. Auch in "Principy i puti vozroždenija", einem Text, in dem Belyj zum Sturz der alten Werte aufruft, weiß man nicht, um was für Werte es sich eigentlich handelt. Zu einer konkreten Kritik kommt es neben dem bilderreichen Pathos gar nicht.³³⁹ Und Belyjs zumeist realisierte Lösung, das Schaffen von seinen zerstörenden Implikationen zu befreien, liegt eben in der Projektion auf die Erkenntnistheorie. Zur Kombination der Philosophien Nietzsches und Rickerts sieht er sich berechtigt, da beide vom Begriff des Wertes und der Bejahung ausgehen. Freilich werden in dieser Verklammerung die philosophischen Ansätze stark modifiziert. Und so sollen der Deutlichkeit halber die Modifikationen, d.h. die Einflüsse der jeweiligen Philosophie auf ihren so verschiedenen Partner gesondert betrachtet werden. Was kann also zunächst das Denken Nietzsches an der Erkenntnistheorie Rickerts 'verbessern'?

Rickerts Erkenntnisssystem basiert auf der formalen Bejahung eines Werts (des Sollens, des Sinns) im Urteilsakt. Er geht von einer inhaltlich unbestimmten Praxis aus, die nichts produziert, sondern nur anerkennt. Belyj entwickelt hieraus die Bejahung des *Lebens*, die Bejahung erfolgt durch *Schöpfung*, im Schöpfungsprozeß *entsteht* eine Pluralität von *Werten*:

³³⁵ Vgl.: ebd.

³³⁶ Vgl.: ebd.: S. 58f.

³³⁷ Vgl.: Ders.: *Krizis soznanija i Genrik Ibsen*. a.a.O. S. 173. Kritik am mangelnden Gesellschaftsbezug Nietzsches übt Belyj auch in: Ders.: *Teatr i sovremennaja drama*. a.a.O. S. 24. Daß sich Nietzsche *persönlich* von der Umwelt abgrenzt, ist hier nicht gemeint und unterliegt auch nicht der Kritik Belyjs.

³³⁸ Vgl.: Ders.: *Krizis soznanija i Genrik Ibsen*. a.a.O. S. 171f.

³³⁹ Vgl.: *Taciturno: Principy i puti vozroždenija*. a.a.O. S. 38f.

“Там, где познание вопрошает: «что есть жизнь, в чем подлинность жизни?», творчество отвечает решительным утверждением: «вот подлинно переживаемое, вот – жизнь».³⁴⁰
 “именно в творчестве (...) создаются практические ценности бытия”.³⁴¹

“Dort, wo die Erkenntnis fragt: ‘Was ist das Leben, worin liegt die Authentizität des Lebens?’, antwortet das Schaffen mit entschiedener Bejahung: ‘Hier ist das wirklich Erlebte, hier ist das Leben.’”

“gerade in der Schöpfung (...) werden die praktischen Werte des Seins gesetzt”.

Diese Verlagerung geht eindeutig auf Nietzsche zurück. Belyj ist sich der Provenienz – wie andere Textstellen beweisen – auch durchaus bewußt: “Как творить ценности? Вот кипящее стремление Ницше.”³⁴² (“Wie kann man Werte schaffen? Darin liegt das glühende Streben Nietzsches.”) Bei Rickert kann es weder Schaffen, noch Wertprodukt und schon gar keine Vielzahl von kreierten Werten geben. In Belyjs Formulierungen wirkt vielmehr der emanzipierte, befreite, ja omnipotente Mensch der “Fröhlichen Wissenschaft” hinein. Und mit der Konkretisierung des Werte-Bejahens in einem Werteschaffen geht auch ein Wechsel der Akteure einher. Rickerts Subjekt der Erkenntnis ist das – überpersönliche – “Bewußtsein überhaupt”. Ein solch logischer Endpunkt scheint untauglich im Leben³⁴³, und Belyj ersetzt ihn sowohl mit Kants als auch mit Nietzsches Hilfe durch das Ich, durch die reale Persönlichkeit: “Источник творчества – личность”.³⁴⁴ (“Ursprung der Schöpfung ist die Persönlichkeit”.) Grenzenlose Perspektivität des Daseins, der Mensch als neuer Gott, das sind Aspekte in Belyjs Werk, die deutlich den Einfluß Nietzsches verraten:

“Древнее представление было обернуто позднейшим поколением: не Бог – человека, а Человек сотворил богов по образу своему и подобию.”³⁴⁵

“Das alte Denken wurde durch die neue Generation gestürzt: nicht Gott schuf den Menschen, sondern der Mensch die Götter nach seinem eigenen Vorbild.”

Vor allem der Künstler ist Schöpfer des Kosmos, Gott seiner Welt.³⁴⁶ Und angesichts dieser grandiosen Kompetenz fehlt auch bei Belyj – analog zu Nietzsche – das Bild des Fliegens nicht.³⁴⁷ Belyjs Schöpfung zielt auf Unendlichkeit, läßt das vergängliche, irdische Leben hinter sich.

³⁴⁰ Belyj, A.: Simvolizm. (1908) a.a.O. S. 19.

³⁴¹ Ders.: Problema kul'tury. (1909) a.a.O. S. 9.

³⁴² Ders.: Fridrich Ničše. (1907) a.a.O. S. 69.

³⁴³ Vgl.: Ders.: Pesn' žizni. a.a.O. S. 46.

³⁴⁴ ebd.: S. 45.

³⁴⁵ Taciturno: K opredelenii religii. a.a.O. S. 42.

³⁴⁶ Vgl.: Belyj, A.: Feniks. (1906) a.a.O. S. 152.

³⁴⁷ Inwieweit die gesamte Metaphorik der Höhe (und der Tiefe) in Belyjs Theorie und einigen seiner Prosa-Werke auf Nietzsche zurückgeht, zeigt: Schmidt, E.: Bergsymbolik im Werk Andrej Belyjs. Ein Bildzeichen mit speziellem Bezug zu Nietzsche. In: Berlinger, R., Schrader, W. (Hrsg.): Nietzsche – kontrovers. V. Würzburg 1985. S. 55-86. Der Roman “Peterburg” wird in dieser Analyse nicht berücksichtigt.

“Наша жизнь становится ценностью. Мы, как участники жизни ценной, обитаем вне пределов старой жизни и смерти. Мы уже не можем умереть. (...) И вот мы – фениксы – тихо отделились от земли. Мы окружены ныне созидающей способностью нашего разума, как голубым морем небесным.

В сотворенном заново мире бытия, мире ценном, мы снова и снова начинаем процесс творчества.”³⁴⁸

“в глубине души уже звучит песнь торжествующей жизни (...) преобразование – в нас и бессмертие – с нами (...) полет – восторг, энтузиазм, сгорание; если восторг вознесет еще и тело, мы согласны быть «птицами в воздухе»”.³⁴⁹

“Unser Leben wird zum Wert. Wir, die wir am werthafsten Leben teilhaben, wohnen außerhalb der Grenzen des alten Lebens und Todes. Wir können schon nicht mehr sterben. (...) Und so haben wir Phönixe uns leise von der Erde entfernt. Wir sind heute umgeben von der schöpferischen Fähigkeit unserer Vernunft wie von einem hellblauen Himmelsmeer. In der neu geschaffenen Welt des Seins, der werthafsten Welt, beginnen wir immer wieder von neuem unseren Schaffensprozeß.”

“In der Tiefe unserer Seele erklingt schon das Lied des triumphierenden Lebens (...) unsere Verwandlung ist in uns und die Unsterblichkeit mit uns (...) Flug, Begeisterung, Enthusiasmus, Verbrennen: wenn unsere Begeisterung auch noch den Körper erhebt, dann sind wir einverstanden damit, ‘Vögel in der Luft’ zu sein.”

Hier aber stellt sich die Frage nach dem Status der angekündigten Unsterblichkeit. Handelt es sich nur um eine Metapher, die die schöpferische Allmacht beschreibt, oder will Belyj auf mehr hinaus? Nietzsche seinerseits kümmerte sich zunächst nicht um die zeitliche Dimension des Werteschaffens. Das Schaffen war auf die Gegenwart bezogen, auf ein Vernichten der alten, noch existierenden Werte und ein Setzen neuer. In “Zarathustra” begrenzt Nietzsche die Aktivität durch Einbindung der Zeit als Ewige Wiederkunft. Im Kreislauf der Zeit sind der Mensch und sein Tun endlich. Ihre Unsterblichkeit bezieht sich allenfalls auf das immer gleiche Werden und Vergehen.

Belyj nützt die Zwiespältigkeit des “Zarathustra” aus. Handelt er vom grenzenlosen Schaffen, so reicht ihm die Ewige Wiederkunft Nietzsches als Metapher für eine immer wiederkehrende, je neue Möglichkeit des tvorčestvo (мы снова и снова начинаем процесс творчества: преобразование – в нас и бессмертие – с нами).³⁵⁰ (“wir beginnen immer wieder von neuem unseren Schaffensprozeß; die Verwandlung ist in uns und die Unsterblichkeit mit uns”) Fühlt er sich aber zu einer Bindung der Schöpfung verpflichtet, so gibt ihm Nietzsche noch ein anderes Interpretationsmuster an die Hand. Nietzsche legt in “Zarathustra” zusammen mit dem Kreislauf der Zeit auch eine Entwicklung nahe. Es ist die Rede vom Höhersteigen, vom Menschen als Brücke und Übergang und von einem Entwicklungsziel: dem Übermenschen. Und hier versucht

³⁴⁸ Belyj, A.: Feniks. a.a.O. S. 153.

³⁴⁹ Ders.: Pesn' žizni. a.a.O. S. 48.

³⁵⁰ Zu diesem Punkt siehe auch das folgende Kapitel (A.II.2.3 “Die Ewige Wiederkunft – eine Wiederkunft der Ewigkeit?”) in dieser Arbeit.

sich Belyj noch einmal an einer Integration der Philosophie Nietzsches in die Erkenntnistheorie Rickerts.

Mit Hilfe Rickerts – dies nun die umgekehrte Modifikation – läßt Belyj generell die Aggressivität der Aphorismen Nietzsches verblassen. Ihre Lebendigkeit wird zum einen der Logik unterstellt: Belyj entwickelt eine ‘*Theorie der Werte*’³⁵¹ und eine ‘*Theorie des Schaffens*’, eine ‘*Theorie des Symbolismus*’³⁵², die, wenn auch wenig konsistent, in ihrem Anspruch auf Systematik Nietzsches Anliegen konterkariert. Zum anderen verliert das “Schaffen” Belyjs im pathetischen Höhenflug seine irdischen Konturen und strebt einem fernen Fixpunkt zu, für den er bei Rickert Unterstützung findet. Der Urteilsakt, wie ihn Rickert versteht, ist gerichtet. Er zielt auf Akzeptanz der Urteilsnorm. Und diese Norm ist *transzendent*. Durch die Projektion der Transzendenz auf Nietzsches Schaffensziel entzieht Belyj dem Übermenschen die biologische Grundlage. Gleichzeitig historisiert er die nur logische, erkenntnistheoretische Praxis. Die Norm Rickerts wird, wie gesehen, zu einem transzendenten *Sein* umgedeutet, während die Implikationen des Übermenschen ins Transzendente verschwimmen.³⁵³ Belyj ringt um eine Vermittlung dieser beiden philosophischen Positionen. Dahinter steht das Bestreben, den Begriff des Übermenschen zwar beizubehalten, ihm aber eine andere inhaltliche Färbung als die von Nietzsche anvisierte, aggressive und herrische zu verleihen. Ein Beispiel des Jonglierens zwischen Erkenntnisnorm und Übermensch, zwischen Rickert und Nietzsche, sei hier zitiert. Als Ergebnis erhält Belyj die “Lehre vom Übermenschen” als Moral³⁵⁴, die im Licht der Wertetheorie zu erklären sei:

“Сомнительно видеть в биологической личности сверх-человека; еще сомнительнее, чтобы это была коллективная личность человечества. Скорее это – принцип, слово, логос или норма развития, расрисованная всеми яркими атрибутами личности. Это – икона Ницше. Учение Ницше о личности – не теория, ни психология; еще менее это – эстетика или наука. Всего более это – мораль, объяснимая в свете теории ценностей – теории символизма.”³⁵⁵

“Es scheint zweifelhaft, in der biologischen Beschaffenheit einer Person den Übermenschen sehen zu wollen; noch zweifelhafter ist, daß dies die kollektive Persönlichkeit der Menschheit sein soll. Vielmehr liegt hier ein Prinzip, ein Wort, ein Logos vor, oder eine Entwicklungsnorm, die mit den grellen Attributen einer Persönlichkeit ausgestattet ist. Das ist Nietzsches Ikone. Nietzsches Lehre von der Persönlichkeit ist weder Theorie, noch Psychologie; noch weniger Ästhetik oder Wissen-

³⁵¹ Vgl.: Belyj, A.: Problema kul'tury. a.a.O. S. 5.

³⁵² Vgl.: Ders.: Teorija ili staraja baba. (1907) a.a.O. S. 272.

³⁵³ Eine Schwäche der Arbeit von Lane besteht darin, daß sie Belyjs philosophische Rezeption ungeprüft übernimmt. In Rickerts System, so nun auch Lane, basierten die Werte auf einer “transzendenten ewigen Realität”: “He (Rickert, A.Z.) argued there is a realm of values grounded in a transcendental eternal reality.” Belyjs Position erscheint in dieser Darstellung als philosophisch legitimiert und darüber hinaus als konsistent. Vgl.: Lane, A.M.: Nietzsche in Russian Thought. a.a.O. S. 167f.

³⁵⁴ Vgl. so auch schon 1903 in: Belyj, A.: Simvolizm, kak miroponimanie. a.a.O. S. 233.

³⁵⁵ Ders.: Fridrich Nicše. a.a.O. S. 68.

schaft. Vielmehr handelt es sich um eine Moral, die im Licht der Wertetheorie, der Theorie des Symbolismus erklärt werden kann.“

Die ethische Deutung der Entwicklungs-„Norm“ „Übermensch“, noch dazu mit Hilfe einer „Theorie“, steht im krassen Gegensatz zu den Intentionen ihres Erfinders. Zwar gibt sich Belyj 1907 bescheiden. Was resp. wer der Übermensch sein soll, wird allenfalls angespielt: in der Interpretationsrichtung. Diese zielt auf die Apokalypse.

“Все для него (Ницше, А.З.) – мост и стремление к дальнему. Он приглашает любить страну наших детей; он запрещает смотреть туда, о т к у д а мы идем; наша честь в том, чтобы поняли мы, к у д а приближаемся в детях. Но чтобы знать, куда идешь, нужно развить в себе свое будущее, т.-е. и м е т ь его: иметь образ н о в о г о человека, н о в о е имя на камне души. Здесь Ницше – апокалиптик.”³⁵⁶

“Alles ist für ihn (Nietzsche, A.Z.) – eine Brücke und ein Streben zum Entfernten. Er lädt uns ein, das Land unserer Kinder zu lieben; er verbietet den Blick dorthin, w o h e r wir kommen; unsere Ehre liegt darin zu erkennen, w o h i n wir gehen. Doch um zu wissen, wohin man geht, muß man in sich selbst seine Zukunft entwickeln, d.h. sie h a b e n: das Bild des n e u e n Menschen haben, den n e u e n Namen auf dem Stein der Seele. Hier ist Nietzsche – ein Apokalyptiker.”

Belyj will – so scheint es hier – auch Nietzsches Ja-Sagen in sein System integrieren. Die Schöpfung, bislang nur als “да – будет” präsent, soll sich nun zurück auf die Vergangenheit richten. Aber Belyjs Konstrukt sieht Nietzsches “Werde, der du bist!” – der Zusammenhang wird hier wohlweislich verschleiert – kaum ähnlich. Denn Belyjs neuer Mensch ist nicht derjenige, der *sein Sein* in Zukunft und Vergangenheit bejaht, sondern er “hat” nur das “Bild” eines (*anderen*) *neuen Menschen* vor Augen. Und er strebt damit einem transzendenten Ideal zu, dessen Transzendenz im zeitlichen ‘noch nicht’ besteht, dessen Sein aber Belyj in der Apokalypse vorformuliert findet. Belyjs “да – было”, das Ja zur Vergangenheit, geht in die Entwicklung ein, bestätigt sie nicht zuletzt. Von einem Fatalismus kann hier keine Rede sein. Die Ankunft des Übermenschen denkt Belyj zwar als Wiederkehr – aber er geht damit gerade auf Distanz zur *Ewigen* Wiederkunft. Die Wiederholung führt zum Abschluß der Geschichte, zur *zweiten* Geburt und – gemäß der Apokalypse – zur endgültigen Erlösung der Menschheit.

“«Дам ему белый камень и на нем написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» – сказано в Апокалипсисе. Никто лучше Ницше не понял бы смысла этих слов. Вторично родиться звал нас Ницше, и горы – подножие новорожденного. «Новое имя» и назвал Ницше: при чем совершенно формально: (...) С в е р х ч е л о в е к – это наименование. Есть ли наименование еще и личность? Если да, то в символическом смысле. Скорее имеем мы дело с грезящимся лозунгом, несознанной и, однако, предошущающей нормой развития; предошущение превращаем мы в цель устремлений.”³⁵⁷

³⁵⁶ ebd.: S. 65.

³⁵⁷ ebd.: S. 65f.

“Ich werde ihm einen weißen Stein geben und darauf wird ein neuer Name geschrieben sein, den niemand weiß außer dem, der ihn erhält” – steht in der Apokalypse geschrieben. Niemand könnte den Sinn dieser Worte besser verstehen als Nietzsche. Er rief uns zu unserer Zweiten Geburt auf, und Berge sind die Füße dieses Neugeborenen. Den ‘Neuen Namen’ nannte Nietzsche, wenn auch ganz formal: (...) Ü b e r m e n s c h heißt er. Ist die Bezeichnung auch eine Person? Wenn ja, so im symbolischen Sinn. Eher haben wir es mit einer erträumten Losung zu tun, mit einer noch unerkannten, doch vorausgefühlten Entwicklungsnorm; wir verwandeln die Ahnung in das Ziel unseres Strebens.”

Diese etwas verhaltene Deutung ist nur die im Rahmen der Theorie des Schaffens³⁵⁸, im Rahmen der Ermächtigung des Ich sublimierte Form der frühen, totalen Gleichsetzung Belyjs: des übermenschlichen Zustands mit dem gottmenschlichen.³⁵⁹ Und nach dem Durchlauf durch den Subjektivismus beherrscht die gleiche Teleologie auch wieder explizit das Feld. Belyj begrenzt zwar, wie Nietzsche, die Kompetenz des schöpferischen Ich, aber er hält sich an christliche Vorstellungen. Damit entstellt er die Philosophie Nietzsches, was sich nicht zuletzt an der Art seines Zitierens zeigt. Dem Schaffen Belyjs wohnt nun, auch wenn es vom Ich ausgeht, ein kollektiver Anspruch inne. Und auch der Egoismus Nietzsches – so Belyj 1910 – sei nur ein taktisches Verfahren. Er predige eigentlich die Nächstenliebe. Zum Beweis führt Belyj ein Zitat aus “Zarathustra” an, aber eine solche Textstelle gibt es im Original nicht und kann es von der Aussage her auch gar nicht geben:

“Ницшевский эгоизм, провозгласивший «я», есть не более, как тактический прием, по новому приводящий к старой религиозной морали; Ницше нам в сущности говорит: «люби не ближнего («ты»), а себя («я»), но эта любовь нужна для того, чтобы в «я» ты открыл другое «я» и превратил свое личное (близкое) «я» в путь и стремление к другому далекому «я»; не зная реально связи между обоими «я», что ты можешь знать о ближнем; только через далекое «я» можешь ты подойти к ближайшему «ты» (ближнему)».“³⁶⁰

“Der Egoismus Nietzsches, der ‘Ich’ ausruft, ist nicht mehr als ein taktisches Verfahren, das auf eine neue Art zur alten religiösen Moral zurückführt. Nietzsche sagte uns im wesentlichen: ‘liebe nicht den Nächsten (das ‘Du’), sondern dich selbst (das ‘Ich’), doch diese Liebe ist notwendig, damit du in deinem ‘Ich’ ein anderes ‘Ich’ erkennst und dein eigenes (nahes) ‘Ich’ in das Streben nach dem fernen ‘Ich’ verwandelst; wenn du das Band zwischen den beiden ‘Ich’ nicht wirklich kennst, was kannst du dann über den Nächsten wissen; nur über das ferne ‘Ich’ kannst du wieder zum nächsten ‘Du’ (zum Nächsten) zurückkehren’.”

Vor allem der Schlußsatz fällt der Autorschaft Belyjs zu, denn Nietzsche unterstreicht explizit, daß von der “Fernsten-Liebe” kein Weg zurück zur Nächstenliebe führt.³⁶¹ Nietzsches Alternative zum christlichen Nächsten ist der Freund, in dem man auch noch “seinen besten Feind haben”

³⁵⁸ Vgl. in dem Zitat etwa den auf Rickert zurückgehenden Begriff der (Entwicklungs-)Norm.

³⁵⁹ Vgl.: Belyj, A.: Simvolizm, kak miroponimanie. (1903) a.a.O. S. 222, O teurgii. (1903) a.a.O. S. 21f. Svjaščennye cveta. (1903) a.a.O. S. 126f.

³⁶⁰ Ders.: Krizis soznaniija i Genrik Ihsen. a.a.O. S. 185f.

³⁶¹ Vgl.: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 77f.

muß.³⁶² Dahinter verbirgt sich seine Verachtung der menschlichen Gleichheit.³⁶³ Um diese Gleichheit aber muß es Belyj gehen, wenn er als Schöpfungsziel die Versöhnung der Menschen in Christus vor Augen hat.

Es bleibt die Frage nach der Konstanz der Nietzsche-Wertung in Belyjs theoretischem Werk. Welche Rolle nimmt der Übermensch im Kontext der Anthroposophie ein? Hier gewinnt ja die Figur Christi noch einmal zusätzlich an Bedeutung. Und so scheint Belyj seine Identifikation des Übermenschen mit dem Gottmenschen noch einmal überdenken zu wollen. Zwar projiziert er noch immer Nietzsches Philosophie auf die Apokalypse, aber der Übermensch erhält jetzt die gegenteilige Konnotation: Er ist – der Antichrist.³⁶⁴ Diese totale Revision seines bisherigen Denkens läßt Belyj aber nur an einer Stelle durchschimmern. Deutlicher zeigt sich seine Distanzierung von Nietzsche in puncto Ewige Wiederkunft.³⁶⁵ Gleichzeitig bleibt aber die Achtung vor Nietzsche, insbesondere vor dem "Zarathustra" in den späten Texten Belyjs erhalten. Für die Nietzsche-Rezeption in "Peterburg" gilt es deshalb, die grundsätzliche Ambivalenz nicht aus den Augen zu verlieren.

Aus unserem bisherigen Kenntnisstand läßt sich zumindest keine klare Polarisierung von Übermensch und Gottmensch erkennen. Sind die Leitfiguren des Romans, der Eherne Reiter und der weiße Domino, Gegenspieler oder Doppelgänger, oder etwa beides? In Belyjs Theorie fällt, jeweils gekoppelt mit dem Übermenschen, das Bild des apokalytischen *weißen* Steines auf, der den Namen des kommenden Erlösers trägt. Nietzsche erhält den Stein und er nennt den Namen, den "Übermenschen". Auch der Person Nietzsche wird die Farbe weiß zugesprochen.³⁶⁶ Kann demnach der weiße Domino als literarische Inkarnation des Übermenschen begriffen werden? Parallelisiert Belyj zwei Varianten des Übermenschen – eine sanfte (den weißen Domino) und eine herrische, aggressive (den Ehernen Reiter)? Oder spaltet er Nietzsche selbst in die Figuren Dudkin, weißer Domino auf und setzt sie der Gewalt des Übermenschen Peter aus? Dann wäre der weitgehend entmachtete weiße Domino mit seinem schöpferischen Produkt konfrontiert. Die Vermutung liegt allerdings nahe, daß Belyj mittels der vielschichtigen künstlerischen Konstruktion einer Entscheidung, die er ja auch in seiner Theorie nicht fällen will, ausweicht.

³⁶² Vgl.: ebd.: S. 71.

³⁶³ Vgl. v.a. das Unterkapitel "Von den Taranteln" in: ebd.: S. 128-131.

³⁶⁴ Vgl.: Belyj, A.: *Krizis kul'tury*. a.a.O. (1920) S. 85.

³⁶⁵ Siehe dazu das folgende Kapitel (A.II.2.3 "Die Ewige Wiederkunft – eine Wiederkunft der Ewigkeit?") in dieser Arbeit.

³⁶⁶ Vgl.: Belyj, A.: *Maska*. (1904) a.a.O. S. 134. Nietzsche hat hier in Belyjs Vorstellung ein weißes Gesicht, einen blonden Schnurrbart und trägt einen weißen Zylinder.

2.3 Die Ewige Wiederkunft – eine Wiederkunft der Ewigkeit?

Belyjs Denken ist in all seinen unterschiedlichen Phasen auf die Zukunft gerichtet. Diesem teleologischen Ansatz widerspricht die Ewige Wiederkunft des Gleichen von vornherein. Belyj übersieht zunächst das Problem. Im Verlaufe seiner theoretischen Entwicklung wächst jedoch die Erkenntnis, daß beide Positionen unvereinbar sind. Die frühe Harmonie, zustande gekommen durch Fehldeutungen, weicht einer Irritation und führt schließlich zur expliziten Distanzierung. Anfang und Endpunkt dieser Entwicklung entsprechen sich insofern, als Belyj nicht auf die Ewige Wiederkunft, sondern auf die Wiederkunft der Ewigkeit abzielt.³⁶⁷ 1903 allerdings glaubt er noch, dies sei auch Nietzsches eigenstes Anliegen:

“(...) и зоревая ласка кротко успокаивает сердце.

Образ мистической церкви на границах времен и пространств. Тают пространства. Начало времен сливается с концом. Образуется круг времени – «к о л ь ц о к о л е ц – к о л ь ц о в о з в р а т а». Оттуда брызжет солнечность. Вот Она явит образ свой; но подымается голос из безвременья: «Ей, гряди скоро».

Христос – воплощенная Вечность – наш полновременный день. Приканчивается символизм, начинается воплощение. (...) Ницшевский «д е н ь в е л и к о г о п о л у д н я», в который явится сверх-человек, был и опять будет, вторично возвратится: «Вскоре вы не увидите Меня и опять увидите Меня... И радости вашей никто не отнимет у вас (...)» (Иоанн).³⁶⁸

“(...) und die Zärtlichkeit der Morgenröte beruhigt sanft das Herz.

Das Bild einer mystischen Kirche ersteht am Ende der Zeiten und Räume. Die Räume schmelzen. Der Anfang der Zeit fließt mit ihrem Ende zusammen. Der Kreis der Zeit wird gebildet – ‘D e r R i n g d e r R i n g e – d e r R i n g d e r W i e d e r k u n f t’. Von dort sprüht das Licht der Sonne hervor. Und schon zeigt Sie selbst ihre Gestalt; doch aus dem Nichtzeitlichen erhebt sich eine Stimme: ‘Ich komme bald’.

Christus ist die verkörperte Ewigkeit, unser vollzeitiger Tag. Der Symbolismus endet, es beginnt die Inkarnation. (...) Nietzsches “g r o ß e r M i t t a g”, an welchem der Übermensch erscheinen wird, war und wird sein, wird zum zweiten Mal wiederkehren: ‘Bald werdet ihr mich nicht mehr sehen und dann werdet ihr mich wieder sehen... Und eure Freude wird euch niemand nehmen (...)’ (Johannes).’

Von der Ewigen Wiederkunft Nietzsches aus gesehen, tauscht Belyj Subjekt und Attribut des Geschehens aus. Er zerlegt die Ewige Wiederkunft in ein Ewiges und ein Wiederkehrendes und so getrennt können beide Glieder auch anders miteinander kombiniert werden. “Der Ring der Ringe, der Ring der Wiederkunft” mag dann nur ein einmaliger sein, die Wiederkunft eine

³⁶⁷ Hansen-Löve stellt im Rahmen seiner Typologie die Interpretation der Ewigen Wiederkunft als Wiederkunft des Ewigen für den mythopoetischen Symbolismus heraus. Als zeitliches Eckdatum dieser symbolistischen Variante gibt er 1907 an. Vgl.: Hansen-Löve, A.A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 1. a.a.O. S. 329. Mit der begrenzten Zuordnung Belyjs zum mythopoetischen Symbolismus und der Periodisierung Hansen-Löves stimmt überein, daß Belyj besonders um 1907 Zweifel an dieser Nietzsche-Deutung und damit an seiner eigenen früheren Position hat.

³⁶⁸ Belyj, A.: Svjaščennye cveta. a.a.O. S. 126f.

zweite und endgültige, die in eine zeitlose Ewigkeit mündet. Zur Verdichtung dieser Interpretation nützt Belyj die positiven Bilder – Sonnenaufgang, großer Mittag – und die begriffliche Unschärfe des “Zarathustra” aus. Es reicht ihm Nietzsches Metaphorik, die er mit Auszügen aus dem Johannesevangelium kombiniert, und diese Zusammenschau von Zitaten soll dann den Beweis der gleichgerichteten Intention beider Werke erbringen. Bei einer so teleologisch gewendeten Wiederkunft steht auch der Integration des Übermenschen nichts im Wege. Belyj hat und sieht nicht Nietzsches Problem, da er einseitig progressiv argumentiert.

Doch im gleichen Jahr, 1903, scheinen ihm bereits erste Zweifel zu kommen. Nietzsche sei – so heißt es in “Simvolizm, kak miroponimanie” – auf der Brücke zwischen Kritizismus und den glückseligen Inseln stehengeblieben.³⁶⁹ Belyj nimmt die Ewige Wiederkunft nun beim Wort, die damit seinem gegenwärtig anvisierten theurgischen Ziel³⁷⁰ widerspricht. Aber er hält an Nietzsche fest. Er stützt sich auf Šestovs Argumentation, der die Ewige Wiederkunft als vorläufige, noch unfertige Idee Nietzsches brandmarkt. Und auch Šestov setzt, um Nietzsche ‘weiterzudenken’, den Akzent auf die Ewigkeit, wertet das wiederkehrende Moment ab:³⁷¹

“Шестов прекрасно подчеркивает недоговоренность у Ницше во всем, что касается идеи вечного возвращения. Это идеальный символ, к которому, как к фокусу, сходятся лучи ницшеанства. Всякое объяснение его – только мост к непосредственному очарованию этой идеи. Шестов указывает, что следует делать ударение на понятии вечности, а не на понятии возврата. Вечное возвращение, в таком освещении – возвращение Вечности”.³⁷²

“Šestov unterstreicht sehr gut das Unausgesprochene bei Nietzsche in allem, was die ewige Wiederkunft anbetrifft. Hier liegt ein ideales Symbol vor, in welchem, wie in einem Fokus, die Strahlen des Nietzscheanismus zusammenlaufen. Jegliche Erklärung dieses Symbols dient nur als Brücke zur unmittelbaren Bezauberung durch diese Idee. Šestov zeigt, daß man den Akzent auf den Begriff der Ewigkeit legen muß und nicht auf den Begriff der Wiederkehr. Die Ewige Wiederkehr ist in diesem Licht eine Wiederkehr der Ewigkeit.”

Damit bleibt Belyj bei dem gewünschten Ergebnis, aber er erkennt, daß hierzu eine Interpretation Nietzsches vonnöten ist. Die Interpretation scheint legitim, da dem “Zarathustra” poetische Qualität, ein symbolischer Rang zugeschrieben wird. Und das Symbol weist über sich hinaus. Doch Nietzsche selbst geht so weit nicht. Das sieht Belyj. Die Ewige Wiederkunft ist in der Tat ein Kreis: “круг – вечное возвращение, «к о л ь ц о в о з в р а т а»”.³⁷³ (“ein Kreis ist die Ewige Wiederkehr, der ‘R i n g d e r W i e d e r k u n f t’”) Der Kreis muß aufgebrochen

³⁶⁹ Vgl.: Ders.: Simvolizm, kak miroponimanie. a.a.O. S. 235.

³⁷⁰ Vgl.: ebd.: S. 236.

³⁷¹ Vgl.: Šestov, L.: Dostoevskij i Nicše (Filosofija tragedii). (1902) a.a.O. S. 131ff.

³⁷² Belyj, A.: Simvolizm, kak miroponimanie. a.a.O. S. 235.

³⁷³ ebd.: S. 234.

werden, damit er sich nicht um sich selbst drehe. Und Belyj versucht nun, in einem geometrischen Modell, den Zirkel mit der Entwicklung, die Ewige Wiederkunft mit dem Übermenschlichen zu versöhnen. Der Übermensch steht für Fortschritt³⁷⁴, symbolisiert in einer Linie. Kreis und Linie vereinigen sich in der Spirale.³⁷⁵ Mit diesem Bild entwickelt Belyj schon früh ein Gespür für die dem "Zarathustra" immanente Aporie von menschlichem, schöpferischem Handeln und Kreislauf des Seins. Freilich ist ihm noch immer daran gelegen, die Aporie nicht nur für sich, sondern auch für Nietzsche zu lösen. Er dichtet Nietzsche die Sehnsucht nach dem *Ende* an und verfälscht dabei den Text des "Zarathustra":

"Не заключается ли в этой диаграмме (в спирали, А.З.) то, что непосредственно вырвало крик у Ницше: «О, как мне не жаждать Вечности и брачного кольца, к о н е ц – кольца возврата!»"³⁷⁶ (Hervorhebung, A.Z.)

"Liegt nicht in diesem Diagramm (der Spirale, A.Z.) das beschlossene, was unmittelbar Nietzsches Schrei hervorrief: 'Oh, wie sollte ich nicht nach Ewigkeit dürsten und dem hochzeitlichen Ring, dem *E n d e* des Rings der Wiederkunft!'"

Doch von einer solchen Lösung sieht Belyj in der Folge mehr und mehr ab. Er nimmt damit Nietzsche ernster, überdenkt seine eigene, vorschnelle Synthese, und die Argumentationslinien Ewige Wiederkunft und Übermensch laufen weitgehend auseinander.³⁷⁷

Belyjs Texte von 1906 bis 1910 mit ihrer Ausrichtung auf das schöpferische Subjekt widersprechen der Ewigen Wiederkunft mehr noch als seine frühen, metaphysischen Spekulationen. Es scheint so, als könne Belyj hier allenfalls mit dem Übermenschen vorankommen. Doch ist das Schaffen als omnipotentes ausgezeichnet, so steht ihm ein vorgegebenes Ziel ja gerade im Wege. Deshalb greift Belyj auf die Ewige Wiederkunft und die sie begleitende Metaphorik zurück, um die grenzenlose Kapazität seiner agierenden Helden zu unterstreichen. Im Gegensatz zu 1903 hebt er nun aber den dynamischen Aspekt hervor. Er hat also keine in die Zukunft verlagerte, quasi zeitlose Ewigkeit mehr vor Augen. Aber er unterläßt es, nach dem – bei Nietzsche begrenzten – *Zeitinhalt* zu fragen. Die Ewige Wiederkunft, wie sie Belyj versteht, ist deshalb keine

³⁷⁴ Vgl.: ebd.: S. 233f.

³⁷⁵ Vgl.: ebd.: S. 234.

³⁷⁶ ebd.; vgl. dazu die Textstelle im Original: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 287: "oh, wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft!"

³⁷⁷ Lane übernimmt, wie bereits angedeutet, Belyjs philosophische Modifikationen. Im Falle der Ewigen Wiederkunft hält sie sich an Belyjs frühe Position. Auch Lane kann bei Nietzsche keinen Widerspruch zwischen dem Bild der Kinder, dem Bild des Übermenschen und der Ewigen Wiederkunft entdecken. Belyjs Synthese von Kreislauf und Fortschritt, von Ewiger Wiederkunft und (einmaliger) Wiederkunft Christi scheint legitim. Dementsprechend unterschlägt Lane aber Belyjs Zweifel an dieser Synthese und v.a. seine Distanz zur Ewigen Wiederkunft des Gleichen um 1912. Vgl.: Lane, A.M.: Nietzsche in Russian Thought. a.a.O. S. 151ff.

Ewige Wiederkunft *des Gleichen*, sondern eine ewig sich wiederholende, *immer neue* Möglichkeit des Schaffens:³⁷⁸

“Если Сфинкс – олицетворение темной бесконечности бытия и хаоса, феникс – олицетворение иной, вечно возносящей орлиной бесконечности. То же единое, что направляет полет творчества, есть тайна искупления добровольной смерти в сотворенном мире для воскресения в новом мире творимом.

Лети Феникс, солнце, на брызнувших крыльях, но не смей уставать! Есть у тебя ужас, Феникс: что с тобой будет, когда ты поймешь, что сколько бы раз ты ни воскрес, ты разлетишься прахом опять и опять? Ты бесконечное число раз прилетишь на свой костер испытать муки сожжения.

Но Феникс любовью преодолевает смерть. И едва он скажет «д а б у д е ть» смерти, ужаснется безглазая спутница дней и, как Сфинкс, развеется. И едва оденет красную багряницу огня, уж прохладный ветерок зашепчет ему: «Возвращается, опять возвращается». И бессмертие на крыльях мира сойдет к нему. (...)

Вы, мудрецы, ставшие фениксами! Вы идете по млечному пути. (...) Чтобы ступить дальше, вы создаете новую ценность. И, создав, преодолеваете. И творите новую ценность. И, создав, преодолеваете. Так продолжается без конца, без конца. Без конца и создаете, и преодолеваете. (...)

Так мудрец забывает себя, погружаясь в свой собственный сон. И грезится ему бесконечность бытия.³⁷⁹

“Wenn Sphinx die Verkörperung der dunklen Endlosigkeit des Seins und des Chaos ist, so ist Phönix die Verkörperung einer anderen, ewig erhebenden, adlerhaften Unendlichkeit. Das Eine, das unseren Schöpfungsflug bestimmt, ist auch das Geheimnis der Sühne eines freiwilligen Todes in der geschaffenen Welt, um in einer neuen zu schaffenden Welt wiederaufzuerstehen.

Fliege, Phönix, Sonne, auf sprühenden Flügeln, doch wage nicht zu ermüden! Schrecken birgst du in dir, Phönix. Was wird mit dir sein, wenn du erkennst, daß – wie oft du auch wiedererstanden sein mögest – du wieder und wieder zu Staub zerfällst? Unendliche Male fliegst du zu deinem Feuer, um die Qualen des Verbrennens zu erleiden.

Doch Phönix überwindet durch Liebe den Tod. Und kaum sagt er ‘J a e s m ö g e d e r T o d s e i n’, so erschrickt auch schon die augenlose Gefährtin der Tage und verflüchtigt sich, wie Sphinx. Und kaum zieht er den Purpurmantel des Feuers an, so flüstert ihm ein kühlender Wind zu: ‘Es kehrt wieder, kehrt noch einmal wieder.’ Und die Unsterblichkeit auf den Flügeln der Welt kommt zu ihm meder. (...)

Ihr, Weisen, die ihr Phönixe geworden seid! Ihr geht die Milchstraße entlang. (...) Um weiter zu schreiten, schafft ihr einen neuen Wert. Und überwindet ihn, nachdem ihr ihn geschaffen habt. Und schafft einen neuen Wert. Und überwindet ihn, nachdem ihr ihn geschaffen habt. So geht es fort, ohne Ende, ohne Ende. Ohne Ende schafft ihr und überwindet (...)

So vergißt der Weise sich selbst, indem er sich in seinen eigenen Traum vertieft. Und er träumt von der Unendlichkeit des Seins.”

Mit Hilfe des Bildes vom Vogel Phönix und seinen Implikationen, dem Werden und Vergehen,

³⁷⁸ Vgl. hierzu: Hansen-Löve, A.A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 1. a.a.O. S. 454: Hansen-Löve unterscheidet den mythopoetischen Symbolismus von seinem diabolischen Vorläufer hinsichtlich der Zeitauffassung, die sich in dem Verhältnis der Kunst zum Leben niederschlägt. Der S II (d.h. der mythopoetische Symbolismus) ist danach durch die “Inkarnation des E w i g e n im ‘Augenblick’” gekennzeichnet. Seine Vertreter streben nach “metamorphotischer, nie enden wollender V e r w a n d - l u n g”, und der Kunsttext wird zum “A u s g a n g s p u n k t der Entfaltung weiterer Lebens- und Kunsttexte”.

³⁷⁹ Belyj, A.: Feniks. a.a.O. S. 154f.

macht Belyj die Ewige Wiederkunft für das Werteschaffen fruchtbar. In dieser Projektion schreiten die Zyklen voran, ergeben, gestützt durch den "Zarathustra" imitierenden Stil Belyjs³⁸⁰ neue Hoffnungen ("вы создаете новую ценность", "творите новую ценность") ("ihr erschafft einen neuen Wert", "schafft einen neuen Wert"). Das "да будет" ("ja, es wird/es möge sein"), die vorwärts gewandte Perspektive verdrängt die im Ja-Sagen Nietzsches geforderte Akzeptanz der Vergangenheit. Das Sein erscheint unendlich ("бесконечность бытия"). Das war es in Nietzsches Ewiger Wiederkunft gerade nicht. Und wenn Belyj in "Feniks" so weit geht, Nietzsches Auferstehung zu verkünden, intendiert er damit schwerlich eine Wiederholung dieses doch sehr kläglich endenden Lebens. Nein, der neue Nietzsche soll ein erstarkter sein; er bleibt nicht nur – Zarathustra gehorchend – der Erde treu, sondern auch dem Himmel, will heißen: Er besiegt wie Christus den Tod.³⁸¹ Die Parallelisierung Nietzsche-Christus, die Belyj hier eher metaphorisch durchführt, zeigt, daß seinem Kreislauf nichts Fatalistisches anhaftet. Und dies gilt für alle Texte, die dem ungestümen Schaffen verpflichtet sind. Auch der Kampf von Freiheit und Notwendigkeit in "Iskusstvo" (1908), die Bilder des versteinerten Fluges, bzw. des fliegenden Steins, die sich als "Zarathustra"-Reflexe lesen lassen, ergeben ein Übergewicht des progressiven Elements. Der Zwerg lehrt Zarathustra, daß jeder geworfene Stein fallen muß.³⁸² Dies ist das Gleichnis von der Sinnlosigkeit menschlichen Tuns. Belyj aber dreht die Reihenfolge um: Der starre Stein soll allererst fliegen lernen. Die Freiheit des Schaffens trägt den Sieg über die Notwendigkeit davon und erlöst vom Tod.

"Искусство жить есть искусство продлить творческий момент жизни в бесконечности времен, в бесконечности пространств; здесь искусство есть уже соиздание личного бессмертия (...)

Вторжение личного творчества в условия необходимости – вот что есть форма; (...) в ней (в жизни, А.З.) борьба двух стремлений: изваять полет в камне и, обратно: заставить камень лететь. Последний вывод первого стремления: жизнь – это мертвое изделие, где делатель отсутствует; вывод из другого стремления: жизнь – это делатель в разнообразии проявлений. Жизненный вывод из первого стремления: личная смерть. Из второго: вознесение камней земли и всего, что стало землей, т.-е. восстание из мертвых."³⁸³

"Die Kunst zu leben liegt in der Kunst, das schöpferische Moment des Lebens in die Endlosigkeiten der Zeiten, in die Endlosigkeiten der Räume zu verlängern; hier ist die Kunst bereits die Erschaffung der eigenen Unsterblichkeit (...) Der Einbruch der persönlichen Schöpfung in die Bedingungen der Notwendigkeit – das also ist eine Form; (...)

³⁸⁰ Deutlich wird diese stilistische Imitation in den Metaphern (Flug, Sonne) und in der pathetischen Anrede ("Ihr, Weisen, seid Phönixe geworden"). Zu diesem Thema siehe auch das folgende Kapitel (A.II.2.4 "Der Stil Nietzsches und sein Einfluß auf Belyj") in dieser Arbeit.

³⁸¹ Vgl.: Belyj, A.: Feniks. a.a.O. S. 157.

³⁸² Vgl.: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 198.

³⁸³ Belyj, A.: Iskusstvo. (1908) a.a.O. S. 217.

in ihm (im Leben, A.Z.) liegt der Kampf zweier Tendenzen beschlossen: den Flug im Stein einzumeißeln, und umgekehrt: den Stein fliegen zu machen. Letzter Schluß aus der ersten Tendenz: das Leben ist ein toter Gegenstand, der Tätige fehlt; Schluß aus der zweiten Tendenz: das Leben ist der Akteur selbst in der Vielfalt seiner Äußerungen. Schluß des Lebens aus der ersten Tendenz: der eigene Tod. Aus der zweiten: Erhebung der Steine der Erde und all dessen, was Erde geworden ist, d.h. die Auferstehung von den Toten."

Bei Nietzsche ist die *Notwendigkeit* der Ewigen Wiederkunft für Tod *und* Leben verantwortlich, die Unsterblichkeit des Menschen ist durchaus nicht seine eigene Leistung. Belyj dagegen scheint den Charakter der Ewigen Wiederkunft als objektives Seinsprinzip aus den Augen zu verlieren und sie allein zur subjektiven Möglichkeit umformen zu wollen. Aber ganz so sieht es in anderen, zeitgleichen Texten nicht aus. Belyj huldigt nicht nur dem "творчество", sondern schlägt auch bescheidenere Töne an. V.a. das Jahr 1907 ist durch Respekt vor der Außenwelt geprägt. Belyjs Orientierung an Kant führt neben der Akzentuierung des Ich auch die Achtung vor der Realität, dem Gegenüber der Dinge mit sich. Und diese Dinge können offensichtlich – wenn auch von Kant als spekulativ abgewertet – noch ein An-sich-Sein aufweisen. Nur zu diesem Zeitpunkt, im Rahmen dieser theoretischen Möglichkeit, wagt sich Belyj an eine angemessene Rezeption der Ewigen Wiederkunft heran. In einem einzigen Aufsatz – "Palingenez" (1907) –, den er unter dem Pseudonym "Taciturno" drucken läßt, gibt Belyj der Ewigen Wiederkunft Nietzsches in allen Punkten recht. Er sieht ihren oppositionellen Status gegenüber Ursprungssuche und Teleologie, d.h. vor allem gegenüber dem Christentum und akzeptiert diesen! Ja, Belyj wertet sogar das Christentum als jüdische Ausgeburt ab und hält es statt dessen mit den 'eigentlichen' Ariern, die dem indischen Denken verpflichtet sind:

"откуда происходит в с е? Чем должно в с е окончиться? таковы все вопросы, которые всего охотнее ставит себе мышление, находящееся в возрасте младенчества и отрочества. (...)

Теория о создании мира из ничего в особенности посчастливилось. Из иудейской мифологии перешла она в умственный обиход арийских народов и до настоящего времени торчит в нем."³⁸⁴

"Возможно, что весь мучительный кризис, сопровождающий наше освобождение от власт жестоких и нелепых догм, все кровавые страницы, которыми пестреет история культурного человечества с тех пор, как оно устремилось к свободе и ясности из неволи и мрака, – возможно, что все это есть лишь расплата за тягчайший грех, грех перед собственной природой, совершенный тогда, когда арийское племя отреклось от культивирования возвышенных идеалов, расцветших в свое время в Индии, и возложило на себя тяжелое бремя мрачного и анти-эстетического христианского вероучения."³⁸⁵

"Woher kommt a l l e s? Wie muß a l l e s enden? so sehen die Fragen aus, die ein Denken, das noch in den Kinderschuhen steckt oder sich bereits im Niedergang befindet, mit Vorliebe stellt. (...)

³⁸⁴ Taciturno (= Belyj, A.): Palingenez. In: Pereval. Nr. 6, 1907. S. 45.

³⁸⁵ ebd.: S. 46.

Dabei erfreute sich die Theorie von der Erschaffung der Welt aus dem Nichts besonderer Beliebtheit. Aus der jüdischen Mythologie wanderte sie in das geistige Inventar der arischen Völker, wo sie sich bis heute eingenistet hat.

Möglich, daß die qualvolle Krise, die jetzt unsere Befreiung von grausamen Mächten und unsinnigen Dogmen begleitet, daß alle blutigen Seiten, von denen die Geschichte der kultivierten Menschheit seit jener Zeit voll ist, als sie nach Freiheit und Klarheit aus Zwang und Dunkel herausstrebte, – möglich, daß dies alles nur die Sühne für die schwerste Sünde ist, die Sünde gegenüber der eigenen Natur, die damals begangen wurde, als das arische Geschlecht der Kultivierung höherer Ideale absagte, die gleichzeitig in Indien blühten und die schwere Last der dunklen, anti-ästhetischen, christlichen Glaubenslehre auf sich nahm."

Die indische Alternative geht von der Wiederkehr der Dinge aus. Erst in einem solchen Konzept kann es Unsterblichkeit geben, dann nämlich, wenn auch eine 'Geburtslosigkeit' vorausgesetzt wird.³⁸⁶ Und eine Renaissance dieses indischen Denkens sieht Belyj zu Recht in Nietzsches Philosophie der Ewigen Wiederkunft des Gleichen. Er zitiert ausführlich aus dem Gleichnis "Vom Gesicht und Räthsel", also Zarathustras Gespräch mit dem Zwerg.³⁸⁷ Belyj ist sich auch der logischen Prämissen der Wiederkunft bewußt: die Zahl der Dinge muß begrenzt sein, die Zeit aber unendlich:

"Допустим, что мировая система состоит из конечного, хотя и огромного, числа частиц. В таком случае число комбинаций, которые могут быть осуществлены с помощью этих частиц, будет чрезвычайно велико, но все же конечно. Следовательно, с течением времени, все возможные комбинации рано или поздно исчерпаются: мир попадет на прежнюю колею, повторяя прежнюю свою судьбу. И так как время бесконечно, то всякая бывшая когда-нибудь комбинация повторится еще бесконечное число раз."³⁸⁸

"Gesetzt den Fall, das Weltsystem besteht aus einer endlichen, wenn auch riesigen, Anzahl von Teilen. Dann ist die Zahl der Kombinationen, welche mit Hilfe dieser Teile gebildet werden können, zwar außerordentlich groß, nichtsdestoweniger aber endlich. Folglich sind im Laufe der Zeit alle möglichen Kombinationen früher oder später erschöpft: die Welt kehrt auf ihre frühere Bahn zurück, wiederholt ihr früheres Schicksal. Und weil die Zeit unendlich ist, so wiederholt sich jede einmal gewesene Kombination noch unendlich viele Male."

Zum Beweis der Ewigen Wiederkunft führt Belyj wie Nietzsche die Erkenntnisse der gegenwärtigen Naturwissenschaft an: das Prinzip der Energieerhaltung, die Unendlichkeit der Materie und die Begrenztheit ihrer Elemente im Weltsystem.³⁸⁹ "Palingenez" schließt mit einem "Zarathustra"-Zitat, das den Triumph der Ewigen Wiederkunft besingt.³⁹⁰ Und nach diesem Text kann kein Zweifel mehr daran bestehen, daß Belyj "Zarathustra" genau gelesen hat, die Ewige Wiederkunft nicht nur für eigene, andere Zwecke metaphorisch in Anspruch nimmt. Ja, er geht

³⁸⁶ Vgl.: ebd.: S. 47.

³⁸⁷ Vgl.: ebd.

³⁸⁸ ebd.: S. 48.

³⁸⁹ Vgl.: ebd.

³⁹⁰ Vgl.: ebd.: S. 49.

hier sogar konsequenter als Nietzsche vor: Er läßt in seiner adäquaten Beschreibung der Ewigen Wiederkunft den Übermenschen außer Acht und hält den Anspruch an eine menschliche Schöpfung ganz zurück. Aber dieser Text steht allein, er fällt aus dem Rahmen der allgemeinen Nietzsche-Rezeption Belyjs heraus. Belyj ist sich 1907 seiner eigenen Philosophie, seines Kurses nicht sicher. Soll die eben erst erreichte, autonome Stellung des Menschen, d.h. für Belyj v.a. des Künstlers, schon wieder einer neuen Ontologie geopfert werden, in der der Mensch nur ein Spielball ist? Belyjs an Kant orientierte Variante des Subjektivismus und ein objektives Seinsprinzip laufen ja, wenn sie sich auch nicht reiben, als absolute Gegenstimmen nebeneinander her. Und das spürt Belyj auch. So wagt er sich im gleichen Jahr 1907 noch einmal an eine Synthese heran. Er versucht, die Ewige Wiederkunft Nietzsches sowohl kosmologisch als auch anthropologisch abzuhandeln. Es geht also um die menschliche Rolle im Kreislauf des Seins. Und zu diesem Zweck setzt Belyj Erkenntnistheorie und Ontologie in Korrelation: Der Zirkel der Ewigen Wiederkunft – so legt er uns nahe – ist so schlimm nicht, weil wir in der Phase unserer Abwesenheit *kein Bewußtsein von uns selbst* haben. Subtrahiert man die Abwesenheit vom *ewigen Verlauf der Zeit*, so bleibt unser unsterbliches, einziges Leben zurück, auf dem gemäß dieser Unsterblichkeit auch ein großer Anspruch lastet:

“Миллиарды веков, отделяющих наше повторение, равны нулю; ибо с угасанием сознания угасает для нас и время. Время измеряем мы в сознании. И бесконечное повторение конечных отрезков времени, минус течение времени, когда нас нет, создает для нас бессмертие, но бессмертие этой жизни. Мы должны наполнить каждый миг этой жизни вином счастья, если не хотим мы бессмертного несчастья для себя.”³⁹¹

“Milliarden von Zeiträumen, die unsere Wiederholung von uns trennen, sind gleich Null; denn mit dem Erlöschen des Bewußtseins erlischt auch die Zeit für uns. Die Zeit messen wir in unserem Bewußtsein. Und die unendliche Wiederholung begrenzter Zeiteile, minus des Zeitverlaufs, in dem es uns nicht gibt, läßt die Unsterblichkeit für uns erstehen, allerdings die Unsterblichkeit dieses Lebens. Wir müssen jeden Augenblick dieses Lebens mit dem Wein des Glückes füllen, wenn wir kein unsterbliches Unglück für uns selbst wollen.”

Belyj rekapituliert Nietzsches Gedanken vom “größten Schwergewicht”, das die Ewige Wiederkunft auf menschliches Handeln legt. Aber dieser Gleichung liegen zwei konträre Zeitbegriffe zugrunde: Belyj denkt die Zeit als objektives Seinsprinzip (“бесконечное повторение отрезков времени”, “течение времени, когда нас нет”) (“die endlose Wiederholung begrenzter Zeiteile”, “der Verlauf der Zeit, in der es uns nicht gibt”) *und*, im Sinne Kants, als subjektives Erkenntnisvermögen (“с угасанием сознания угасает для нас и время”, “время измеряем мы в сознании”) (“mit dem Erlöschen des Bewußtseins erlischt für uns auch die Zeit”, “die Zeit

³⁹¹ Ders.: Fridrich Nicše. a.a.O. S. 89.

messen wir in unserm Bewußtsein"). Und diese Gleichung geht nicht auf. Denn wenn die Zeit nur in unserem Bewußtsein 'abläuft', dann kann es keine Einsicht in die Unsterblichkeit des eigenen Lebens geben. Unter einer solchen Prämisse wissen wir weder von unserer Abwesenheit noch von unserer Wiederkunft. Hier ist allenfalls eine 'existentialistische' Lösung angebracht nach der Devise: einmal und nie wieder, nütze die Chance! Geht man aber von der Einsicht in den objektiven Kreislauf der Zeit aus, so resultiert hieraus auch ein Bewußtsein der eigenen Sterblichkeit. Eine Euphorie dürfte schwerlich aufkommen. Und es bleibt die Frage, ob dieser sich wiederholende Mechanismus überhaupt eine Aufgabe an die Teilhabenden implizieren kann. Es läßt sich doch nichts ändern an dem, was schon gewesen ist und immer wiederkehrt. Von Sollen und Wollen ("мы должны /.../, если /.../ не хотим") ("Wir müssen /.../, wenn wir /.../ nicht wollen") kann keine Rede sein.

Belyj sitzt der Aporie Nietzsches auf, dessen "Schwergewicht" auch nur durch die Ungereimtheit von menschlichem Schaffen und Ewiger Wiederkunft zustande gekommen war. Immerhin hat er ein Gespür für die Lücke im System, die er aber ebensowenig wie Nietzsche schließen kann. Und auch Belyj greift auf stilistische Mittel zurück, um die logische Inkonsistenz zu verdecken. Daß das "größte Schwergewicht" doch eine "leichte Last" sei, ergibt sich durch die – uns bereits bekannte – Kombination von Christus-Zitaten und "Zarathustra"-Versatzstücken.³⁹² Ja Belyj fällt im gleichen Text mitunter hinter seinen gegenwärtigen Erkenntnisstand zurück: Nietzsche künde – so heißt es in "Fridrich Nicše" noch einmal – von der Wiederkehr der Ewigkeit, der zweiten Ankunft eines Unbestimmten.³⁹³ Und wenn auch das Unbestimmte gemäß dem geheimnisvollen Charakter des "Zarathustra"³⁹⁴ hier nicht benannt wird, so lüftet Belyj das Geheimnis doch durch die Parallelisierung Nietzsche (Zarathustra) – Christus, die sich über mehrere Seiten hinweg erstreckt. Belyj kann sich mit der fatalistischen Philosophie der Ewigen Wiederkunft nicht abfinden. Und er hängt der christlichen Teleologie weitaus mehr an, als er in "Palingenez" zugeben will. Wie seine Versöhnung des indisch-zyklischen mit dem teleologisch-abendländischen Denken aber aussehen wird, darauf gibt der Text "Fridrich Nicše" abschließend noch einen Hinweis: Belyj bringt die Theosophie ins Spiel.³⁹⁵

Die Orientierung am anthroposophischen Denken Rudolf Steiners, das sich seinerseits aus der

³⁹² Vgl.: ebd.

³⁹³ Vgl.: ebd.: S. 83.

³⁹⁴ Vgl.: ebd.: S. 78.

³⁹⁵ Vgl.: ebd.: S. 90.

Theosophie speist, bietet Belyj die Möglichkeit, vom Kreislauf der Dinge endgültig abzurücken.³⁹⁶ Auch Steiners Kosmologie der Dinge geht von zyklischen Vorgängen aus, doch gibt es in diesem Modell keine Wiederholung. Nicht dieselben Dinge kehren in unveränderter Form wieder, sondern sie unterliegen einer Metamorphose, entwickeln sich.³⁹⁷ Hier endlich sieht Belyj sein Bild der Spirale adäquat repräsentiert, das sich gegen kausales Fortschrittsdenken und gegen die einfache Wiederholung stellt. Dabei ist die Spirale nicht als gleichförmige Windung um eine Achse, etwa in Form der Schraube, zu verstehen. Sie schöpft vielmehr ihre Variablen und damit ihre dynamischen und progressiven Möglichkeiten aus. Ihr Radius vergrößert sich.³⁹⁸ Die geometrisch-kinetische Metapher einer sich ausdehnenden Spirale komprimiert Belyjs Traum von einer wachsenden Kultur.³⁹⁹ Ihr Ursprung läßt sich zurückverfolgen und ihr Ende ist dann erreicht, wenn sie, in stetem Rückbezug auf die Vergangenheit, diese Vergangenheit einschließlich ihres Nullpunkts auf höherer Ebene einholt. Die christliche Teleologie mit ihrem Ursprung in der Genesis und ihrem Abschluß in der Wiederkehr Christi, die die Aufhebung der Geschichte und den erneuten Anbruch der Ewigkeit markiert, läßt sich in Belyjs Spirale unschwer integrieren. Belyj will noch in:mer, besser gesagt: nun *wieder* auf eine Ankunft der Ewigkeit hinaus. Er vollzieht mit der erneuten kosmologischen Färbung seiner Theorie einen Denkkreislauf resp. eine spiralische Windung, die Nietzsches Werdegang nicht unähnlich sieht. Belyj kehrt zu seinen Anfängen zurück, wie Nietzsche zu Dionysos (zum Sein als Dynamis). Aber zwischen beiden Ansätzen besteht jetzt ein unversöhnlicher Widerspruch. Diesen Widerspruch kann und will Belyj nicht mehr vertuschen, er kündigt der Ewigen Wiederkunft Nietzsches die Gefolgschaft auf. Der Kreis – so Belyj 1912 – läßt sich nicht *als* Spirale interpretieren, er ist – wie die Linie – nur *die halbe* Wahrheit.⁴⁰⁰ Kreis und Spirale konkurrieren miteinander. Was allerdings "Zarathustra" betrifft, so unterscheidet Belyj zwischen dem 'Lehrer des Übermenschen' selbst und dem Zwerg, dem die Verantwortung für die Ewige Wiederkunft zugeschoben wird. Zarathustra stolpere über den Zwerg. Der Gedanke von der Ewigen Wiederkunft habe nicht nur Zarathustra, sondern Nietzsche selbst erschlagen:

"он (Zarathustra, A.Z.) и пляшет и корчится, он и страстен, и странен. Страстно – все обращенное к Солнцу. Странно – все, связанное с землей. Воду, воздух, огонь

³⁹⁶ Gleichzeitig kann er Ontologie und Bewußtseinsphilosophie in Einklang bringen.

³⁹⁷ Vgl. die Rezeption dieses Modells in: Belyj, A.: *Krizis žizni*. (1915/16) a.a.O. Blatt 23ff, *Stat'ja bez zaglavija*. (1928) a.a.O. Blatt 10ff.

³⁹⁸ Vgl.: Ders.: *Linija, krug, spiral' – simvolizma*. In: *Trudy i dni*. Nr. 4-5. 1912. S. 17.

³⁹⁹ Vgl.: Ders.: *Krizis kul'tury*. (1920) a.a.O. S. 22f,67.

⁴⁰⁰ Vgl.: Ders.: *Krugovoe dviženie*. In: *Trudy i dni*. Nr. 4-5. 1912. S. 52f.

победил Заратустра; землю он не победил. В образе и подобии карлика приходила земля к Заратустре, вознесенному в воздух. И Заратустра воскликнул: «Н е в ы с о т ы п у г а ю т, а с к л о н ы» (Т.Г.З.)

Оттого-то он искажил песню вернувшейся Вечности в хриплое восклицанье о том, что все возвращается. Возвращалось не все – возвращалась лишь Вечность. Но и она – не возвращалась, вращалась.

Подходил к вечности сам Заратустра: подходил слишком рано и споткнулся о карлика.⁴⁰¹
 “Поразило и Ницше мозговое вращение. (...)”

Заратустра с г о р е ч ь ю опускаться стал к морю: с высей вдохновенной изобразительности к воображению; и там у моря в о о б р а з и л себе духа, и подлинный дух опрокинулся в Ницше: возвращение Вечности стало вечным возвратом. (...)

Стал Ницше с т р а н е н.⁴⁰²

“Zarathustra tanzt und krümmt sich, er ist leidenschaftlich und seltsam. Leidenschaftlich ist alles, was der Sonne zugewandt ist. Seltsam alles, was mit der Erde verbunden ist. Das Wasser, die Luft, das Feuer besiegte Zarathustra; die Erde besiegte er nicht. In Gestalt des Zwerges kam die Erde zu Zarathustra, der in die Luft erhoben war. Und Zarathustra rief aus: ‘Nicht Höhen schrecken, sondern Abgründe’ (Also sprach Zarathustra)

Deshalb entstellte er das Lied der Ewigkeit, die zurückgekehrt war, es wurde zum schrillen Schrei der Wiederkehr aller Dinge. Nicht alles kehrte wieder, nur die Ewigkeit. Doch auch sie kehrte nicht wieder, sondern drehte sich.

Der Ewigkeit näherte sich Zarathustra selbst: er ging zu früh und stolperte über den Zwerg.

Auch Nietzsche wurde vom Drehen des Gehirns angegriffen. (...)”

Zarathustra stieg s c h w e r m ü t i g zum Meer hinab: von der Höhe einer inspirierten Phantasie hin zur Vorstellung; und dort am Meer s t e l l t e er s i c h den Geist v o r, und der wirkliche Geist überfiel Nietzsche: die Wiederkehr der Ewigkeit wurde zur ewigen Wiederkehr. (...)”

Nietzsche wurde s e l t s a m.”

Diese einmal getroffene Entscheidung, die Ablehnung der Ewigen Wiederkunft als fatalistische Wiederholung nimmt Belyj nicht mehr zurück.⁴⁰³ Wie aber die poetisch dichte Interpretation des “Zarathustra” nahelegt – Belyj erzählt ganze Textstellen nach, versucht sich an ihrer metaphorischen Deutung – bleibt sein Respekt vor dem Buch als Ganzem erhalten. “Zarathustra” ist in “Krugovoe dvizenie” noch immer ein ‘heiliges’ Werk. Der Teil der Ewigen Wiederkunft, der Kreis, kann der gesamten Wirkung nichts anhaben. Hier aber stellt sich die Frage nach der Notwendigkeit des Kreises. Wäre “Zarathustra” etwa ‘besser’ ohne die Ewige Wiederkunft des Gleichen, oder würde vielmehr in einer einseitigen, wenn auch konsequenten Lehre vom

⁴⁰¹ cbd.: S. 64f.

⁴⁰² cbd.: S. 66.

⁴⁰³ Vgl.: Ders.: *Krizis kul'tury*. (1920) a.a.O. S. 38,51f. Belyj verweist hier sogar explizit auf den Text “Krugovoe dvizenie” aus dem Jahr 1912 und bestätigt seine damalige Einschätzung. Auch Lane bezieht sich auf “Krugovoe dvizenie”, umgeht aber eine genauere Prüfung des Textinhalts. Sie zitiert verkürzt und deutet deshalb auch verkehrt. Belyjs Vorwurf an Nietzsche, die Wiederkehr der Ewigkeit sei zur Ewigen Wiederkehr geworden, erscheint in ihrer Darstellung nicht als Vorwurf, sondern als Bestätigung der Identität von Ewiger Wiederkunft und Ewigkeit. Nietzsches Geisteskrankheit ist für Belyj angeblich der Weg, um diese Vision zu erreichen. Vgl.: Lane, A.M.: *Nietzsche in Russian Thought*. a.a.O. S. 151: “In the article Belyj said, ‘(For Nietzsche) the return of Eternity became the eternal return.’ He speaks of Nietzsche as attaining his vision through insanity; Nietzsche, he says, tried to sublimate the idea of eternal return by linking it with the idea of Eternity.”

Übermensch die Wirkung allererst verblassen?

Belyj präzisiert seine Metapher der Spirale auch an einem anderen, konkreten Beispiel: Es handelt sich um die Rolle des Buches und seiner Leser. Das Buch entspricht mit seinem einmal festgelegten Text dem Anfangspunkt der Entwicklung. Diese vollzieht sich in der Interpretation, und sie verläuft zyklisch, da sie immer wieder genötigt ist, zu ihrem Ursprung, dem Text zurückzukehren. Dabei lernt der Leser dazu. Seine Erkenntnis wächst beim mehrfachen Lesen, er ist nicht mehr der erste, unbedarfte Rezipient. Er wiederholt nicht ein und denselben Prozeß. Und je wertvoller das Buch, desto *größer* wird der *Kreis* seiner Leser, desto verschiedener und umfangreicher seine Interpretationen, desto länger dauert die Wirkung an. Auch das Lesen selbst faßt Belyj als Spirale, wobei Zeilensprung und Blättern den Öffnungsgrad, d.h. das Vorankommen der Spirale gegenüber der Stagnation des Kreislaufs und der Begrenztheit der Linie ausmachen:

“Перенос строки, образующий плоскость страницы, есть присоединение к прямому движению кругового; от строки до строки глаз описывает круг. Присоединение к странице строки, сочетая движение круговое с движением по линии, образует спираль. Правда книги – спиральна: правда книги – вечная перемена положений бессменных. Не в эволюции, и не в бессменности повторений та правда. Эта правда в перевоплощении однажды положенного. Но однажды положенное есть Вечность.”⁴⁰⁴

“Der Sprung von einer Zeile, die die Fläche der Seite verkörpert, in die nächste fügt zur linearen eine Kreisbewegung hinzu. Die Akkumulation von Seiten setzt die Kreisbewegung mit der linearen in Verbindung und vollführt eine Spirale. Die Wahrheit des Buches ist spiralenförmig; die Wahrheit des Buches liegt in der ewigen Veränderung von Invariablen. Diese Wahrheit liegt weder in der Evolution noch in unveränderten Wiederholungen beschlossen. Diese Wahrheit ist die Metamorphose des einstmaligen Gesetzten. Doch das einstmalige Gesetzte ist die Ewigkeit.”

Das einzige Buch, das diesem Anspruch in seiner ganzen Fülle genügen kann, ist die Bibel. Schwerlich verkörpert “Zarathustra” die Schrift gewordene Ewigkeit, aber ein Abglanz fällt doch auf dieses, von Belyj so hochgeschätzte Buch. Nicht umsonst werden “Zarathustra” und die Evangelien in einem Atemzug genannt.⁴⁰⁵ “Zarathustra” vertritt das Modell der Spirale. Es generiert – Belyj macht selbst diese Erfahrung – immer neue Rezeptionen, bleibt unerschöpflich.

“«Заратустра» – со мною. Я привык припадать к моей чистой, кастальской струе, к моему «Заратустре». Вечно новое узнаю о себе и других; все, что ни склонится над золотой строкой Заратустры, расструившись на множество еще не изученных очертаний меж строк, пролетит по строке.”⁴⁰⁶

“‘Zarathustra’ ist mit mir. Ich bin es gewohnt, mich zu meiner reinen Kastalischen Quelle, zu meinem ‘Zarathustra’ niederzuwerfen. Ewig Neues erfahre ich über mich selbst und andere; alles was sich

⁴⁰⁴ Belyj, A.: *Krugovoe dvizhenie*. a.a.O. S. 58.

⁴⁰⁵ Vgl.: ebd.: S. 57.

⁴⁰⁶ ebd.: S. 59.

nicht über der goldenen Zeile Zarathustras beugt und sich ergiebt in einer Vielzahl von noch nicht erfahrenen Zügen zwischen den Zeilen, fliegt Zeile für Zeile vorbei.“

Belyj rekurriert auf die Poetizität des “Zarathustra”. Aber war diese nicht gerade nötig, um den Bruch, die Unstimmigkeit von Schaffen und Wiederkehr zu beheben? Anders gefragt: Liegt das Geheimnis “Zarathustras” etwa *in der Diskrepanz* von Übermensch und Ewiger Wiederkunft? Kommt die Spirale nur durch eine Reibung von Kreis und Linie zustande, baut sie also auf beiden auf?

Diese Fragen sind in letzter Konsequenz an Belyj selbst zu stellen. Und sie betreffen gleichzeitig die Rezeption des “Zarathustra” in “Peterburg”. Dabei lassen sich von vornherein zwei Bereiche unterscheiden, in denen das spiralisches Prinzip sowohl gegen den *circulus vitiosus* als auch gegen das Fortschrittsdenken ausgespielt werden kann: zum einen in der Struktur des Romans, zum anderen in den semantischen Komplexen von Kreis, Linie, Drehung, Höhe und Niedersteigen.

Der Künstler Belyj ist gefordert, in der Formgebung seines Buches den Ursprung einer Spirale zu setzen. Der Leser soll zu dem Text zurückkehren, und zwar so, daß die Wiederkehr keine Wiederholung ergibt. Das einmalige Lesen darf nicht erschöpfend sein. Dazu muß der Autor – diese These sei hier vertreten – eine Irritation schaffen. Er muß Ring und Linie in Spannung versetzen. Denn formuliert er die Spirale bereits zusammenhängend vor, liest der Leser das Buch glatt herunter, gibt es kein Zurückblättern, kein Suchen auf vorherigen Seiten, so kommt die Rezeption zu einem Abschluß. Der Text erschöpft sich. Nur in der Dissonanz, dem Hin und Her zwischen Linie und Kreis, liegt die Wiederkehr des Lesers beschlossen. Dann nämlich hat er die Aufgabe, ein Rätsel zu entziffern. Und Belyj stellt die Dissonanz (mit anderen Worten das *offene* Symbol) auch unter Beweis. Er kombiniert in “Peterburg” kreisförmige Strukturen, d.h. jegliche Formen der Wiederholung (Leitmotive, Intertextualität, Spiegelung etc.) mit linearen (v.a. der Handlung), und zwar so, daß der Leser in einen Strudel gerät. Er kann sich weder an den einen noch an den anderen festhalten. Und dies erst regt ihn zu Lösungsversuchen an. Im Falle unserer eigenen ‘Lösung’ gilt es den Einflüssen der Ewigen Wiederkunft Nietzsches auf die Kreisformen des Romans nachzuspüren. Inwieweit gibt Belyj – etwa in der Makrokomposition, der Spiegelung von Anfangs- und Endkapitel des Romans – dem Ring der Wiederkunft recht? Inwieweit unterliegt er durch minimale Veränderungen der Karikatur? Ahmt Belyj womöglich, indem er Linie und Kreis kontrastiert, beide in die Irre führt, die Struktur des “Zarathustra”, die Aporie von Übermensch und Wiederkunft nach und bewertet sie?

Wenn diese Vermutung hinsichtlich der Struktur "Peterburgs" auch noch gewagt erscheinen mag, so gibt Belyjs Theorie bereitwillig Auskunft über die semantischen Felder und rhetorischen Möglichkeiten einer Umsetzung der Ewigen Wiederkehr. Insbesondere die Aufsätze "Linija, krug, spiral' – simvolizma" und "Krugovoe dvizenie" können in ihrem Informationswert für die Interpretation des Romans kaum überschätzt werden.⁴⁰⁷ Dabei überrascht es nicht, daß sich die Ewige Wiederkehr in sämtlichen Ausdrucksformen des Kreises und der Rotation niederschlägt. Belyj nennt etwa das Schwindelgefühl, das ihn angesichts jeglichen Dogmatismus ergreife. Und dogmatisch, weil vom Menschen nicht erlebbar, erscheint ihm jetzt die Ewige Wiederkehr des Gleichen⁴⁰⁸, aber nicht nur sie. Belyj nützt seine Interpretation der Wiederkehr als Stagnation, um eine philosophische Gleichung aufzustellen: Nietzsches Ontologie entspricht in ihrem Fatalismus, ihrer Unmenschlichkeit der neukantianischen Logik, ja dem Kantianismus schlechterdings. Belyj gibt den Versuch einer Synthese beider Systeme auf und verurteilt sie als gleichermaßen einseitig. Die Zimmerphilosophie Kants dreht sich ebenso wie die Ewige Wiederkehr um sich selbst⁴⁰⁹, rhetorisch komprimiert in der Form des Palindroms:

"Все очертания проносились в бездну благоразумия и сознания формы формы сознания: проносились с книгой какого-то «Т н а к»: прочел эту надпись я, и понял, что надо читать наоборот. (...)

Головокружение охватило бы и меня, если б не было у меня благоразумного мужества отвернуться от благоразумия."⁴¹⁰

"Alle Umriss e flogen in den Abgrund des Wohlverstands und des Bewußtseins der Form der Form des Bewußtseins: sie flogen zusammen mit dem Buch eines 'Т н а к': Ich las diese Aufschrift und verstand, daß man sie umgekehrt lesen muß.(...)

Schwindel hätte auch mich erfaßt, hätte ich nicht den wohlverständigen Mut gehabt, dem Wohlverstand den Rücken zu zu kehren."

Der Effekt der Kantschen Philosophie ist – realisiert mittels der Semantisierung des Palindroms – nur ein Schwindel im doppelten Sinne, sie bietet dem Rezipienten keinen Erkenntniszuwachs.

⁴⁰⁷ Dies wurde erkannt von Maguire und Malmstad, die Belyjs Artikel für die Interpretation "Peterburgs" nützen und damit auch den Einfluß der Philosophie Nietzsches auf den Roman belegen. Vgl.: Maguire, R.A., Malmstad, J.E.: Petersburg. In: Malmstad, J.E. (Hrsg.): Andey Bely. Spirit of Symbolism. Ithaca, London 1987. S. 96-144. Siehe dazu genauer in Teil B.II. dieser Arbeit.

⁴⁰⁸ Vgl.: Belyj, A.: Linija, krug, spiral' – simvolizma. a.a.O. S. 14.

⁴⁰⁹ Auch das "kabinet" ("Arbeitszimmer") mit seinen Bücherregalen, impliziert durch seine Lebensferne ein Drehmoment. Belyj greift 1912 Metaphern auf, die er 1908 in "Iskusstvo" Kant zugeschrieben hatte. Vgl.: Ders.: Krugovoe dvizenie. a.a.O. S. 70, Iskusstvo. a.a.O. 215f. Diese Metaphorik wird insbesondere in "Peterburg" virulent, wo auf Bücherregalen im Arbeitszimmer Nikolajs die Kant-Bände stehen und der Kantianer Nikolaj in den 'Kreis' der 'Bombe' verwickelt ist. Die Ablehnung der Philosophie Kants, ihre metaphorische Umschreibung als "kabinet" sowie ihre Gleichsetzung mit der Ewigen Wiederkehr läßt sich noch 1920 bei Belyj nachlesen. Vgl.: Ders.: Krizis kul'tury. a.a.O. S. 55.

⁴¹⁰ Ders.: Krugovoe dvizenie. a.a.O. S. 60.

Und das Palindrom gibt noch ein weiteres semantisches Feld preis, in dem die "Kritik der reinen Vernunft" und Nietzsches Ewige Wiederkehr offensichtlich übereinkommen. "Amuzar", die rückwärts gelesene Form der "Kritika čistogo razuma" ist ein "östliches Wort": "Амузар – слово восточное..."⁴¹¹ Wir erinnern uns: die Kantsche Philosophie wird in den Krisis-Bänden Belyjs als "chinesisch" demaskiert. Und das gilt für die Ewige Wiederkehr Nietzsches auch. Ihre farbliche Konnotation ist: gelb.⁴¹² Belyj geht in seiner Identifikation von Kantianismus und Wiederkehr sogar so weit, das Tanzlied Zarathustras zu parodieren. Zwölf Mal schlägt die Uhr bei Nietzsche, um die Mitternacht und die Sehnsucht nach der Ewigkeit anzukünden. Belyj aber bleibt bei der Mitternacht nicht stehen, sondern läßt die Uhr wieder neu ablaufen. Seine Aussage ist klar: Die Ewigkeit, wie sie sich aus Nietzsches Philosophie ergibt, ist ein ewiger Kreislauf. Und der Stundenschlag fixiert dabei gleichzeitig die erkenntnistheoretische Philosophie. Sie ist als starrer Punkt der puren Wiederholung und auch der Lächerlichkeit preisgegeben:

"«Раз! Глубокая полночь, схоластика!»...
 (...)
 «Шесть! Чорт возьми –
 «Риккерт!..»
 (...)
 «Восемь! Кант!
 «Девять! Кант!
 «Десять! Кант!
 «Одиннадцать! (с громким треском) Философия Ласка!..
 «Двенадцать! Возрождение схоластики...»
 И опять затревожило:
 «Раз! Глубокая полночь схоластики!» и т. д."⁴¹³

"«Eins! Tiefe Mitternacht, Scholastik!»
 (...)
 'Sechs! Zum Teufel –
 'Rickert!..''
 (...)
 'Acht! Kant!
 'Neun! Kant!
 'Zehn! Kant!
 'Elf! (mit lautem Knattern) Die Philosophie Lasks!..
 'Zwölf! Wiedergeburt der Scholastik...'
 Und wieder schlug es Alarm:
 'Eins! Tiefe Mitternacht der Scholastik!' usw."

Aus diesem in Belyjs Theorie vorformulierten Zusammenhang läßt sich das philosophische

⁴¹¹ ebd.: S. 56.

⁴¹² Vgl.: Ders.: 'Linija, krug spiral' – simbolizma. a.a.O. S. 22.

⁴¹³ Ders.: 'Krugovoe dviženie. a.a.O. S. 67f.

‘Strickmuster’ “Peterburgs” bereits deutlich erahnen. Die Parodie des Zarathustra-Liedes einschließlich seiner kantianischen Stundenschläge begegnet wieder in den Halluzinationen Nikolajs. Die Farbe gelb dient der Identifikation philosophischer Systeme mit dem mongolischen, kulturfeindlichen Tun. Auch die stagnierende, da nur spiegelnde Bedeutung des Palindroms wird in “Peterburg” thematisch. Damit aber noch nicht genug.

Belyj trägt in “Linija, krug, spiral’ – simbolizma” auch dem Mißverhältnis von Übermensch und Ewiger Wiederkunft Rechnung. Die geometrischen Metaphern Zickzack und Pyramide stehen für die Alternative von menschlichem Handeln einerseits und einem objektiven, den Menschen nivellierenden Seinsprinzip andererseits.⁴¹⁴ Das monumentale Bauwerk einer ägyptischen Pyramide läßt den Betrachter fassungslos vor sich stehen. Es integriert ihn nicht. Und so, als in sich geschlossene, nicht erlebbare Form sieht Belyj jetzt die Ewige Wiederkunft des Gleichen.⁴¹⁵ Wenn uns also der Epilog “Peterburgs” nach Ägypten führt, Nikolaj vor einer Pyramide zu stehen kommt, so läßt diese Szene Rückschlüsse auf eine philosophische Rezeption Belyjs zu. Nikolajs Weg, d.h. auch seine Philosophie des Kantianismus, enthält keine Entwicklung, Nikolaj und Kant drehen sich nur um die eigene Achse, unterliegen dem Mechanismus einer objektiven Gewalt. Und diese scheint – gestützt durch die Spiegelung von Anfang und Ende des Romans – ein Kreislauf der Dinge zu sein. Anders jedoch Nikolajs Gegenspieler Dudkin. Dudkin vertritt in “Peterburg” das Aufbegehren des Individuums gegen jegliche Form der Bedingtheit. Sein Arm vollführt, mehrfach unterstrichen, eine Zickzackbewegung. In der Hand allerdings hält er die Bombe. Dieser Kombination von Zickzack und Kreis in der Figur Dudkins muß eine Schlüsselrolle in der “Zarathustra”-Rezeption Belyjs zugewiesen werden. Und gemäß seinem theoretischen Standpunkt von 1912 konstruiert Belyj auch im Roman einen Kontrast von menschlichem Vermögen und Objektivität der Ewigen Wiederkunft. Dudkin nämlich weiß um die eigentliche Bestimmung der Bombe zunächst gar nicht. Er ist nur ein Werkzeug im fatalistischen Kreis. Inwieweit ihn die Erkenntnis dieses Zusammenhangs aber ausbrechen läßt, inwieweit er dem Kreis dennoch verfällt, wird in den entsprechenden Kapiteln dieser Arbeit zu untersuchen sein. Es sei vorab darauf verwiesen, daß die Enträtselung des Palindroms Enfranšiš, sowie das Hinabsteigen ans Meer (dem Zarathustra, nach Belyjs Dafürhalten, seinen Untergang verdankt – Dudkin ermordet Lippančenko in Küstennähe) dabei eine Rolle spielen.

⁴¹⁴ Zum Zickzack vgl.: Ders.: *Linija, krug, spiral’ – simbolizma*. a.a.O. S. 15.

⁴¹⁵ Vgl.: ebd.: S. 14.

2.4 Der Stil Nietzsches und sein Einfluß auf Belyj

“Ich sage zugleich noch ein allgemeines Wort über meine **Kunst des Stils**. Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das tempo dieser Zeichen, **mitzutheilen** – das ist der Sinn jedes Stils; und in Anbetracht, dass die Vielheit innerer Zustände bei mir ausserordentlich ist, giebt es bei mir viele Möglichkeiten des Stils – die vielfachste Kunst des Stils überhaupt, über die je ein Mensch verfügt hat. **Gut** ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mittheilt, der sich über die Zeichen, über das tempo der Zeichen, über die **Gebärden** – alle Gesetze der Periodik sind Kunst der Gebärde – nicht vergreift. Mein Instinkt ist hier unfehlbar. – **Guter Stil an sich** – eine **reine Thorheit**, blosser ‘Idealismus’, etwa wie das (...) ‘**Ding an sich**’ (...) Man weiss vor mir nicht, was man mit der deutschen Sprache kann, – was man überhaupt mit der Sprache kann. – Die Kunst des **grossen Rhythmus**, der **grosse Stil** der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimen, von übermenschlicher, Leidenschaft ist erst von mir entdeckt; mit einem Dithyrambus wie dem letzten des **dritten Zarathustra**, die ‘sieben Siegel’ überschrieben, flog ich tausend Meilen über das hinaus, was bisher Poesie hiess.”⁴¹⁶

So sehr man diese Selbstdarstellung Nietzsches in “*Ecce homo*” als Übertreibung einstufen kann, sie ist in einer – entscheidenden – Hinsicht konsequent: Form und Inhalt der Mitteilung entsprechen sich. Nietzsche handelt vom Pathos, und er spricht pathetisch. Sein Stil widersetzt sich ganz bewußt einer ‘neutralen’ Sprache. Denn hinter der ‘Neutralität’, so Nietzsche, verbirgt sich seit je der Anspruch auf Objektivität. Die Objektivität aber klassifiziert Nietzsche als Schein. Schon in seiner Frühschrift “*Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*” verschreibt er sich dem Programm, philosophische Begriffe auf ihre subjektive Herkunft zurückzuführen:

“Was also ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.”⁴¹⁷

Nietzsches Leistung besteht nun darin, das subjektive Element der Sprache, das das Denken ja erst hervorbrachte, wieder in sein Recht einzusetzen. Er entspricht damit auch formal seiner These von dem “*perspektivische(n) Charakter des Daseins*”.⁴¹⁸ Das Schaffen neuer Werte, die Vielfalt des Experiments wird getragen von einem ebenso neu geschaffenen und vielfältigen Stil. Dieser Stil zeichnet sich durch einen hohen Grad an rhetorischen Mitteln aus.⁴¹⁹ Nietzsche hat

⁴¹⁶ Nietzsche, F.: *Ecce homo*. a.a.O. S. 304f.

⁴¹⁷ Ders.: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. (1873) KSA I. a.a.O. S. 880f.

⁴¹⁸ Ders.: *Die fröhliche Wissenschaft*. a.a.O. S. 626.

⁴¹⁹ Dieses Faktum wird besonders in der neueren Nietzsche-Forschung hervorgehoben. Vgl.: de Man, P.: *Rhetorik der Tropen* (Nietzsche). *Rhetorik der Persuasion* (Nietzsche). In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a.M. 1988. S. 146-178. Duhamel, R., Oger, E. (Hrsg.): *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*. Würzburg 1994. Kremer-Marietti, A.: *Nietzsche et la rhétorique*. Paris 1992. Einen Überblick über die neuere Rezeption zur Sprache Nietzsches gibt: Ellrich, L.: *Rhetorik und Metaphysik. Nietzsches “neue” ästhetische Schreibweise*

sich – insbesondere in seiner Basler Zeit – intensiv mit der antiken Rhetorik beschäftigt, und er lernt daneben – laut Selbstaussage – bei Luther:

“Der Deutsche liest nicht laut, nicht für’s Ohr, sondern bloss mit den Augen: er hat seine Ohren dabei in’s Schubfach gelegt. Der antike Mensch las, wenn er las – es geschah selten genug – sich selbst etwas vor, und zwar mit lauter Stimme. (...) Der Prediger allein wusste in Deutschland, was eine Silbe, was ein Wort wiegt, inwiefern ein Satz schlägt, springt, stürzt, läuft, ausläuft, er allein hatte Gewissen in seinen Ohren (...). Das Meisterstück der deutschen Prosa ist deshalb billigerweise das Meisterstück ihres grössten Predigers: die **B i b e l** war bisher das beste deutsche Buch. Gegen Luther’s Bibel gehalten ist fast alles übrige nur ‘Litteratur’(...)”⁴²⁰

Zu den rhetorischen Mitteln Nietzsches gehören deshalb die Mittel des Predigers: Apostrophen, Anrede des Publikums, Ausrufe, rhetorische Fragen, Imperative, kurze Sätze, Perioden, Wiederholungen, Zäsuren, Pausen. Allein ein oberflächlicher Blick auf seine Texte genügt, um ihren rhetorischen Charakter sichtbar zu machen: Denn die Intensität der Stimme, ihr Nachdruck und auch Zäsuren sind zusätzlich graphisch markiert. Nietzsche bevorzugt dabei den Sperrdruck, Gedankenstrich, Doppelpunkt und kennt eine genaue Absatztechnik. In den schriftlichen Text geht die Situation des mündlichen Redners ein, der das zuhörende Publikum überreden will und daneben auch die Auserwähltheit seiner eigenen Position. Ein Beispiel aus dem 3. Teil des “Zarathustra” mag dies verdeutlichen:

“Oh meine Brüder! Bei Welchen liegt doch die grösste Gefahr aller Menschen-Zukunft? Ist es nicht bei den Guten und Gerechten? –

– als bei Denen, die sprechen und im Herzen fühlen: ‘wir wissen schon, was gut ist und gerecht, wir haben es auch; wehe Denen, die hier noch suchen!’

Und was für Schaden auch die Bösen thun mögen: der Schaden der Guten ist der schädlichste Schaden!

Und was für Schaden auch die Welt-Verleumder thun mögen: der Schaden der Guten ist der schädlichste Schaden!

Oh meine Brüder, den Guten und Gerechten sah Einer einmal in’s Herz, der da sprach: ‘es sind die Pharisäer’. Aber man verstand ihn nicht.

(...)

Das aber ist die Wahrheit: die Guten **m ü s s e n** Pharisäer sein, – sie haben keine Wahl!

Die Guten **m ü s s e n** Den kreuzigen, der sich seine eigne Tugend erfindet! Das **i s t** die Wahrheit!

(...)

Z e r b r e c h t, z e r b r e c h t mir die Guten und Gerechten! – Oh meine Brüder, verstandet ihr auch diess Wort?”⁴²¹

In: Nietzsche-Studien. Bd. 23. 1994. S. 241-272. Exemplarisch untersuchen Nietzsches Stil: Bennholdt-Thompson, A.: Nietzsches “Also sprach Zarathustra” als literarisches Phänomen. Frankfurt a.M. 1974. Crawford, C.: Nietzsche’s Great Style: Educator of the Ears and the Heart. In: Nietzsche-Studien. Bd. 20. 1991. S. 210-237. Gasser, P.: Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches “Also sprach Zarathustra”. Bern 1993. Sonderegger, S.: Friedrich Nietzsche und die Sprache. Eine sprachwissenschaftliche Skizze. In: Nietzsche-Studien. Bd. 2. 1973. S. 1-30.

⁴²⁰ Nietzsche, F.: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. (1886) KSA 5. a.a.O. S. 190.

⁴²¹ Ders.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 265ff.

Nietzsche spricht den Leser/Zuhörer wiederholt und direkt an ("Oh, meine Brüder"), er stellt rhetorische Fragen ("Bei welchen liegt doch...?" "Ist es nicht...?"), setzt Stabreim (die "Guten und Gerechten") und figura etymologica (der "schädlichste Schaden") zur poetischen Verdichtung ein, wiederholt ganze Satzteile ("Und was der Schaden...", "Der Schaden der Guten ist der schädlichste Schaden"). Er schafft eine Periode, die in einer kurzen Behauptung zum Abschluß kommt. ("Aber man verstand ihn nicht.") An die Behauptung schließt sich eine Reihe von Ausrufen an ("Das aber ist die Wahrheit:... sie haben keine Wahl!", "Die Guten mü s s e n Den kreuzigen...!", "Das i s t die Wahrheit!") und ein wiederholter Imperativ ("Z e r b r e c h t, z e r b r e c h t m i r...!"). Die Rede wird gekrönt durch eine abschließende und eindringliche Frage, in der das Publikum nochmals angesprochen ist. ("Oh meine Brüder, verstandet ihr auch dies Wort?") Die ganze Passage ist rhetorisch intensiviert durch eine gezielte Interpunktion, die Pausen in der Rede und einen folgenden Stimmnachdruck indiziert, durch Sperrdruck, Majuskeln, vielfältige Absätze. Hier schreibt kein Philosoph im Sinne eines systematischen Theoretikers, sondern hier spricht ein Redner, der die Leser mitreißen, auf seine Seite ziehen will. Nietzsches "grosser Stil", der grosse Rhythmus kommt zum Ausdruck. Diesen Stil beherrscht er laut "Ecce homo" besonders in "Zarathustra". Aber auch der große Stil ist, wie Nietzsche ja selbst zugesteht, von einem 'Auf und Nieder der Leidenschaft' geprägt. Der Kontrast ist für die Brisanz des Werkes unerlässlich. Und er kommt auch in der zitierten Textstelle zum Ausdruck: im Übergang der rhetorischen Fragen in den Angriff, in kurze, pointierte Thesen und in Imperative. Stefan Sonderegger beschreibt Nietzsches Sprache im Hinblick auf ihre doppelte Funktion treffend:

"Theoretisch ließe sich Nietzsches Sprache auf zwei Grundaussagen reduzieren (...): auf ein heiliges Ja und ein zerschmetterndes Nein. Oder anders ausgedrückt: auf philosophische Gesetzgebung und vernichtende Entlarvung von Moral und falsch verstandener Kultur. Zu beidem ist seine Sprache da, und zu beidem ist sie fähig."⁴²²

Dieses Nein bestimmt Nietzsches Sprache und Denken nicht nur in seinen aphoristischen Texten, sondern auch in "Zarathustra". Nietzsche setzt stilistische Merkmale des Kontrasts wie etwa Antithesen⁴²³, Oymora und Paradoxa⁴²⁴ massiv ein, wengleich im 3. Teil die Mittel der Steigerung ein Übergewicht erhalten. Die grundsätzliche Ambivalenz des Textes, seine Spannung zwischen Beschwörung und Kritik, dürfte zumindest in einem – für Belyjs Rezeption bedeuten-

⁴²² Sonderegger, S.: Friedrich Nietzsche und die Sprache. Eine sprachwissenschaftliche Skizze. a.a.O. S. 30.

⁴²³ Vgl.: Vitens, S.: Die Sprachkunst Friedrich Nietzsches in "Also sprach Zarathustra". Bremen 1951. S. 85.

⁴²⁴ Vgl.: ebd.: S. 106f.

den – Punkt zum Tragen kommen: “Zarathustra” lehnt sich stilistisch an die Evangelien an. Und Nietzsche recurriert auf den Bibeltext zum einen in gleichgerichteter Intention. Zarathustra *übernimmt* den Stil der Reden Jesu, um auf seine Jünger einzuwirken. Dazu gehört die wiederholte Formel vom “wahrlich,...”, die an das neutestamentliche “Wahrlich, wahrlich, ich sage euch...” erinnert⁴²⁵, sowie der Einsatz und die Positionierung der Konjunktionen “also” und “aber”.⁴²⁶ Übereinstimmungen liegen auch in der Gattung⁴²⁷ und in Situationen vor.⁴²⁸ Daneben – und nicht zu übersehen – *parodiert* Nietzsche aber die Bibel.⁴²⁹ Daß Zarathustra etwa beim Abendmahl mit seinen Jüngern *zwei* Lämmer schlachten und diese “würzig mit Salbei” zubereiten läßt⁴³⁰, kann nur als Profanierung gelesen werden.⁴³¹ Die Herabsetzung betrifft v.a. die eucharistisch-sakramentale Funktion: Bei Zarathustra gibt es nichts zu verwandeln, sondern nur zu essen und zu trinken, und er gesteht jedem Gast sein eigenes Menü zu – ein expliziter Hieb gegen den christlichen Anspruch auf Gemeinschaft. Zarathustra ist in diesem Sinne eine “Gegen-Liturgie”.⁴³²

Nietzsches Stil macht auf Belyj großen Eindruck. An Nietzsches Philosophie bewundert er gerade die Verflechtung von Inhalt und Form, ihren “symbolischen” Charakter. Und er sieht sich selbst in der Nachfolge Nietzsches. Auch Belyj reklamiert die Stilvielfalt für sich. Mit diesem

⁴²⁵ Vgl.: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 35,36,38,74,75,76,101 (u.a.). Vgl. dazu: Joh. 5. 19,24,25 (u.a.).

⁴²⁶ Vgl.: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 52. Vgl. dazu: Lukas 23. 5,34; 24. 1.

⁴²⁷ V.a. das Kapitel “Vom Gesicht und Räthsel” läßt sich wie viele der Gleichnisreden Jesu als Parabel einstufen. Zur Gattungsbestimmung der Reden Jesu vgl.: Linnemann, E.: Gleichnisse Jesu. Göttingen 1961. S. 9,13f. Schrader, M.: Epische Kurzformen. Königstein 1980. S. 141.

⁴²⁸ Vgl. v.a. die deutliche Anspielung auf die Situation am Grabe Jesu im letzten Kapitel des “Zarathustra” (“Das Zeichen”) in: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 405-408. Vgl. dazu: Joh. 20.

⁴²⁹ Diese Einschätzung gilt zumindest dann, wenn man den weiten Parodie-Begriff Tynjanovs zugrunde legt. Eine Parodie liegt demnach vor, wenn parodierender und parodierter Text in der Form übereinstimmen, der Inhalt aber gegensätzlich ist. Vgl.: Tynjanov, J.: Dostoevskij und Gogol’. Zur Theorie der Parodie. In: Striedter, J. (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten. München 1969. S. 307,331,371. Nach dieser Definition muß der parodierende Text durchaus nicht komisch sein. Zieht man andere Definitionen heran, nach denen das Lachen über das Original ein wesentlicher Aspekt der Parodie ist, so stellt “Zarathustra” keine Parodie der Evangelien dar. Vgl.: Karrer, W.: Parodie, Travestie, Pastiche. München 1977. S. 35. Eine Verkehrung der Intention der Reden Jesu durch Zarathustra dürfte aber kaum zu leugnen sein.

⁴³⁰ Vgl.: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 354.

⁴³¹ Das gleiche gilt für die ‘Ölberg-Szene’. Dabei setzt Nietzsche das Glücksgefühl Zarathustras gegen die Todesangst Jesu. Vgl.: ebd.: S. 218-221 und Lukas 22. 41-42.

⁴³² Vgl.: Gasser, P.: Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches “Also sprach Zarathustra”. a.a.O. S. 46. Zu den verschiedenen Arten religionsbezogener Sprache bei Nietzsche vgl. generell: Kämpfert, M.: Säkularisation und neue Heiligkeit. Religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche. Berlin 1971. Eine Auflistung von “Zarathustra“-Zitaten, die den Bibeltext entweder stilisieren oder parodieren, bietet auch schon Vollmer. Vgl.: Vollmer, H.: Nietzsches “Zarathustra” und die Bibel. In: Deutsches Bibel Archiv Hamburg. Sechster Bericht. Hamburg 1936. S. 6-13.

Argument pariert er den Vorwurf Stepuns, er, Belyj, ändere ständig seine philosophische Meinung.⁴³³ Perspektivisches Denken, manifest in sprachlich vielfältiger Form, wird also ganz wie bei Nietzsche gegen die Verlässlichkeit philosophischer Positionen und gegen ihre neutrale Sprache in Anschlag gebracht. Belyj zieht offenbar eine Parallele zwischen seiner eigenen Theorie und der Philosophie Nietzsches. Und in der Tat: Belyjs Texte stellen ein Konglomerat von Stilvarianten und verschiedenen Genres dar.⁴³⁴ Belyj sperrt sich, wie Nietzsche, gegen eine systematische Theorie. Aber das hält ihn nicht davon ab, über weite Strecken dennoch systematisch zu argumentieren. Gleichzeitig widersetzt sich diese Theorie einer eindeutigen Klassifikation als aphoristisch oder essayistisch.⁴³⁵ Ihr Charakteristikum: Sie hat von allem etwas. Und dieser stilistische Gesamteindruck belegt zunächst eine Differenz zu Nietzsche. Belyjs Texte sind eklektisch, seine Stilvielfalt ist eine andere als die Nietzsches. Nicht ein persönlicher Ton durchzieht den Text und gibt ihm eine – wenn auch nur je einzelne – *Stileinheit*, sondern Belyj synthetisiert, indem er summiert. Diese Summe kommt vorwiegend durch die Kombination wissenschaftlicher Sprache mit subjektiven, dem Stil Nietzsches entlehnten Elementen zustande. Daraus läßt sich vorab schon der Schluß ziehen: Das 'Perspektivische des Daseins', das neue Werteschaffen, das die *Einheit* von Form und Inhalt bei Nietzsche garantiert, führt Belyj nicht konsequent durch. Sein Projekt liegt vielmehr in der Rettung des Alten (*darunter* auch des 'Perspektivischen'), seiner Re-Organisation im Rahmen einer neuen Gesamtsynthese. Belyj geht es um die Versöhnung herkömmlicher Welten, Nietzsche zerstört und setzt Neues. Dies ist der grundsätzliche, auch an der Sprache manifeste Unterschied. Daß in die Versöhnung die traditionelle Philosophie, insbesondere die Erkenntnistheorie mit ihrer logisch-wissenschaftlichen Darstellung eingeschlossen ist, muß an dieser Stelle nicht mehr eigens belegt werden. Ebenso geht Nietzsches Stil als ein philosophisches Element unter vielen in Belyjs Theorie ein.

⁴³³ Vgl.: Stepun, F.: Otkrytoe pis'mo Andreju Belomu po povodu stat'i "Krugovoe dviženie". In: Trudy i dni. 1912. Nr. 4-5. S. 74-86 und: Belyj, A.: Otvēt F.A. Stepunu na otkrytoe pis'mo v Nr. 4-5 "Trudov i dneĵ". In: Trudy i dni. 1912. Nr. 6. S. 16-26.

⁴³⁴ Exemplarisch für Belyjs stilistische Vielfalt und Variation in der Wahl der Gattung seien folgende Aufsätze genannt: "Lirika i ěksperiment" (hier liegt eine wissenschaftliche Argumentation vor); "O teurgii" (hier dominiert das Pathos); "Okno v buduščee", "Sfinks" (Belyj setzt intensiv poetische und rhetorische Verfahren wie Wiederholungen, Kyklos und Metaphern ein); "Chudožniki oskorbiteljam" (hier dominiert die Polemik); "Metafizika", "O dvojnoj istine" (beide Texte sind in der Art von platonischen Dialogen konstruiert; publiziert in: Trudy i dni. Nr. 2 und 3. 1912); "Krugovoe dviženie" (dieser Text wird von Belyj selbst als "Arabesken" bezeichnet); "Krizis žizni", "Krizis kul'tury" (hier liegen Texte mit autobiographischem Charakter vor)

⁴³⁵ Belyj will zwar im Nachhinein seinen Aufsatz "Krugovoe dviženie" als Aphorismensammlung verstanden wissen. Vgl.: Belyj, A.: Otvēt F.A. Stepunu na otkrytoe pis'mo v Nr. 4-5 "trudov i dneĵ". a.a.O. S. 21. Der den Stil anzeigende und dem Charakter des Textes entsprechende Untertitel von "Krugovoe dviženie" lautet allerdings "Sorok dve arabeski" ("Zweiundvierzig Arabesken"). Vgl.: Ders.: Krugovoe dviženie. a.a.O. S. 51.

Dieser philosophisch-stilistischen Rezeption gebührt allerdings ein besonderes Augenmerk. Übernommene Argumente und Ideen zeigen ihre Provenienz deutlich an. Zwar neigt Belyj grundsätzlich zum versteckten Zitat – ein Intertextualitätsverfahren, das üblicherweise für literarische, nicht aber für wissenschaftliche Texte gilt⁴³⁶ –, die Spuren sind jedoch meist zu entschlüsseln. Begriffe bleiben Begriffe, sind *direkte*, fremde Rede und deshalb auf ihren Ursprung zurückführbar. Spricht Belyj vom "Schematismus der Verstandesbegriffe", so hat er Kant vor Augen⁴³⁷, das "Existenzialurteil" indiziert Rickert⁴³⁸, die "Ewige Wiederkunft" Nietzsches.⁴³⁹ Darüber kann kein Zweifel bestehen. Anders aber wirkt der fremde Stil. Der Stil ermöglicht es Belyj, ganze Textpassagen, die gar nicht von Nietzsche handeln, mit der 'Stimme' Nietzsches zu überziehen. Diese Nietzsche-Rezeption ist sehr viel versteckter als etwa die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Ewigen Wiederkunft. Und sie vergrößert die Einflußzone der Philosophie Nietzsches weit über ihre thematische Präsenz in Belyjs Theorie hinaus. So lassen etwa polemische Artikel Belyjs durch die Art ihrer predigthafte[n], rhetorischen Ausstattung eine Übernahme von Nietzsches Stil vermuten.⁴⁴⁰ Belyj setzt zur Verteidigung der Symbolisten gegen ihre Kritiker an, und er fühlt sich dabei, wie Nietzsche, in der Rolle des auserwählten Redners, der von oben herab auf die Masse blickt, sie mit seinem "Anathema"⁴⁴¹ belegt.

"Совершилось: покрыли грязью новую литературу русскую. Совершилось: нивы ее печальны, грязны; и мы не видим ее вершин, не видим; но они есть: вершины есть. Вершины опять видны теперь: видны тем, кто душой переболел позор, которым покрыли русское, молодое искусство позавчерашние его враги, его вчерашние рабы, его сегодняшние

⁴³⁶ Vgl. dazu den Exkurs "Zum Status intertextueller Relationen in fachwissenschaftlichen Texten" in: Holthuis, S.: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen 1993. S. 155-173. Wie Holthuis am Beispiel einer literaturwissenschaftlichen Textinterpretation nachweist, führen unmarkierte Zitate hier gerade nicht zu einer intertextuellen Polyphonie, sondern evozieren ausschließlich die Ergriffenheit des Lesers. Sie haben, in Jakobsons Terminologie, keine poetische, sondern eine dominant emotive Funktion. Vgl.: ebd.: S. 164f. Analog wirken die Zitate, die Belyj in seinen theoretischen Texten 'verbirgt'.

⁴³⁷ Vgl.: Belyj, A.: Smysl iskusstva. a.a.O. S. 205.

⁴³⁸ Vgl.: Ders.: Ėmblematika smysla. a.a.O. S. 70. Vgl. auch Rickerts Begriff des "immanenten Seins" in: Ders.: O granicah psichologii. a.a.O. S. 46.

⁴³⁹ Vgl.: Ders.: Fridrich Nicše. a.a.O. S. 88.

⁴⁴⁰ Lena Silard (Szilard) setzt in ihrem hervorragenden Aufsatz zum Einfluß der Sprache Nietzsches auf Belyj andere Akzente. Sie hat dabei den Künstler Belyj, nicht den Theoretiker im Blick. Silard klammert den syntaktischen Aspekt und damit die rhetorischen Verfahren bewußt aus und untersucht die phonetische und rhythmische Seite der Sprache "Zarathustras" sowie der "Dramatischen Symphonie" Belyjs. Vgl.: Silard (Szilard), L.: O vlijanii ritmiki prozy F. Nicše na ritmiku prozy A.Belogo. In: Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1973. Nr. 19. S. 289-313. Insofern diese 'Musikalität' in den publizistischen Texten Belyjs eine geringere Rolle spielt, die Übereinstimmung mit Nietzsche in der Rhetorizität der Sprache aber sehr auffallend ist und letztere auch den Roman "Peterburg" kennzeichnet, lasse ich den Aspekt des Rhythmus und der Instrumentierung hier außer Acht. Übereinstimmungen zwischen dem Theoretiker Belyj und Nietzsche sind auch in diesen Punkten denkbar. Im Falle von "Peterburg" ist davon sogar auszugehen.

⁴⁴¹ Vgl.: Ders.: Chudožniki oskorbiteljam. (Die Künstler an ihre Beleidiger) In: Arabeski. a.a.O. S. 328.

вольноотпущенники. Совершилось!

Что было бы, если бы горные вершины мы сравняли с низинами? (...)

Совершилось!(...)

если поэт А. Блок, то чем не поэты, например, Стражев и Новиков? В детстве я читывал Авлина. О, и Авлин, и Авлин поэт тоже!

Вот так идиллия! (...) И так далее, и так далее.

Отсюда мораль: не отпускай на волю рабов – не правда ли? Нет, не правда: не имей рабов, не останавливайся в покоренной стране, оставайся воином вольным: все вперед, все вперед. Все вперед. (...)

Если не испугались мы некогда врагов, конечно, не испугаемся оравы о б о з н и к о в, закравшихся в наши ряды. Многие ли из о б о з н и к о в держали в руках мечь завоевателей?"⁴⁴²

"Мы, художники, к вам, оскорбителям, обращаем слово.

Вы видели наши сны. Вы питались нашей плотью. Вы пили нашу кровь. Вы обратили в приправу к пресным дням вашим наши крестные мучения, наш неугасимый огонь, наши чистые молитвы. Наша проливаемая кровь закипала огнем творчества: перед вами мы обнажали кровь. (...)

Прочь с дороги!

Не диктуете художнику того, что вы от него же узнали – прочь с дороги! (...)

Мы, художники, посылаем вам наше неугасимое проклятие ныне и присно, и во веки веков. Аминь."⁴⁴³

"Es ist vollbracht. Mit Schmutz hat man die neue russische Literatur bedeckt. Es ist vollbracht: Ihr bereitetes Feld ist traurig, schmutzig. Und wir sehen ihre Gipfel nicht, wir sehen sie nicht; doch es gibt sie: Es gibt die Gipfel. Die Gipfel sind wieder sichtbar geworden: sichtbar denjenigen, deren Seele sich von der Schmach erholte, die die vorgestrigen Gegner, die gestrigen Sklaven, die heutigen Feigelassenen der jungen, russischen Literatur zufügten.

Es ist vollbracht!

Was wäre, wenn wir die Berggipfel mit den Niederungen verglichen? (...)

Es ist vollbracht!

(...) wenn Blok ein Dichter ist, warum sollten dann nicht auch Stražev und Novikov Dichter sein? In meiner Kindheit las ich Avlin. Oh, auch Avlin, auch Avlin ist ein Dichter!

Da haben wir die Idylle! (...) Und so weiter, und so weiter.

Daraus ergibt sich die Moral: Entlasse keinen Sklaven in die Freiheit – nicht wahr? Nein, das ist nicht wahr: Habe keine Sklaven, verweile nicht im eroberten Land, bleibe ein freier Krieger: immer vorwärts, immer vorwärts.

Immer vorwärts. (...)

Wenn wir uns schon nie vor Feinden gefürchtet haben, so fürchten wir uns natürlich nicht vor einem Haufen von F u h r m ä n n e r n, die sich in unsere Reihen eingeschlichen haben. Hielten denn etwa schon viele F u h r m ä n n e r das Schwert der Eroberer in Händen?"

"Wir Künstler richten an Euch, Beleidiger, das Wort. Ihr habt unsere Träume gesehen. Ihr habt Euch von unserem Fleisch ernährt. Ihr habt unser Blut getrunken. Mit unseren Kreuzesqualen, mit unserem unloschbaren Feuer, mit unseren reinen Gebeten habt Ihr Eure faden Tage gewürzt. Unser vergossenes Blut begann im Feuer des Schaffens zu kochen: Euch haben wir unser Blut gezeigt. (...)

Herunter vom Weg!

Schreibt dem Künstler nicht vor, was Ihr von ihm erst erfahren habt – herunter vom Weg! (...)

Wir Künstler schicken Euch unseren unloschbaren Fluch, jetzt und in alle Ewigkeit. Amen."

⁴⁴² Ders.: Vol'nootpuščenniki. (Die Freigelassenen) In: Arabeski. a.a.O. S. 331-335.

⁴⁴³ Ders.: Chudožniki oskorbiteljam. a.a.O. S. 328-330.

Belyj geht ähnlich wie Nietzsche vor, er setzt rhetorische Mittel ein, spricht seine Leser (Zuhörer) direkt an ("Wir... richten an Euch... das Wort"). Eine Intensivierung der 'Ansprache' wird erreicht durch vielfältige Wiederholungen ("Es ist vollbracht", "Es ist vollbracht", "wir sehen ihre Gipfel nicht, wir sehen sie nicht"), Parallelismen ("Ihr habt unsere Träume gesehen", "Ihr habt Euch von unserem Fleisch ernährt", "Ihr habt unser Blut getrunken"), Ausrufe ("Oh, Avlin ist auch ein Dichter"), rhetorische Fragen ("Wenn Blok ein Dichter ist, sind dann nicht auch Stražev und Novikov Dichter?" "Von hier aus ergibt sich die Moral:..., nicht wahr?"). Auch Belyj gelangt an einen Höhe- und Wendepunkt ("Nein, das ist nicht wahr"), läßt Imperative folgen ("Habe keine Sklaven...!", "Herunter vom Weg!"), schließt mit einem pointierten Wort ("Amen") bzw. mit einer rhetorischen Frage ab ("Haben etwa viele...?"). Der Text ist durch Reim ("vragi" – "raby") und Alliteration ("vojnomy vol'nym") verdichtet. Sein rhetorischer Charakter kommt darüber hinaus in Interpunktion (v.a im häufigen Gebrauch von Doppelpunkt und Absatz) und Sperrdruck zum Ausdruck. Belyj predigt wie Nietzsche.⁴⁴⁴ Doch so groß die Übereinstimmungen sind, so fällt schon zwischen der Polemik Belyjs und der Polemik Nietzsches ein Unterschied auf. Der Redner Belyj sichert seine Überlegenheit primär mit hohen, der Bibel entlehnten Metaphern ab, die keineswegs der Kritik unterliegen. Er neigt zum ausschweifenden Pathos, seine Wiederholungen ziehen sich hin, er strapaziert die Parallelismen, der Text erhält den Charakter einer Lamentation. Selbst Belyjs polemische Texte sind nicht kurz. Er kennt nicht die Schärfe und Bissigkeit Nietzsches. Das von Nietzsche zur Meisterschaft gebrachte kritische Instrument – den Aphorismus – beherrscht er überhaupt nicht. Der Aphorismus beruht auf Kontrast, auf Zweischneidigkeit und Widersprüchlichkeit. Und obwohl Belyj diese Leistungen theoretisch würdigt⁴⁴⁵, übernimmt er in der eigenen Praxis von Nietzsche vorwiegend nur eine Seite: Es ist die des "heiligen Ja", es fehlt das "zerschmetternde Nein". Dieses Indiz macht sich schon in den polemischen Artikeln bemerkbar – Belyj läßt sich nur wenig auf die Gegner ein, sein primäres Anliegen ist die Beschwörung der eigenen, 'besseren' Position –, es kommt vollends zur Geltung, wenn Belyj von Nietzsche spricht. Die einschlägigen Texte und Textstellen können nurmehr als Huldigungen an Nietzsche bezeichnet werden. Das Beispiel "Sfinks" steht für viele:

⁴⁴⁴ Neben der Intonation verrät besonders im ersten Zitat die Metaphorik der Berggipfel (auf denen die auserwählten Künstler stehen) und der Niederungen (in denen sich die verachtenswerte Masse befindet) den Einfluß Nietzsches. Zu diesem Thema vgl.: Schmidt, E.: Bergsymbolik im Werk Andrej Belyjs. Ein Bildzeichen mit speziellem Bezug zu Nietzsche. a.a.O.

⁴⁴⁵ Vgl.: Ders.: Fridrich Niče. a.a.O. S. 80.

"Ты был рыцарем долга, – экс-профессор –... Вернулся к нему после долгих скитаний.
 Ты овладел боязней, но не хотел ужасом отвечать на ужасы.
 И маги составили у Тебя за плечами осенний синедрон, чтобы заклять тебя, агнец ты
 кроткий.
 Вижу, вижу Тебя, скошенный лезвием мучений!
 «Э т о» вставало пред Тобой мраком крошечным. Ты «э т о» знал, Заратустра.
 Ты упорно уставился в сумрак черный полуслепными, удивленными глазами.
 Ты стоял под ударами палачей, мучивших нежное тело Твое.
 Без вдоха прошел на опасных высях, не устаивая взглядом адские пропасти, и на ужасе
 преследовавший Тебя Ты ничем не ответил.
 Кротко пал, как бы с перерезанным горлом.
 Вижу, вижу Тебя, Звезда моя утренняя!"⁴⁴⁶

"Du warst ein Ritter der Pflicht, – Ex-Professor –... Ich kehrte nach langen Irrwegen zu ihm zurück.
 Du warst von Angst ergriffen, doch wolltest Du nicht mit Schrecken auf Schrecken antworten.
 Und Magier stellten hinter Deinen Schultern ein herbstliches Synedrion auf, um dich zu beschwören,
 Du sanftes Opferlamm.
 Ich sehe, ich sehe Dich, der Du durch die Klinge des Leidens fielst!
 'D a s' erstand vor dir wie ein undurchdringliches Dunkel. Du wußtest 'd a s', Zarathustra.
 Du richtetest Deine halbblinden, erstaunten Augen beharrlich auf die schwarze Dämmerung.
 Du standst unter den Schlägen der Henker, die Deinen zarten Körper folterten.
 Ohne Seufzer erklimmst Du gefährliche Höhen, bedachtest nicht die teuflischen Abgründe, und dem
 Schrecken, der Dich verfolgte, gabst Du keine Antwort.
 Sanft fielst Du, als sei Deine Kehle durchschnitten.
 Ich sehe, ich sehe Dich, mein Morgenstern!"

Die von Belyj hier eingesetzten rhetorischen Mittel dienen ausschließlich der Steigerung. Sie
 liegen in vielfältigen Anaphern, Majuskeln und der deutlichen Übernahme biblischer Bilder.
 Belyj orientiert sich ganz offensichtlich an dem "grossen Stil" des "Zarathustra". Und diese
 stilistische Rezeption bestätigt auch die bisherigen inhaltlichen Ergebnisse: Belyj bevorzugt von
 allen Werken Nietzsches den "Zarathustra". In "Zarathustra" hebt er den prophetischen Aspekt
 hervor, und er geht offensichtlich von einer gleichgerichteten Intention dieses "fünften Evangeli-
 ums"⁴⁴⁷ mit den bereits vorhandenen 4 Evangelien aus. Belyj übersieht die Parodie, oder will sie
 nicht sehen, so wie auch generell sein an Nietzsche angelehnter Stil den Kontrast nicht kennt. Er
 ruft unbekümmert zum Abendmahl mit Nietzsche auf⁴⁴⁸, vermeidet Antithesen, Oxymora,
 Paradoxa. "Der Umgang mit Menschen verdirbt den Charakter, sonderlich, wenn man keinen
 hat"⁴⁴⁹, – solche Aussagen finden sich bei Belyj nicht. Er hält es ausschließlich mit dem 'Auf der
 Leidenschaft'. "Zarathustra" stellt für ihn keineswegs eine "Gegen-Liturgie" dar.

Diese einhellige Bevorzugung des pathetisch gesteigerten Stils ohne Rücksicht auf die

⁴⁴⁶ Ders.: Sfinks. (Sphinx) In: Vesny. Nr. 9-10. 1905. S. 48.

⁴⁴⁷ Zitiert nach: Gasser, P.: Rhetorische Philosophie. a.a.O. S. 41.

⁴⁴⁸ Vgl.: Belyj, A.: Friedrich Nietzsche. a.a.O. S. 88.

⁴⁴⁹ Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 78.

kritischen Momente hilft Belyj zumindest über seine Zweifel an Nietzsches Denken hinweg. 1912, als er sich von der Ewigen Wiederkunft distanziert, bleibt dennoch der hohe Ton in Belyjs Sprache präsent. Nietzsches Pathos scheint ihm Indiz dafür zu sein, daß "Zarathustra" 'eigentlich' anders gemeint war. Und so hört sich auch Belyjs Kritik an der Wiederkunft nicht kritisch an, sondern wird vom 'großen Stil' des Textes noch einmal unterlaufen – ein letzter Beistand an Nietzsche:

"О, безумцы, безумцы! мы скосили глаза на уютности кабинета, на книжные полки, на отчаянье чаепития; если думаем мы возвратиться, то не поняли мы: Заратустра погиб от в о з в р а т а для того, чтобы мы, свидетели его смерти, не возвращались."⁴⁵⁰

"Oh, wir Wahnsinnigen, Wahnsinnigen! wir schielten auf die Bequemlichkeit des Arbeitszimmers, auf Bücherregale, auf verzweifelt Teetrinken; wenn wir meinen wiederzukehren, dann haben wir nicht verstanden: Zarathustra ging an der W i e d e r k u n f t zugrunde, damit wir, Zeugen seines Todes, nicht wiederkehren."

Der Einfluß, den die Sprache Nietzsches auf Belyjs Theorie schon hat, legt auch ihren Einfluß auf "Peterburg" nahe. Der Roman arbeitet in auffallender Weise mit rhetorischen Verfahren: Er enthält verschiedene Erzählerstimmen, deren eine, der Rhapsode, sich pathetisch-beschwörend von der Handlung abhebt. Gleichzeitig setzt Belyj graphische Markierungen ein. Graphisch hervorgehoben werden u.a. wesentliche Begriffe der Philosophie Kants und des Neukantianismus, so etwa das Bewußtsein und das Ich durch Sperrdruck und durch Anführungszeichen.⁴⁵¹ Diese 'Intonationsanweisung' könnte bereits ein Hinweis auf eine 'philosophische Polyphonie' sein. Der besondere Wert, den die transzendente Apperzeption in Kants "Kritik der reinen Vernunft" hat und den der Sperrdruck (resp. die gehobene Stimme, die Dehnung des Wortes) signalisiert, steht in Kontrast zu den Anführungszeichen, die zu einer distanzierten Lesart nötigen. Das Ich, der Philosophie Kants entlehnt, wird rhetorisch entkräftet, ironisiert, die Rhetorik Belyjs aber geht auf Nietzsche zurück.

Im Falle des rhapsodischen Erzähler zeigt nicht nur der Stil, der Belyjs pathetischen Nietzsche-Huldigungen gleicht, sondern auch die Metaphorik den Einfluß "Zarathustras". Dieser Erzähler warnt vor dem drohenden Untergang Rußlands, er beschwört eine mögliche Rettung durch den Sprung des Ehemer Reiters und ruft dazu die Sonne an.⁴⁵² Sonne und Erz spielen auch

⁴⁵⁰ Belyj, A.: *Krugovoe dvizhenie*. a.a.O. S. 71.

⁴⁵¹ Vgl.: Ders.: *Peterburg*. a.a.O. S. 45, 239.

⁴⁵² Vgl.: ebd.: S. 99.

in "Zarathustra" eine bedeutende metaphorische Rolle.⁴⁵³ Generell verwendet Nietzsche 'weite', 'allgemeine' Bilder wie Berge, Inseln, Mittag, Mitternacht, Blitz, Vogel, Kinder, reine Farben etc., deren Bedeutung entweder traditionell vorgegeben ist, oder in "Zarathustra" selbst thematisiert wird. So stehen etwa die Tiere Zarathustras, Adler und Schlange, explizit für seinen Stolz und seine Klugheit.⁴⁵⁴ Die Metaphern kehren formelhaft in der Art von Leitmotiven wieder, sie sind eindeutig – positiv oder negativ – bewertet. Schon in seinem theoretischen Werk hält sich Belyj an die Leitmotivtechnik Nietzsches, er übernimmt einschlägige Metaphern, ganze Sätze, gesteht ihnen symbolischen Wert zu und kennzeichnet Nietzsche farblich. Zarathustras Weisung "bleibt der Erde treu" erklingt bei Belyj mehrfach in der gleichen, leitmotivischen Funktion.⁴⁵⁵ Auffallend ist sein Interesse am Bild der "glückseligen Inseln", an den "Kindern"⁴⁵⁶, die auf den glückseligen Inseln wohnen⁴⁵⁷, an der "Brücke"⁴⁵⁸, am "großen Mittag"⁴⁵⁹, der die Ewige Wiederkunft ankündigt. Wie bei Nietzsche negativ besetzt erscheinen der "häßlichste Mensch"⁴⁶⁰, der "Zwerg"⁴⁶¹, die "Taranteln" als Sinnbild menschlicher Gleichmacherei und von Belyj zusätzlich mit der Philosophie Kants kombiniert.⁴⁶² Allein Belyjs Farbzuordnung stimmt nicht mit "Zarathustra" überein. Nietzsche bevorzugt das "tiefe Gelb und das heiße Rot", er verachtet weiß⁴⁶³. Belyj läßt Nietzsche seinerseits in weißem und rotem Licht erscheinen. Aus dem Kontext ersichtlich stehen diese Farben für Reinheit und Leiden, markieren noch einmal die

⁴⁵³ Vitens stuft die Sonne als eines der beliebtesten "Symbole" Nietzsches ein. Vgl.: Vitens, S.: Die Sprachkunst Friedrich Nietzsches in "Also sprach Zarathustra", a.a.O. S. 92. Das Bild des Erzes tritt v.a. im 3. und 4. Teil des "Zarathustra" auf. Vgl.: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra, a.a.O. S. 268f,328,408. Auch in der "Genealogie der Moral" erhält der von Nietzsche anvisierte Typus des herrischen Staatsgründers das Attribut des Erzes zugesprochen. Vgl.: Ders.: Zur Genealogie der Moral, a.a.O. S. 325. Wie Szilard zeigt, übernimmt Belyj schon in seiner zweiten "Dramatischen Symphonie" das Bild der Sonne und des Sonnenauges aus "Zarathustra". Vgl.: Szilard (Szilard), L.: O vlijanii ritmiki prozy F. Nicše na ritmiku prozy A. Belogo, a.a.O. S. 311.

⁴⁵⁴ Vgl.: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra, a.a.O. S. 27.

⁴⁵⁵ Vgl.: Belyj, A.: Feniks, a.a.O. S. 157; Fridrich Nicše, a.a.O. S. 71.

⁴⁵⁶ Vgl.: Ders.: Fridrich Nicše, a.a.O. S. 71.

⁴⁵⁷ Vgl.: ebd.: S. 72; Ders.: Teatr i sovremennaja drama, a.a.O. S. 34.

⁴⁵⁸ Vgl.: Ders.: Fridrich Nicše, a.a.O. S. 65.

⁴⁵⁹ Vgl.: Ders.: Sfinks, a.a.O. S. 23.

⁴⁶⁰ Vgl.: Ders.: Fridrich Nicše, a.a.O. S. 87.

⁴⁶¹ Vgl.: Ders.: Krugovoe dviženie, a.a.O. S. 52,61f,68.

⁴⁶² Vgl. das Kapitel "Von den Taranteln" in: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra, a.a.O. S. 128-131. Die Tarantel-Metapher dient Belyj zunächst allgemein zur Stigmatisierung einer vernunftbezogenen Philosophie, worunter – aus dem Kontext ersichtlich – aber hauptsächlich Kant verstanden werden soll. Vgl.: Belyj, A.: Krugovoe dviženie, a.a.O. S. 73. Die explizite Identifizierung Kants mit einer Tarantel erfolgt in: Ders.: Krizis kul'tury, a.a.O. S. 55.

⁴⁶³ Vgl.: Vitens, S.: Die Sprachkunst Friedrich Nietzsches in Also sprach Zarathustra, a.a.O. S. 89.

Identität Nietzsches mit Christus.⁴⁶⁴

Von diesem Punkt aus absehbar ist ein Intertextualitätsverhältnis zu Nietzsche in der Leitmotivtechnik des Romans, der symbolischen Rolle von Brücken, Inseln, Kindern, Taranteln, Farben. Eine besondere Rolle kommt dem Bild des Erzes zu. Das Erz signalisiert bei Nietzsche die Härte Zarathustras. Zarathustras 'Untergang und Übergang', sein endgültiger Sieg über das Menschliche und damit die Ankunft des Übermenschen zeigt sich als 'glühendes Erz'.

„Und deine letzte Grösse, mein Wille, spare dir für dem Letztes auf, – dass du unerbittlich bist in deinem Siege! (...)“

– Dass ich einst bereit und reif sei im grossen Mittage: bereit und reif gleich glühendem Erze, blitzschwangerer Wolke und schwellendem Milch-Euter: – (...)“

– eine Sonne selber und ein unerbittlicher Sonnen- Wille, zum Vernichten bereit im Siegen!“⁴⁶⁵

Die mögliche Übertragung dieser Eigenschaft auf Peter den Großen liegt auf der Hand. Peter ist ja durch die kunsthistorisch vorgegebene und von Puškin literarisch aktualisierte Tradition bereits in einem metallenen Denkmal, dem Ehernen Reiter, symbolisiert. Wenn sich der Eherne Reiter in "Peterburg" von seinem Sockel löst, über eine Brücke galoppiert, um sich schließlich als metallischer Strom in die Adern Dudkins zu ergießen, selbst also 'zum Vernichten bereit ist im Siegen', so ist davon auszugehen, daß Belyj hier "Zarathustra" eigens im Blick hat. Der Künstler Belyj geht Nietzsches Philosophie allerdings sehr genau auf die Spur. Er arbeitet darin 'gewissenhafter' als der Theoretiker Belyj.⁴⁶⁶ Belyj kann den inneren Widerspruch des "Zarathustra", das nicht gelöste Verhältnis von Übermensch und Ewiger Wiederkunft, als solches belassen. Er muß sich weder polemisch gegen Nietzsche stellen, noch den Widerspruch nivellieren. Denn Zarathustra ist ja nicht nur der Lehrer des Übermenschen, der Schaffende, der sich selbst vernichtet, sondern auch der Lehrer der Ewigen Wiederkunft des Gleichen. Entscheidend für Belyjs Differenzierung zwischen beiden Positionen ist die Aufspaltung der "Zarathustra"-Vorlage in mehrere Szenen und Figuren "Peterburgs". Sowohl Dudkin, der das Palindrom *Énfranšiš* entschlüsselt, als auch der Perser *Šišnarfnè*, der den Auftritt des Ehernen Reiters vorbereitet und nicht zuletzt Peter selbst mit seinem Leitmotiv "*Я гублю без возврата*" ("Ich

⁴⁶⁴ Vgl.: Belyj, A.: *Maska*. a.a.O. S. 134,136; *Sfinks*. a.a.O. S. 48f; *Feniks*. a.a.O. S. 157; *Fridrich Nicše*. a.a.O. S. 65f,77f,89.

⁴⁶⁵ Nietzsche, F.: *Also sprach Zarathustra*. a.a.O. S. 269.

⁴⁶⁶ Das gilt offensichtlich auch für den Verfasser der "Zweiten Symphonie". Wie Szilard zeigt, lehnt sich Belyj schon 1902 deutlich an den Rhythmus Nietzsches an, und zwar auch im Punkt der Kontrastierung verschiedener rhythmischer Figuren. Er übernimmt also durchaus nicht nur das "Auf der Leidenschaft" wie in seinen publizistischen Texten. Insgesamt schreibt Szilard dem Stil Nietzsches allerdings mehr Spannung und Energie zu als dem Stil Belyjs. Vgl.: Szilard (Szilard), L. *O vlijanii ritmiki prozy F. Nicše na ritmiku prozy A. Bologo*. a.a.O. S. 308ff.

zerstöre *ohne Wiederkehr*"; Hervorhebung A.Z.) spielen dabei eine Rolle. Ihre Handlungen sind im Roman eng miteinander verbunden und eben doch verschieden. Dem heroischen Untergang Peters steht das Ende Dudkins krass entgegen. Dudkin kommt weder mit dem metallischen Anspruch des übermenschlichen Reiters, noch mit dem Palindrom, dem Ring der Wiederkunft, zurecht. Er wird über der Leiche Lippančenkos, den er als "Tarantel" brandmarkt, verrückt. In dieses Ende spielt auch Nietzsches Biographie hinein, und damit bewertet Belyj das Verhältnis Nietzsches zu seiner Philosophie. Der Autor von *Übermensch und Wiederkunft* geht – so könnte eine Interpretation lauten – an dem eigenen größtenwahnsinnigen Anspruch zugrunde. Die durchaus differenzierte philosophische Rezeption, die Belyj in "Peterburg" gelingt, betrifft – darauf soll abschließend verwiesen werden – auch Nietzsches Verhältnis zum Christentum. Belyj akzeptiert nun – so scheint es – Nietzsches Unterscheidung zwischen Gott, dem Christentum und Christus. Christus selbst kommt nämlich bei Nietzsche so schlecht nicht weg. Er hat gegenüber Gott immerhin den Vorteil, ein Mensch gewesen zu sein, keine Erfindung, und er hielt es nicht mit der Allgemeinheit bzw. diese nicht mit ihm. Christus, so Nietzsche im "Antichrist" war in Wirklichkeit ein "Idiot"⁴⁶⁷, der der Psychologie eines Dostoevskij bedurft hätte, um angemessen interpretiert zu werden.⁴⁶⁸ Zarathustra als Lehrer des Übermenschen und der Idiot Christus sind zwar alternative, aber auch bei Nietzsche nicht unbedingt konträre Figuren. Die Gegner Zarathustras sind die allzumenschlichen Menschen mit ihren "göttlichen" Erfindungen, wozu nicht zuletzt die Berichte von den Heldentaten Jesu, also die Evangelien gehören.⁴⁶⁹ Diese Alternative, nicht der Gegensatz, macht sich auch in "Peterburg" bemerkbar. Ehemer Reiter und weißer Domino verkörpern Nietzsches Übermensch und eine schwächliche Christus-Gestalt. Und ganz in Entsprechung zum "Zarathustra" gewinnt der übermenschliche Reiter wesentlich mehr an Konsistenz als die rudimentäre, hilflose, womöglich idiotische Figur des weißen Domino samt seines Doppelgängers (Lichutin). Belyj kann also hier von seiner Identifikation Nietzsches mit Christus bzw. "Zarathustras" mit den Evangelien abrücken. Er muß Nietzsche nicht mehr auf eine Seite ziehen. Vielmehr gelingt es ihm sogar, sein eigenes Problem als solches nachzuzeichnen. Dudkin, der Züge von Nietzsches Person trägt, ist hin und her gerissen zwischen seiner Freundschaft mit dem gläubigen Stepka und seiner eigenen Vergangenheit, in der er zum Sturz

⁴⁶⁷ Vgl.: Ders.: *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum.* (1888) KSA 6. a.a.O. S. 200.

⁴⁶⁸ Vgl.: ebd.: S. 202.

⁴⁶⁹ Das sowohl positive als auch negative Verhältnis, das Nietzsche zu Sprache und Inhalt der Evangelien hat, scheint so auch gerechtfertigt. Er kann die Reden Jesu stilisieren, da Jesus nicht kritisch genommen werden muß, die Parodie bezieht sich auf die Interpretation Jesu durch die Evangelisten.

aller Werte aufrief. Diese letzte Seite aber erhält im Verlaufe des Romans das Übergewicht. Dudkin wird von seiner Vergangenheit eingeholt, Stepka muß weichen. Die Ideen Nietzsches lassen eine Harmonie mit christlichen Vorstellungen letztlich nicht zu. Von einer Synthese beider Momente sieht Belyj ganz deutlich ab.

B. Philosophie und künstlerisches Werk

“Die ästhetisch bedeutsame Form ist Ausdruck einer wesentlichen Beziehung zur Welt des Erkennens und Handelns, diese Beziehung ist jedoch nicht gnoseologischer und ethischer Art: der Künstler mischt sich nicht in das Ereignis als unmittelbar Beteiligter ein – er erwiese sich denn als Erkennender und ethisch Handelnder –, sondern er nimmt eine wesentliche Position außerhalb des Ereignisses ein, als Betrachter, dessen Interessen nicht berührt werden, *der jedoch den wertmäßigen Sinn des Geschehenden versteht; er erlebt es nicht, sondern er erlebt es mit*”.¹

“Die grundlegende Besonderheit des Ästhetischen, die es deutlich von Erkenntnis und Handlung unterscheidet, ist sein *rezeptiver, positiv-aufnehmender Charakter*”.²

In seinen frühen Aufsätzen akzentuiert Bachtin das Verhältnis des Künstlers zu seinem Gegenstand, das er u.a. vom Objektbezug des Gnoseologen unterscheidet. Die Erkenntnis unterwirft nach Bachtin jedes Objekt den eigenen Gesetzmäßigkeiten, während die Kunst das Miterleben des Gegenstands durch eine Distanznahme des Autors gestattet. Bachtins Zentralbegriff für die distanzierte Position als Voraussetzung der künstlerischen Betrachtung heißt “внеаходимость” (Außerhalbfindlichkeit).³ Und diese kennzeichnet auch den Künstler Belyj. Die Folge davon ist, daß Belyj als Autor von “Peterburg” der Philosophie freier begegnen kann, er muß über seinen Gegenstand keine Urteile mehr fällen. Den Anspruch auf eine ‘Lösung’ des philosophischen Problems delegiert er an den künstlerischen Text. Diesem aber ist gerade die Entscheidung, die Option auf wahr oder falsch fremd. Die Befreiung des Autors vom Erkenntniszwang, von der Vereinnahmung des Gegenstands und seiner eindeutigen Bewertung heißt für Bachtin jedoch nicht Beliebigkeit. Der Autor des künstlerischen Textes ist nicht indifferent seinem Objekt gegenüber. Er setzt sich durchaus und noch einmal in ein wertendes Verhältnis zum Gegenstand, nicht aber in ein urteilendes-verurteilendes. Das Kennzeichen der neuen Wertung besteht darin, daß sie den Gegenstand selbst zu Wort kommen läßt. Im Horizont des künstlerischen Textes stellt auch Belyj Fragen an die Philosophie, er erprobt ihre verschiedenen Antworten durch den Kontext, bewertet sie damit auch, gibt aber keine Lösung vor. Er verzichtet auf das Recht zur Wahrheit.⁴ Dieser von Bachtin besonders geschätzte Bezug erhält das Prädikat

¹ Bachtin, M.: Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a.M. 1979. S. 118.

² ebd.: S. 115.

³ Dieser Begriff spielt eine zentrale Rolle in Bachtins frühen Texten “K filosofii postupka”, “Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel’nosti” und “Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve” (alle entstanden zwischen 1919 und 1924), die in der Ausgabe Bachtin, M.M.: Raboty 20-ch godov. Bd. 1. Kiev 1994 gesammelt vorliegen.

⁴ Vgl.: Ders.: Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen. a.a.O. S. 114.

“dialogisch”, er steht der “monologisch” agierenden Wissenschaft und Erkenntnis gegenüber.⁵ Belyj hält in seinen publizistischen Texten – trotz gegenteiliger Ansätze – einen Monolog über die Philosophie, er führt daneben, v.a. in “Peterburg”, aber auch einen philosophischen Dialog. Der Dialog impliziert zunächst, als ein Gespräch des Autors mit seinem Text, ein Selbstgespräch. Zugespitzt formuliert: Der Autor kommuniziert mit sich selbst als einem Anderen.⁶ Das heißt in unserem Fall, daß Belyj als ‘Replik’ dieses Dialogs auch seine Theorie ins Spiel bringt. “Peterburg” ‘antwortet’ auf die monologische Bewertung der Philosophie in Belyjs Aufsätzen. Der Roman enthält eine intertextuelle Auseinandersetzung mit der eigenen Theorie, jedoch nicht im Sinne der Dependenz. Ein Schluß von den publizistischen Texten auf den Roman ist gerade wegen des offenen, dialogischen Verhältnisses zwischen beiden nur sehr begrenzt möglich. Belyj wird seine theoretisch gefestigte Meinung sowohl bestätigen als auch negieren. Er kann philosophische Aspekte profilieren, die sich in der Theorie als nebensächlich erwiesen hatten, er kann umgekehrt Wichtiges eliminieren. Freilich bestimmt die Eigengesetzlichkeit des künstlerischen Textes in hohem Maße die Art der Umsetzung des philosophischen Problems. Es scheint offensichtlich, daß ein systematisches Werk wie Kants “Kritik der reinen Vernunft” nur schwer in einen Roman paßt und zerstückelt, zerbrochen, ja karikiert werden muß, wenn es sich mit Handlung und Charakteren vertragen soll. Aber die Radikalität, mit der etwa Šklovskij zugunsten der Isolation der künstlerischen Gesetze von außerliterarischen Einflüssen argumentiert, trifft auf “Peterburg” ebensowenig zu.⁷ Zwischen dem philosophischen und dem künstlerischen Diskurs wie auch zwischen der Theorie Belyjs und “Peterburg” besteht eine Vermittlung, kein Bruch. So muß etwa der enorme Anteil an Bewußtseinsdarstellung im Roman als

⁵ Die Begriffe “dialogisch” und “monologisch” verwendet Bachtin in den zitierten Aufsätzen noch nicht. Sie werden erstmals im Dostoevskij-Buch von 1929 eingesetzt und beziehen sich dort primär auf den intratextuellen Dialog zwischen Helden. Erst in seinen späten Arbeiten kommt Bachtin auf das Problem des Autors und dessen “Außerhalbbefindlichkeit” zurück. Diese Position garantiert dann gerade ein dialogisches Verhältnis zum Gegenstand und gilt im übrigen auch für den Leser. Vgl.: Ders.: “Otvety na vopros redakcii ‘Novogo mira’” und “K metodologii gumanitarnykh nauk” in: Ders.: *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva 1979. S. 328-335; 361-373. Die letzte Periode in Bachtins Schaffen (von den frühen 50er Jahren bis in die 70er Jahre) ist für Morson/Emerson durch eine Synthese seiner bis dahin entwickelten Konzepte gekennzeichnet. Vgl. die Periodisierung in: Morson, G.S.; Emerson, C.: *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford 1990. S. 63-100.

⁶ Zur Rolle des Anderen bei Bachtin vgl. das Kapitel “Anthropologie philosophique” in: Todorov, T.: *Mikhail Bakhtin. Le principe dialogique*. Paris 1981. S. 145-172.

⁷ Šklovskij untersucht Belyjs an der Anthroposophie orientierten Roman “Kotik Letae”. Vgl.: Šklovskij, V.: *Ornamental'naja proza. Andrej Belyj*. In: Ders.: *O teorii prozy*. Moskva 1929. S. 205-225. Nach Šklovskijs Dafürhalten hat das “Verfahren”, d.h. die künstlerische Technik, entgegen der Absicht des Autors die Anthroposophie vernichtet. Vgl.: ebd.: S. 207.

Reflex der Beschäftigung Belyjs mit der Erkenntnistheorie gelesen werden. Und gerade die semantische Ausrichtung von Bachtins Dialog-Konzept scheint dieser Art des Bezugs gerecht zu werden. Es schließt Differenz und Identität in sich ein. So bejaht und negiert Belyj die Philosophie wie auch sich selbst resp. seine Theorie. Er negiert v.a. eine abschließende Bewertung. Der Roman bietet ihm die Möglichkeit, Problemfelder offen zu halten, die in der Theorie bereits angelegt waren, dort aber, dem monologischen Duktus folgend, zugunsten einer Entscheidung nivelliert wurden.

Dieser Effekt wird begünstigt durch eine auf der Textebene selbst vorhandene Dialogizität. Belyjs "Peterburg" ist ein markantes Beispiel des polyphonen Romans. Nicht nur das intertextuelle Verhältnis zur Philosophie, zur eigenen Theorie rechtfertigt eine Anwendung der Dialog-Kriterien Bachtins, sondern auch die in "Peterburg" vorhandene Vielzahl von Weltanschauungen. Der Roman stellt ein Netzwerk an intertextuellen Relationen dar, die nebeneinander gestellt und aufeinander projiziert werden.⁸ Gerade die Synthese verschiedener philosophischer Ansätze war ja so oft das Ziel der theoretischen Bemühungen Belyjs. Im Rahmen des monologischen Diskurses mußte er damit aber scheitern. Einer einheitlichen Blickrichtung widersetzen sich konträre Philosophien, wie etwa das Denken Kants und Nietzsches. Sie werden nicht synthetisiert, sondern zugunsten eines Objektivitätsanspruches nivelliert, die eine Philosophie der anderen geopfert. Zwar zeichnet sich auch Belyjs Theorie bisweilen durch ein Nebeneinander von philosophischen Positionen aus. Aber hier liegt keine 'Synthese', ein Eklektizismus vor. Belyj springt von einem Standpunkt zum anderen. Damit läßt er die Frage nach der Wahrheit keineswegs offen, sondern er schafft eine Pluralität von Wahrheiten. Dieses 'Angebot' frustriert den Leser in doppelter Hinsicht. Zum einen erwartet er, dem Objektivitätsanspruch des monologischen Diskurses entsprechend, eine feste Position des Autors. Darin wird er enttäuscht. Die pluralistische Position sieht aber auch keine Interpretationsleistung des Lesers vor. Die Chance auf eine eigene Synthese ist dem Rezipienten genommen. Erst die künstlerische Gattung und insbesondere der polyphone Roman erlaubt es Belyj, den Philosophien neben- und miteinander Raum zu verschaffen und darüber hinaus in ein dialogisches Verhältnis mit dem

⁸ Zur Intertextualität in "Peterburg" vgl.: Lachmann, R.: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *Petersburg* und die 'fremden' Texte. In: *Poetica*. Bd. 15. 1983. Heft 1-2. S. 66-107. Pustygina, N.: 'Citatnost' v romane Andreja Belogo "Peterburg". In: *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*. Bd. 28. Tartu 1977. S. 80-97 und Bd. 32. Tartu 1981. S. 86-114. Silard (Szilard), L.: K probleme mnogoslownych reminiscencii. Motiv poedinika v *Peterburge* Andreja Belogo. In: Döring-Smirnov, J.R., Rehder, P., Schmid, W. (Hrsg.): *Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*. München 1984. S. 603-623.

Leser zu treten, ihm eine Aufgabe zuzuweisen.

Das historische Aufkommen dieses Roman-Typs sieht Bachtin in Verbindung mit den "Kategorien des Karnevals". Diese Kategorien, zunächst aus der realen Karnevalswelt in die Literatur eingegangen und später innerhalb derselben verfeinert weitergegeben, schaffen den eigentlichen Rahmen für die Polyphonie, legitimieren sie. Der Karneval ist die verkehrte Welt. Hier wird die gewöhnliche Ordnung außer Kraft gesetzt, Hierarchien kommen zu Fall, die neue 'Ordnung' ermöglicht dagegen den Kontakt aller Teilnehmer. Die literarische Umsetzung des "karnevalistischen Weltempfindens" zieht, so Bachtin, Parodien und Profanierungen (des gesellschaftlich Hochgestellten) nach sich, eine a-chronologische Zeitstruktur, eine offene Raumgestaltung und einen Erzählertypus, der in einem spielerisch lockeren Verhältnis zu seinen Figuren steht.⁹ All diese Techniken sind in "Peterburg" anzutreffen. Und für die Behandlung der Philosophien im Roman ergeben sie vorab ein wichtiges Unterscheidungskriterium: Ein Denksystem kann dem Karneval entweder entsprechen oder ihm zuwiderlaufen. Daß eine Entsprechung durchaus möglich ist, also kein notwendiger Gegensatz von Philosophie und "Lachkultur" besteht, zeigt Bachtin am Beispiel des sokratischen Dialogs, dem er eine karnevalistische Basis zuschreibt.¹⁰ Eine mögliche Eingliederung der "Zimmerphilosophie" Kants in karnevalistisches Geschehen ruft allerdings von vornherein Zweifel hervor, während auf der anderen Seite Dionysisches und Karnevalistisches Hand in Hand gehen, ja auch Bachtin förmlich aus Nietzsches "Geburt der Tragödie" geschöpft zu haben scheint.¹¹

Die Karnevalskriterien geben also Auskunft über den Brechungswinkel, dem die Philosophien in "Peterburg" unterliegen, und sie begünstigen grundsätzlich ihre Pluralität im Roman. Die Pluralität als solche reicht aber noch nicht aus, um den intratextuellen Dialog zu klären. Bachtins Analyse der intratextuellen Kommunikation erfolgt am Beispiel Dostoevskijs. Dostoevskij verknüpft Ideen. Weltanschauungen vorwiegend mit Figuren, und ihr Kontakt ist durch die Möglichkeit des direkten Dialogs gesichert. Das für die Polyphonie Dostoevskijs entscheidende Charakteristikum liegt in der Zurücknahme seines Erzählers, er verhindert damit eine Wertung von außen und läßt die Ideen in der Kommunikation der Figuren quasi selbständig aufeinander-

⁹ Vgl. v.a. die Kapitel "Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur" und "Karnevalistisches bei Dostoevskij" in: Bachtin, M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1985. S. 47-85.

¹⁰ Vgl.: Ders.: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1985. S. 121-126.

¹¹ Zum Einfluß Nietzsches auf Bachtin vgl.: Curtis, J.M.: Michael Bakhtin, Nietzsche and Russian Pre-Revolutionary Thought. In: Rosenthal, B.G. (Hrsg.): Nietzsche in Russia. a.a.O. S. 331-354.

prallen. Ganz anders Belyj. Nur begrenzt ordnet er einzelne Philosophien auch einzelnen Helden zu. Und die Helden erproben ihre Weltanschauungen nicht im dialogischen Konflikt, sie bleiben vielmehr Marionetten in der Hand des Erzählers und ihre Denksysteme folglich auch. Den Monologismus einer einheitlichen Erzählperspektive verhindert Belyj allerdings durch Aufspaltung der Erzählinstanz selbst. Er hat nicht nur einen, sondern mehrere Erzähler bei der Hand¹², die in ihrer unterschiedlichen Art auch unterschiedliche philosophische Systeme begleiten können. Die Polyphonie bleibt durchaus gewahrt, die Frage nach dem intratextuellen Kontakt stellt sich aber erneut. Aufgrund ihres Status im Kommunikationssystem der Prosa können verschiedene Erzählertypen nicht wie Figuren miteinander kommunizieren. Sie wechseln sich höchstens ab. Der Kontakt zwischen ihnen wird – das sei hier vorweggeschickt – durch musikalische Verfahren hergestellt.

Auch die beiden Autorinnen, die die Intertextualität "Peterburgs" explizit zu ihrem Thema machen, sehen als Basis des textinternen Dialogs musikalische Mittel. Pustygina und Lachmann rekurren dabei auf die dreiteilige Sinnperspektive eines künstlerischen Textes, die Belyj in "Načalo veka" angibt.¹³ Danach komprimiert jeder Text eine musikalische, satirische und synthetische Sinnschicht. Die satirische Perspektive regelt – so Lachmann – die intertextuelle Dimension des Romans und bezieht sich auf die Umwertung der Prätexte im Horizont "Peterburgs". Die musikalische Perspektive dominiert dagegen die intratextuelle Dimension.¹⁴ Schwierig erscheint die Definition der synthetischen Sinnschicht. Lachmann faßt sie als Grundidee, die die Verarbeitung der fremden Texte legitimiere, mithin als Impuls zu Intertextualität und Polyphonie.¹⁵ Sie dürfte aber auch als Impuls zur musikalischen Verknüpfung der Prätexte gelesen werden. Damit die verschiedenen Stimmen nicht völlig auseinanderlaufen, sondern eine Synthese möglich werde, bedarf es eben dieser Musik. Mit anderen Worten: die Synthese erstet im Schnittpunkt von Satirischem und Musikalischem, sie ist isoliert, in gesonderten technischen Verfahren nicht anzutreffen. Desgleichen beschränkt sich Intertextualität nicht auf die satirische Sinnschicht. Die musikalischen, lyrischen Verfahren "Peterburgs" spiegeln ihrerseits philosophi-

¹² Vgl.: Holthusen, J.: Andrej Belyj. *Petersburg*. In: Zelinsky, B. (Hrsg.): *Der russische Roman*. Düsseldorf 1979. S. 285ff.

¹³ Vgl.: Lachmann, R.: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *Petersburg* und die 'fremden' Texte. a.a.O. S. 88f; Pustygina, N.: *Citatnost' v romane Andreja Belogo "Peterburg"*. In: *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*. Bd. 28. a.a.O. S. 84,88.

¹⁴ Vgl.: Lachmann, R.: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *Petersburg* und die 'fremden' Texte. a.a.O. S. 88.

¹⁵ Vgl.: ebd.: S. 88f.

sche Vorlagen. Es sei an dieser Stelle nur an Nietzsches Interpretation des lyrischen Monologs in der attischen Tragödie erinnert. Diesen Monolog kennzeichnet Belyj schon in seiner Theorie als echten Ausdruck des Dionysischen. Darüber hinaus spielen Musikalität und Rhetorizität der Sprache Nietzsches in die musikalischen Verfahren "Peterburgs" wie auch in eine Erzählerfigur, den Rhapsoden, hinein.

Dem 'musikalischen Dialog' mit der Philosophie gebührt allerdings ein besonderes Augenmerk. Inwieweit kann hier überhaupt noch von einem Dialog gesprochen werden? Die Stimmen Belyjs (des Künstlers und des Theoretikers) und seines philosophischen 'Gesprächspartners' (Nietzsches) scheinen zu verschmelzen. So klammert auch Bachtin die Lyrik, d.h. die literarische Gattung, die am auffälligsten mit musikalischen Mitteln arbeitet, aus seinem Polyphoniekonzept konsequent aus. Die Lyrik gilt ihm als monologisch, nähert sich dem Objektwort des Autors an.¹⁶ Liegt nun in der musikalischen Sinnschicht "Peterburgs" in der Tat die Haltung des Autors vor, damit eine genaue Anweisung, wie der Roman zu lesen sei? Hiermit wäre gleichzeitig eine Wertung der Philosophien, eine Präferenz für Nietzsche verbunden.

Da der Schnittpunkt von satirischem und musikalischem Prinzip zentral für die Behandlung des Themas Philosophie in "Peterburg" ist, soll die musikalische Technik kurz präzisiert werden. Eine herausragende Rolle spielen dabei die Wiederholungen. Dieses oberflächlich so banal anmutende Verfahren hat gerade in der Prosa eine durchschlagende Wirkung:

"The device of repetition is the basic principle of music. Composers are able to repeat a specific theme or separate phrases many times without its jarring on our ears. The principle of repetition in music is 'a very normal phenomenon'. In poetry, however, even a twice-repeated word or clause immediately calls attention to itself, not to mention prose, where the effect is still more glaring."¹⁷

Die Übertragung der musikalischen Wiederholung auf die Sprache, in der gewöhnlich das Gesetz der Kontiguität und nicht der Äquivalenz herrscht¹⁸, hat einen Bedeutungszuwachs zur Folge. Das gilt umso mehr für erzählende Texte, die in ihrer Logik eine Entwicklung suggerieren, vorwärtsdrängen und darin mit der Alltagssprache übereinstimmen. Jede Wiederholung kreuzt und verletzt hier den Erzählvorgang selbst, läßt aufhorchen. An den Schnittpunkten entsteht eine

¹⁶ Vgl. das Kapitel "Das Wort in der Poesie und das Wort im Roman" in: Bachtin, M.: Die Ästhetik des Wortes. a.a.O. S. 168-191.

¹⁷ Steinberg, A.: Word and Music in the Novels of Andrey Bely. Cambridge 1982. S. 106.

¹⁸ Die Übertragung des Äquivalenzprinzips von der paradigmatischen auf die syntagmatische Achse macht Jakobson dementsprechend zur Bestimmung der poetischen Funktion der Sprache im Unterschied zur referentiellen Funktion. Vgl.: Jakobson, R.: Linguistik und Poetik. In: Ders.: Poetik. Frankfurt a.M. 1989 S. 92ff. Die poetische Sprachfunktion liegt der Literatur generell, also allen Gattungen zugrunde, sie ist allerdings in der Lyrik am auffälligsten.

Irritation, das erzählte Geschehen erhält durch das wiederholte Element eine zusätzliche Bedeutung. Die Besonderheit Belyjs liegt nun darin, die Wiederholung zu potenzieren. Wiederholt werden Themen, ganze Szenen, einzelne Sätze, Begriffe, Farben und nicht zuletzt Lautkomplexe. Belyj greift dabei beliebige, scheinbar banale Textelemente heraus, entzieht diese Elemente ihrem ursprünglichen Erzählkontext und projiziert sie auf 'fremde' Situationen. Durch ihre iterative Präsenz erhalten die wiederholten Elemente einen hohen Grad an Selbständigkeit. Sie werden zu Leitmotiven. Die Leitmotive bündeln Wertungen, zumeist, indem sie den ursprünglichen Kontext mitklingen lassen, und sie können diese Wertung an beliebiger Textstelle in Anschlag bringen. Ein philosophisches Beispiel aus dem Roman mag den Effekt verdeutlichen:

Der ironisch-auktoriale Erzähler baut in seine Rede schon im 1. Kapitel einen Satz ein, in dem die Philosophie Kants als pars-pro-toto-Figur in der Büste seiner Person zum Ausdruck kommt: "и прекрасен был бюст... разумеется, Канта же".(43)¹⁹ ("und herrlich war die Büste... von Kant, versteht sich") Hier paßt der Satz sowohl stilistisch als auch inhaltlich zu seiner Umgebung. Wir erfahren vom Mobiliar in Nikolajs Arbeitszimmer und von seiner philosophischen Beschäftigung. Der Erzähler hält sich durchweg in ironischer Distanz. Im 8. Kapitel tritt die Kant-Büste wieder auf, aber der Kontext ist nun nicht mehr adäquat.(393) Nikolaj sucht verzweifelt die Bombe, deren Zeitmechanismus bereits in Gang gesetzt ist. Er will die Explosion um jeden Preis verhindern. Angesichts der dramatischen Lage hat auch der Erzähler seine Außenposition aufgegeben, zumindest seine Ironie hält er weitgehend im Zaum. Das Motiv der Büste mit dem schnippischen Zusatz "разумеется" steht nun in scharfem Kontrast sowohl zum Inhalt der Textpassage als auch zum Stil. Das "Selbstverständliche" der Büste konterkariert die Außergewöhnlichkeit der Situation, von Kant wollen in diesem Moment weder der Erzähler noch Nikolaj etwas wissen. Das Leitmotiv bewirkt hier eine Illusionsbrechung und fordert die Aktivität des Lesers heraus. Aufgerufen wird seine Erinnerung an das 1. Kapitel, als der Kantianer Nikolaj noch selbstzufrieden im Arbeitszimmer philosophierte, sich vor dem Leben hinter Traktaten verschanzte. Diese Tatsache hat die Figur im 8. Kapitel ganz vergessen. Dem Leser aber suggeriert das Leitmotiv, daß die Kantbüste trotz des oberflächlichen Widerspruchs etwas mit der Bombe zu tun haben könnte, im weiteren Sinne die Philosophie Kants mit einem terroristischen Anschlag. Und die erneute Wiederholung der Büste im 8. Kapitel (406) stellt das Leitmotiv als

¹⁹ Die den Zitaten aus "Peterburg" nachgestellten Seitenzahlen in Klammern beziehen sich hier und in den folgenden Kapiteln auf die Ausgabe: Belyj, A.: Peterburg. Moskva 1981.

in sich selbständig heraus: Kants Philosophie ist statisch – sie präsentiert sich als unveränderliche Büste –, die Statik genügt sich selbst – *разумеется* – und diese Selbstgenügsamkeit ist durch den gleichbleibend ironischen Ton in Frage gestellt.

Die Wiederholungen Belyjs, deren Effekt Steinberg als "obsessive monotony" beschreibt²⁰, dienen zum einen der Variation der jeweiligen Philosophie in markanten Begriffen, Metaphern, Sätzen. Zum andern beschwören sie Gleichklänge und Dissonanzen zwischen den philosophischen Systemen herauf. So erweist sich etwa das Verhältnis, das Vater und Sohn Ableuchov zu Raum und Gegenständen haben, als identisch. Insofern dieses Verhältnis philosophisch begründet wird, im einen Fall mit der Erkenntnistheorie, im anderen mit dem Positivismus, sind auch die Philosophien gleichgesetzt. Belyj parallelisiert entscheidende Szenen, und er identifiziert das Denken von Vater und Sohn darüber hinaus durch eine völlig gleiche Farb- und Lautgestaltung. Gerade diese letztgenannte Technik ermöglicht eine enorme Entfernung vom Erzählvorgang. Laute und Farben sind leichter als philosophische Begriffe, leichter auch als Bilder auf alle Textpassagen anwendbar. Hier wird der musikalische Sinn, der übergeordnete Zusammenhang der Fabelsegmente plakativ sicht- resp. hörbar. Belyjs Laute und Farben illustrieren nicht einfach den Kontext, sondern belegen ihn von vornherein mit einer Wertung. Diese Eigenart stellt Steinberg durch einen Vergleich mit Dostoevskij heraus:

"The colours which sometimes attach themselves to Dostoevsky's characters are not remembered. The reader's attention is scarcely directed to Rogozhin's grey eyes or the blue eyes of Prince Myshkin. However, he remembers with ease the fiery and piercing glance of the former and the calm and grave look of the latter; in other words, it is not the colour of the eyes which is recalled but their expression which reflects a character's specific emotional state. In Bely, it is precisely a given colour that is invariably associated with a character's spiritual condition and which appears as a symbol."²¹

Um ein einfaches Beispiel zu geben: die Konnotation von gelb in "Peterburg" ist 'mongolisch-kulturfeindlich'.²² Wer resp. was gelb gezeichnet ist, hat dann auch Anteil am mongolischen Tun. Dazu gehören Kantianismus und Positivismus, denn ihre Vertreter wohnen in einem gelben Haus, haben gelbe Fersen usw. Der ehemalige Nietzscheaner Dudkin hingegen hat Angst vor einem gelben Fleck auf seiner Wandtapete. Er wehrt sich mithin gegen das Mongolische. Diese Bedeutungen sind freilich weder den Figuren noch dem Erzähler im eigentlichen Sinne 'bewußt'. Denn dieselben Leitmotive durchziehen sowohl verschiedene Erzählerstimmen als auch die

²⁰ Vgl.: Steinberg, A.: *Word and Music in the Novels of Andrey Bely*. a.a.O. S. 60.

²¹ ebd.: S. 243.

²² Vgl.: Burkhardt, D.: *Schwarze Kuben – roter Domino. Eine Strukturbeschreibung von Andrej Belyjs Roman Peterburg*. Frankfurt a.M. 1984. S. 158f.

Bewußtseinsströme der Figuren. Die Leitmotive zerstören die Souveränität der Rede- und Bewußtseinsinstanzen, lassen sie verschwimmen, austauschbar werden. Sie schaffen daneben aber auch eine Verbindung zwischen den zerstückelten Teilen, die allein der Leser erkennen kann. Ihre Funktion ist sowohl eine destruktive als auch eine konstruktive.

Während die Farbsemantik sich noch an traditionellen Oppositionen orientiert (etwa hell/positiv versus dunkel/negativ) und zum Teil auch aus dem erzählten Geschehen zu entschlüsseln ist – der politische Hintergrund des Romans ist der russisch-japanische Krieg von 1905 und gelb steht für diese Bedrohung – so gilt dies nicht für die Laute. Auffallend ist Belyjs individuelle Sinngebung der Konsonanten, die sich nicht an die Regeln der Euphonie hält. Aufgrund ihrer Bedeutung für die folgende Romaninterpretation sollen die wichtigsten Details hier vorweggeschickt werden. Die Lautsemantik bleibt, wie Steinberg nachweist, sowohl in Belyjs künstlerischem als auch theoretischem Werk konstant²³, so daß seine zeitlich nach "Peterburg" erschienenen Analysen herangezogen werden können. Belyj definiert die leicht auszusprechenden Phoneme /m/ und /l/ negativ, letzteres wirkt besonders bedrückend in der Verbindung mit /p/ und /b/.²⁴ Dieser Komplex /pl/, bzw. /bl/ stellt das Lautmotiv der Ableuchovs dar. Im Gegensatz zum Vater *Apollon Apollonovič* leidet aber Nikolaj an der Bedrückung. Nur er ist Träger des Lautes /k/. Und /k/ impliziert aus Belyjs Sicht: Atemnot, Verhärtung, Kälte, Tod und schließlich die extreme Konsequenz des Leidens: /k/ steht synonym für den Mörder.²⁵ Das /k/ markiert aber nicht nur Nikolaj, sondern auch seine Philosophie: Kant. Die negativen Implikationen des Kantianismus unter Rückgriff auf den Anlaut stellt Belyj in "Krizis kul'tury" eigens heraus. Er nimmt dabei die Metaphorik "Peterburgs", auch die "Selbstverständlichkeit" der Büste (*разумеется*) zu Hilfe und demonstriert im Nachhinein, welche philosophischen 'Gleichungen' sich über die Laute ergeben.

"повторение Ницше осилило; раздавила его тяжеловесная косность 'культуры': 'кубический' кабинет – комфорт, 'Кант'. (...) кто 'тарантул'? Кант, Кант – разумеется!"²⁶

"die *Wiederholung* überwältigte Nietzsche; die schwergewichtige Trägheit der 'Kultur' erdrückte ihn: das 'kubische' Arbeitszimmer – der Komfort, 'Kant'. (...) wer ist die 'Tarantel'? Kant, Kant – versteht sich!"

Von hier aus gesehen scheint es möglich, daß Belyjs Auswahl der positivistischen wie neukantianischen Vertreter "Peterburgs" vom Laut her motiviert wurde. Denn durch den Anlaut /k/ stehen

²³ Vgl.: Steinberg, A.: *Word and Music in the Novels of Andrey Bely*. a.a.O. S. 93f.

²⁴ Vgl.: Belyj, A.: *Masterstvo Gogolja*. Moskva 1934. S. 306f.

²⁵ Vgl.: ebd.: S. 306 und: Ders.: *Glossalolija*. Berlin 1922. S. 113.

²⁶ Ders.: *Krizis kul'tury*. a.a.O. S. 55.

Comte und Cohen mit Kant bereits auf einer Ebene. Die zum Wortspiel gesteigerte permanente Wiederholung ihrer Namen beschwört an einer Textstelle des Romans geradezu ihre Identität herauf. Mit Hilfe dieser sinnbezogenen musikalischen Technik kann Belyj die philosophischen Systeme von Kant, Neukantianismus und Positivismus als einheitlich starr, kalt und unlebendig abweisen, ihre potentielle Verbindung zum Mord suggerieren. Das Zitat aus "Krizis kul'tury" legt darüber hinaus nahe, daß diese Deutung auch der Ewigen Wiederkunft Nietzsches zukommt. Die negative lautliche Instrumentierung muß deshalb noch nicht für alle Aspekte der Philosophie Nietzsches gelten. Positiv definiert Belyj u.a. die Phoneme /s/²⁷, /z/²⁸ und die Lautkombination /str/, die gerade Zarathustra betrifft.²⁹

In die musikalischen Verfahren fließen – so viel läßt sich sagen – die theoretisch-publizistischen Positionen Belyjs direkter ein als etwa in die Fabel und in die Konzeption der Figuren. Leitmotive, Laute, Farben etc. tragen daneben wesentlich zur Rezeptionslenkung bei, d.h. auch zur Wertung der jeweiligen Philosophie. Belyj hält mit musikalischen Mitteln die Zerstörung der Fabel, der Individualität der Figuren, der einheitlichen Erzählperspektive, die er gleichzeitig vornimmt, noch einmal zusammen. Er realisiert so das Konzept der technischen Stilisierung, das er unter Rückgriff auf Nietzsche für das Drama vorsah. Die Figuren werden zu Puppen. Ihre Psyche zeigt sich durchkreuzt von anderen Redeinstanzen, auch der Erzählerstandpunkt bleibt nicht fest. Belyj verweigert damit dem Leser die Illusion einer fiktiven, geschlossenen Welt, innerhalb derer sich auch die Auseinandersetzung zwischen philosophischen Positionen ereignen könnte. Vielmehr ist der Leser in die Auseinandersetzung und Lösung mit einbezogen. Nur er, nicht aber die Figuren, nicht die kontrahenten Erzählertypen können den Zusammenhang, der in den musikalischen Verfahren liegt, erkennen. Bei dieser Lösung sollte ihm – so sah es der Theoretiker Belyj vor – der Autor beistehen. Die Rezeption durfte nicht ins Beliebiges münden, das Wort des Autors mußte einschränken. Belyj ging es um den direkten Bezug von Autor und Rezipient und damit um den Einfluß der Kunst auf das Leben.

Inwiefern liegt nun aber in der Musikalität "Peterburgs" das direkte Autorwort vor? Ein lyrisches Ich, das als Redeinstanz den musikalischen Verfahren zugrunde gelegt werden könnte,

²⁷ Vgl.: Ders.: Glossalolija. a.a.O. S. 115f.

²⁸ Vgl.: ebd.: S. 108.

²⁹ Vgl.: ebd.: S. 61.

muß keineswegs mit der Position des Autors identisch sein.³⁰ In der an Bachtin orientierten Literaturwissenschaft wurde deshalb auch der Versuch unternommen, das dialogische Konzept auf die Lyrik auszudehnen.³¹ Die lyrisch-musikalischen Verfahren "Peterburgs" mögen noch so sehr dem Theoretiker Belyj entsprechen, der implizite Autor des Romans setzt sich noch immer von seinem konkreten alter ego ab. Er tut dies, weil die musikalische Sinnschicht des Romans nicht die einzige ist. Sie ist eine unter vielen, wenngleich eine wichtige Stimme im Roman. Das gilt auch für den Rhapsoden, dessen Stil und Meinung den Publizisten Belyj verraten, der gleichwohl an Präsenz deutlich hinter seinen parodistischen Erzähler-Kontrahenten zurückfällt. Und der Parodist kann verlachen, was der Rhapsode gerade hochhalten will. Mit anderen Worten: So sehr die Fabel durch Leit motive zerstört wird, so sehr den Figuren eine musikalische Interpretation aufgezwungen wird, die musikalische Sinnschicht wird ihrerseits durch Fabel und Figuren relativiert. Die Geschichte des Vaternords, der politischen Verschwörung bildet einen wesentlichen Anziehungspunkt des Romans, die Figuren haben trotz ihres Maskencharakters eine enorme Präsenz und auch Konsistenz im Text. Der implizite Autor "Peterburgs" macht seine theoretische Position, den konkreten Autor Belyj, – gerade das zeigt sich in der musikalischen Sinnschicht – zum Thema, zu einer Stimme unter mehreren. Und darüber hinaus deckt sich diese 'Musik' in einer – philosophisch entscheidenden – Hinsicht keineswegs mit den zeitgleichen Ansichten des konkreten Autors. Auch der Identifikation des lyrischen Ich "Peterburgs" mit dem Theoretiker Belyj ist also in letzter Konsequenz zu mißtrauen. Die obsessive Monotonie der Wiederholungen in "Peterburg" indiziert, gestützt durch die Spiegelung von Anfang und Ende des Romans, Nietzsches Ewige Wiederkehr des Gleichen. Dieses ontologische Prinzip negiert Belyj um 1912 ganz deutlich, und es wäre überraschend, würde er der Ewigen Wiederkehr in "Peterburg" insgesamt recht geben. Wenn sich der Kreis in den musikalischen Verfahren des Romans dennoch spiegelt, so liegt darin ein produktiver Effekt: Belyj realisiert den Dialog mit der Philosophie in dreifacher Weise. Er integriert verschiedene philosophische Systeme auf der satirischen und musikalischen Ebene des Romans. Dies ist die intertextuelle Dimension. Beide Ebenen werden innerhalb des Textes überlagert. Die Philosophien stoßen an Kontaktpunkten aufeinander. Es entsteht eine Konfrontation, deren Deutung

³⁰ Zum Kommunikationssystem in der Lyrik vgl.: Seemann, K.D.: Die Kommunikationsstruktur im lyrischen Gedicht. In: Döring-Smirnov, J.D., Rehder, P., Schmid, W. (Hrsg.): Text, Symbol, Weltmodell. a.a.O. S. 533-554.

³¹ Das gilt v.a. für Julia Kristeva.

Belyj zwar lenkt, aber nicht ausführt. Er überläßt sie dem Leser. Dieser ist gefordert – und bisweilen auch überfordert –, den Gang der Ereignisse mit der Monotonie der immer gleichen Leitmotive zu synthetisieren. Das philosophische Problem Belyjs wird somit an den Leser weitergegeben. Er mag hier einen Ausgleich finden zwischen Entwicklung und Kreis. Belyj realisiert in "Peterburg" seine Idee des Buches als Spirale, die sich aus Linie und Kreis zusammensetzt. "Peterburg" ist ein Rätsel, dessen Lösung (die Spirale) aufgegeben ist. Während Aspekte der Philosophie Kants und Nietzsches auf den beiden geometrischen Komponenten, nämlich Linie und Kreis, angesiedelt sind, die jeweils als statisch erscheinen, obliegt dem Leser, sie in Bewegung und Koordination zu versetzen. Der philosophische Dialog führt deshalb aus dem literarischen Text hinaus in das Leben der Leser hinein. Belyj setzt seine theoretische Forderung um, nach der der Symbolismus mehr als *l'art pour l'art* sein muß. Er macht damit nicht zuletzt auch die philosophischen Fragen lebendig.

I. Kant und Neukantianismus

Die Erkenntnistheorie ist für Belyj primär Bewußtseinsphilosophie, und demgemäß beeinflußt sie auch in "Peterburg" v.a. die Bewußtseinssphäre. Dabei sind von vornherein – gemäß dem Kommunikationssystem der Prosa – zwei verschiedene Subjekte als Träger von Bewußtsein zu unterscheiden: der resp. die Erzähler und die Figuren. Dieses Kommunikationssystem modifiziert und kompliziert Belyj noch durch musikalische Verfahren. Und auf allen Ebenen, wenn auch in unterschiedlicher Funktion und Gewichtung, können Spuren des Kantianismus gesichtet werden. Es soll zunächst mit der deutlichsten Variante begonnen werden: mit der Figur Nikolaj Apollonovič Ableuchov.

1. Der Kantianer

Nikolaj Apollonovič ist – man kann es an mehreren Textstellen nachlesen – Philosoph. Sein Arbeitszimmer zieren die Werke Kants und dessen Büste.⁽⁴³⁾ Im Dialog mit dem Vater gibt er seine neukantianische Lektüre zu erkennen. Genannt werden die "Logik" und "Theorie der Erfahrung" (118) Cohens und die "Logik" Sigwarts.⁽¹²⁰⁾³² Das ist von außen besehen beinahe alles, doch es bedeutet schon sehr viel. Denn Belyj führt am Beispiel Nikolajs den Charakter der

³² Die Titel der Werke Cohens werden verkürzt zitiert. Gemeint sind die "Logik der Erkenntnis" und Cohens frühes Werk "Kants Theorie der Erfahrung".

Erkenntnistheorie als einer selbstreflexiven Theorie vor. Kants "Kritik der reinen Vernunft" und die Logiken der Neukantianer handeln von den Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis, nicht von konkreten Einzelerkenntnissen. Sie untersuchen die Grundlagen des Bewußtseins und wenden eben dieses Bewußtsein auf die Untersuchung an. Dieses Konzept verfolgt auch Nikolaj. Über seine Philosophie dringt nichts nach außen. So wissen fast alle Figuren um die theoretische Beschäftigung Nikolajs, den Inhalt dieser Theorie aber kennen sie nicht:

Lichutin: "С Николаем Аполлоновичем еще он, ведь, игрывал в детстве; философским способностям Николая Аполлоновича впоследствии Сергей Сергеевич удивлялся". (132)

"Mit Nikolaj Apollonovič hatte er ja schon als Kind gespielt; die philosophischen Talente Nikolaj Apollonovičs hatten Sergej Sergeevič später verwundert".³³

Dudkin: "а вот вы, Николай Аполлонович, со своею методикой и умом, вы – унтер: вы, во первых унтер потому, что вы теоретик". (84)

"Sie hingegen, Nikolaj Apollonovič, mit Ihrer Methodik und Ihrem Verstand, sind Unteroffizier: Sie sind erstens darum Unteroffizier, weil Sie Theoretiker sind".

Sof'ja: "Вечером он за этим столом, может быть, занимается с развернутой книгой. Софья Петровна вообразила отчетливо склеротический аблеуховский лоб с синеватыми жилками над рабочим столом". (169)

"Abends wird er *sich* an diesem Schreibtisch, vielleicht, *mit einem aufgeschlagenen Buch beschäftigen*. Sof'ja Petrovna stellte sich deutlich die sklerotische Ableuchovsche Stirn mit den bläulichen Adern über dem Arbeitstisch vor".

Vergefden, einer der Gäste Sof'jas: "– «(...) Adieu, Николай Аполлонович: вид у вас переумтомленный, нервозный...» (...)
– «И нельзя же все с книгами...»" (359)

"– «(...) Adieu, Nikolaj Apollonovič: Sie sehen übermüdet aus, nervös...» (...)
– 'Und Sie sollten nicht immer mit den Büchern...'"

Morkovin: "– «Хи-хи-хи, – потирал ладонями расходившийся Павел Яковлевич, снявший пальтишко, – молодому философу меня узнать любопытно: не правда ли?»" (204)

"– «(...) Домино!.. Просто-напросто, предлог для знакомства, милый вы человек, потому что очень, очень, очень наслышаны: о ваших умственных качествах.»" (208)

"– 'Hi-hi-hi', – Pavel Jakovlevič, in Form gekommen, legte sein Mäntelchen ab und rieb sich die Hände, – 'es ist interessant für den jungen Philosophen, mich kennenzulernen: nicht wahr?'"

"– '(...) Der Domino!.. Ganz einfach, der Vorwand für eine Bekanntschaft, *mein Lieber*, denn wir haben sehr, sehr, sehr viel gehört: von Ihren geistigen Qualitäten'."

Apollon Apollonovič: "Он, однако, подумал: «Надо Коленьке отдать справедливость: умственный аппарат у него отчетливо разработан.»" (120)

³³ Gabriele Leupold, die mit der Übersetzung der Erstausgabe von "Peterburg" betraut ist, hat mir freundlicherweise ihr (noch unvollständiges) Manuskript zur Verfügung gestellt. Die Übersetzung wird im Frühjahr 1999 bei Suhrkamp erscheinen. Ich zitiere im folgenden aus dem Manuskript von Leupold. In einigen Fällen weist der deutsche Text noch Lücken auf, daneben erfordern manche philosophisch relevante Stellen eine zusätzliche Präzision. Die Ergänzungen und Veränderungen, die ich hier vorgenommen habe, sind durch *eingegrenzt und von dem übrigen Text abgehoben. Daneben habe ich die Umschrift der Namen der von mir generell im deutschen Text und in den Fußnoten verwendeten slavistischen Transkription angeglichen.

“Er, allerdings, dachte: ‘Man muß Kolen’ka Gerechtigkeit widerfahren lassen: sein geistiger Apparat ist präzise ausgebildet’.”

Semenyč, der Diener: “– «Коленька-с, Николай Аполлонович, то-ись, такой, позволю себе заметить, разумник-с! Успевают в науках; и во всяком там успевают, что им полагается... (...)»” (149)

“– ‘Kolen’ka, Nikolaj Apollonovič, heißt das, so ein, erlaube mir zu bemerken, Kluger! *Hat Erfolg in den Wissenschaften; und hat überhaupt in allem Erfolg, was sich ihm bietet*... (...)”

Durch den wiederholten Anklang erscheint das überdurchschnittliche Denkvermögen, die Philosophie Nikolajs als Leitmotiv. Demonstriert wird die Wichtigkeit des Denkens. Aber das Denken bleibt ganz abstrakt, offenbar unkommunizierbar. Belyj markiert den Unterschied von Innen- und Außenwelt seiner Figur. Völlig konsequent dem philosophischen Original folgend, verortet er den Kantianismus im Bewußtsein Nikolajs. Dieses Bewußtsein bläht sich auf. Seine Darstellung nimmt in “Peterburg” breiten Raum ein. Daneben aber besteht Nikolaj aus mehr als Bewußtsein. Er ist – wie es sich für eine Romanfigur gebührt – in die Handlung involviert, er steht im Kontext zu anderen Figuren, ja er hat sogar eine eigene Sphäre, die dem Denken zuwiderläuft. Spielerisch-profanierend läßt Belyj das so wichtige Denken zu den Aktivitäten eines *Körperteils* zusammenschrumpfen: des Gehirns. Und dem Gehirn steht fast der gesamte Rest des Körpers entgegen. Die Körperkonzeption Nikolajs und andere äußere Merkmale wie Kleidungsstücke und Räume nützt Belyj zur karnevalistischen Degradierung der Erkenntnistheorie. Er verlacht die abstrakte Philosophie, indem er ihren Träger in unpassende Kleider hüllt, Grimassen schneiden läßt, dem Arbeitsraum ein buntgeschecktes Empfangszimmer vorlagert usw. Aber mit der bloßen Karnevalisierung hat es hier noch nicht sein Bewenden. Die gegen Kant gesetzte Äußerlichkeit ist ihrerseits philosophisch relevant. Sie geht auf Nietzsche zurück. Und so konstruiert Belyj in der Figur Nikolajs bereits zu Beginn des Romans ein dissonantes philosophisches Symbol. Diese gegensätzliche Äußerlichkeit erstreckt sich über den Roman hinweg. Körper-, Kleider- und räumliche Details erhalten den Charakter von Leitmotiven. Und sie sind bereits Indizien der philosophisch befrachteten, musikalischen Sinnschicht des Romans. Aufgrund dieser interpretatorischen Reichweite soll zunächst die äußere Erscheinung des Kantianers vorgestellt werden:

Nikolajs Mimik variiert zwischen zwei Möglichkeiten, von denen nur eine seinem Status als Philosoph entspricht:

“когда же он погружался в серьезное созерцание чего бы то ни было, то взгляд этот медленно окаменевал: сухо, четко и холодно выступали линии совершенно белого его лица, подобного иконописному, поражая особого рода благородством аристократизма: благородство в лице выявлял заметным образом лоб – точеный, с надутыми жилками”. (44)

“vertiefte er sich aber in die ernsthafte Betrachtung irgendeines Gegenstandes, versteinerte dieser Blick allmählich: mager, klar und kalt traten die Linien des vollkommen weißen Gesichts hervor, das einem Ikonenantlitz glich und durch eine besondere aristokratische Noblesse verblüffte: die Noblesse des Gesichts unterstrich besonders die Stirn – zart, mit geschwollenen Adern”.

Diesem ikonenhaften Antlitz – es ruft an anderer Textstelle einen Vergleich mit Apoll hervor (47) – steht der grotesk gestaltete Mund entgegen.³⁴ Nikolajs Mund verzieht sich zu einem froschartigen Lächeln, und zwar immer dann, wenn seine unterdrückten Emotionen an die Oberfläche drängen. Diese Emotionen hängen im weitesten Sinne mit der menschlichen Abstammung, dem Zeugungsakt und der ihn begleitenden sinnlichen Sphäre wie Fleisch, Schleim, Geruch usw. zusammen. Und das ist – mit Nietzsche – ein Blick in die dionysischen Abgründe des Seins. Er wird begleitet von dem Gefühl der Scham und des Ekels.³⁵ So sieht sich auch Nikolaj als fleischliche Ausgeburt des Vaters (331), es eckelt ihn bei dem Gedanken an die eigene Herkunft (217), er schämt sich, mit anderen in die Sauna zu gehen.(327) Gleichzeitig sucht er die körperliche Nähe zu Sof'ja, die ihm jedoch verweigert wird.(67) Der Effekt sind jeweils Froschgrimassen (65,331), Sof'ja liebt nur den “Gott”, nicht den “Frosch” Nikolaj. Beide Seiten stehen sich unvermittelt, aber nicht grundlos gegenüber. Vor allem dem maskenartigen Gesicht, mithin dem Theoretiker Nikolaj, kommt die Schuld der Verdrängung zu. Dieser Aspekt ergibt sich aus dem Blickwinkel des Vaters. Auch er erinnert sich gegen Ende des Romans an den Zeugungsakt, v.a. an den begleitenden Schrecken, der sich im widersprüchlichen Lächeln seiner Frau spiegelte.(362) Diese Mimik setzt sich bei Nikolaj in auffallender Weise fort. Der Senator erkennt, daß man sich des Schreckens hätte annehmen müssen, Nikolaj aber floh in die Philosophie: “И раздувши до крайности ужас, поразбежались от ужаса; (...) Николай Аполлонович – в философию”.(362) (“*Und nachdem sie das Entsetzen bis zum Extrem vergrößert hatten*, liefen sie auseinander vor dem Entsetzen; (...) Nikolaj Apollonovič – in die Philosophie”.) Und von dieser Seite gibt es offenbar keine Möglichkeit, der Sinnlichkeit wieder Herr zu werden. Frosch und Gott, Sinnlichkeit und Verstand, Dionysos und Apoll, das sind die konträren Aspekte Nikolajs, die zu keiner Aussöhnung gelangen. Aber weil sie eben doch ‘in einer Seele wohnen’, zeigt ihre widersprüchliche Nachbarschaft Folgen. Schon im 2. Kapitel sieht der Erzähler das Unheil voraus:

³⁴ Zur besonderen Rolle, die dem Mund für die groteske Körperzeichnung zukommt, vgl.: Bachtin, M.: Literatur und Karneval. a.a.O. S. 16.

³⁵ Vgl.: Nietzsche, F.: Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern. 3. Der griechische Staat. (1872) KSA I. a.a.O. S. 766f.

“Скоро мы без сомнения докажем читателю существующую разделенность и души Николая Аполлоновича на две самостоятельные величины: богоподобный лед – и просто лягушечья слякоть (...).

(...) не было единого Аплеухова: был номер первый, богоподобный, и номер второй, лягушон. Оттого-то все то и произошло.” (65f)

“Bald werden wir zweifellos dem Leser vorführen, wie auch die Seele Nikolaj Apollonovičs gespalten ist in zwei selbständige Größen: gottgleiches Eis – und einfach froschhafte Erbärmlichkeit (...). (...) doch es gab nicht den einen Ableuchov: da war Nummer eins, der Gottgleiche, und Nummer zwei, der Frosch. Darum auch war das alles geschehen.”

Die unterdrückte, von seinem Denken mißachtete und eben nicht in Bahnen gelenkte Triebstruktur Nikolajs verschafft sich Geltung. Sie führt zu dem inhaltlich nicht ganz klaren “Versprechen”, das Nikolaj einer “Partei” gibt.³⁶ Das Versprechen hat, so viel scheint sicher, mit einer Aggression gegen den Vater zu tun. Und Nikolaj hegt daneben auch den bewußten Plan, den Vater umzubringen.(328-332) Diese Konsequenz läßt sich sowohl aus einer Mobilisierung des Dionysischen als auch aus dem Willen zur Macht erklären. In jedem Fall implizieren die mimischen Varianten Nikolajs bereits einen umfassenden philosophischen Kontrast: zwischen Kant und Nietzsche. Daß er sich auch in der Theorie Nikolajs finden läßt – die überaus zweigleisig ist – wird an späterer Stelle zu zeigen sein.

Neben dem Körper setzt Belyj zur Relativierung der Erkenntnistheorie Kleidungsstücke und Räume ein. Dabei zeigt sich Nikolaj als ‘echter’ Philosoph im Studentenrock. Diesen Rock trägt er in der Öffentlichkeit, nicht aber dann, wenn er sich theoretisch beschäftigt. Der Rock markiert die Zurschaustellung des Philosophen. Er zeichnet sich durch einen besonders hohen Kragen aus und unterstreicht so – im Blick Sof’jas (65) – Nikolajs intellektuellen Vorrang vor anderen Studenten. Aber der Rock – und damit auch der Philosoph Nikolaj – erleiden eine karnevalistische Erniedrigung. Der Kampf mit Lichutin im 7. Kapitel endet mit einem abgerissenen Schoß.(366) Lichutin, der bis dahin vor dem Körper Nikolajs wenig Respekt hatte, sogar gewalttätig wurde, zeigt sich nun entsetzt über den mißhandelten Rock. Der Rock ist ihm offenbar Indiz der Unantastbarkeit des Philosophen. Nichts scheint ihm dringender als eine Reparatur des Rocks. Er bietet sogar seine eigenen Flickkünste an.(369) Das Thema ‘Rockschoß’ aber verdrängt in dieser Szene das – anstehende – Thema ‘Bombe’. Es verhindert eine Verständigung von Lichutin und Nikolaj und führt zu mehreren Mißverständnissen, die schließlich die Explosion der Bombe zulassen. Über den Rock wird dergestalt ein Zusammenhang von

³⁶ Auf die Unklarheit des Versprechens und die Fragwürdigkeit eindeutiger Auslegungen in der “Peterburg”-Forschung weist Doležel hin. Vgl.: Doležel, L.: The Visible and the Invisible Petersburg. In: Russian Literature. Bd 7. 1979. S. 480,488.

philosophischer Kommunikationsverweigerung und Terror gestiftet.

Das wichtigste philosophische Kleidungsstück muß allerdings beim Philosophieren selbst gesucht werden. Und hier ergibt sich ein überraschender, von vornherein festgelegter karnevalistischer Kontakt: zwischen Erkenntnistheorie und mongolischem Werk. Gekleidet in Chalat, tatarische Pantoffeln und Ermolka stürzt sich Nikolaj auf "irgendein Traktat":

"между тем с утра на Николае Аполлоновиче стал появляться халат; завелись татарские туфельки, опушенные мехом; на голове же появилась ермолка. (...) Николай Аполлонович был перед нами в татарской ермолке (...). Бросив небрежно письмо, Николай Аполлонович сел пред раскрытою книгою; и вчерашнее чтение отчетливо возникало пред ним (какой-то трактат)." (44f)

"indessen tauchte morgens an Nikolaj Apollonovič der Schlafrock auf; tatarische Pantöffelchen wurden angeschafft, mit Pelz verbrämt; auf dem Kopf aber erschien ein Scheitelkäppchen. (...) Nikolaj Apollonovič stand vor uns mit der tatarischen Scheitelkappe (...). Nikolaj Apollonovič warf achtlos den Brief weg und setzte sich vor ein aufgeschlagenes Buch; und die gestrige Lektüre erschien deutlich vor ihm (*irgendein* Traktat)."

Diese bunte, östliche Umhüllung sticht offenkundig vom Ambiente des Arbeitszimmers, darunter auch der Kant-Bände ab. Regale aus Eichenholz tragen in schwarzes Leder gebundene Bücher, die Sessel sind dunkelgrün bezogen, ein Schrank, ein Schreibtisch mit Lampe – mehr erfahren wir über die Einrichtung nicht.(43,45,394) Das spartanisch-funktionale und farblich dunkel gedämpfte Inventar steht – es wäre nicht anders zu erwarten – im Einklang mit einer selbst-reflexiven Theorie. Nicht aber die Kleidung ihres Trägers. Über den Kontrast macht sich Nikolaj freilich keine Gedanken. Der Kontrast wird weder erlebt, noch von der Fabel tangiert; er scheint definitiv als Zusammenhang bestimmt und wird im Laufe des Romans nur wiederholt, bestätigt. Kant ist Turanier – diese explizite Identifikation liefert uns der Traum Nikolajs im 5. Kapitel.(237) Die Gleichung aber geht auf ein lyrisch-musikalisches Ich zurück, das die Bewußtseinssphäre Nikolajs transzendiert. Hier weist die musikalische Sinnschicht auch eine deutliche Entsprechung zu Belyjs Theorie auf. Der östliche Unsinn, den Belyj in "Krugovoe dvizenie" aus der "Kritik der reinen Vernunft" herausliest³⁷, kleidet auch die literarische Figur, die Träger des Kantianismus ist. Dieser Osten setzt sich im Empfangszimmer Nikolajs in vollem Ausmaß durch. Es stellt mit seinem Inventar einen scharfen Gegensatz zum Arbeitsraum dar. Und auch diesem Gegensatz ist – wie im Falle der Körperzeichnung – eine philosophische Motivation zu entnehmen.

"Приемная комната Николая Аполлоновича составляла полную противоположность строгому кабинету: она была так же пестра, как... как бухарский халат; халат Николая

³⁷ Vgl.: Belyj, A.: *Krugovoe dvizenie*. a.a.O. S. 56.

Аполлоновича, так сказать, продолжался во все принадлежности комнаты: например, (...) в пестротканое ложе; (...) в негритянский щит из толстой кожи когда-то павшего носорога, и в суданскую ржавую стрелу с массивною рукоятью; (...) наконец, продолжался халат в шкуру пестрого леопарда, брошенного к их ногам с разинутой пастью". (72)³⁸

"Nikolaj Apollonovičs Gastzimmer gab den kompletten Kontrast ab zum strengen Arbeitszimmer: es war genauso bunt wie, ... wie der Schlafrock aus Buchara; der Schlafrock Nikolaj Apollonovičs setzte sich, gleichsam, in allem Zubehör des Zimmers fort: zum Beispiel, (...) im buntgewebten Ruhelager; (...) im Negerschild aus dem dicken Leder eines einst erlegten Nashorns und im rostigen Sudanpfeil mit massivem Handgriff; (...) schließlich setzte sich der Schlafrock fort im Fell des bunten Leoparden, der zu ihren Füßen hingestreckt lag mit aufgerissenem Rachen".

Das Bild des Leopardenfells dient Belyj in mehreren Aufsätzen zur metaphorischen Verdichtung der Philosophie Nietzsches.³⁹ Die Differenz zwischen Arbeitsraum und Empfangszimmer scheint so mit ihren Elementen Büste und Leopardenfell den Kontrast der Philosophien Kants und Nietzsches aufzugreifen. Aber beide sind in ihrer mongolischen Interpretation zusammengebunden. Und sie gehören einem 'Besitzer' an, der sich zwischen den Räumen hin und her bewegt. Ein Unterschied zwischen beiden Sphären kann insofern vermutet werden, als sich der Indikator für Nietzsche, das Leopardenfell, problemlos in das Mongolische einfügt, während das Mongolische Kants einen der Philosophie und den Figuren unbewußten Gleichklang markiert. Daß beide Philosophien in irgendeiner Form das Attentat provozieren und seine Verhinderung nur eine scheinheilige ist, zeigt sich gegen Ende des Romans. Belyj zitiert nun ein ganzes Bündel philosophisch relevanter Leitmotive und baut sie in eine große Karnevalsszene ein, wodurch sowohl Kant als auch Nietzsche entstellt werden. Nikolaj sucht verzweifelt die Bombe, allerdings vergeblich. Er läuft dabei vom Arbeitsraum – ursprünglich befand sich die "Sardinenbuchse mit schrecklichem Inhalt" im Schreibtisch – in das Empfangszimmer. Offenbar mag sich die Büchse hier wie dort finden. Die Suche bringt ein vollständiges Durcheinander mit sich und auch die psychische Verwirrung Nikolajs. Bücher kommen zu Fall, auf denen ihr Besitzer gleich einer Glucke auf Eiern kauert, beim Anblick des Dieners verzieht er den Mund bis zu den Ohren und ähnelt gar selbst dem Kopf seines bunten Leoparden. Nur noch schwach schimmern die ikonenhaften Gesichtszüge durch, Semenyč wundert sich über den zerrissenen Studentenrock. (394f) Die mangelnde Tragfähigkeit der Erkenntnistheorie wird an dieser Textstelle auch durch Leitmotive unterstützt, die der Bewußtseinssphäre entstammen. Ob sich die Degradierung

³⁸ Das Leopardenfell wird bezeichnenderweise wiederholt, als der Senator die Bombe aus Nikolajs Zimmer we trägt. (363)

³⁹ Vgl.: Belyj, A.: *Lug zelenyj*. a.a.O. S. 8; *Maska*. a.a.O. S. 136. Auch nach Deppermann steht die "Metapher des Leopardenfells" in Belyjs Theorie für Nietzsche. Vgl.: Deppermann, M.: *Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins*. a.a.O. S. 167.

der Philosophie Nietzsches als umfassend erweist oder nur einzelne Aspekte betrifft, muß an späterer Stelle gezeigt werden.

Ein bislang noch unerwähnt gebliebenes Kleidungsstück, der rote Domino, scheint diese Einschränkung vorab zu rechtfertigen. Im roten Domino, verkleidet im eigentlichen Sinne, agiert Nikolaj auf dem Karnevalsplatz: auf Straßen, Bällen, in Treppenhäusern. Der Domino wird durch die Karnevalsstrukturen gerade nicht profaniert, sondern macht selbst eines ihrer Merkmale aus. Zieht man die generelle Kompatibilität von Karneval und Dionysischem sowie die Herkunft des Dominos aus der Triebphäre Nikolajs in Betracht, so läßt sich der "rote Narr" (67) als Ausdruck seiner dionysischen Natur deuten. Diesem Kostüm wird zunächst kein mongolisches Attribut beigelegt. Der rote Domino Nikolaj und der Kantianer Nikolaj – ob in Chalat oder Studentenrock – interferieren nicht. Jedoch wird die Selbstgenügsamkeit der Erkenntnistheorie durch die bloße Existenz des Narren relativiert.

1.1 Das Bewußtsein Nikolajs

In der Bewußtseinsdarstellung Nikolajs hebt Belyj drei wesentliche Stützen des Kantschen Erkenntnisprozesses hervor: die transzendente Apperzeption und die reinen Formen der Anschauung, Raum und Zeit.⁴⁰ Der ausdrückliche Hinweis auf Cohen – nicht nur über die direkte Rede Nikolajs vermittelt, sondern im Erzählerpart wiederholt: "не забудем, что Николай Аполлонович был кантианец; более того: когенианец" (236) ("vergessen wir nicht, daß Nikolaj Apollonovič Kantianer war; mehr noch: Cohenianer") – legt nahe, daß Belyj die Abstraktheit von Raum und Zeit unterstreichen will. Denn Cohen eliminiert die sinnliche Membran, die Kant noch zwischen seinem Subjekt und der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen eingebaut hatte. Raum und Zeit werden zu Kategorien.⁴¹ Ein 'klassischer' Kantianer aber bleibt Nikolaj

⁴⁰ Mit dieser Deutung weiche ich von West ab. West geht trotz des signifikanten Titels, den er seinem Aufsatz gibt ("Kant, Kant, Kant" in Analogie zu dem Unterkapitel "Kont – Kont – Kont!" in "Peterburg"), primär von einer Rezeption des Neukantianismus und nicht der Philosophie Kants in "Peterburg" aus. Neukantianisch geprägt ist nach West auch das Thema Raum. Diese These belegt West allerdings mit einem frühen Werk Cohens ("Kants Theorie der Erfahrung", das Nikolaj auch zitiert), in dem Cohen der Konzeption Kants gerade noch folgt. Auf der anderen Seite zieht West Nikolajs Orientierung an dem späteren Cohen, der Raum und Zeit der Sinnlichkeit entkleidet, nicht in Betracht. Vgl.: West, J.: Kant, Kant, Kant: The Neo-Kantian Creative Consciousness in Bely's *Peterburg*. In: Barta, P.I. (Hrsg.): *The European Foundations of Russian Modernism*. a.a.O. S. 87-135. Auch im Punkt des Selbstbewußtseins blendet West m.E. zu Unrecht den Einfluß Kants aus (siehe dazu das Kapitel B.I.1.1.3 "Das Ich" in dieser Arbeit). Daß sich Belyjs Rickert-Rezeption auf das schöpferische Bewußtsein des "Petersburger" Erzählers und die "Hirnspele" der Figuren auswirkt, sieht West allerdings sehr klar; hier stimme ich mit seiner Interpretation überein (siehe dazu das Kapitel B.I.2 "Das Bewußtsein des Erzählers" in dieser Arbeit).

⁴¹ Vgl.: Cohen, H.: *Logik der reinen Erkenntnis*. Berlin 1902. S. 127ff, 165ff.

hinsichtlich des Selbstbewußtseins, welches Cohen seiner notwendigen Funktion für die Erkenntnis beraubt.⁴² Nikolajs Bewußtsein stellt also, gestützt auf Ich, Raum und Zeit, ein Geflecht aus kantischen und neukantianischen Prämissen dar. In dieser Kombination schwächt sich die Rezeptivität des Subjekts ab, es erhält statt dessen einen eigenmächtigen, solipsistischen Zug. Daß Nikolajs Denken auch von Rickerts Philosophie beeinflusst ist, zeigt der Begriff des Werts, der zumindest im Traum Nikolajs als rein formal entlarvt und verneint wird.(237) Aber Belyj hält sich, was Rickert anbetrifft, sehr bedeckt. Und weder das Ich Nikolajs noch seine subjektiven Raum- und Zeitbedingungen sind in irgendeiner Form auf Rickert zurückzuführen. Von hier aus läßt sich bereits vermuten, daß Belyj die Auseinandersetzung mit Rickert einer anderen Bewußtseinsinstanz des Romans, dem Erzähler, vorbehält. Der Status dieser Instanz übertrifft denjenigen der Figuren. In diesem Sinne hätte die überaus positive Rolle, die Rickert in Belyjs Theorie spielt, auch in "Peterburg" eine Entsprechung. Von einer allzu scharfen Karikatur dieser Erkenntnistheorie will Belyj offenbar absehen, während Kant und Cohen, vertreten durch das Bewußtsein Nikolajs, problemlos der Ironie des Erzählers zum Opfer fallen. Und für Cohen interessierte sich Belyj ja noch nicht einmal theoretisch. Die überraschende Präsenz Cohens in "Peterburg" kann sowohl vom Laut als auch von der Differenzierung verschiedener erkenntnistheoretischer Systeme und nicht zuletzt von einem Selbstgespräch Belyjs her motiviert sein. Die Charakteristik seiner Neukantianismus-Rezeption lag in der Beibehaltung des Kantschen Ich als Subjekt der Erkenntnis. Auf diesem Ich und seiner subjektiven Zeitbedingung gründete in der Folge Belyjs Theorie des Schaffens. Wenn Nikolaj nun die Merkmale eines Theoretikers beigegeben werden, diese Theorie vom Ich ausgeht und dem Bewußtsein omnipotente Fähigkeiten suggeriert, so steht damit auch Belyjs Theorie des Schaffens zur Debatte. Mit anderen Worten: Belyj nützt die Projektion auf ein fremdes Ich, um – ganz im Sinne Bachtins – den kritischen Dialog mit sich selbst zu führen. Daß aber darin nicht das Schaffen generell, sondern nur eine äußerst abstrakte Fassung negiert wird, realisiert er durch die Hinzunahme von Cohens Logik. Belyj zieht sich gewissermaßen aus der Schlinge. Ganz so abgehoben sah sein (theoretisches) Schaffen ja nicht aus. Das Bewußtsein Nikolajs spiegelt deshalb nur teilweise Belyjs Auseinandersetzung mit der eigenen Theorie. Und grundsätzlich steht das schöpferische Gesamtprodukt, der Roman "Peterburg" als "Ja" des Autors außer Frage.

⁴² Vgl.: cbd.: S. 182,507.

1.1.1 Der Raum als subjektive Bedingung

Der Raum ist nach Kant die subjektive Bedingung aller äußeren Gegenstände der Erfahrung. Und diese Prämisse zeigt sich dementsprechend in Nikolajs Verhältnis zur Außenwelt. Schon im 1. Kapitel des Romans wird uns Nikolajs Bewußtsein in seinem bedingenden Status vorgeführt. Es bestimmt u.a. den Schreibtisch:

“Здесь, в своей комнате, Николай Аполлонович воистину вырос в предоставленный себе самому центр – в серию из центра истекающих логических предпосылок, определяющих мысль, душу и вот этот стол”. (45)

“Hier, in seinem Zimmer, entwickelte sich Nikolaj Apollonovič wahrhaft zu einem sich selbst überlassenen Zentrum – zur Serie dem Zentrum entströmender logischer Prämissen, die das Denken, die Seele und diesen Schreibtisch bedingen”.

Indem sich Nikolaj logischer und nicht sinnlicher Prämissen bedient, gibt er seine Beeinflussung durch Cohen zu erkennen. Doch auch die Abstrahierung des Raums zur Kategorie nützt ihm wenig. Er verliert sich statt dessen an die Außenwelt. Und Belyj zieht den Vergleich mit einer im Honig steckengebliebenen Fliege:

“Но едва удалось Николаю Аполлоновичу сегодня отставить от себя житейские мелочи и пучину всяких невнятных, называемых миром и жизнью, и едва Николаю Аполлоновичу удалось взойти к себе самому, как невнятность опять ворвалось в мир Николая Аполлоновича; и в невнятности этой позорно увязло самосознание: так свободная муха, перебегающая по краю тарелки на шести своих лапках, безысходно вдруг увязает и лапкой, и крылышком в липкой гуще медовой.” (45)

“Doch kaum war es Nikolaj Apollonovič heute gelungen, sich dem Kleinkram des Alltags und dem Strudel aller möglichen Unbestimmtheiten, die Welt und Leben heißen, zu entziehen, und kaum war es Nikolaj Apollonovič gelungen, sich zu sich selbst zu erheben, als das Unbestimmte wieder einbrach in die Welt Nikolaj Apollonovičs; und in dieser Unbestimmtheit versank schändlich das Selbstbewußtsein: so versinkt eine freie Fliege, die über den Tellerrand läuft auf ihren sechs Beinchen, plötzlich hoffnungslos mit Beinchen wie Flügeln im klebrigen Kleister des Honigs.”

Noch entspringt der Einfluß der Außenwelt dem momentanen und psychologisch motivierten Unvermögen Nikolajs sich zu konzentrieren. Zwischen den subjektiven Erscheinungsbedingungen und den Erscheinungen selbst besteht ein – offenbar vorübergehender – Bruch. Jede Seite existiert isoliert von der anderen und so auch auf Kosten der anderen. Entweder Bewußtsein oder Gegenstände, so lautet die Alternative. Daß dieser Gegensatz aber kein zeitlich begrenzter, sondern ein notwendiger ist, geschuldet den falschen, selbstbezogenen Voraussetzungen der Erkenntnistheorie, macht die Wiederholung klar. Die subjektiven Bedingungen Nikolajs schaffen es nämlich bis zum Ende des Romans nicht, der Außenwelt beizukommen. Als er die Bombe sucht, fällt sein Bewußtsein sogar endgültig einem Haufen von Gegenständen zum Opfer. Und das Leitmotiv der honigverklebten Fliege signalisiert die Konstanz dieser Beziehung plakativ:

“В этой комнате так недавно еще Николай Аполлонович вырастал в себе самому предоставленный центр – в серию из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих все: душу, мысль и это вот кресло; (...) но прошло десять дней; и самосознание его позорно увязло в этой сваленной куче предметов: так свободная муха, перебегающая по краю тарелки на шести своих лапках, безысходно вдруг увязает и лапкой, и крылышком в липкой гуще медовой.” (395)

“In diesem Zimmer hatte sich noch vor kurzem Nikolaj Apollonovič zu einem sich selbst überlassenen Zentrum entwickelt, zu einer Serie dem Zentrum entströmender logischer Prämissen, die alles bedingen: die Seele, das Denken und hier diesen Sessel; (...) doch zehn Tage waren vergangen; und sein Selbstbewußtsein war schändlich in diesem zusammengeworfenen Haufen von Gegenständen versunken: so versinkt eine freie Fliege, die über den Tellerrand läuft auf ihren sechs Beinchen, plötzlich hoffnungslos mit Beinchen wie Flügeln im klebrigen Kleister des Honigs.”

Was geschah in den besagten 10 Tagen? Die Spiegelung von 1. und 8. Kapitel des Romans, die Bestätigung des Anfangs am Ende indiziert: nichts. Die Implikationen und Kritikpunkte des Kantianismus scheinen von vornherein festgelegt, so etwa der ungenügende Bezug zur “Mannigfaltigkeit der Erscheinungen” und seine Folgen: die Umkehrung der subjektiven Gegenstandsbedingung in eine Bedingtheit des Subjekts durch die Gegenstände. In der Tat markiert Belyj mit Hilfe von Leitmotiven, aufgebaut im 1. Kapitel und reaktiviert im 8., den Kantianismus als Kreis, als Drehen um die eigene Achse, unfähig zu jeder Entwicklung. Dieses Thema wird im Kontext der Handlung variiert, einzelne Schwächen der Erkenntnistheorie, darunter auch die Subjektivität des Raums, treten hervor, der Rahmen aber ist gesteckt.

Unter den verschiedenen Handlungssträngen des Romans zieht v.a. die politische Fabel⁴³ eine Relativierung der Erkenntnistheorie nach sich. Erst nach der Lektüre des Briefes, in dem Nikolaj zum Mord am Vater aufgefordert wird (4.Kapitel), gerät sein Bewußtsein ins Wanken. So hat er noch im 2. Kapitel die subjektive Raumbedingung ganz in sich verankert. Insbesondere nach der Beschäftigung mit “ernsthaftesten Traktaten”, bei denen es sich offenbar um reine Logik handelt, kreist das Denken Nikolajs ausschließlich um sich selbst und ist vom realen Gegenstand gelöst. Die Dinge erscheinen ihm gar als undenkbar und umgekehrt das Denken als völlig gegenstandslos. In dieser radikalen Form spiegelt Nikolajs Bewußtsein Cohens abstrakte Logik – denn Kant zielt ja immerhin auf die Gegenstände der Erfahrung – und nicht zuletzt auch Cohens Absage an Sprache als Erkenntnismittel⁴⁴:

⁴³ Lachmann unterscheidet innerhalb der erzählten Handlung einen familialen, einen politischen und einen erotischen Strang. Vgl.: Lachmann, R.: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *Petersburg* und die ‘fremden’ Texte. a.a.O. S. 83. Die politische Handlung schließt alle Ereignisse ein, die mit dem Attentat auf den Senator zu tun haben.

⁴⁴ Vgl.: Cohen, H.: Logik der reinen Erkenntnis. a.a.O. S. 13.

“Николай Аполлонович продолжал беспомощно растирать себе лоб, вспоминая, что должен он выразить при помощи словесного символа «мышка»: с ним это часто бывало, в особенности после чтения пресерьезнейших трактатов, состоящих сплошь из набора невообразимых слов: всякая вещь, даже более того, – всякое название вещи после чтения этих трактатов казалось немислимо, и наоборот: все мыслимое оказывалось совершенно безвещным, беспредметным.” (95)

“Nikolaj Apollonovič rieb sich weiter hilflos die Stirn, er suchte sich zu erinnern, was er ausdrücken wollte mit dem verbalen Symbol ‘Mäuschen’: ihm passierte das oft, besonders nach der Lektüre *äußerst* seriöser Traktate, die ganz aus einer Zusammenstellung von unvorstellbaren Wörtern bestanden: jedes Ding, sogar mehr noch, – jede Benennung eines Dings schien nach der Lektüre dieser Traktate undenkbar, und umgekehrt: alles Denkbare erschien völlig undinglich, ungegenständlich.”

Der Reflexionsanlaß “Mäuschen” suggeriert hier eine zweite philosophische Konnotation. Er legt den Kantianismus als einseitig apollinisch aus.⁴⁵ Ruhe und Maß, die Kennzeichen Apolls, bewahrt Nikolaj auch im vorausgegangenen Dialog mit Dudkin. Aber er hätte sich besser – so kann man vom weiteren Handlungsverlauf aus schließen – auf das Dionysische einlassen sollen. Dudkin übergibt Nikolaj die Bombe, und er redet viel, er redet eine Sprache, die Nikolaj nicht versteht. Diesem Andrang der Empirie versucht der Kantianer durch Ordnung Herr zu werden. Er subsumiert den Inhalt – die Gedanken Dudkins – unter Kategorien. Er vermeidet Vermischungen und unterstreicht seine Kompetenz allein für die technischen, d.h. abstrakt-theoretischen Belange:

“– «Но позвольте, позвольте, – вы впадаете в противоречие: септаккорд, то есть формула, термин, и бюст, то есть нечто живое? Техника – и вдохновение творчеством? Технику я понимаю прекрасно».

Неловкое молчание наступило опять: Николай Аполлонович с раздражением выщипывал конский волос из своего пестротканого ложа; в теоретический спор не считал он нужным вступать; он привык спорить правильно, не метаться от темы к теме.” (86)

“– ‘Aber erlauben Sie, erlauben Sie, – Sie verfallen in einen Widerspruch: der Septakkord, das heißt eine Formel, ein Terminus, und die Büste, das heißt etwas Lebendiges? Die Technik – und die Inspiration durch das Schöpferische? Die Technik verstehe ich vorzüglich’.

Betretenes Schweigen trat wieder ein: Nikolaj Apollonovič zupfte gereizt ein Roßhaar aus seinem buntgewebten Lager; in einen theoretischen Disput fand er unnötig einzutreten; er war den *richtigen* Disput gewohnt und nicht ein Springen von Thema zu Thema.”

Der Ordnung des Inhalts entspricht seine Mißachtung. Nikolaj nämlich unterläßt es, dem Innern des Bündels auf die Spur zu kommen. Er glaubt, es handele sich um Literatur, hofft somit auf

⁴⁵ Apollo hat den Beinamen Smintheus (Mäusegott). Die Vergleiche mit Mäusen, Fledermäusen, die mausgraue Farbe etc. lassen sich deshalb als Indizien des Apollinischen lesen. Vgl. dazu: Lachmann, R.: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *Petersburg* und die ‘fremden’ Texte. a.a.O. S. 92; Steinberg, A.: Word and Music in the Novels of Andrej Bely. a.a.O. S. 173,272. Burkhart interpretiert die ‘Mäuse’ anders, in Analogie zum Volksglauben und als Indiz für eine apokalyptische Bedeutung. Sie stützt diese These allerdings mit einem Zitat aus der Apokalypse ab, in dem gar keine Maus, sondern Schlange und Drache vorkommen. Vgl.: Burkhart, D.: Schwarze Kuben – roter Domino. a.a.O. S. 144.

einen theoretischen Inhalt, den er bewältigen kann. Dudkins Verneinung aber läßt er unhinterfragt stehen:

“едва ухватил узелок он за край полотенца, как незнакомец на этот раз прокричал ему в ухо совершенно рассерженным голосом...

– «Николай Аполлонович, повторяю вам в третий раз: бе-ре-жнее...»

Николай Аполлонович на этот раз удивился...

– «Вероятно, литература?...»

– «Ну, нет...» (80)

“kaum jedoch hatte das Bündel am Zipfel des Tuchs er gefaßt, als der Unbekannte ihm diesmal ins Ohr schrie mit völlig verärgelter Stimme...

– ‘Nikolaj Apollonovič, ich wiederhole Ihnen zum dritten Mal: be-hut-sa-mer...’

Diesmal wunderte sich Nikolaj Apollonovič...

– ‘Das ist wahrscheinlich Literatur?...’

– ‘Nun, nein...’”

Die Reduktion der Empirie auf scheinbar belangloses Material, dem noch nicht einmal eine Nachfrage gebührt, und die Präferenz für logische Formen lassen Nikolajs Versprechen weiter im Raume stehen. Er fühlt sich beim Anblick Dudkins zwar daran erinnert, erwägt auch eine Absage (73f.84), aber der Kantianer kommt mit seinem erkenntnistheoretischen Inventar zurecht. Und so wird die Chance vertan. Die Logik verhindert den Lebensbezug, aber das Leben geht seinen Gang.

Grundsätzlich relativiert Belyj die Erkenntnistheorie mit Hilfe dynamischer Prozesse. Dabei werden die ursprünglich statischen Größen von Subjekt und Außenwelt in Schwingung versetzt. Sie unterliegen sowohl zentrifugalen als auch zentripetalen Kräften, in welche Belyj gleichzeitig das Leitsymbol⁴⁶ “Peterburgs”, die Bombe, hineinspielen läßt. Vor allem von dem 4. Kapitel an verliert Nikolajs Bewußtsein seine Integrität. Es erfährt Auflösungserscheinungen, in deren Verlauf das Subjekt entleert, seine ehemaligen Bedingungen aber neu verräumlicht werden: außerhalb des ursprünglichen Besitzers. Nikolaj sieht sich nun dem eigenen Bewußtsein, quasi einem “zweiten Raum”⁴⁷, gegenüber. Von der Subjektivität der Anschauung resp. der Kategorie ist nichts mehr zu spüren. Daneben wirken die lange vernachlässigten Gegenstände ihrerseits auf das Ich zurück. In einem ironischen Sinn inszeniert hier Belyj den Aufstand des “Dings an sich”. Und er inszeniert ihn sogar – im Sinne seiner frühen Kant-Rezeption – als Aufstand eines Wesens, das sich hinter der Erscheinung verbirgt. Der alles entscheidende Gegenstand ist dabei

⁴⁶ Lachmann geht von zwei Leitsymbolen in “Peterburg” aus: Bombe und Schere. Vgl.: Lachmann, R.: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *Petersburg* und die ‘fremden’ Texte. a.a.O. S. 98.

⁴⁷ Auch das Bewußtsein des Senators entäußert sich, es blickt selbst aus Distanz auf den Körper, dem es einmal innewohnt. In diesem Kontext fällt der Begriff des “zweiten Raumes”. Vgl. dazu das Unterkapitel “Vtoroe prostranstvo senatora” im 3. Kapitel (137-141).

die "Sardinenbüchse mit schrecklichem Inhalt". Von außen besehen eine harmlose Erscheinung, ein Bündel, dessen subjektive Erfassung Nikolaj, wie gesehen, kein Problem bereitete, hat sie doch gleichsam eine zweite, eine objektive Natur. Und in dieser 'Objektivität', als in Gang gesetzte Bombe, beherrscht sie auch hinfort sein Denken.

Schon nachdem er den Mordauftrag erhalten hat, eröffnet sich Nikolaj ein neuer Blick auf die Gegenstände: Sie sind gar nicht das, als was sie erscheinen. Und sie ergeben in ihrem An-sich-Sein auch keinen Halt für das verwirrte Bewußtsein:

"А теперь Николай Аполлонович все старался цепляться за внешности: вон – кариатида подъезда; ничего себе: кариатида... И – нет, нет! Не такая кариатида – ничего подобного он никогда не видал: виснет над пламенем. А вон – домик: ничего себе – черный домик. Нет, нет, нет!

Домик неспроста, как неспроста и все: все сместилось в нем, сорвалось; сам с себя он сорвался (...).

Вот и ноги – ничего себе ноги... Нет, нет! Не ноги – совершенно мягкие незнакомые части тут празднично болтаются." (183)

"Jetzt aber versuchte Nikolaj Apollonovič sich ständig an Äußerlichkeiten zu klammern: da – die Karyatide des Aufgangs; *nicht schlecht*: die Karyatide... Und – nein, nein! Nicht die übliche Karyatide – nichts dergleichen hatte er jemals gesehen: sie hängt über der Flamme. Und da – ein Häuschen: *nicht schlecht* – ein schwarzes Häuschen.

Nein, nein, nein!

Das Häuschen war nicht von ungefähr, wie auch alles nicht von ungefähr war: alles war verrückt in ihm, losgerissen; selbst war er von sich losgerissen (...).

Hier auch die Beine – *keine schlechten Beine*... Nein, nein! Keine Beine – vollkommen weiche unbekannte Teile baumelten hier müßig."

Den gleichen Entzug der Gegenstände erlebt auch der Senator, dessen positivistische Philosophie ihn bislang zur Ordnung der Umwelt anhielt. Durch den 'simplen' Refrain von einer Karyatide, einem steinernen Haus, die mehr sind als bloße Erscheinung, bringt Belyj Positivismus und Kantianismus auf einen Nenner.(189) Beide Philosophien wollen das Leben, zu dem auch die einfachsten Dinge gehören, kontrollieren. Die Dinge aber widersetzen sich. Unter ihrer Objektivität hat Nikolaj freilich mehr zu leiden als der Vater. Und das ist philosophisch konsequent. Denn nur der Kantianer, nicht der Positivist, erhebt sein Subjekt zur Grundlage der Gegenstandsbestimmung. So rächen sich auch die Gegenstände an Nikolaj selbst. In einem ersten Schritt wird die Sardinenbüchse lebendig. Sie zieht Nikolaj eine Fratze und dringt in seinen Körper vor. Nikolaj glaubt, die Büchse verschluckt zu haben. Er erlebt sich selbst als umherlaufende Bombe. Diese Halluzination – ihr äußerer Anlaß ist ein Nickerchen, das Nikolaj, den Kopf auf die Bombe gestützt, hält – bespricht er mit Dudkin. Seine direkte Rede macht die Empfindung hier glaubhaft, und sie klingt – wie beide Gesprächspartner zugeben – "nicht mehr nach Kant":

“– «Понимаете ли, скривила мне рожу?..»

– «Жестяница?»

– «Вообще говоря, очень-очень обильные ощущения овладели мной, непрерывно сменяясь, как стоял я над ней: очень-очень обильные... Просто черт знает, что... (...) Дрянь всякая лезла и, повторяю, – страшное отвращение к н е й, невероятное, непонятное: к самой форме жестяницы, к мысли, что, может быть, прежде плавали в ней сардинки (видеть их не могу) (...).»

– «(...) Верите ли, – так меня распирало, тошнило!.. Ну, будто бы я ее... проглотил...»

– «Проглотили? Фу, гадость...»

– «Просто черт знает что – проглотил; понимаете ли что это значит? То есть стал ходячею на двух ногах бомбою с отвратительным тиканьем в животе».(...)

– «Словом были вы, Николай Аполлонович, как Дионис терзаемый... Но – в сторону шутки: вы теперь говорите совсем другим языком: не узнаю я вас... Не по Канту теперь говорите... Этого языка я от вас еще не слыхал...»

– «Да я уж сказал вам: какая-то слетела повязка – со всех ощущений... Не по Канту – вы верно сказали... Какое там!.. Там – все другое...»(258f)

“– ‘Verstehen Sie, sie hat mir eine Grimasse geschnitten?..’

– ‘Die Blechbüchse?’

– ‘Überhaupt, sehr-sehr reiche Gefühle ergriffen mich, lösten einander pausenlos ab, als ich über ihr stand: sehr-sehr reiche... Weiß der Teufel... (...) *Lauter* Plunder bestürmte mich und, wie ich sagte, ein schrecklicher Ekel vor i h r, ein unwahrscheinlicher, unbegreiflicher: vor der *bloßen* Form der Blechbüchse, vor dem Gedanken, daß vielleicht früher Sardinen darin *geschwommen hatten* (ich kann sie nicht sehen) (...).’

– ‘(...) Glauben Sie, es hat mich so aufgetrieben, mir wurde so übel!.. Nun, als hätte ich sie... verschluckt...’

– ‘Verschluckt? Pfui, wie garstig...’

– ‘Weiß der Teufel – verschluckt; verstehen Sie, was das bedeutet? Das heißt ich wurde zu einer auf zwei Beinen laufenden Bombe mit einem ekelhaften Ticken im Bauch.’ (...)

– ‘Kurz, Sie wurden, Nikolaj Apollonovič, zerrissen wie Dionysos... Doch – Scherz beiseite: Sie sprechen jetzt eine ganz andere Sprache; ich kenne Sie nicht wieder... Nicht nach Kant sprechen Sie jetzt... Diese Sprache habe ich von Ihnen noch nicht gehört...’

– ‘Ich sagte doch schon: eine Fessel ist von mir abgefallen – von allen Empfindungen... Nicht nach Kant – Sie haben es richtig gesagt... Und wie auch!.. Dort – ist alles anders...’”

Die Sardinenbüchse betrifft als (dionysische) Füllung aber nicht nur die Sinnlichkeit. Sie zerstört den “Cohenianer” ebenso wie den Kantianer und geht folglich zum Denken über. Sie besetzt den Kopf, denkt anstelle des Kopfes. Das jedenfalls will sich Nikolaj selbst glaubhaft machen:

“возникало оно над с а р д и н н и ц е й – там именно: вероятно, все это переползло из с а р д и н н и ц ы, когда он очнулся от теперь забытого сна и увидел, что покоится на сардиннице головой – переползло из с а р д и н н и ц ы (...).

Мыслила не голова, а – с а р д и н н и ц а.”(314)

“es entstand über der S a r d i n e n b ü c h s e – eben dort: wahrscheinlich war all das aus der S a r d i n e n b ü c h s e hervorgekrochen, als er erwachte aus einem nun vergessenen Traum und sah, daß sein Kopf auf der Sardinenbüchse *ruhte* – war hervorgekrochen aus der Sardinenbüchse (...).

Nicht der Kopf dachte, sondern – die S a r d i n e n b ü c h s e.”

Nikolaj hat Grund zu einer Rechtfertigung. Denn er erfährt nicht nur die zentripetale Wirkung der Bombe, sondern auch die zentrifugale Auflösung des eigenen Bewußtseins. Seine Gedanken

verselbständigen sich, gehen andere Wege, kennen andere Inhalte als es dem kantischen Subjekt lieb ist. Mit diesem Inhalt – zunächst als “это” (“das”) vage belassen, aber durch Sperrdruck in seiner Gefährlichkeit markiert – hat Nikolaj größte Probleme. Er weigert sich, der Autor zu sein:

“Неужели же все это (что мы увидим впоследствии) протекало сознательно в воле, в прытко бившемся сердце и в воспаленном мозгу?

Нет, нет, нет!

А какие-то все же тут были рои себя мысливших мыслей; мыслил мысли не он, но... себя мыслили мысли... Кто был автор мыслей? Все утро он не мог на это ответить, но... – мыслилось”.(313f)

“Lief etwa a l l d a s (was wir *in der Folge* sehen werden) bewußt ab im Willen, im munter schlagenden Herzen, im entzündeten Him?

Nein, nein, nein!

Aber irgendwelche Schwärme sich selbst denkender Gedanken waren doch da; nicht er *dachte die Gedanken*, sondern... sich selbst dachten die Gedanken... Wer war der Urheber der Gedanken? Den ganzen Morgen konnte er das nicht beantworten, doch... – es dachte *sich*

Das “это”, der Inhalt löst sich auf. Die fliehenden Gedanken kehren ins Feld des Bewußtseins zurück. Und sie entwerfen einen Plan. Der Plan ist Ergebnis der traumatischen Bewußtseinsprozesse Nikolajs. Daß er auch mit der kantianischen Philosophie zu tun hat, zeigt Belyj durch subtile Indizien an der Textoberfläche an. Noch immer mit seinen unkontrollierten Gedanken beschäftigt macht Nikolaj einen Abstecher in die Universität. Er trifft auf einen Dozenten, der ihm den Inhalt eines deutschen Artikels mitteilt. Und da entsteht, scheinbar ganz plötzlich, im “unpassendsten Moment” der Plan. Über den Urheber des Plans gibt es freilich auch für Nikolaj keinen Zweifel mehr:

“Наконец, – продуманный, готовый во всех отношениях план (о котором мы скажем впоследствии) появлялся и в поле сознания – в самый неподходящий момент, когда Николай Аполлонович, Бог весть почему забежавший в переднюю университета (где церковь), прислонился небрежно к одной из четырех массивных колонн, беседуя с захожим доцентом, который к нему наклонился и, обрызгивая слюной, торопливо спешил передать ему содержание немецкой статьи, где... да: в душе его неожиданно лопнуло что-то (...): он, – вздрогнув, откинувшись, вырвавшись – побежал, сам не зная куда, потому что – именно: в это время открылось: –

– автор плана-то – он...” (314)

“Schließlich, – tauchte der wohldurchdachte, in *jeder Hinsicht* fertige Plan (*über den wir im folgenden berichten werden*) auch im Feld des Bewußtseins auf – im ungeeignetsten Moment, als *sich* Nikolaj Apollonovič, der Gott weiß warum in die Vorhalle der Universität gelaufen war (wo die Kirche ist), nachlässig an eine der vier massiven Säulen lehnte *und mit einem zugereisten Dozenten plauderte, der sich ihm zuwandte und sich speichelspritzend beeilte, ihm den Inhalt eines deutschen Artikels mitzuteilen, wo... ja: in seiner Seele plötzlich etwas platzte (...): er schauderte, lehnte sich zurück, riß sich los und fing an zu laufen, er wußte selbst nicht wohin, weil – eben: zu dieser Zeit wurde klar:

– der Urheber des Planes – war ja er...*”

Es ist für Belyjs Technik typisch, daß er sowohl das “это” als auch den Plan nicht aufklärt.

sondern seinen Erzähler die Sache zweimal, und zwar explizit, auf später verschieben läßt. Die Verschiebung legt hier eine Bedeutung nahe, auf die der Leser durch seine gesteigerte und gleichzeitig enttäuschte Erwartung aufmerksam werden kann. Denn nur auf den ersten Blick paßt der Moment nicht. Es herrscht quasi eine heimliche Beziehung zwischen deutschen Artikeln und dem Plan. Und durch minimale Indizien ist auch der philosophische 'Untergrund' des Kantianers angezeigt. Der Plan impliziert – wir erfahren es sehr viel später – die bewußte Antizipation des Attentats. Nikolaj *will* den Vater umbringen. Daraus ergibt sich rückwirkend folgende Kausalität: Die Erkenntnistheorie, denn sie ist mit den Indizien von Universität und deutschem Artikel gemeint, provoziert durch ihre solipsistische Natur ein Nebenbewußtsein. Sie provoziert die Flucht aus der Universität und aus der Kirche. Der "deutsche Artikel" bringt nebenbei auch den Nietzscheaner hervor. Das Nebenbewußtsein wird der vernachlässigten Wirklichkeit, darunter auch den "Dingen an sich" gerecht. Es ist ein Bewußtsein um die Bombe. Kant und das Attentat gehören wie Ursache und Folge zusammen. Und dies bestätigt auch der Schluß des Romans.

Noch einmal meldet sich das 'zweite' Bewußtsein Nikolajs zu Wort. Seine außerhalb des Körpers verräumlichten Gedanken denken etwas anderes, als der Kantianer gerne hätte. Sie besagen, die Sardinienbüchse sei noch immer in der Nähe, während das erkenntnistheoretische Subjekt ("das Gehirn") in alter Manier versucht, diese Tatsache zu leugnen.

"тикали мысли; в разнообразных местах воспаленного тела – мысли бились пульсами (...). И отставая от тела, они били вне тела (...).

Это и были рои себя мысливших мыслей.

Паутинная ткань этих мыслей – понял он – мыслит-то вовсе не то, что хотелось бы мыслить обладателю этой ткани, то есть вовсе не то, что пытался он мыслить при помощи мозга (...)

Мыслилось утверждение того положения, которое мозг его отрицал, с которым боролся упорно: а сардинница – здесь, а сардинница – здесь; по ней бегают стрелочка; стрелочка бегать устала: добежит до рокового до пункта (этот пункт уже близок)". (412)

"es tickten die Gedanken; in verschiedenen Stellen des entzündeten Körpers – schlugen die Gedanken als Pulse (...).

Und *sich vom Körper lösend*, waren sie außerhalb des Körpers (...).

Das *genau* waren Schwärme sich denkender Gedanken.

Das *Spinnwebgewebe dieser Gedanken – so verstand er – dachte gerade das nicht, was dem Besitzer des Gewebes lieb gewesen wäre, das heißt gerade das nicht, was er versuchte mit Hilfe seines Gehirns zu denken* (...).

Es dachte sich die Behauptung jener Lage, die sein Hirn verneinte, gegen *die er hartnäckig kämpfte*: die Sardinienbüchse – ist hier, die Sardinienbüchse – ist hier; *über sie läuft ein kleiner Zeiger; der kleine Zeiger ist des Laufens müde: er läuft noch bis zum verhängnisvollen Punkt (dieser Punkt ist schon nahe).*

Bezeichnenderweise läßt Belyj die Bombe hier noch nicht platzen. Erst als sich Nikolajs philosophischer Normalzustand wiederherstellt, erfolgt die Explosion. Die subjektive Raumbedin-

gung kehrt zu ihrem Besitzer zurück, d.h. die Gedanken werden rechtmäßig im Gehirn verortet. Und Nikolaj verläßt – auch dies ein Indiz seiner räumlichen Stabilität – den Korridor, in den er aus Angst um sein Leben geflüchtet war. Er begibt sich ins Bett.

“Николай Аполлонович все более убеждался во вздорности себя мысливших мыслей; мысли эти теперь очутились в мозгу; и мозг с ними справился (...).

(...) И – вдруг понял: почему это он на полу?

Почему это он в коридоре?

В полусне поплелся к себе: подходя к постели своей, еще он докручивал свои сонные крутнн...

– Грохнуло: понял все.” (413f)

“*Nikolaj Apollonovič überzeugte sich immer mehr von der Unsinnigkeit der sich selbst denkenden Gedanken; diese Gedanken befanden sich jetzt im Gehirn; und das Gehirn kam mit ihnen zurecht (...).*

(...) Warum war er hier im Korridor?

Im Halbschlaf schleppte er sich *in sein Zimmer: er ging auf sein Bett zu und drehte noch weiter* seine schläfrigen Drehungen...

– Es krachte: er verstand alles.”

Der ‘unpassende’ Moment der Explosion impliziert, wie im Falle des Plans, den verdrängten eigentlichen Bezug von Kantianismus und Bombe. Das Unbeteiligtsein am Geschehen macht die Erkenntnistheorie erst recht beteiligt. Aber Belyj unterstreicht daneben auch ihre Beharrlichkeit. Denn sie zeigt sich von den selbstproduzierten Folgen kaum berührt. Das bestätigt der Epilog. “Кант? Кант забыт.” (418) (“*Kant? Kant war vergessen.*”) – so heißt es dort zwar offenkundig, aber ein Bewußtseinswandel Nikolajs ist kaum festzustellen. Noch immer geht er einer theoretischen Beschäftigung nach. Er arbeitet – mittlerweile in Ägypten – im Museum, verfaßt Schemata. Auch der Bezug zur Umwelt hat sich kaum verändert. Nikolaj sieht sich toten Gegenständen gegenüber, die er zu erfassen sucht. Er sitzt “stundenlang vor der Sphinx”, oder bewegt sich “gedankenvoll” auf eine Pyramide zu.

1.1.2 Die Zeit als subjektive Bedingung

Kant bestimmt die Zeit als reine Form der inneren Anschauung. Sie ist die subjektive Bedingung aller Gegenstände der Erfahrung, der äußeren und der inneren. Die Zeit ist maßgebend für die Selbstanschauung. Besonders scharf wendet sich Cohen gegen den Anschauungscharakter der Zeit. Hier sei “die eigentliche Schlacht gegen die E m p f i n d u n g zu schlagen, welche den Stoff, den vermeintlichen Inhalt dem Denken zu überliefern vorgiebt.”⁴⁸ Die Zeit, aus Cohens Sicht eine Kategorie, ist vielmehr an der Erzeugung des Inhalts beteiligt. Ihr Charakteristikum

⁴⁸ Cohen, H.: Logik der reinen Erkenntnis. a.a.O. S. 129.

ist das Vorwärtsrücken, die Zeit ist die "Kategorie der Anticipation."⁴⁹ Zusammen mit der Zahl bringt sie die Mehrheit hervor. Und ein typisches Beispiel für ihre Kooperation ist der Stellenunterschied der Zahl, in dem die Mehrheit durch ein permanentes Vorrücken zum Ausdruck kommt.⁵⁰

Diese rein logische Zeitbestimmung Cohens findet keinerlei Resonanz in Belyjs Theorie. Umso mehr muß der Rekurs auf sie in "Peterburg" verwundern. Demgegenüber stellt der Anschauungscharakter der Zeit, die Position Kants also, eine wichtige theoretische Stütze Belyjs dar. Auf die innere Anschauung gründet Belyj einen seiner Zentralbegriffe, das "pereživanie". Und so ist zu vermuten, daß auch die Theorie der Symbolisierung in "Peterburg" hineinspielt. Wie aber kann sich Belyjs "pereživanie" mit einer Logik vertragen, die explizit das Erleben ausklammern will?

Belyj ordnet die beiden Positionen verschiedenen Bewußtseinsinstanzen zu. Sein Erzähler hält sich mehr als Nikolaj an die subjektive *Zeitanschauung*. Und er dominiert darin über die Figur. Damit 'rettet' Belyj gewissermaßen die eigene Theorie und auch einen Teil der Philosophie Kants. Die Entzerrung verschafft Belyj einen Freiraum, den Freiraum der Figur, den er sowohl zur Kritik an Kant als auch zur extremen Entstellung der Logik nützen kann. Nikolaj nämlich zeigt sich gar nie als 'adäquater' Cohenianer. Er bringt antizipierend keine Mehrheiten hervor, sondern erlebt von vornherein das Umgekehrte: Die Mehrheiten, die Zahlen stürzen auf ihn herein. Und Belyj scheint dabei das metaphorische Potential der Kategorien erkannt zu haben. Er dreht Cohens Antizipation in ihr Gegenteil um. Die Zeit läuft nicht vorwärts, sondern rückwärts und endet bei der Null. Die Null ist graphisch rund. Sie realisiert das Leitsymbol "Peterburgs", die Bombe. Und Belyjs Gleichung geht deshalb auch im Punkt der Zeit auf: Die Erkenntnistheorie ist hermetisch geschlossen, eine Null und so eine implizite Bombe.

Nikolajs Zeiterlebnisse beginnen mit dem Traum über der Sardinienbüchse. In diesem Traum – ein "Jüngstes Gericht" wie der Titel besagt (235) – treten zunächst die anmaßenden Eigenschaften der Erkenntnistheorie zutage. Sie werden deutlich als Aggression gegen den Vater interpretiert. Eine zweite Traumstufe überträgt die subjektiven Bedingungen Nikolajs auf den Senator. In dieser neuen Form, als objektivierte Zeit, tritt der Senator nun seinem Sohn entgegen. Belyj nützt dabei die mythologische Verkörperung der Zeit – Saturn, in dessen Gestalt sich

⁴⁹ ebd.: S.132.

⁵⁰ Vgl.: ebd.: S. 137.

Apollon Apollonovič verbirgt –, um über ein Wortspiel auch das Drehmoment zu verdichten. “Saturn” wird auf “ça tourne” zurückgeführt, es entspricht dem Körpergefühl Nikolajs. Und im Angesicht des Vaters erlebt Nikolaj nun nicht nur die Rotation, sondern den Rücklauf der Zeit, ihren Stillstand als körperliche Null und explizit die Auflösung seiner Logik:

“он нынче хотел разорвать: бросить бомбу в отца; бросить бомбу в самое быстротекущее время. Но отец был Сатурн, круг времени повернулся, замкнулся; сатурново царство вернулось (...).

Течение времени перестало быть; тысячи миллионов лет созревала в духе материя; но самое время возжаждал он разорвать; и вот все погибало. (...)

Все падало на Сатурн; (...) все вертелось обратно – вертелось ужасно.

– «Cela... tourne...» (...)

– «Нет, Sa... tourne...» (...)

Он сидел перед отцом (как сиживал и раньше) – без тела, но в теле (вот странность-то!); за окнами его кабинета, в совершеннейшей темноте, раздавалось громкое бормотание: турн – турн – турн.

То летоисчисление бежало обратно.

– «Да, какого же мы летоисчисления?»

Но Сатурн, Аполлон Аполлонович, расхохотавшись ответил:

«Никакого, Коленька, никакого: времяисчисление, мой родной, – нулевое...»

Ужасное содержание души Николая Аполлоновича беспокойно вертелось (там, в месте сердца), как жужжавший волчок: разбухало и ширилось; и казалось: ужасное содержание души – круглый ноль – становилось томительным шаром; казалось: вот логика – кости разорвутся на части.” (238f)

“*er wollte* heute zerreißen: eine Bombe auf den Vater werfen; eine Bombe in die schnellströmende Zeit selbst werfen. Doch sein Vater war – Saturn, der Kreis der Zeit hatte sich gewendet, geschlossen; das Reich Saturns war wiedergekehrt (...).

Das Strömen der Zeit hörte auf zu sein; Tausende Millionen Jahre reifte im Geist die Materie; doch es drängte ihn, die Zeit selbst zu sprengen; und nun ging alles zugrunde. (...)

Alles fiel auf Saturn; (...) alles drehte sich rückwärts – drehte sich entsetzlich.

– ‘Cela... tourne...’ (...)

– ‘Nein, Sa... tourne...’ (...)

Er saß vor dem Vater (wie er auch früher gesessen hatte) – ohne Leib, doch im Leib (wirklich seltsam!); vor den Fenstern seines Arbeitszimmers, in völligstem Dunkel, ertönte lautes Gemurmel: turn – turn – turn.

Da lief die Zeitrechnung rückwärts.

– ‘Ja was haben denn wir für eine Zeitrechnung?’

Doch Saturn, Apollon Apollonovič, fing laut an zu lachen und antwortete:

– ‘Gar keine, Kolen’ka, gar keine: *die Zeitrechnung, mein Lieber, ist gleich null*...’

Der entsetzliche Inhalt von Nikolaj Apollonovičs Seele drehte sich rastlos (dort, an der Stelle des Herzens), wie ein summender Brummkreis: blähte sich und wuchs; und es war: als werde der entsetzliche Inhalt der Seele – die runde Null – zur drückenden Kugel; es war: als zerspringe die Logik – die Knochen in Stücke.”

Der Traum erfolgt zu einem Zeitpunkt, als Nikolaj den Mechanismus der Bombe bereits in Gang gesetzt hat. Die Uhr war auf den Ablauf von 4 Stunden eingestellt.(233) Und eine Viertelstunde vor Ablauf der Explosion erwacht er.(240) In der Tat wäre er also beinahe selbst Opfer seiner Handlung und Opfer der Objektivation dieser Handlung, der ‘veräußerten’ Zeit geworden. Der

Traum ist die metaphorische Umsetzung dieser Situation. In Abwehr des Zeitangriffs (Saturns/der Bombe) dreht Nikolaj nun den Schlüssel weiter. Er stellt die subjektive Kontrolle über die Zeit wieder her und schiebt die bis zur Explosion verbleibende Zeit um 20 Stunden hinaus. Damit aber wiederholt sich das Problem des Traumes nur. Die Zeit objektiviert sich erneut: in der Sardinienbüchse. Sie wird damit ihrem Charakter als Ding an sich völlig gerecht. Und das menschliche Subjekt, das Bewußtsein Nikolajs muß noch einmal seine Reduktion zur Null erfahren. In deutlicher Anspielung auf Cohen setzt Belyj nun gerade den Stellenunterschied der Zahl zur Demonstration des Null-Erlebens ein. Und er läßt auch die Ewige Wiederkunft anklingen. Die Identifikation von statischer Erkenntnistheorie und Kreislauf der Zeit, die Belyj in "Krugovoe dvizenie" vornimmt, fließt hier sowohl in die Wiederholungstechnik als auch in die Lexik ein:

"Есть цифровой ужас – ужас тридцати друг к другу приставленных знаков, где знак есть, разумеется ноль; тридцать нолей при единице есть ужас; зачеркните вы единицу, и провалятся нолей.

Будет – ноль.

В единице также нет ужаса; сама по себе единица – ничтожество; именно – единица!.. Но единица плюс тридцать нолей образуется в безобразии пенталлиона: пенталлион – о, о, о! – повисает на черненькой палочке; единица пенталлиона повторяет себя более чем миллиард миллиардов, повторенных более чем миллиард раз.

Чрез неизмеримости тащится.

Так тащится человек чрез мировое пространство из вековечных времен в вековечные времена.

Да, –

человеческой единицею, то есть этою палочкой, проживал доселе в пространствах Николай Аполлонович, совершая пробег из вековечных времен – (...)

– в вековечные времена.

И вот этой палочке пало на плечи безобразие пенталлиона, то есть: более чем миллиард миллиардов повторенных более, чем миллиард раз; непрезентабельное кое-что внутри себя громадное прияло н и ч т о; и громада н и ч т о разбухала в презентабельном виде из вековечных времен – (...)

– в вековечные времена!

Непрезентабельное кое-что внутри себя громадное прияло ничто; кое-что от громады, пустой, полевой, разбухало до ужаса (...); он же, Николай Аполлонович, разрывался, как бомба." (327)

"Es gibt ein Ziffern-Grauen – den Schrecken von dreißig aneinandergfügten Zeichen, wo das Zeichen, natürlich, die Null ist; dreißig Nullen an der Eins *sind grauenhaft*; streichen Sie die Eins, und es stürzen die dreißig Nullen.

Und es bleibt – null.

In der Eins ist gleichfalls kein Grauen; die Eins an sich – ist eine Nichtigkeit; eben – Eins!... Doch die Eins plus dreißig Nullen verwandelt sich in die Unmöglichkeit einer Quintillion: die Quintillion – о, о, о! – hängt an einem dünnen, schwarzen Strichlein; die Eins der Quintillion wiederholt sich mehr als eine Milliarde von Milliarden mal, die sich mehr als eine Milliarde mal wiederholen.

Durch die Unermeßlichkeiten schleppt sie sich.

So schleppt sich der Mensch durch den Weltenraum aus ewigen Zeiten in ewige Zeiten.

Ja, –

als menschliche Eins, das heißt als dieses magere Strichlein, lebte bisher in den Räumen Nikolaj Apollonovič und lief von ewigen Zeiten – (...)

– in ewige Zeiten.

Und diesem Strichlein nun fiel auf die Schultern das Unmögliche der Quintillion, das heißt: mehr als eine Milliarde Milliarden, wiederholt um mehr als eine Milliarde mal; das nicht präsentable E t w a s nahm in sich auf ein gewaltiges N i c h t s; und die Masse des N i c h t s blähte sich auf präsentable Weise von ewigen Zeiten – (...)

– in ewige Zeiten!

Das unansehnliche E t w a s mit einem riesigen Inneren nahm in sich auf ein gewaltiges Nichts; und *durch die leere, null-gleiche Masse blähte sich* das E t w a s entsetzlich (...); er aber, Nikolaj Apollonovič, platzte wie eine Bombe.“

Das Erleben der Zeit in Form von Zahlen hat hier – wie im Falle des Traums – einen Hintergrund in der Fabel. Nikolaj wird auf dem Weg nach Hause von Lichutin aufgehalten und in eine Kutsche gedrängt. Er kann damit seine Absicht, die Bombe zu vernichten, nicht realisieren. Sie tickt ungehindert weiter. Die inneren Zeiterlebnisse entsprechen den 'realen' Verhältnissen. Und die weitere Verzögerung des Heimwegs, der folgende Kampf mit Lichutin, bringt auch die Wiederholung des inneren Zustands mit sich. Noch einmal muß Nikolaj die objektive Zeit erleben, noch einmal fällt die Quintillion auf die menschliche Eins, noch einmal wird sein Körpergefühl zum Null-Gefühl.(371) Das Treffen mit Lichutin provoziert aber auch eine Pseudo-Lösung. Nikolaj erhält die Information, daß Lichutin in seiner Abwesenheit nach ihm suchte. Lichutin war im Haus der Ableuchovs. Und aus diesem, nicht weiter geklärten Besuch schließt er im Nachhinein, Lichutin habe die Bombe vernichtet. Nikolaj reagiert nicht auf die in seinem Erleben indizierte Gefahr, es könne eine objektiv ablaufende Zeit geben. Freilich verhindert Belyj eine solche Reaktion durch einen einfachen Trick auf der Ebene der Fabel: Der Senator hat die Büchse weggetragen. Sie ist nicht zu finden. Aber auch Nikolajs Bewußtsein widersetzt sich schließlich der objektiven Zeit. Im 8. Kapitel tröstet ihn sogar kurzfristig der Gedanke, die Büchse könne verlegt sein und sich nach einer Woche von selbst wieder finden. Immerhin sieht er die Unmöglichkeit eines solchen Verlaufs noch ein.(402) Die Version 'Lichutin' bringt dann aber die entscheidende Beruhigung. Nikolaj wartet – vorsichtshalber – auf dem Korridor. In seinem Denken ist die bis zur Explosion verbleibende Zeit bereits abgelaufen, hat ihn selbst nicht tangiert, er nickt ein.(413) Und so ist, wie im Falle des Raums, die subjektive Bedingung wiederhergestellt, bevor die Bombe ihre Existenz bestätigt. Belyj suggeriert hier in sehr anschaulicher Form den unbewußten – einem Dämmerzustand verschriebenen – Zusammenhang von Logik und Bombe.

Nur in einem einzigen Fall hat Nikolaj die bewußte Kontrolle über die Zeit. Aber hier kommt

nicht der Erkenntnistheoretiker, sondern der Nietzscheaner zu Wort. Planvoll antizipiert Nikolaj den Mord am Vater. Und er stellt sich die bis zur Explosion verbleibende Zeit vor. So äußert sich auch das Zeiterleben anders als bisher: Es zerbricht den Kreis, läßt die Ewigkeit ablaufen, um im Getöse zu enden:

“Ждать и ждать.

Вот всего осталось каких-нибудь полчаса; (...) и – всего пятнадцать минут; тут тушится свечка; вечности протекают медлительно, не минуты, а именно – вечности; после чиркает спичка: протекло пять минут... Успокоить себя, что в с е э т о будет не скоро, через десять медлительных оборотов времен, и потрясающе обмануться, потому что –

– не повторяемый, никогда еще не услышанный, притягательный звук, все-таки... –
– грянет!!..” (328)

“Warten und warten.

Jetzt blieb nur noch kaum eine halbe Stunde; (...) und – nur noch fünfzehn Minuten; nun löscht er die Kerze; Ewigkeiten verstreichen langsam, nicht Minuten, tatsächlich – Ewigkeiten; dann ratscht ein Zündholz: fünf Minuten vergangen... Sich beruhigen, daß a l l d a s nicht schnell kommt, erst in zehn langsamen Umdrehungen der Zeiten, und erschütternd enttäuscht werden, denn –

– ein einzigartiger, noch niemals gehörter, anziehender Ton, wird trotzdem... –
– erdröhnen!!..”

Die Erkenntnistheorie ist, so läßt sich resümieren, in Belyjs Augen ein Kreis und kommt darin der Ewigen Wiederkunft gleich. Sie provoziert durch ihre Geschlossenheit einen ihr selbst unbewußten Freiraum. Diesen Freiraum beeinflussen philosophische Kontrahenten. Und als Kontrahent zur Ewigen Wiederkunft muß hier Nietzsches Ja-Sagen, der Aspekt des Schaffens und Vernichtens gewertet werden. Mit der Dreifachwiederholung “Да, да, да!..” hebt Nikolajs Plan an.(328) Ein Ja-sagendes Ich aber ist in der Lage, die Antizipation der Zeit nicht durch Zahlen, sondern durch Taten zu realisieren. Die Zeiterlebnisse Nikolajs spiegeln dergestalt seine philosophische Dissonanz, eine Dissonanz, die nicht nur zwischen Erkenntnistheoretiker und Nietzscheaner aufgebaut wird, sondern auch einzelne Aspekte der Philosophie Nietzsches auseinanderhält.

1.1.3 Das Ich

Belyjs deutlichste Auseinandersetzung mit Kant betrifft das Selbstbewußtsein. Dieses Selbstbewußtsein, die transzendente Apperzeption, stellt bei Kant einen logischen Fixpunkt der Erkenntnis dar. Sie garantiert die Einheit der Synthesis von Anschauung und Denken und ist im Gegensatz zur Selbstanschauung frei von aller Empirie. Das transzendente Ich besagt, *daß* ich bin und nicht *wie* ich bin. Schon in seiner Theorie wandelt Belyj die logische Form des Selbstbewußtseins ab. Das Ich Kants dient ihm allenfalls als Ausgangspunkt, als Schlagwort, um eine subjektive Schöpfung zu motivieren. Neben dieser Produktion von Inhalt, die dem Ich zu-

geschrieben wird und Belyjs Theorie von 1907 bis 1909 kennzeichnet, plädiert er in späten, an Steiner orientierten Texten für eine inhaltliche Vorbedingtheit des Ich. In jedem Fall steht ihm ein rein logisches, profaner gesagt 'leeres' Ich im Wege. Und so nimmt es auch nicht wunder, daß die transzendente Apperzeption Nikolajs, sofern sie ein 'leeres' Ich ausmacht, durchweg karikiert wird. Die inhaltliche Füllung des Selbstbewußtseins in Belyjs Theorie gibt aber auch die beiden Achsen vor, auf denen sich Nikolajs Ich erweitern wird. Zentrifugale schöpferische Kompetenz und zentripetale Bedingtheit des Ich, das sind die Impulse, die sich aus Belyjs Theorie auf "Peterburg" übertragen und mit denen er – wie gesehen – auch das statische Verhältnis Subjekt-Außenwelt auflöst. Beide Impulse werden am Beispiel des Ich kombiniert und gleichermaßen verlacht. Mit anderen Worten: Nikolajs Selbstbewußtsein vertritt in umfassender Weise Belyjs theoretische Kant-Rezeption, und Belyj stellt diese Rezeption zur Debatte. Er führt einen kritischen Dialog mit sich selbst, in dem die Bedeutung, die das Ich Nikolajs durch seine ständige Wiederholung reklamiert, auf die herausragende Rolle des Ich in Belyjs Theorie antwortet. Es zeigt sich hier wie dort als Schlagwort. Daneben wird Belyj aber Kant gerechter, wenn er die ursprüngliche Fassung durchschimmern läßt: Nikolajs Ich ist in der Tat leer. In dieser nicht nur zweistimmigen, sondern vielstimmigen Auseinandersetzung – das Wort des Künstlers Belyj überzieht das Wort des Theoretikers und das Wort Kants selbst – gibt "Peterburg" ein anschauliches Beispiel für Bachtins Polyphonie ab.

Die Transzendentalität seines Selbstbewußtseins erfährt Nikolaj im Dialog mit dem Vater. Der Dialog als solcher aber macht das Ich vollkommen lächerlich. Denn ein transzendentales Ich muß nach Kant als Grundbedingung des Denkens und der Anschauung zwar allen Menschen zugesprochen werden, läßt sich aber kommunikativ gar nicht vermitteln. Das Gespräch – beim Thema Ich angelangt – stockt auch dementsprechend. Ein Inhalt zum Ich will Nikolaj – philosophisch konsequent – nicht einfallen. Das Ich bestätigt bloß seine Existenz. Auch der Begriff der Apperzeption bringt ihn da nicht weiter. Die Apperzeption provoziert eine lautliche, aber keine inhaltliche Assoziation. Ihre phonetische Seite gibt nur ihre überaus profanierende Verwandtschaft mit "Pfeffer" preis. Da eine Fortsetzung des Dialogs mit angemessenem Inhalt aber notwendig ist, bietet sich Nikolaj als letzter Ausweg das Thema Logik an. Und dieses abstrakte Thema, mit dem der Vater auch in Folge nichts anfangen kann, trägt ganz der bisherigen Leere Rechnung:

“Николай Аполлонович за отысканием темы для разговора испытывал настоящую муку над остывшей тарелкою супа.

И неожиданно для себя разразился:

– «Вот... я...»

– «То есть, что?»

– «Нет... Так... ничего...»

Над столом тяготело молчание.

Николай Аполлонович опять неожиданно для себя разразился (вот непоседа-то!).

– «Вот... я...»

Только что «в о т я?» Продолжения к выскочившим словам все еще не придумал он; и не было мысли к «в о т... я...» И Николай Аполлонович споткнулся...

– «Что бы такое к в о т я», – думал он, – «мне придумать». И ничего не придумал.

Между тем Аполлон Аполлонович, обеспокоенный вторично нелепой словесной смятенностью сына, вопросительно, строго, капризно вдруг вскинул свой взор, негодуя на «мямляние»...

– «Позволь: что такое?»

В голове же сынка бешено завертелись бессмысленные слова:

– «Перцепция...»

– «Апперцепция...»

– «Перец – не перец, а термин: терминология...»

– «Логия, логика...»

И вдруг выкрутилось:

– «Логика Когена...»

Николай Аполлонович, радуясь, что нашел выход к слову, улыбаясь, выпалил:

– «Вот... я... прочел в ‘Theorie der Erfahrung’ Когена...»

И запнулся опять.” (118)⁵¹

“Nikolaj Apollonovič durchlitt bei der Suche nach einem Gesprächsthema echte Qual über dem abgekühlten Teller Suppe.

Und überraschend für sich selbst stieß er hervor:

– ‘Also... ich...’

– ‘Das heißt, nun?’

– ‘Nein... Nur so... nichts...’

Über dem Tisch hing drückendes Schweigen.

Nikolaj Apollonovič stieß erneut überraschend für sich selbst hervor (*wie zappelig er doch war!*).

– ‘Also... ich...’

Nur was ‘a l s o i c h’? Eine Fortsetzung der hervorgesprudelten Worte war ihm noch immer nicht eingefallen; und es gab keinen Gedanken zu ‘a l s o... i c h...’ Und Nikolaj Apollonovič blieb stecken.

– ‘Was könnte ich mir denn zu a l s o i c h’, – dachte er, – ‘*ausdenken’. Und nichts konnte er sich ausdenken.*

Indessen warf Apollon Apollonovič abermals beunruhigt durch die unsinnige sprachliche Aufregung

⁵¹ West macht für das Thema Selbstbewußtsein in “Peterburg” den Einfluß der Psychologie Hoeffdings geltend und belegt dies u.a. mit dem Gespräch zwischen Nikolaj und seinem Vater. Er zitiert die Tatsache, daß die Gedanken aus Nikolaj “herausplatzen”. M.E. zeigt aber der Begriff “Apperzeption” gerade in diesem Dialog unmißverständlich an, daß die Philosophie Kants zur Debatte steht. West stützt seine These auf Belyjs Aufsatz “O granicach psichologii” aus dem Jahre 1904, in dem Belyj Hoeffdings Position diskutiert. Allerdings ist Belyjs Theorie über mehrere Jahre hinweg und in mehr als nur einem Text von Kants Philosophie und darunter besonders vom Ich als synthetische Einheit der Erkenntnis beeinflußt. Auch die Theorie Belyjs dürfte damit stärker auf eine Kant-Rezeption im Punkt des Selbstbewußtseins verweisen. Vgl.: West, J.: Kant, Kant, Kant The Neo-Kantian Creative Consciousness in Belyjs *Peterburg*. a.a.O. S. 119-123.

seines Sohnes, plötzlich fragend, streng, kapriziös seinen Blick, empört über das 'Genuschel' ...

– 'Erlaube: was ist los?'

Im Kopf des Söhnchens aber drehten sich rasend die sinnlosen Worte:

– 'Perzeption...'

– 'Apperzeption...'

– 'Pfeffer – kein Pfeffer, vielmehr ein Terminus: eine Terminologie...'

– '*Logie, Logik...'*

Und plötzlich schraubte sich hervor:

– 'Die Logik von Cohen...'

Nikolaj Apollonovič, erfreut, den Ausweg zum Wort gefunden zu haben, sprudelte, lächelnd, hervor:

– '*Also*... ich... habe in Cohens 'Theorie der Erfahrung' gelesen...'

Und stockte wieder."

Neben der Semantisierung transzendentaler Inhaltslosigkeit legt Belyj an dieser Textstelle auch ihre graphische Form fest. Das Ich reklamiert seinen hohen Rang durch Sperrdruck. Und da die Selbstbekundung des Ich eine Replik Nikolajs darstellt, steht sie in Anführungszeichen. Aber die Anführungszeichen haften auch weiterhin am Ich, dann wenn gar keine Repliken mehr vorhanden sind. Sie verlieren ihren Charakter als Zeichen der direkten Rede und werden zu Zeichen der Ironie. In dieser Verpackung, als gesperrt resp. kursiv gedrucktes und ironisiertes "I c h", zieht sich das transzendente Selbstbewußtsein hinfort durch den Roman.

Während also die graphische Minimalisierung der Inhaltsleere Rechnung trägt und Nikolaj im Dialog die Unausdrückbarkeit seines Ich erfährt, gibt sich der philosophierende Kantianer keineswegs so bescheiden. Insgesamt ist das Selbstbewußtsein mehr als nur logischer Grenzpunkt, mehr als nur Bewußtseinsidentität. Es verläßt, scheinbar im Sinne seines Besitzers, den Kopf und vereinigt sich mit der Schreibtischlampe zur "Sonne des Bewußtseins":

"Сосредоточиваясь в мысли, Николай Аполлонович запирает на ключ свою рабочую комнату: тогда ему начинало казаться, что и он, и комната, и предметы той комнаты перевоплощались мгновенно из предметов реального мира в умопостигаемые символы чисто логических построений; комнатное пространство смешивалось с его потерявшимся чувствительность телом в общий бытийственный хаос, называемый им в с е л е н н о й; а сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой «с о л н ц е м с о з н а н и я». Запершись на ключ и продумывая положения своей шаг за шагом возводимой к единству системы, он почувствовал тело свое пролитым во «в с е л е н н у ю», то есть в комнату; голова же этого т е л а смещалась в головку пузатенького стекла электрической лампы под кокетливым абажуром. И сместив себя так, Николай Аполлонович становился воистину творческим существом." (45)

"Wenn er sich denkend konzentrierte, schloß Nikolaj Apollonovič die Tür seines Arbeitszimmers ab: dann war ihm, als verwandelten er selbst wie auch das Zimmer und die Gegenstände des Zimmers sich momentan von Gegenständen der realen Welt in faßliche Symbole rein logischer Konstruktionen: der Raum des Zimmers verschmolz mit dem des Gefühls verlustigen Körper zu einem einzigen Seins-Chaos, das er das U n i v e r s u m nannte; und das Bewußtsein Nikolaj Apollonovičs, sich lösend vom Körper, vereinte sich unmittelbar mit der Glühbirne auf dem Schreibtisch, die er 'S o n n e d e s B e w u ß t s e i n s' nannte. Wenn er sich einschloß und die Grundsätze seines Schritt um

Schritt zur Einheit erhobenen Systems durchdachte, fühlte er seinen Körper verströmt im 'U n i - v e r s u m', das heißt im Zimmer; der Kopf dieses K ö r p e r s aber verlagerte sich in das Kopfstück des rundlichen Glases der Glühbirne unter dem koketten Lampenschirm. *Und indem er sich so plazierte*, wurde Nikolaj Apollonovič zum wahrhaft schöpferischen Wesen."

Belyj spielt hier explizit mit der Schöpfung aus transzendentalen Prämissen und implizit mit der eigenen Theorie des Schaffens, die ja ebenso im Bewußtsein gründete. Wie aber und was schafft das Bewußtsein Nikolajs? Es ist zum einen auf die äußere Isolation angewiesen, wodurch seine Kompetenz lächerlich erscheint, zum anderen produziert es im eigentlichen Sinne gar nichts. Es koppelt sich nur an einen Gegenstand, der seine Fähigkeiten anschaulich vertritt. Sonne und Lampe leuchten von sich aus, stellen die Bedingung des Lichts, das Zentrum des Weltalls dar, wie das Ich die Bedingung und synthetische Einheit der Erkenntnis. Und im weiteren Verlauf des Romans wird auf diesen ursprünglich ironischen Vergleich beständig zurückgegriffen. Das Licht gibt das semantische Feld ab, in dem sich die Aktivitäten des Bewußtseins spiegeln.⁵² Es läßt sich aber – gerade das suggeriert die profane Verbindung zur Lampe – auch auslöschen. Nachdem Nikolaj den Inhalt des verhängnisvollen Briefes zur Kenntnis genommen hat, versucht er die Transzendentalität des Selbstbewußtseins noch einmal zu festigen, allerdings ohne Erfolg. Auf das von außen ins Subjekt eindringende Unbekannte wirft auch das Bewußtsein kein Licht.

“На минуту Николай Аполлонович попытался вспомнить о трансцендентальных предметах, о том, что события этого брэнного мира не посягают нисколько на бессмертие его центра и что даже мыслящий мозг лишь феномен сознания; что поскольку он, Николай Аполлонович, действует в этом мире, он – не он; и он – брэнная оболочка; его подлинный дух-созерцатель все так же способен осветить ему его путь: осветить ему его путь даже с э т и м; осветить даже... э т о... Но кругом встало э т о: встало заборами; а у ног он заметил: какую-то подворотню и лужу.

И ничто не светило.

Сознание Николая Аполлоновича тщетно тщилося светить; оно не светило; как была ужасная темнота, так темнота и осталась. Испуганно озираясь, как-то жалко дополз он до пятна фонаря”. (183)

“Eine Minute lang versuchte Nikolaj Apollonovič sich an transzendente Gegenstände zu erinnern, daran, daß die Ereignisse dieser vergänglichen Welt die Unsterblichkeit ihres Zentrums nicht im geringsten *tangierten* und daß selbst das denkende Hirn nur Erscheinungsform des Bewußtseins *war*; daß, wiefern er, Nikolaj Apollonovič, in dieser Welt *agierte*, er – nicht er *war*; auch er – *war eine* vergängliche Hülle; sein wahrer nur schauender Geist *war dennoch* imstande, ihm seinen Weg zu erleuchten: ihm seinen Weg zu erleuchten selbst d a m i t; zu erleuchten selbst... d a s... Doch ringsum erstand d a s: erstand als Zäune; und zu seinen Füßen bemerkte er: irgendein Tor und eine Pfütze.

Und es leuchtete nichts.

Das Bewußtsein Nikolaj Apollonovičs mühte sich vergeblich zu leuchten; es leuchtete nicht; wie

⁵² Diese Metaphorik liegt insofern auf der Hand als Kants Philosophie für Aufklärung steht. Der russische Begriff “prosvetščenie” akzentuiert durch das Infix “svet” (“Licht”) stärker noch als der deutsche das Licht-Bringen.

entsetzliches Dunkel gewesen war, so blieb Dunkel. Furchtsam um sich schauend, schleppte es sich irgendwie kläglich bis zum Fleck der Laterne“.

Nicht zufällig begibt sich Nikolaj aus dem von seinem Bewußtsein nicht erhellten Dunkel ins Licht der Straßenlaterne. Das Motiv des elektrischen Lichts als Form der Selbstbedingung trifft in "Peterburg" auch auf das Dasein der Stadt zu. Insbesondere der Nevskij prospekt ist durch strahlende Birnen geprägt.⁵³ Auf dieses Faktum weisen sowohl der Prologerzähler (9) als auch der rhapsodische Erzähler (49) hin. Neben der elektrischen Beleuchtung kennzeichnet den Nevskij noch die Zirkulation seines Publikums. Daß durch die Kombination der Leitmotive Lampe und Zirkulation erneut die Identität von Kantianismus und Ewiger Wiederkunft suggeriert wird, kann hier nur angedeutet werden. Auf die Rolle des Nevskij wird an späterer Stelle einzugehen sein. Aber schon Nikolajs Bewußtsein zeigt die Nähe zum Kreis, zum Ring der Wiederkunft. Der Kreis macht sich zunächst in der bekannten zentrifugalen Auflösung geltend. Durch die äußeren Umstände – den Brief – zum dunklen Loch degradiert, entfliehen dem Bewußtsein nun die Gedanken "wie aufgeschreckte Vögel". Es bleibt Nikolaj allein eine vage Erinnerung, daß all dies "schon gewesen, schon viele Male gewesen war", und diese Tatsache wird durch syntaktische Wiederholungen doppelt unterstrichen. Schließlich kann Nikolaj die Erinnerung konkretisieren. Sie mündet in das vielbesagte Versprechen, legt damit den Zusammenhang von transzendentalen Bedingungen und unheimlichen Nebenprodukten erneut offen:

"Николай Аполлонович опять принялся за записочку. Стаи мыслей слетели от центра сознания, будто стаи огольтельных, бурей спугнутых птиц, но и центра сознания не было: мрачная там прозяла дыра, пред которой стоял растерянный Николай Аполлонович, как пред мрачным колодцем. Где и когда он стоял подобным же образом? Николай Аполлонович силился вспомнить; и вспомнить не мог. И опять принялся за записочку: стаи мыслей, как птицы, низверглись стремительно в ту пустую дыру; и теперь копошились там какие-то дряблые мыслишки.

«Помня ваше летнее предложение» (...)

«Помня ваше летнее предложение» (...)

Стаи мыслей вторично слетели от центра сознания; но центра сознания не было; пред глазами была подворотня, а в душе – пустая дыра; над пустой дырой задумался Николай Аполлонович. Где и когда он стоял подобным же образом? Николай Аполлонович силился вспомнить; и – вспомнил: (...) все и пошло с этой ночи: ужасное предложение, домино и вот... (...) все это – было когда-то: было множество раз". (184)

"Nikolaj Apollonovič machte sich wieder an das Billett. Gedankenschwärme flogen vom Zentrum des Bewußtseins *auf*, wie Schwärme mutwilliger, vom Sturm aufgeschreckter Vögel, doch auch ein

⁵³ Dieses Motiv markiert freilich nicht nur den Zusammenhang von Rationalität und Stadt, sondern gleichzeitig, indem es auf Gogol's Erzählung "Nevskij prospekt" zurückgeht, den trügerischen Charakter der Rationalität (der Lampen).

Zentrum des Bewußtseins gab es nicht: ein düsteres Loch gähnte dort, vor dem verloren Nikolaj Apollonovič stand, wie vor einem düsteren Brunnen. Wo und wann hatte er so gestanden? Nikolaj Apollonovič suchte sich zu erinnern; und konnte sich nicht erinnern. Und er machte sich wieder an das Billett: Gedankenschwärme, wie Vögel, stürzten entschlossen in dieses öde Loch; und nun wimmelten dort solch mickrige kleine Gedanken.

– ‘Eingedenk Ihres Angebots vom Sommer’ (...)

– ‘Eingedenk Ihres Angebots vom Sommer’ (...)

Gedankenschwärme flogen erneut auf vom Zentrum des Bewußtseins; doch ein Zentrum des Bewußtseins war nicht da; vor seinen Augen war ein Tor, und in seiner Seele – ein ödes Loch; über dem öden Loch grubelte Nikolaj Apollonovič. Wo und wann hatte er so gestanden? Nikolaj Apollonovič suchte sich zu erinnern; und – erinnerte sich: (...) alles *hatte* mit dieser Nacht *begonnen: das schreckliche Versprechen*, der Domino und nun... (...) all das – war schon gewesen: war viele Male gewesen”.

Der weitere Verlauf dieser Szene verdichtet den Zusammenhang von Kant und Bombe. Dabei setzt Belyj sowohl das Ich in Anführungszeichen als auch das Motiv des Lichts ein. Statt der ruhenden Schreibtischlampe, die der Transzendentalität Genüge tut, entzündet sich nun ein Funke in dem dunklen und leeren Ich-Raum. Diese Bewegung, die ursprüngliche Statik konterkarierend, läßt das Ich platzen:

“тьма объяла его, как только что его обнимала; его «я» оказалось лишь черным вместилищем, если только оно не было тесным чуланом, погруженным в абсолютную темноту; и тут, в темноте, в месте сердца, вспыхнула искорка... искорка с бешеной быстротой превратилась в багровый шар: шар – ширился, ширился, ширился; и шар лопнул: лопнуло все...” (185)

“Finsternis umfing ihn, wie sie ihn gerade umfassen hatte; sein ‘Ich’ erschien ihm nur als schwarzes Gefäß, wenn es nicht sogar eine enge Vorratskammer war, versenkt in absolute Dunkelheit; und hier, in der Dunkelheit, an der Stelle seines Herzens, flammte *ein Fünkchen auf... das Fünkchen wandelte sich mit rasender Geschwindigkeit* in eine rote Kugel: die Kugel – weitete sich, weitete sich, weitete sich, und die Kugel platzte: es platzte alles...”

Die Verbindung von Ich und Bombe entspringt hier zumindest ansatzweise dem inneren Erleben Nikolajs, wengleich die eingeschobenen Leitmotive das Bewußtsein der Figur entsubjektivieren und transzendieren. Noch stärker regieren die lyrisch-musikalischen Verfahren den Traum Nikolajs. Der Traum über der Büchse ist weniger ein Traum der Figur als eine Ansammlung von Leitmotiven, mit deren Hilfe die Implikationen von Erkenntnistheorie und Positivismus geklärt werden. Dazu gehört auch das Ich. Das transzendente Ich bedarf dann keiner Interpretation mehr. Denn die Antwort auf die Frage, was das Ich sei, wird direkt geliefert. In vier kurzen Repliken, einen Traumdialog von Senator und Sohn Ableuchov inszenierend, bringt Belyj das Selbstbewußtsein Kants sowie die Kategorien Cohens auf einen simplen Nenner:

“Это был Страшный Суд.

– «Ай, ай, ай: что же такое ‘я е с м ь’?»

– «Я есмь? Нуль...»

– «Ну, а нуль?»

– «Это, Коленька, бомба...»

Николай Аполлонович понял, что он – только бомба”. (239)

“Das war das Jüngste Gericht.
 – ‘Ei, ei, ei: was heißt denn ‘I c h b i n’?’
 – ‘Ich bin? Null...’
 – ‘Nun, und die Null?’
 – ‘Das, Kolen’ka, ist die Bombe...’
 Nikolaj Apollonovič begriff, er war – nur eine Bombe”.

Bis in kleinste motivische Details realisieren der Traum und sein Vorspiel diese Auflösung. Nikolaj zündet das Licht an, obwohl die Sonne scheint, wie der Erzähler ironisch konstatiert:

“Чуть ли не лбом Николай Аполлонович ударился в дверь своей комнаты; и вот щелкнуло электричество (для чего оно щелкнуло – солнце, солнце смотрело там в окна!); на ходу опрокинувши стул, побежал он к столу:
 – «Ай, ай, ай... Где же ключик?»” (232)

“*Beinahe mit der Stim schlug Nikolaj an die Tür seines Zimmers*; und jetzt knipste das elektrische Licht (wozu knipste es – die Sonne, die Sonne sah dort durchs Fenster!); *er rannte zum Tisch, unterwegs einen Stuhl umwerfend*:
 – ‘Ei, ei, ei... Wo ist das Schlüsselchen?’”

Offenbar – das kann man aus der frühen Identifikation von Bewußtsein und Lampe schließen – will Nikolaj die absolute Kompetenz des Ich festigen, bevor er zur Tat schreitet. Und der Schlüssel wird gedreht. Damit beginnen die Bewußtseinsprozesse. Sie finden ihr lautliches Äquivalent in einem Namen, der auch den Titel des Unterkapitels ausmacht: “Pepp Peppovič Pepp”.(232) Peppovič aber ist nicht nur Signifikant des Bewußtseins, sondern auch Agent der Partei. Er wird von Morkovin als Zeuge angeführt, um Nikolaj zur Einhaltung seines Versprechens zu bewegen.(204) Der Kreis, den das Lautmotiv im Roman vollführt⁵⁴, verbindet Erkenntnistheorie und Terror. Wie wenig eine transzendente Apperzeption aber ihrem aggressiven Produkt standhalten kann, das zeigt sich in Nikolajs Blick auf den Vater. Hier gerade stimmen die ironischen Führungszeichen. Das Ich des Senators erweist sich als null und nichtig, schon durch einen simplen Unfall zerstörbar. Ähnlich dem Unterkapitel “Plan” gibt diese Perspektive Nikolajs seine Beeinflussung durch Nietzsche zu erkennen. Kant aber, das wird durch den Aggressionspunkt “Ich” klar, ebnet dem Nietzscheaner den Weg.

“Николай Аполлонович думал, что вот двухаршинное тельце родителя, составлявшее в окружности не более двенадцати с половиной вершков, есть центр и окружность некоего бессмертного центра: там засело, ведь, «я»; и любая доска, сорвавшись не вовремя, этот центр могла придавить: придавить окончательно; (...) (...) он думал: кожа, кости да кровь, без единого мускула; да, но эта преграда – кожа, кости да кровь – по велению судьбы должна разорваться на части; если это будет сегодня избегнуто, будет с завтрашним вечером опять набегать, чтобы завтрашней ночью...” (223)

⁵⁴ Es repräsentiert auch Angstzustände, die Nikolaj in seiner Kindheit hatte (227), und spielt damit auf das – anthroposophisch zu interpretierende – Vorbewußte an, das in einem späteren Entwicklungsstadium des Bewußtseins wiederkehrt.

“Zugleich dachte Nikolaj Apollonovič, daß dieses *zwei Arschin große* Körperchen seines Vaters, das im Umfang nicht mehr maß als zwölfteinhalb Werschok, Zentrum und Umkreis eines unsterblichen Zentrums war: dort saß ja das ‘Ich’; und jeder Dachziegel, der sich zur Unzeit löste, konnte dieses Zentrum vernichten: endgültig vernichten; (...)

(...) *er dachte*: Haut und Knochen und Blut – ohne einen einzigen Muskel; ja, doch diese Grenze – Haut und Knochen und Blut – sollte auf Befehl des Schicksals in Stücke zerspringen; *war* dem heute zu entrinnen, *würde es* mit dem morgigen Abend erneut *kommen*, um in der morgigen Nacht...”

Nikolajs Blick ist aus der Körper-, im weiteren Sinne aus der Instinktsphäre motiviert. Aber – und das wird für sein Verhältnis zu Nietzsche wesentlich sein – es bleibt beim Blick, es bleibt auch beim Plan. Eine aktive Variante zerstörenden Schaffens gelingt ihm nicht. Seine Tat, das Drehen des Schlüssels, muß vielmehr als prekärer, unbewußter Effekt der Erkenntnistheorie gewertet werden. Und Nikolaj steht im weiteren Textverlauf auch nicht mehr hinter dieser Tat. Der Verlust der Bewußtseinsidentität, den er auf der Bombe schlafend erlebt, wird schon kurz darauf im Dialog mit Dudkin als passiv gekennzeichnet. Nikolaj erhält von Dudkin das Attribut des leidenden Dionysos zugesprochen. Er repräsentiert die mythologische Variante, aber er übernimmt nicht die aktive Parole Nietzsches in der Form: “Dionysos gegen den Gekreuzigten”.⁵⁵ Ja, er scheint mit der dionysischen Interpretation selbst nichts anfangen zu können:

– «Я стоял там над н е й... Да не »я там стоял – не я же, не я же, а... какой-то, так сказать, великан с преогромною идиотскою головою (...); и при этом пульсирует тело; всюду-всюду на коже иголки: стреляет, покалывает; и я явственно слышу укол – в расстоянии по крайней мере на четверть аршина от тела, вне тела!.. (...) Что это? Или я был вывернут наизнанку, кожей – внутрь, или выскочил мозг?»

– «Просто были вы вне себя...»

– «Хорошо это вам говорить ‘вне себя’ (...). Я же чувствовал себя в н е с е б я совершенно телесно, физиологически, что ли (...).»

– «Кто же это там стоял, ощущал – я, не я? Это было со мною, во мне, вне меня... Видите, какой набор слов?...»

– «Помните, давеча, как я у вас был, с узелком, то я у вас спрашивал, почему это я – я. Вы тогда меня не поняли вовсе...»

– «А теперь я в с е понял: но ведь это – ужас, ведь ужас...»

– «Не ужас, а подлинное переживание Диониса: не словесное, не книжное, разумеется... Умиряющего Диониса...»

– «Просто, черт знает что!» (259f)

“Ich stand dort über ihr... Doch nicht ‘ich’ stand da, gar nicht ich, gar nicht ich, sondern... ein Riese mit gewaltigem idiotischem Kopf (...); und dabei – pulsiert der Körper; über-überall auf der Haut – wie mit Nadeln: es reißt und piekst; und ich spüre deutlich einen Stich – zumindest ein Viertel Arschin weg vom Körper, außerhalb des Körpers!.. (...) Was war das? Entweder war ich umgestülpt, mit der Haut – nach innen, oder das Hirn war herausgesprungen?”

– ‘Sie waren einfach außer sich...’

– ‘Sie haben gut sagen ‘außer sich’ (...). Ich aber fühlte mich a u ß e r m i r durchaus körperlich, physiologisch, nicht wahr (...).’

⁵⁵ Nietzsche, F.: *Ecce homo*. a.a.O. S. 374.

- ‘Wer denn hat da gestanden, empfunden – ich, oder nicht ich? Das war mit mir, in mir, außer mir... Sehen Sie, welches Wortgeklingel?..’
- ‘Erinnern Sie sich, kürzlich, als ich bei Ihnen war, mit dem Bündel, da habe ich sie gefragt, warum *ich* – *ich* bin. Sie haben mich damals überhaupt nicht verstanden.’
- ‘Aber jetzt, habe ich *a l l e s* verstanden: nur ist das doch – furchtbar, ganz furchtbar...’
- ‘Nicht furchtbar, sondern ein echtes dionysisches Erlebnis: nicht in Worten, nicht aus Büchern, selbstverständlich... Das Erlebnis des Sterbenden Dionysos...’
- ‘Weiß der Teufel!’”

Wie noch zu zeigen sein wird, löst Dudkin – ebenfalls Nietzscheaner – das Problem der Entzweiung seines Ich anders als Nikolaj. Er ist um die Identität seiner Person bemüht und er sucht einen Ausweg im Handeln. Daß hier das transzendente Selbstbewußtsein nicht weiter hilft, muß Dudkin analog zu Nikolaj erfahren.(303) Nikolaj hingegen bemüht sich um die Restauration seines alten, kantischen Bewußtseinszustands. Kurz vor der Explosion der Bombe hat er ja – es war schon anhand der subjektiven Bedingungen von Raum und Zeit zu sehen – alle Gedanken wieder im Kopf versammelt.(413) Hinsichtlich des Bewußtseins bietet das Ende des Romans aber noch eine zusätzliche Karikatur: Nikolaj fällt in Ohnmacht und kommt mehrere Tage nicht zu sich.(415f) Sämtliche Folgen der Explosion tangieren ihn nicht, auch die Begegnung mit dem Vater wird verhindert.(416) In völlig entstellter Form, weil physiologischen Ursprungs, hält das Ich den äußeren Vorgängen stand. Die Figur ist mit sich selbst, wenn auch unbewußt, identisch und absolut unkommunikativ.

2. Das Bewußtsein des Erzählers

Eine selbstreflexive Bewußtseinsphilosophie kann in adäquater, ‘originalgetreuer’ Form nur als Innensicht dargestellt werden. Das Problem reiner Erkenntnisse ist, sobald sich ein Beobachter einschaltet, bereits entschärft und relativiert, ganz unabhängig davon, wie der Beobachter wertet. Der Kantianer Nikolaj aber wird nicht nur einem Blick von außen, sondern auch einem ironischen Blick unterworfen. Eine Innensicht des intakten Philosophen gibt es nicht. Wenn sich Nikolajs Bewußtsein von innen zeigt, dann handelt es sich entweder um den Zerfall des erkenntnistheoretischen Gebäudes oder um seine von Nietzsche beeinflussten Gedanken. Und auch diese als stream-of-consciousness gestalteten Bewußtseinsprozesse lassen, da sie von Leitmotiven durchzogen sind, eine Beeinflussung von außen erkennen. Es stellt sich nun die Frage, inwieweit der Erzähler, trotz seiner Relativierung des Kantianers Nikolaj, positiv auf erkenntnistheoretische Prämissen rekurriert und inwieweit seine eigene Stimme noch einmal von lyrisch-musikalischen Verfahren unterlaufen wird. In der Verschränkung der verschiedenen Kommunikationsstufen ist

auch im besonderen der Dialog Belyjs mit der Philosophie zu suchen.

Der Erzähler, der die Darstellung des philosophierenden Kantianers übernimmt, verlacht seine Figur. Dieser Erzählertypus bestimmt über weite Strecken den Erzählstil von "Peterburg". Er, der "Parodist" im Roman⁵⁶, führt unabhängig von Nikolaj ein Eigenleben. Und in diesem Eigenleben beansprucht er, was im Bewußtsein Nikolajs seiner Karikatur zum Opfer fällt. Das zeigt v.a. das Thema Schöpfung.

Nikolaj 'schafft' unter Rückgriff auf die Logik. Den trügerischen Charakter dieser Schöpfung legt der Erzähler bereits im 1. Kapitel bloß. Er bestimmt den Beginn des Prozesses vorab als Schein und stellt mittels Partizipialkonstruktion und imperfektivem Verb eine grundsätzliche Abhängigkeit der Schöpfung vom verschlossenen Raum her:

"Сосредоточиваясь в мысли, Николай Аполлонович запирает на ключ свою рабочую комнату: тогда ему начинало казаться, что" (45)

"*Sich auf das Denken konzentrierend*, schloß Nikolaj Apollonovič die Tür seines Arbeitszimmers ab: dann war ihm, *als ob*"

Aber auch was folgt, ist keine Innensicht der Figur. Denn in Nikolajs Bewußtsein ereignet sich nur ein höchst schneller Prozeß. Dieser wird vom Erzähler beobachtet und kommentiert. Er legt ihn aus als Übergang von realen Gegebenheiten in logische Konstruktionen:

"и он и комната и предметы той комнаты перевоплощались мгновенно в умопостигаемые символы чисто логических построений." (45)

(als ob) "er und das Zimmer und die Gegenstände dieses Zimmers sich augenblicklich in durch den Verstand faßbare Symbole rein logischer Konstruktionen verwandelten."*

Die Erklärung des Erzählers verkehrt die Erkenntnistheorie, v.a. die Logik Cohens, in ihr Gegenteil. Nicht das Denken erzeugt das Sein, wie Cohen will⁵⁷, sondern umgekehrt: das ursprüngliche und unproblematische Sein bringt erst das logische Abstraktum hervor. Die Philosophie, das fremde Wort und auch die Innensicht Nikolajs lassen sich auf das Metamorphoseergebnis reduzieren, die syntaktisch komplexe Formel von "durch den Verstand faßbaren Symbolen rein logischer Konstruktionen". Nikolajs eigener Blick hätte hier, so darf man schließen, ganz bescheiden die Konzentration auf logische Formeln ergeben. Der Erzähler aber macht daraus den Verlust der Realität und ihre Verwandlung. Diese Interpretation setzt er fort. Er beobachtet die unmittelbare Vereinigung des Bewußtseins mit der Schreibtischlampe zur Bewußtseinssonne. Und seine enorme Beobachtungsgabe läßt ihn eben nicht als neutralen

⁵⁶ Vgl.: Holthusen, J.: Andrej Belyj. Petersburg. a.a.O. S. 285.

⁵⁷ Vgl.: Cohen, H.: Logik der reinen Erkenntnis. a.a.O. S. 67.

Kameramann erscheinen, sondern bestätigt seine Rolle als Interpret. Desgleichen überzieht er das Produkt, die Bewußtseinssonne, mit seiner Stimme. Er gibt sie als Bezeichnung Nikolajs aus, als Name, von dem er sich selbst durch Anführungszeichen scheinbar distanziert. Aber der angeführte Name geht in seinem Rang – markiert durch Sperrdruck – nicht aus der Intention Nikolajs hervor. Hier setzt der Erzähler den Akzent. Er unterstellt damit Nikolaj die Überbewertung philosophischer Begriffe, die im eigentlichen Sinne beliebige Namen, Metaphern sind:

“сознание Николая Аполлоновича, отделясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой «солнцем сознания»”.
(45)

“das Bewußtsein Nikolaj Apollonovičs, sich lösend vom Körper, vereinte sich unmittelbar mit der Glühbirne auf dem Schreibtisch, *genannt* ‘Sonne des Bewußtseins’”.

Und wie die ganze Verwandlung nur ein Konstrukt des Erzählers ist, so geht auch die abschließende Interpretation – des Philosophierens als Schöpfung – auf ihn zurück. Für diese Schöpfung hat er nur Spott übrig. Erneut legt er ihre äußeren Bedingungen bloß. Die Bedingungen ihrerseits verzerren die “Wahrhaftigkeit” der Schöpfung:

“И сместив себя так, Николай Аполлонович становился воистину творческим существом.”
(45)

“*Und indem er sich so plazierte*, wurde Nikolaj Apollonovič zum wahrhaft schöpferischen Wesen.”

Diese perspektivische Gestaltung des Philosophen Nikolaj stimmt mit den bisherigen Ergebnissen überein. Der Blick des Erzählers hebt den anmaßenden Charakter der Erkenntnistheorie hervor, eine Anmaßung, die Nikolaj und der Philosophie selbst nicht bewußt sind.

Obwohl nun der Erzähler Nikolajs Theorie *als* Schöpfung kritisiert, reklamiert er die Kompetenz zur Schöpfung gerade für sich selbst. Auch er hat ein Bewußtsein, das von der Erkenntnistheorie beeinflusst ist, freilich nicht von der Logik Cohens. Hier, im Horizont des Erzählers, verbinden sich die subjektiven Bedingungen Kants mit den Begriffen Rickerts. Der Erzähler schafft wie Nikolaj – und übrigens der Senator auch – aus dem Gehirn.⁵⁸ Er semantisiert diesen Prozeß. Und in der Semantisierung gibt er sich als Träger der theoretischen Ansprüche Belyjs zu erkennen. Er unternimmt im künstlerischen Feld den Versuch, das Bewußtsein produktiv einzusetzen, reale Größen hervorzubringen. Dabei rekapituliert er das Thema der Existenzset-

⁵⁸ Zum generellen Einfluß des Neukantianismus auf die Hirnspiele “Peterburgs” vgl.: West, J.: Kant, Kant, Kant: The Noe-Kantian Creative Consciousness in Bely’s *Peterburg*. a.a.O. S. 111ff. West legt darüber hinaus nahe, daß Belyj eine Textstelle aus Rickerts “Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft” im Punkt der Ordnungsliebe des Senators zitiert (konkret: in seinem Wunsch, den Erdball mit geometrischen Linien zu überziehen). Die Ordnungsliebe des Senators dürfte allerdings primär vom Positivismus beeinflusst sein, eine Philosophie, die er auch explizit vertritt.

zung, das Belyj aus Rickerts Philosophie herausformulierte.

“сознание Аполлона Аполлоновича есть теневое сознание, потому что и он (...) порождение фантазии автора: ненужная, праздная, мозговая игра.

Автор развесив картины иллюзий, должен бы был поскорей их убрать, обрывая нить повествования хотя бы этой вот фразою; но... автор так не поступит: на это у него есть достаточно прав.

(...) пусть Аполлон Аполлонович соткан из нашего мозга, он сумеет все-таки напугать иным, потрясающим бытием, нападающим ночью. Атрибутами этого бытия наделен Аполлон Аполлонович; атрибутами этого бытия наделена вся его мозговая игра.

Раз мозг его разыгрался таинственным незнакомцем, незнакомец тот есть, действительно есть: не исчезнет он с петербургских проспектов, пока существует сенатор с подобными мыслями, потому что и мысль – существует.

И да будет наш незнакомец – незнакомец реальный! И да будут две тени моего незнакомца реальными тенями!

Будут, будут те темные тени следовать по пятам незнакомца, как и сам незнакомец непосредственно следует за сенатором: будет, будет престарелый сенатор гнаться и за тобою, читатель, в своей черной карете: и его ты отныне не забудешь вовек!” (56)⁹⁹

“das Bewußtsein Apollon Apollonovičs ist ein Schattenbewußtsein, weil auch er (...) Ausgeburt der Phantasie des Autors ist: unnötiges, müßiges Hirnspiel.

Der Autor, der die Bilder der Illusionen aushängte, müßte sie schleunigst abnehmen und den Faden des Erzählens reißen lassen spätestens mit diesem Satz: doch... der Autor tut das nicht; dazu hat er Rechte genug.

(...) mag Apollon Apollonovič gesponnen sein aus unserem Hirn, trotzdem kann er Furcht einflößen mit einer anderen, erschütternden Existenz, die dich nachts überfällt. Die Attribute dieser Existenz besitzt Apollon Apollonovič; die Attribute dieser Existenz besitzt *sein ganzes* Hirnspiel.

Hat sein Hirn den geheimnisvollen Unbekannten einmal ausgebrütet, dann – existiert jener Unbekannte, existiert er wirklich; er wird nicht verschwinden von den Petersburger Prospekten, solange der Senator existiert mit solchen Gedanken, denn auch der Gedanke – existiert.

Und so sei unser Unbekannter – ein realer Unbekannter! Und so seien die beiden Schatten meines Unbekannten reale Schatten!

Dann werden, ja werden jene dunklen Schatten auf dem Fuß dem Unbekannten folgen, wie seinerseits der Unbekannte unmittelbar dem Senator folgt; es wird, ja wird der greise Senator auch dir, Leser, nachjagen in seiner schwarzen Kutsche: und du wirst ihn von nun an dein Leben lang nicht vergessen!”

Wie an dieser Textstelle, so gibt der Erzähler im Laufe des Romans mehrfach seine Omnipotenz preis. Er semantisiert sein eigenes Verfahren, legt es – in der Terminologie der Formalisten – bloß. Damit hintertreibt er freilich sich selbst. Der Leser läßt sich auf das Spiel des Erzählers ein, aber er begreift es als Spiel. Er wird, indem das Erzählen selbst thematisiert wird, implizit auf den eigentlichen Konstrukteur, den Verfasser “Peterburgs” verwiesen. Der Erzähler, der sich als Autor ausgibt, ist nicht der Autor, und er hat auch nicht die behaupteten Fähigkeiten. Schon bald ist es um seine schöpferische Allmacht schlecht bestellt, er läuft den ‘selbstproduzierten’ Gestalten hinterher. Seine spielerisch betonte Allmacht und sein folgendes Versagen aber

⁹⁹ Die Bedeutung dieser Textstelle für den Roman und ihre Beeinflussung von neukantianischem Gedankengut erkennt West. Vgl.: ebd.: S. 104ff.

indizieren den eigentlich Mächtigen und dessen Verfahrensweise. Die kreativen Fähigkeiten des Bewußtseins kommen – das kann und soll der Leser erkennen – nicht dem Erzähler, sondern dem impliziten Autor zu. Sein schöpferisches Bewußtsein verantwortet den gesamten Roman, das Sein “Peterburgs” ist Produkt des “да будет” (“es sei”), der Existenzsetzung des Autors. Und dabei spielt offenbar sein Gehirn eine entscheidende Rolle. Bei aller Musikalität, die im Roman noch zu entdecken sein wird, gibt der Erzähler mit der Semantisierung seines kreativen Denkens hier einen Hinweis auf die überaus logische, ja mathematische Konstruktion des Gesamttextes, auf einen impliziten Autor, der auch und gerade der Bewußtseinsphilosophie verpflichtet ist. Für *diesen* Autor ist die Philosophie Rickerts bzw. ihre Modifikation durch den Theoretiker Belyj noch immer von Belang.

Neben der Bloßlegung seiner schöpferischen Qualitäten erwähnt der Erzähler mehrfach seine zeitliche Kompetenz. Und hier zeigt er sich als echter Kantianer. Er gibt damit nicht nur den Blick auf den Konstrukteur des Romans frei, sondern verfolgt sein Verfahren selbst und gesteht seine Grenzen ein. Die klassischen Varianten dieses Erzählertypus sind bekannt.⁶⁰ Im russischen Kontext orientiert sich Belyj dabei hauptsächlich an Gogol'. Mit dem Erzähler hat es so gesehen nichts Besonderes, nichts Neues auf sich. Belyj konstruiert – anders formuliert – keinen ‘kantischen Erzählertypus’. Aber dieser Typus, der die eigene Kompetenz herausstellt und sie gleichzeitig in Frage stellt, erweist sich als besonders guter Träger der Erkenntnistheorie Kants. Denn die subjektiven Bedingungen des Erzählers sind auf den empirischen Inhalt der Fabel angewiesen. Und dieses Verhältnis spricht er eigens an.

Noch bevor der Erzähler den Unbekannten Dudkin zum Hirnprodukt erklärt, verfolgt er diesen Unbekannten bis ins Innere eines Restaurants hinein und läßt ihn dort beim “berüchtigten Wort plötzlich” zurück. Statt die unerwarteten Folgen auszuführen, greift er neue Ereignisse auf und ergießt sich in Reflexionen über den Charakter des “Plötzlichen”:

“Он теперь только понял, что было на Невском Проспекте, чье зеленое ухо на него поглядело в расстоянии четырех вершков (...).

Вдруг –...

Но о вдруг мы – впоследствии.” (32)

“От перекрестка до ресторанчика на Миллионной описали мы путь незнакомца; описали мы, далее, самое сидение в ресторанчике до пресловутого слова «в д р у г», которым все прервалось”. (36)

“Читатель!

«В д р у г» знакомы тебе. Почему же, как страус, ты прячешь голову в перья при при-

⁶⁰ Belyjs Erzähler steht hier in der Tradition der Erzähler von “Don Quijote” und “Tristram Shandy”.

близении рокового и неотвратного «в д р у г»? (...)

Ты и сейчас предо мною, как страус; но тщетно ты прятешься – ты прекрасно меня понимаешь; понимаешь ты и неотвратимое «в д р у г».

Слушай же...

Твое «в д р у г» крадется за твоею спиной (...).

Твое «в д р у г» кормится твоею мозговою игрою; гнусности твоих мыслей, как пес, оно пожирает охотно; распухает оно, таешь ты, как свеча". (39)

"Erst jetzt verstand er, *was auf dem Nevskij Prospekt geschehen war*, wessen grünes Ohr ihn angeschaut hatte aus dem Abstand von vier Werschok (...).

Plötzlich – ...

Doch über das Plötzlich – später."

"Von der Kreuzung bis zum kleinen Restaurant auf der Millionnaja haben wir den Weg des Unbekannten beschrieben; wir haben weiter beschrieben das eigentliche Sitzen im kleinen Restaurant bis zu dem berüchtigten Wort 'plötzlic h', mit dem alles abbrach".

"Leser!

Du kennst das 'plötzlic h'. Warum also steckst du, wie Vogel Strauß, den Kopf in die Federn beim Nahen des fatalen und unabwendbaren 'plötzlic h'? (...)

Du sitzt auch jetzt vor mir wie ein Strauß; doch umsonst versteckst du dich – du verstehst mich wunderbar; du verstehst auch das unabwendbare 'plötzlic h'.

Hör also...

Dein 'plötzlic h' schleicht hinter deinem Rücken (...).

Dein 'plötzlic h' nährt sich von deinem Hirnspiel; die Garstigkeiten deiner Gedanken, wie ein Hund, verschlingt es gern; es bläht sich auf, du schmilzt, wie ein Licht".

Nicht von ungefähr warnt der Erzähler den Leser vor einer selbstinszenierten, inhaltlich aber unkontrollierbaren Zeit. Denn die Grenze seiner subjektiven Bedingungen hat er gerade selbst erfahren. Er gibt vor, die eigens hergestellte Zeitunterbrechung – den Stillstand beim "plötzlich" – für eine Agententätigkeit nutzen zu wollen. Quasi in aller Ruhe sucht er den "Unbekannten", das Restaurant, in dem Dudkin sitzt, die Umgebung des Restaurants ab. Aber da stellt sich heraus: Der Agent existiert schon. Der Erzähler sieht sich mit einer unerwarteten Realität konfrontiert, und seine Rolle erweist sich als überflüssig:

"Обследуем теперь его душу; но прежде обследуем ресторанчик; даже окрестности ресторанчика; на то у нас есть основание (...). В нами взятом естественном сыске предвосхитили мы лишь желание сенатора Аплеухова, чтобы агент охранного отделения неуклонно бы следовал по стопам незнакомца (...). Мы идем навстречу сенатору; и пока легкомысленный агент бездействует в своем отделении, этим агентом будем мы.

Позвольте, позвольте...

Не попали мы сами впросак? Ну, какой в самом деле мы агент? Агент – есть. И не дремлет он, ей-богу, не дремлет. Роль наша оказалась праздною ролью." (36f)

"Untersuchen wir jetzt seine Seele; aber zuerst untersuchen wir das kleine Restaurant; sogar die Umgebung des Restaurants; dazu haben wir einen Grund (...). Mit der von uns unternommenen natürlichen Fahndung kommen wir nur dem Wunsch *des Senators Ableuchov* zuvor, daß ein Agent der Geheimpolizei dem Unbekannten ständig auf dem Fuße *folgen möge* (...). Wir kommen dem Senator entgegen; und solange der Leichtfuß von Agent untätig ist in seiner Polizeiabteilung, werden dieser Agent wir sein.

Erlauben Sie, erlauben Sie...

Setzen wir uns damit nicht selbst in die Nesseln? Na, was sind denn wir schon für ein Agent? Der Agent – ist schon da. Und er schläft nicht, bei Gott, er schläft nicht. Unsere Rolle *hat* sich als müßige Rolle *erwiesen*.”

Was hier noch spielerisch anklingt, ist das Thema der im Subjekt verorteten Zeitbedingung, angewiesen auf einen empirischen Inhalt. Und das ist das Thema Kants. Die Zeitkontrolle des Erzählers erstreckt sich – in völliger Übereinstimmung mit Kants transzendentaler Ästhetik – nur auf die Form der Darstellung, die Ereignisse selbst aber kann er gar nicht beeinflussen. Sie brechen sich allenfalls in seinem Inneren, in seinem Erleben. Dieses Verhältnis von äußerem Geschehen und innerer Form der Anschauung setzt sich in “Peterburg” in den Erzählvorgang selbst um. Der Erzähler spielt nicht nur explizit sein Verfahren aus, sondern er wendet es auch implizit an. Und daß dieses Vorgehen von der Erkenntnistheorie beeinflusst ist, zeigt sich am Ende des Romans. Noch einmal, und zwar im Rückblick auf die vorausgegangenen 3 Kapitel, semantisiert der Erzähler seine Technik. Und er hebt implizit seine Bevorzugung Kants vor der Logik Cohens hervor. Die Zeit des Erzählers, mit deren Hilfe er die Fabel begleitet und den Leser führt, ist eine innere, eine erlebte Zeit. Sie ist Anschauung, nicht Kategorie, nicht vergleichbar mit der Genauigkeit von Zahlen. Die Dehnung der Ereignisse von nur 24 Stunden auf eine enorme Textlänge geht auf das Erleben des Erzählers und auf den Anschauungsstatus der Zeit zurück. Dieses Erleben gibt er an den Leser weiter. Es übersetzt sich in Spannung. Aber der Erzähler sieht – ganz Kant gemäß – auch seine Grenzen. Er vergißt nicht den Hinweis auf die Realität der Ereignisse. Diese melden sich – in Form der Erinnerung an die Existenz Anna Petrovnas – zurück. Und der Erzähler sieht sich zu einer Anpassung an die Empirie genötigt:

“Анна Петровна!

О ней позабыли мы: а Анна Петровна вернулась; и теперь ожидала она... но сперва: –

– эти двадцать четыре часа! –

– эти двадцать четыре часа в повествовании нашем расширились и раскидались в душевных пространствах: безобразнейшим сном; и закрыли кругом кругозор; и в душевных пространствах запутался авторский взор; он закрылся.

С ним скрылась и Анна Петровна.

(...) Мы тогда призадумались грустно – на один только миг; и – забыли; а должно бы помнить... что Анна Петровна – вернулась.

Эти двадцать четыре часа!

То есть сутки: понятие – относительное, понятие, – состоящее из многообразия мигов, где миг –

– минимальный отрезок ли времени, или – что-либо там, ну, иное, душевное, определяемое полностью душевными событиями, – не цифрой; если ж цифрой, он – точен, он – две десятых секунды; и – в этом случае неизменен; определяемый полностью душевными событиями он – час, либо – ноль: переживание разрастается в миге, или – отсутствует в миге –

– где миг в повествовании нашем походил на полную чашу событий.” (387Г)

„Anna Petrovna!

Wir vergaßen sie; aber Anna Petrovna war zurück; und jetzt wartete sie... doch zuerst: –
– diese vierundzwanzig Stunden! –

– diese vierundzwanzig Stunden haben sich in unserer Erzählung ausgeweitet und ausgebreitet in seelischen Räumen; als ein scheußlicher Traum; und verstellten rundum den Horizont; und in den seelischen Räumen hat sich der Blick des Autors verwirrt; er wurde verstellt.

Mit ihm verschwand auch Anna Petrovna.

(...) Wir verfielen da traurig ins Grübeln – für nur einen Augenblick; und – vergaßen, aber wir *hätten uns erinnern sollen*... daß Anna Petrovna – zurück war.

Diese vierundzwanzig Stunden!

Das heißt ein ganzer Tag: ein – relativer Begriff, ein Begriff, – der aus einer Vielfältigkeit von Augenblicken besteht, wo der Augenblick –

– ein minimaler Zeitabschnitt ist, oder aber – etwas, nun, anderes, seelisches, definiert durch die Fülle seelischer Begebenheiten, – nicht durch eine Ziffer; wenn aber durch eine Ziffer, ist er – präzise; dauert er – zwei Zehntelsekunden; und *ist* – in diesem Fall stabil; definiert durch die Fülle seelischer Begebenheiten dauert er – eine Stunde, oder *ist* – null: das Erleben wuchert im Augenblick, oder – mangelt im Augenblick –

– wo der Augenblick in unserer Erzählung einem Überfluß an Begebenheiten glich.“

Es wäre von Belyjs Theorie aus gesehen verwunderlich, ließe er es bei einem Plädoyer für Kant bewenden. Und die musikalische Sinnschicht des Romans wird uns auch eines Besseren belehren. Die starke Präsenz erlebten Erzählens in „Peterburg“ zeugt aber von Belyjs komplexem, keineswegs einseitigem Verhältnis zur Erkenntnistheorie. Allein durch die Verschränkung von Figuren- und Erzählerbewußtsein verneint und bestätigt er Kant. Er bestätigt im Erzählvorgang selbst auch eine Variante seiner Symbolismustheorie. In den Jahren 1906/1907 war es Belyjs Anliegen, das Erleben zur Grundlage der Symbolisierung zu erklären. Und er zeigte sich auch bereit, der Empirie Rechnung zu tragen. Dieses Erleben hält sein Erzähler, der die Fabel präsentiert, aufrecht. Das Bewußtsein des impliziten Autors, das die Semantisierungen des Erzählers immer wieder anzeigen, hat das Erleben ebensowenig wie die Schöpfung aufgegeben. Es zeigt sich in dieser Hinsicht noch immer von Rickert und Kant beeinflusst.

3. Instrumentierung des Kantianismus

Während der ironisch-spielerische Erzähler sowie Nikolaj, aber auch andere Figuren mit ihrem „Hirnspiel“ erkenntnistheoretische ‚Wurzeln‘ erkennen lassen, gilt dies nicht für die musikalische Sinnschicht. Vor allem der Leitmotivtechnik in „Peterburg“ liegt eine Redeinstanz, eine Stimme, zugrunde, die mit Kant, Rickert und Cohen nichts gemein hat. Diese musikalisch-lyrische Stimme ist primär für die negative Interpretation der Erkenntnistheorie Nikolajs verantwortlich, führt die Interpretation aber nicht wiederum – wie beim Erzähler der Fall – mit Kants Hilfe durch.

Unsere Darstellung Nikolajs und seiner Philosophie basierte implizit sowohl auf der Erzählperspektive als auch und v.a. auf musikalischen Verfahren. Es wäre nun müßig, an dieser Stelle alle Leitmotive zu wiederholen, die die Erkenntnistheorie bündeln und relativieren. Allein die bislang behandelten Attribute seien vergegenwärtigt: Das Denken Kants und Cohens ist mongolisch, d.h. kulturzerstörend, deshalb auch gelb gekennzeichnet.(327) 'Kant' trägt daneben auch die Farbe schwarz (43), Nikolaj hat eine Vorliebe für Mäuse (95), Indizien des statischen und apollinischen Charakters seiner Philosophie. Alle Merkmale gelten ebenso für das Denken des Senators. Die in seinem positivistischen Ordnungssinn gründenden Lieblingsfiguren des Senators – der Kubus der Kutsche, die Häuserwürfel – sind schwarz (19), der Senator selbst erinnert beim Abstauben der Bücherregale an eine Maus, mausgrau schwebt der Staub in der Luft.(344f) Dudkin hingegen fürchtet sich vor Mäusen.(80) Die Identifikation von Positivismus und Kantianismus sowie den Kontrast zu Nietzsche vervollständigen die Laute. Auf diesen Klang soll hier noch einmal genauer eingegangen werden. Sowohl die Figuren Apollon Apollonovič Ableuchov und Nikolaj Apollonovič Ableuchov als auch ihre Denkweisen sind durch die 'negativen' Laute /b/, /p/, /l/ miteinander verbunden. Die intensive Wiederholung ihrer Namen im gesamten Roman drängt den Laut dem Leser bereits auf. Und diese lautliche Verdichtung ist auch an Textstellen durchgehalten, an denen es explizit um die Philosophie geht. So klingt die Beschreibung der Arbeitszimmer von Senator und Nikolaj völlig gleich, und auch die Szenen, in denen ihr Denken degradiert wird, sind auf /b/, /p/, /l/ und /k/ instrumentiert. Im Falle des Senators:⁶¹

«Кабинет сенатора был прост чрезвычайно: посреди, конечно, виселился стол, (...) полные полки (...) гнулись под планомерно расставленной книгою; посредине же стола лежал курс «П л а н и м е т р и и».

Аполлон Аполлонович пред отходом к сну обычно развешивал книжечку, чтобы сну непокорную жизнь в своей голове усложнить в созерцании блаженнейших очертаний: параллелепипедов, параллелограммов, конусов, кубов и пирамид.» (228)

«Das Arbeitszimmer des Senators war überaus einfach: in der Mitte ragte, natürlich, der Tisch; (...) die vollen Regalbretter bogen sich unter planmäßig aufgestellten Büchern; in der Mitte des Tisches aber lag ein Kurs 'P l a n i m e t r i e'.

Apollon Apollonovič schlug vor dem Rückzug in den Schlaf gewöhnlich das Buch auf, um für den Schlaf das ungehorsame Leben in seinem Kopf zu beruhigen durch die Betrachtung von glücklichsten Konturen: von Parallelepipeden, Parallelogrammen, Konussen, Kuben und Pyramiden.»

«от полочки к полочке по бархатистым (...) коврикам Аполлон Аполлонович перекачивал тяжелую кабинетную лесенку, – охая, кряхтя, слотыкаясь, лотая, – и как он вбирался по лесенке, как (...) он, вскарабкавшись, на томах пальцем пробовал пыль (...).

Хлотая переплетом по полке, он лотребовал тряпок. (...)

⁶¹ Die deutsche Übersetzung kann diese Instrumentierung nicht wiedergeben. Da allerdings neben den Lauten auch die Situationen parallelisiert sind, habe ich die Übersetzung in den Text aufgenommen.

– «*Пыль, пыль, пыль...*» (...)

И *кидался* на *пыль* с грязной тряпкой в руке. (...)

И дрожащие желтые руки, вооруженные томами, *колотились по полке*.” (344f)

“von Regal zu Regal über die samtweichen (...) Teppiche *rollte* Apollon Apollonovič eine schwere Büroleiter, – seufzend, ächzend, stolpernd, schwitzend, – und wie er die Leiter erklimm, wie er, hinaufgeklettert, (...) auf den Bänden mit den Fingern den Staub prüfte (...).

Mit einem Buchumschlag ans Regal klopfend, verlangte er Lappen. (...)

– ‘Staub, Staub, Staub...’ (...)

Und er stürzte sich auf den Staub mit dem schmutzigen Lappen in der Hand. (...)

Und die zitternden gelben Hände, mit Büchern bewaffnet, klopften auf das Regal.”

Im Falle Nikolajs:

“*Кабинет был* уставлен дубовыми полками, туго набитыми книгами, *пред* которыми на медных колечках *легко скользил шелк*, *заботливая* рука то вовсе могла скрыть от взора содержимое *полочек*, то, наоборот, обнаружить ряды черных кожаных корешков, *испещренных надписями*: «Кант».

Кабинетная мебель была темно-зеленой обивки; и *прекрасен был бюст...* разумеется, *Канта же*.” (43)

“Das Arbeitszimmer bestand aus eichenen Regalen, vollgestopft mit Büchern, vor denen auf kupfernen Rädchen leicht Seide dahinglitt; die sorgende Hand konnte bald ganz dem Blick verbergen den Inhalt des Regals, bald, umgekehrt die Reihen schwarzlederner Buchrücken zeigen, auf denen die Aufschrift prangte: ‘Kant’.

Die Möbel des Arbeitszimmers hatten dunkelgrüne Polster und herrlich war eine Büste... *von Kant, versteht sich*.”

“Да – как вскочит! Да – к шкафу! И шкаф – *распахнулся*; кое-как на ковер *полетели* предметы; (...) из комнаты в комнату; от *постели* (...) к камину (...); от каминна – к рядам книжных *полоч* (и на медных колесиках *заскользил легкий шелк*, *закрывающий корешки*); здесь *просовывал* руки он меж томами; и многие томи с *шелестением*, с грохотом *полетели* на пол. (...)

Скоро лицо его, *перелачканное золою и пылью*, уж без всякого толка и смысла *качалось* над кучей предметов (...).

Николай Аполлонович *машинально* привстал, с него *слетела* накидка; на *перелачканном* золою контуре *иконописного* лица – *сквозь пелел и пыль* – молнией *вспыхнул* румянец.” (394f)

“Und – wie er aufsprang! Und – zum Schrank! Und den Schrank – weit aufgerissen; irgendwie flogen auf den Teppich die Gegenstände; (...) von einem Zimmer ins andere; vom Bett (...) zum Kamin (...); vom Kamin – zu den Reihen der Bücherregale (und auf kupfernen Rädchen glitt *leicht Seide vorbei*, die die Buchrücken verdeckte); hier schob er die Hände zwischen die Bände, und viele Bände flogen raschelnd und krachend auf den Boden. (...)

Bald schwankte sein Gesicht, schmutzig von Asche und Staub, schon ohne allen Sinn und Verstand, über einem Haufen Gegenstände (...).

Nikolaj Apollonovič erhob sich mechanisch; von ihm glitt die Pelerine; auf der aschebesmutzten Kontur des inkonenhaften Gesichts – durch Asche und Staub – blitzte glühende Röte.”

Die Parallelität der Szenen und ihres von Belyj als negativ empfundenen Klangs läßt die Philosophien von Positivismus und Kantianismus gleichermaßen als bloße Theorien erscheinen, die sich in Form von Büchern auf Regalen abstellen lassen und verstauben. Die Worte “полки” (Regalbretter) und “пыль” (Staub) stellen lautlich wie semantisch den Inbegriff der negativen

Interpretation dar. Auch die Auswahl einzelner, das jeweilige Denken vertretender Begriffe scheint vom Laut her motiviert. So hätte auch etwa die 'Astronomie' zum Zeichen positivistischer Wissenschaftlichkeit werden können, aber "Planimetrie" hört sich in Belyjs Ohr schlechter an und paßt zu dem /p/ der Ableuchovs. Das gleiche gilt für die "Pentallion" (Quintillion), mit Hilfe derer Nikolajs Zeitverständnis demaskiert wird. Dieser Begriff und sein negativer Klang vereinnahmt den Leser durch intensive Wiederholungen. Die Auswirkung der "Pentallion" auf die menschliche Eins hört sich dann wie folgt an:

"Николай Аполлонович в костюме Адама был палочкой (...).

И вот этой палочке палю на плечи безобразие пенталлиона, то есть: более чем миллиард миллиардов, повторенных более, чем миллиард раз; непрезентабельное кое-что внутри себя громадное приялю ничто; (...)

Непрезентабельное кое-что внутри себя огромное приялю ничто; кое-что от громады, пустой, нолевой, разбухало до ужаса. (...) он же, Николай Аполлонович, разрываляся, как бомба." (327)

"Nikolaj Apollonovič im Adamskostüm war ein Strichlein (...).

Und diesem Strichlein fiel auf die Schultern das Unmögliche der Quintillion, das heißt: mehr als eine Milliarde Milliarden, wiederholt um mehr als eine Milliarde mal; das nicht präsentable E t w a s nahm in sich auf ein gewaltiges N i c h t s; (...)

Ein unansehnliches E t w a s nahm ein gewaltiges Nichts in sich auf; und von der Masse, der leeren, *null-gleichen*, blähte das E t w a s sich entsetzlich. (...) er aber, Nikolaj Apollonovič, platzte, wie eine Bombe."

Zu den exzessiv wiederholten und auch graphisch markierten Begriffen der Erkenntnistheorie gehört vor allem der "Gedanke": "мысль". Neben den von Belyj negativ definierten Konsonanten /m/ und /l/ wirkt sich dabei bedrückend der Vokal /y/ aus. Auch der Plural und das Verb "мыслить" akzentuieren die erste Silbe, damit den dunklen Vokal. Die Semantik des Lautes /y/ ist im Roman selbst nachzulesen: aus der Sicht Dudkins. Mit /y/ assoziiert er etwas Stumpfes und Schlüpfriges, alle Worte auf /y/ seien trivial (42) und Indizien des Mongolischen:

"Я вообще презираю все слова на 'е р ы', в самом звуке 'ы' сидит какая-то татарщина, монгольство что ли, восток. Вы послушайте: ы. Ни один культурный язык 'ы' не знает: что-то тупое, циничное, слизкое." (89)

"Ich verachte überhaupt alle Wörter auf *'y'*, schon im Laut *'y'* sitzt eine Art Tatarenjoch, Mongolentum, Orient. Hören Sie: *y*. Keine einzige Kultursprache kennt das *'y'*: etwas Tumbes, Zynisches, Schlüpfriges."

/y/ aber ist das Lautmotiv Lippančenos, genauso wie das /lpp/ seines Namens das /pll/ der Ableuchovs nur umkehrt.⁶² Durch dieses lautliche Strickmuster verbinden sich die Träger von Erkenntnistheorie und Positivismus mit dem Auftraggeber des Attentats. Beide Parteien treffen

⁶² Vgl.: Belyj, A.: *Masterstvo Gogolja*. a.a.O. S. 307.

sich nie. Die Interpretation geht deutlich von einer übergeordneten Instanz aus. Diese musikalische, dem lyrischen Ich verwandte Instanz stellt die eigentlichen Zusammenhänge her. Sie identifiziert durch die zyklische Struktur "Peterburgs", durch die besonders auffällige Wiederholung der Leitmotive des 1. Kapitels im 8. und letzten des Romans die Erkenntnistheorie mit einem Kreis, die Philosophie Kants mit Nietzsches Ewiger Wiederkunft, negiert eine Entwicklung.

Die lyrisch-musikalischen Verfahren "Peterburgs" interpretieren die Erkenntnistheorie. Sie zeigen sich ihrerseits von der Ewigen Wiederkunft beeinflusst. Nicht nur der Zyklus, sondern auch und gerade die "obsessive Monotonie", das Immer-Gleiche der lautlichen, begrifflichen, syntaktischen u.a. Wiederholungen macht dies deutlich. Mit anderen Worten: Die musikalische Sinnschicht gibt der Stagnation, dem Kreis, recht. Hier liegt kein kantisches Bewußtsein mehr vor, die 'Musik' hält sich von der 'Empirie' betont fern, bleibt von der Fabel unbeeinflusst. Das gilt – allerdings in abgeschwächter Form – auch für die Parole des Ja-Sagens. Das Leitmotiv "да, да, да" ("ja, ja, ja") hat eine enorme Reichweite in "Peterburg". Es wird mit nahezu allen Figuren kombiniert, gehört nicht ursprünglich einem einzelnen Figurenhorizont an – wie etwa das "Ich" – aus dem es sich in der Folge verselbständigte. Das "Ja", das macht der Kontext klar, stellt jeweils eine Forderung an die Figuren. Es ist die Nötigung zum Handeln. Über die Provenienz und philosophische Zugehörigkeit des "Ja" gibt Belyjs Theorie Auskunft: Das "Ja" komprimiert die Urteilsbejahung Rickerts und das Ja-Sagen Nietzsches. Belyj suchte nach einer Vermittlung zwischen der Erkenntnistheorie und der gegensätzlichen, erkenntniskritischen Philosophie Nietzsches. Er war sich aber nie ganz sicher, auf welche Seite er sich schlagen sollte, welche Philosophie sein "да будет" ("es sei") am besten absichern könnte. In "Peterburg" scheint das Leitmotiv des Ja-Sagens nur die Philosophie Nietzsches zu vertreten. Dafür spricht der handlungsorientierte Einsatz, während das Gehirn des Erzählers mit seinen existenzsetzenden Fähigkeiten der Philosophie Rickerts Rechnung trägt. Belyj hält nun die Themen Bewußtsein und Handeln stärker auseinander. Die Formel vom "да, да, да" komprimiert seinen Anspruch an ein wertesetzendes, lebensveränderndes Schaffen. Und die breite Streuung im Roman bezeugt auch eine noch immer vorhandene Aktualität dieses Themas. Doch das Leitmotiv provoziert nur eine geringfügige Wirkung. Es hat – hierin weicht es von anderen Leitmotiven ab – am eigentlichen Ring keinen Anteil: Es tritt im 1. Kapitel gar nicht und im 8. nur noch schwach auf, womit das Werteschaffen dem Kreis entzogen zu sein scheint. Aber die abschließende, das "Ja" realisierende Tat Dudkins (der Mord an Lippančenko) erscheint grotesk. Das Leitmotiv verklingt,

nach vielfacher Wiederholung und ohne die passenden Akteure gefunden zu haben, mehr oder weniger im 7. Kapitel. Die musikalische Sinnschicht bringt in der Wiederholung des "Ja", v.a. aber in der zyklischen Romanstruktur eine enorme Skepsis gegenüber einer Entwicklung zum Ausdruck. Hier wird, so scheint es, Nietzsches Ewige Wiederkehr des Gleichen umgesetzt. Und generell verrät die musikalische Technik eine Beeinflussung durch Nietzsche. Von Kant ist jedenfalls nichts mehr zu sehen. Wäre nun die musikalische Sinnschicht das einzige Sprachrohr Belyjs, so gäbe er gewissermaßen dem Fatalismus recht. Und es läge eine eindeutige Dominanz der Erkenntnistheorie durch die von Nietzsche getragene Sinnebene vor. Der philosophische 'Dialog' erwiese sich als äußerst begrenzt. Daß dem nicht so ist, zeigt das Bewußtsein des Erzählers und sein Erzählen selbst. Gerade in der Kombination von Fabel und musikalischen Verfahren realisiert Belyj seine Idee von einer spiralförmigen Entwicklung, einer Entwicklung, die Wiederholung, objektive Gegebenheiten (Kreis) und Fortschritt, Schaffen (Linie) in sich zu vereinen vermag. Und diese Kombination bringt auch sein noch immer unentschiedenes Verhältnis zur Erkenntnistheorie zum Ausdruck. Belyj thematisiert die eigenen theoretischen Varianten, angefangen mit der frühen Bevorzugung des Dings an sich bis hin zur Identifikation von Kant und Ewiger Wiederkehr, aber er weicht einer eindeutigen Verurteilung aus. Dies gerade macht den Dialog und die Qualität des Textes aus.

II. Nietzsche

Die Indizien, die für eine Präsenz der Philosophie Nietzsches in "Peterburg" sprechen, sind weit über den Text verstreut. Sie betreffen alle Haupt-, z.T. auch die Nebenfiguren, reichen in die unterschiedlichen Handlungsstränge, in die Struktur und in den Stil des Romans hinein. Während die Erkenntnistheorie vorwiegend im Umkreis einer Figur (Nikolaj) lokalisiert wird, dehnt Belyj im Falle Nietzsches seine philosophische Rezeption stark aus. Einbezogen in die Rezeption sind sowohl die Biographie als auch verschiedene Texte Nietzsches. Um die Komplexität der Rezeption zu entzerren, scheint es sinnvoll, die Spuren Nietzsches allererst zu sichten. Diese Spuren sind aufgrund ihrer metaphorischen Natur häufig versteckt. Im weiteren stellt sich die Frage nach ihrer Funktion und gegenseitigen Durchdringung im Roman. Wie korrespondieren verschiedene Themen Nietzsches in "Peterburg" miteinander? Abschließend soll nach dem Einfluß Nietzsches auf den Typus des rhapsodischen Erzählers und auf die musikalische Sinnschicht gefragt werden. Dabei geht es vorwiegend um Belyjs formale Rezeption, um Stil und Struktur des Romans.

1. Reminiszenzen an die Biographie Nietzsches⁶³

Bereits eine auffallende Äußerlichkeit verbindet die Figur Dudkins mit Nietzsche. Dudkin trägt – und dieses Faktum wird leitmotivisch unterstrichen – einen Schnurrbart.(22,86) Daß der Schnurrbart schwarz ist und nicht etwa dunkelblond wie bei Nietzsche selbst, macht die Reminiszenz keineswegs fragwürdig. Die Farbe suggeriert einen weiteren Doppelgänger: Peter den Großen, Träger eines schwarzen Schnurrbarts. Aber auch dieses 'Paar' (Dudkin-Peter) ist – wie wir noch sehen werden – von Belyjs Nietzsche-Rezeption geprägt. Es stört das erste nicht, sondern tritt hinzu, und die Indizien für eine Repräsentation der Person Nietzsches durch Dudkin sind dicht. Da ist zunächst Dudkins Biographie, seine Herkunft. Er lebt mit falschem Paß, unter fremdem Namen in Petersburg.(86) Von seiner wahren Identität erfahren wir erst im 6. Kapitel. Er heißt Aleksej Alekseevič Pogorel'skij (291) und ist von adliger Abstammung.(276) An diese Abstammung erinnert er sich beim Anblick Lippančenos. Sie dient ihm zur Selbstrechtfertigung, als Zeichen der Distanz gegenüber dem Rohling. Und auch Nietzsche war ja auf seine vermeintlich adligen, polnischen Vorfahren stolz, hielt es nicht mit der Masse. An mehreren Textstellen, v.a. im Dialog mit Nikolaj (2. Kapitel) grenzt Dudkins Selbsteinschätzung an Überheblichkeit. Er glaubt an seine gesellschaftliche Sonderrolle (83), spricht von der Größe der Persönlichkeit (89) und zieht einen Vergleich zu Beethoven, dessen Musik er als göttlich einstuft.(85) All diese Merkmale treffen auch auf Nietzsche zu.⁶⁴ Dudkins Überlegenheit, ja Auserwähltheit spiegelt sich in seinem Blick, aber der Blick erhält von vornherein eine zusätzliche, konträre Interpretation: als Wahnsinn.

“у незнакомца были те самые черные усики и те самые поразительные глаза (вы такие б точно глаза встретили ночью в московской часовне Великомученика Пантелеймона, что у Никольских ворот: – часовня прославлена исцелением бесноватых; вы такие бы точно глаза встретили б на портрете, приложенном к биографии великого человека; и далее: в невропатической клинике и даже психиатрической).” (34)

“der Unbekannte hatte dasselbe schwarze Schnurrbärtchen und dieselben auffallenden Augen (sie könnten genau solche Augen nachts antreffen in der Moskauer Kapelle *für den Großmartyrer Pantelejmon*, beim Nikol'skij-Tor; – die Kapelle ist berühmt für die Gesundung Besessener; sie könnten genau solche Augen auf dem Portät antreffen, das der Biographie eines großen Mannes beiliegt; und dann: in der neuropathischen Klinik und sogar in der psychiatrischen).”

⁶³ Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf das Kapitel A.II.1. (“Die Person Friedrich Nietzsche”) in dieser Arbeit. Erläuternde Anmerkungen zur Biographie Nietzsches finden sich in diesem Kapitel nur, sofern sie bisher noch nicht oder nur peripher thematisiert wurden.

⁶⁴ Beethoven beschäftigt bereits den jugendlichen Nietzsche, Beethoven gilt in der “Geburt der Tragödie” als Beispiel großer deutscher Musik, an der Erhabenheit der Musik Beethovens hält Nietzsche bis zu seinem Lebensende fest. Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 1. a.a.O. S. 57f,200,353,391,434,483, 517,712; Bd. 2. a.a.O. S. 639.

Der Wahnsinn macht eine entscheidende Gemeinsamkeit von Dudkin und Nietzsche aus. Dudkins psychische Zerrüttung wird im Laufe des Romans mehrfach präzisiert (81,88,241-245,288-291), und er endet – wie Nietzsche – als Irrer.(386) Der Grund seiner endgültigen Verwirrung ist freilich ein anderer. Dudkin erkrankt nicht an Syphilis. Seine Sexualität aber scheint ähnlich verarmt wie bei Nietzsche. Er war nie in eine Frau verliebt, sehnt sich allenfalls nach Kleidungsstücken, v.a. Strümpfen, ganz unabhängig von deren Besitzerin.(88,92) Den Wahnsinn stimuliert seine gesellschaftliche Isolation, ein Faktum, das auch Nietzsche bedrückt. Dudkin hält sich im Dienst der Partei versteckt, hat kaum zwischenmenschliche Kontakte, leidet aber unter der Einsamkeit.(81) Daneben erinnert Dudkins Wohnraum und dessen Symbolik an Nietzsche.⁶⁵ Er haust in einer Mansarde. Oben und unten, Isolation und Straße, das sind seine Bewegungsachsen wie bei Nietzsche Berge und Meer, Zimmer und Spaziergänge. Die extremste Vereinzelung, die Dudkin in jakutischer Verbannung erfährt, läßt ihn die "Kategorie des Eises" entwickeln (86), ein Symptom, das Nietzsches Vorliebe für das Hochgebirge anklingen läßt. Nicht zuletzt indiziert der Wohnort 'Mansarde' Dostoevskijs "Prestuplenie i nakazanie". Raskol'nikov wohnt ebenfalls in einer Mansarde, und Raskol'nikov ermordet eine "Laus", die Wucherin Alena Ivanovna, Dudkin ermordet die "Tarantel" Lippančenko⁶⁶, Nietzsche identifiziert sich kurz vor Ausbruch seines Wahnsinns mit den Mördern Prado und Chambige. Daß Dudkin der zerstörenden Rolle zu entkommen sucht und, ähnlich wie Raskol'nikov, Zuflucht im Religiösen erhofft, stimmt zwar mit der Biographie Nietzsches nicht überein. Aber Belyjs jahrelanges Bestreben war es, aus Nietzsche den Gott-Suchenden zu machen. Dudkin repräsentiert in diesem Punkt Belyjs Blick auf Nietzsche, gebrochen durch das Prisma der eigenen Theorie.

Seine Rolle als Träger der Biographie Nietzsches präzisiert sich weiter durch die Affinität zu Peter dem Großen. Im Zusammenhang mit Dudkin stehen die entscheidenden Hinweise auf Peters Präferenz für die Inseln der Stadt, den eigentlichen Gründungsort Peterburgs (23)⁶⁷ und

⁶⁵ Die 'Verwandtschaft' Dudkins mit Nietzsche in den Punkten gesellschaftliche Vereinzelung und Wohnort halten auch Maguire und Malmstad fest. Vgl.: Maguire, R., Malmstad, J.E.: Petersburg. In: Malmstad, J.E. (Hrsg.): Andrey Bely. Spirit of Symbolism. a.a.O. S. 126. Im weiteren gehen Maguire/Malmstad nicht den biographischen Bezügen nach, sondern der "Zarathustra"-Rezeption Belyjs. Sie kommen zu Ergebnissen, die die vorliegende Arbeit im wesentlichen bestätigt.

⁶⁶ Zum Motiv der Tarantel, das auf Nietzsches "Zarathustra" zurückgeht, siehe das Kapitel B.II.3. ("Ja gublju bez vozvrata") in dieser Arbeit.

⁶⁷ Die Grundsteinlegung erfolgte auf der sog. Haseninsel mit der Peter-und Paulskirche. Die Spitze der Kirche wird in "Peterburg" in das Leitmotiv der Inseln eingegliedert. Einem von mehreren ursprünglichen Plänen zufolge sollte die ganze Stadt auf der Vasilij-Insel angesiedelt werden.

auf seine historische Mission für ganz Rußland.⁽⁹⁹⁾ Diese Textpartien sind lose an den Blick Dudkins gebunden, von einem rhapsodischen Erzähler getragen⁶⁸ und rekurren auf Peter weitgehend positiv. Daß Peter der Große eine Rolle in der Nietzsche-Rezeption des Romans spielt, legt Belyj schon durch den Vergleich mit dem Fliegenden Holländer fest.^(20,212) Damit werden nicht nur Peters Geschichte, sondern auch Wagner und über Wagner Nietzsche einge spielt. Peter ist das russische Äquivalent zu den von Nietzsche verehrten historischen Größen Napoleon und Columbus. In seiner Person verbinden sich sogar 'Napoleon' und 'Columbus' zugleich: Peter ist Staatsmann, Feldherr und Seefahrer. Er repräsentiert nicht Nietzsche selbst, sondern vielmehr den Anziehungspunkt für Nietzsche-Dudkin, das Ideal. Und in einer weiteren Hinsicht scheint ihm die Rolle des Ideals geradezu auf den Leib geschnitten. Kurz vor seinem Zusammenbruch identifiziert sich Nietzsche mit dem Antichrist, der "Antichrist" stellt auch eines seiner späten Werke dar. Und die Interpretation Peters als Antichrist ist in Rußland, hervorgerufen durch die Altgläubigen, gängig. Das teuflische Moment im Schaffen Peters klingt an einer Textstelle "Peterburgs" an.^(20f) Daneben aber trägt vor allem die Datierung der Ereignisse dem "Antichrist" Rechnung. Der Roman beginnt mit dem letzten Septembertag.⁽²²⁾ Das Datum wird ein einziges Mal erwähnt. Es fällt durch seine Exaktheit auf, denn generell sind die Zeitangaben in "Peterburg" extrem beschnitten und wirken verrätselnd. Die Angabe des Datums erfolgt im Zusammenhang mit Dudkins erstem Auftritt und wird von einer rhapsodischen Passage umrahmt, die die petrinischen Linien der Inseln beschwört. Belyj hebt nun, ungewöhnlich für ihn, das Faktum "September" im 6. Kapitel noch einmal hervor:

"Был сентябрь: небо было голубое и чистое; а теперь все не то: наливаться потоком тяжелого олова стало небо с утра; сентябрь – нет." (247)

"September war gewesen: der Himmel blau und rein; jetzt aber war alles anders; am Morgen begann sich der Himmel mit einem Strom schweren Zinns zu füllen; den September – gab es nicht."

Nietzsches Gesetzeskanon "wider das Christenthum", der den "Antichrist" abschließt, datiert auf den ersten Tag des Jahres Eins der neuen, aber genau auf den 30. September (1888) der falschen, der christlichen Zeitrechnung.⁶⁹ Der zeitliche Rahmen "Peterburgs" indiziert damit die Herrschaft des Antichrist im Sinne Nietzsches. Die Auftritte Peters resp. des Ehemaligen Reiters fallen in den Oktober, sie haben die größte Auswirkung auf Dudkin, der deutlich Züge der Person

⁶⁸ Burkhart beschreibt die Perspektive dieser Textpartien mit dem Begriff der "simultanen Erzählsituation". Dabei sind Erleben der Figur und "ornamentaler Kommentar" bzw. "stilisierte Digression" des Erzählers stark ineinander verwoben. Vgl.: Burkhart, D.: Schwarze Kuben – roter Domino. a.a.O. S. 180.

⁶⁹ Vgl.: Nietzsche, F.: Der Antichrist. KSA 6. a.a.O. S. 254.

Nietzsche trägt. Auch Dudkins abschließender Wahnsinn kann als äquivalent zur Identifikation Nietzsches mit dem Antichrist, mit dem König von Italien und den beiden Mördern eingestuft werden. Dudkin sitzt in Reiterpose auf der Leiche Lippančenkos, 'reproduziert' das Denkmal des Ehernen Reiters.⁷⁰ Peter, das Ideal, macht Dudkin verrückt, flößt ihm auch die Tat ein, wie Nietzsche an seinen Idealen zugrunde ging, über ihnen den Verstand verlor. So jedenfalls ließe sich aus den noch geringfügigen, rein biographischen Reminiszenzen der Zusammenhang deuten. Dudkin und Peter drängen sich als Zentren der Nietzsche-Rezeption Belyjs auf. Aber Belyj beschränkt sich nicht auf sie.

Auch die Ableuchovs haben eine Affinität zur Person Nietzsche. In ihrem Haus, im Untergeschoß, hängt über dem Flügel ein Gemälde Davids: "Distribution des aigles par Napoléon Premier".

"Картина изображала великого Императора в венке и горностайной порфире; к пернатому собранию маршалов простирал свою руку Император Наполеон; другая рука зажимала жезл металлический; на верхушку жезла сел тяжелый орел." (17)

"Das Gemälde stellte den großen Kaiser *mit* Lorbeerkranz und hermelinbesetztem Purpurmantel dar; auf die federgeschmückte Marschallversammlung wies mit der Hand Kaiser Napoleon; die andere Hand drückte einen metallenen Stab; auf der Spitze des Stabes saß ein schwerfälliger Adler."

Das Indiz 'Napoleon' suggeriert, daß die Ableuchovs, wie Nietzsche, historische Größen verehren. Daneben entsprechen die Pose Napoleons und sein Lorbeerkranz dem Reiterstandbild Peters. Auch das eigens hervorgehobene Metall des napoleonischen Stabs legt die Nähe zu Peter fest. Das Auftreten des Ehernen Reiters in "Peterburg" ist leitmotivisch in metallenen Schlägen komprimiert.⁷¹ Und nicht zuletzt – dies geht allerdings über die biographischen Reminiszenzen hinaus – repräsentiert der Adler Napoleons eines der beiden Tiere Zarathustras. Das andere, die Schlange, befindet sich am Denkmal Peters. Durch die Auswahl des Gemäldes und die detaillierte Bildbeschreibung legt Belyj seine Interpretationsrichtung von vornherein fest. Er unterstellt den Ableuchovs Nietzsches Anmaßungen, seinen Größenwahn, die Idealisierung mächtiger und gleichzeitig zerstörender Persönlichkeiten. Napoleon wird hinfort durch das russische Pendant vertreten: durch Peter den Großen. Und mit dessen Forderungen – d.h. implizit mit dem eigenen Ideal – bekommen es Vater und Sohn Ableuchov auch zu tun. Noch einmal allerdings – und an

⁷⁰ Darüber hinaus spielt Belyj nach eigener Aussage auf Gogol's "Zapiski sumasšedšego" an. Vgl.: Belyj, A.: *Masterstvo Gogolja*. a.a.O. S. 305f. Holthusen entdeckt die Parallelität zu Evgenij aus Puškins "Mednyj vsadnik". Vgl.: Holthusen, J.: *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*. a.a.O. S. 122. Zu den intertextuellen 'Zitaten', die dieser Szene unterliegen, vgl. auch: Silard (Szilard), L.: *K probleme mnogoslujnych reminiscencii. Motiv poedinka v Peterburge Andreja Belogo*. a.a.O. S. 603f.

⁷¹ Siehe dazu das Kapitel B.II.3. ("Ja gublju bez vozvrata") in dieser Arbeit.

bezeichnender Textstelle – wiederholt Belyj auch das Napoleon-Porträt. Nikolajs Blick, in Vorbereitung auf die Auseinandersetzung mit dem Vater (5.Kapitel) fällt auf das Gemälde.

“все так же, как прежде, висела копия с картины Давида «Distribution des aigles par Napoléon Premier». Картина изображала великого императора в венке и в порфире, простиравшего руку к собранию маршалов.” (225)

“und ganz genauso, wie früher, hing hier die Kopie von Davids Gemälde ‘Distribution des aigles par Napoléon Premier’. Das Gemälde stellte den großen Kaiser *mit* Lorbeerkranz und Purpurmantel dar, mit der Hand auf die Marschallversammlung weisend.”

Er betrachtet auch den Flügel, auf dem vor ihrer Flucht die Mutter spielte und erinnert sich an die Musik Beethovens.(226) Die Erwähnung Beethovens fällt dabei besonders auf, denn das Leitmotiv Anna Petrovnas besagt, sie spiele “Chopin (nicht Schumann)”.(16) Von Beethoven war bislang keine Rede, und auch nach ihrer Rückkehr im 8. Kapitel spielt Anna Petrovna “Chopin (nicht Schumann)”.(406) ‘Napoleon’ und ‘Beethoven’ indizieren an dieser Stelle vielmehr den Kontext ‘Nietzsche’. Und Nikolaj stellt diese Verwandtschaft in der folgenden Szene auch unter Beweis. Er tritt dem Vater drohend, mit metallenen Schlägen entgegen, das Leitmotiv Peters setzt sich in seinen Gang um:

“В это время из дальнего помещения, из – так себе – комнат, раздался удар за ударом; начинаясь где-то вдали, приближались удары; точно кто-то там шел, металлический, грозный; и раздался удар, раздробляющий все. Аполлон Аполлонович невольно остановился и хотел бежать к двери, запереть на ключ кабинет, но... (...)

Дверь отворилась: на пороге ее стоял Николай Аполлонович”. (230)

“In dem Moment ertönte aus der weitläufigen Wohnung, aus – *eigentlich – den* Zimmern, Schlag um Schlag; irgendwo fern beginnend, näherten sich die Schläge; als ginge dort jemand, metallene, drohend; und ein Schlag ertönte, der alles zersprengte. Apollon Apollonovič blieb unwillkürlich stehen und wollte zur Tür laufen, sein Arbeitszimmer abschließen, doch... (...)

Die Tür ging auf: auf der Schwelle stand Nikolaj Apollonovič.”

Nikolaj übernimmt die Rolle des von Nietzsche verherrlichten großen und gleichzeitig zerstörenden Menschen, er übernimmt die Rolle Napoleons resp. Peters. Das Gespräch mit dem Vater führt folgerichtig auch zu keiner Verständigung, es kommt zum Bruch. Kurz darauf setzt Nikolaj den Mechanismus der Bombe in Gang. Die Wiederholung des Gemäldes im Blick Nikolajs zeigt, daß der Sohn mehr als der Vater von Nietzsche infiziert ist, wiewohl ‘Napoleon’ im Parterre hängt und gewissermaßen für das ganze Haus gilt. Nikolajs besondere Nähe zu Nietzsche läßt sich auch über die Abstammung nachweisen. Auf ihr Blut sind die Ableuchovs, Vater wie Sohn, gleichermaßen stolz.(209) Allein Anna Petrovnas Vorfahren – sie sind Geistliche – geben Apollon Apollonovič zu denken. Den ‘Popen-Einfluß’ macht er für die Entartung seines Sohnes, für dessen skandalöse Auftritte als roter Domino verantwortlich.(179) Und der

Popenenkel Nikolaj dreht damit ganz wie der Pfarrerssohn Nietzsche die familiäre Bindung zum Christentum in ihr Gegenteil um.

Nikolajs Aggressionen, darunter auch die Auftritte im roten Domino, entspringen grundsätzlich der Körper- resp. Instinktsphäre. Und diese Sphäre weist ihrerseits einen Bezug zur Biographie Nietzsches auf. Die Anziehungskraft Sof'jas auf Nikolaj, v.a. aber die Dreierkonstellation Sof'ja – Lichutin – Nikolaj spiegeln sowohl Belyjs als auch Nietzsches private Erlebnisse. Ähnlich wie Lou Salomé hält es Sof'ja nur mit dem Intellektuellen, dem Philosophen. Zugeständnisse an die Triebe Nikolajs macht sie nicht. Daß sie selbst von Nietzsche beeinflusst ist, legen ihre Vorlieben offen. Sie gibt sich als begeisterte Anhängerin Arthur Nikischs (62), des Dirigenten also, auf den Nietzsche für seinen Freund Gast so große Hoffnungen gesetzt hatte.⁷² Und in der Rolle der Walküre sieht sie sich selbst in Bayreuth.(62) Wie bei Nietzsche, so endet auch die fiktive Dreierbeziehung: Nikolaj muß Sof'ja dem rechtmäßigen Dritten, dem Ehemann Lichutin überlassen.

Die biographischen Reminiszenzen legen insgesamt eine besondere Nähe Dudkins zu Nietzsche fest. Die Affinität von Nikolaj und Nietzsche ist geringfügiger; das wichtige Moment des Wahnsinns etwa ist ausgeklammert, und Nikolaj kommt nur auf marginale Weise mit Peter in Kontakt. Peter aber verkörpert Nietzsches Ideale, verkörpert gewissermaßen die Größen, mit denen sich Nietzsche beim Ausbruch seines Wahnsinns selbst identifiziert. Alle drei Figuren sind so hervorgehoben und auch für weitere Rollen in Belyjs Nietzsche-Rezeption prädestiniert. In der Natur der Dinge liegt allerdings, daß sich biographische Angaben am besten auf Personen übertragen lassen. Das gilt nur noch begrenzt für das nächste Nietzsche-Thema, die Ausdrucksformen des Apollinischen und Dionysischen in "Peterburg".

2. Apollo contra Dionysos

Die expliziten Erwähnungen apollinischer wie dionysischer Merkmale in "Peterburg" sind gering. Sie beziehen sich ausschließlich auf Apollon Apollonovič und Nikolaj Apollonovič, die das Apollinische schon in ihrem vielfach wiederholten Namen tragen. Nur Nikolaj, nicht der Vater, erhält – wie am Beispiel des Kantianers bereits angedeutet – das Attribut des Dionysos zugesprochen. Dennoch legt die gesamte Polarisierung der Figuren und auch die Charakteristik der Stadt eine Analogie zu den verschiedenen Seinsweisen nahe, die Nietzsche in der "Geburt

⁷² Vgl.: Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 2. a.a.O. S. 154f,159f,450.

der Tragödie“ entwickelt. Ein Problem besteht darin, daß die Kennzeichen des Apollinischen (Individualität, Ruhe, Maß) und Dionysischen (Masse, Entgrenzung, Rausch) sehr allgemein gehalten sind. Dementsprechend liegt die Verführung nahe, sie auf allzu viele Phänomene auszudehnen, die Interpretation gerät schnell ins Spekulative. Desweiteren decken sich Ideen aus der “Geburt der Tragödie” auch mit späteren Theoremen Nietzsches. Zarathustra etwa wird von Nietzsche als “dionysischer Unhold” bezeichnet, aber er weicht, zieht man den Aspekt des Schaffens in Betracht, doch deutlich von dem Dionysischen, wie es in der “Geburt der Tragödie” formuliert ist, ab. Und der Differenz zwischen den Positionen Nietzsches scheint Belyj in “Peterburg” gerecht zu werden. Die folgende Interpretation bemüht sich deshalb, Belyjs Unterscheidungen nachzuvollziehen und gegebenenfalls Doppelkodierungen anzuzeigen. Grundsätzlich ist hier eine vorsichtige Argumentation angebracht. Das zeigen schon die zum Thema vorliegenden Aufsätze von Gerigk⁷³, Bennett⁷⁴ und Barta⁷⁵, die sich in weiten Teilen widersprechen.

2.1 Der Senator

Die extremste Form des Apollinischen wird – darin sind sich zumindest Bennett und Gerigk einig – durch den Senator vertreten.⁷⁶ Sein Lebensprinzip heißt Ordnung. So inventarisiert er etwa seine Habseligkeiten, registriert sie auf Regalen, die – gleich einem Koordinatensystem – die Bezeichnung von Buchstaben und Himmelsrichtungen erhalten. Eine Kopie des Registers erhält der Diener.(14) Der Ordnungssinn des Senators erstreckt sich nicht nur auf die private

⁷³ Vgl.: Gerigk, H.-J.: Belyjs “Petersburg” und Nietzsches “Geburt der Tragödie”. In: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche Forschung. Bd. 9. 1980. S. 356-373.

⁷⁴ Vgl.: Bennett, V.: Echoes of Friedrich Nietzsche’s *The Birth of Tragedy* in Andrej Belyj’s *Petersburg*. In: Germano-Slavica. Bd. 3. 1980, 4. S. 243-259.

⁷⁵ Vgl.: Barta, P.: The “Apollonian” and the “Dionysian” in Andrei Bely’s *Petersburg*. In: Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. Bd. 32. 1986. S. 253-261.

⁷⁶ Bennett faßt sich dabei sehr kurz. Sie stellt die Ordnungsliebe des Senators im allgemeinen heraus und verweist auf sein “glänzendes” Auftreten an mehreren Textstellen des Romans, die dem hellen Gott Apoll entsprechen. Vgl.: Bennett, V.: Echoes of Friedrich Nietzsches *The Birth of Tragedy* in Andrej Belyj’s *Petersburg*. a.a.O. S. 249f. Auch Gerigk akzentuiert vorwiegend den Hang des Senators zur Ordnung, erwähnt darüber hinaus aber seine Abwehr des Dionysischen (des Alkohols, der Musik, der Leidenschaft, des Roten). Vgl.: Gerigk, H.-J.: Belyjs “Petersburg” und Nietzsches “Geburt der Tragödie”. a.a.O. S. 358-360. Barta dagegen widerspricht sich selbst: Der Senator ist für ihn eine einseitig apollinische Figur, dann aber unterstellt er ihm auch eine dionysische Sphäre. Vgl.: Barta, P.: The “Apollonian” and the “Dionysian” in Andrei Bely’s *Petersburg*. a.a.O. S. 255,257. Generell scheint mir Bartas Deutung des Apollinischen und Dionysischen in “Peterburg” wenig stringent. Seine Vorentscheidung, das Attribut des Mongolischen auch als Kennzeichen des Dionysischen zu sehen, führt dazu, daß mehr oder weniger alle Figuren eine dionysische Seite besitzen. Die (andere) Interpretation des Mongolischen durch Gerigk, auf die ich noch zurückkommen werde, hat sehr viel mehr Argumente für sich.

Sphäre. Ganz Petersburg und v.a. die russische Gesellschaft unterliegen seinem Hang nach Regeln, nach Sicherstellung. Eine Vorliebe hat er für die gerade Straße, den Prospekt und für regelmäßige geometrische Figuren wie Quadrat und Würfel. Mit einem Netz sich kreuzender Prospekte will er den Erdball überziehen, so daß für jeden Bewohner ein Quadrat übrig bliebe:

“ему захотелось чтоб вперед пролетела карета, чтоб проспекты летели навстречу – за проспектом проспект, чтобы вся сферическая поверхность планеты оказалась охваченной, как змеинными кольцами, черновато-серыми домовыми кубами; чтобы вся, проспектами притиснутая земля, в линейном космическом беге пересекла бы необъятность прямолинейным законом; чтобы сеть параллельных проспектов, пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов: по квадрату на обывателя, чтобы... чтобы...

После линии всех симметричностей успокаивала его фигура – квадрат.” (21)

“und er wünschte, daß die Kutsche vorwärts flöge, daß die Prospekte ihr entgegenflögen – Prospekt auf Prospekt, daß die gesamte sphärische Oberfläche des Planeten umfängen wäre, wie mit Schlangerringen, von schwärzlich-grauen Hauskuben; daß die ganze, von Prospekten zusammengedrückte Erde, im linearen kosmischen Lauf die Unermeßlichkeit mit einem gradlinigen Netz durchschnitte, daß das Netz paralleler Prospekte, durchschnitten von einem Netz von Prospekten, sich zu kosmischen Abgründen weitete aus Flächen von Quadraten und Kuben: ein Quadrat pro Bewohner, daß... daß...

Nach der Linie aller Symmetrien beruhigte ihn eine Figur – das Quadrat.”

Die hyperbolische Ordnungsliebe des Senators zieht schon im I. Kapitel die Konfrontation mit seinen dionysischen Gegnern nach sich. Es sind die Inselbewohner, unter ihnen Dudkin. Die Inseln symbolisieren im Blick des Senators das Chaos schlechthin. Als er Dudkin an einer Straßenkreuzung begegnet, vollführt dessen Arm die Bewegung eines Zickzacks. Das Zickzack sprengt die Symmetrie des Senators.(21) In der Bewegung wie im Blick Dudkins erkennt Apollon Apollonovič das Chaos der Inseln wieder.(26,33) Die beruhigende Regelmäßigkeit der Prospekte sieht er nur auf der Festlandsseite verkörpert. Mit den topographischen Verhältnissen stimmt diese Perspektive allerdings nicht überein. Denn die Vasilij-Insel, um die es hier vor allem geht, ist ebenso durch ein Schachbrettmuster von Linien und Quadraten gekennzeichnet. Der Widerspruch liegt vielmehr in den gesellschaftlichen Verhältnissen.

“Аполлон Аполлонович островов не любил: население там – фабричное, грубое; многотысячный рой людской там бредет по утрам к многотрубным заводам; и теперь вот он знал, что там циркулирует браунинг; (...) житель острова (...) считает себя петербуржцем, но он, обитатель хаоса, угрожает столице Империи в набегающем облаке...

Аполлон Аполлонович не хотел думать далее: непокойные острова – раздавить, раздавить! Приковать их к земле железом огромного моста и проткнуть во всех направлениях проспектными стрелами...” (21)

“Apollon Apollonovič liebte die Inseln nicht: die Menschen dort – *waren* Fabrikvolk, ungeschliffen, ein vieltausendköpfiger Menschenschwarm *schleppte* sich dort früh zu den vielschlotigen Fabriken; und nun wußte er auch, daß dort *der Browning zirkulierte*; (...) der Inselbewohner (...) *betrachtete* sich als Petersburger, doch er, der Bewohner des Chaos, *drohte* der Hauptstadt des

Reiches in einer anstürmenden Wolke...

Apollon Apollonovič wollte nicht weiter denken: die ruhelosen Inseln – zerquetschen, zerquetschen! Sie an die Erde schmieden mit dem Eisen der riesigen Brücke und in allen Richtungen mit Prospekt-Pfeilen durchschießen...”

Der Senator ist Repräsentant der Regierung und damit derjenigen Gewalt, die das ganze Imperium kontrolliert. Dieser Aufgabe gibt er sich mit Eifer hin. Er wird sowohl von Dudkin als auch von Beamtenkollegen mit einer fliegenden Maus “летучая мышь” (32) bzw. einer Fledermaus “нетопырь” (49) verglichen. Und die subtile Metaphorik legt damit seine staatliche Funktion als apollinisch fest.

Neben dem ins Groteske gesteigerten Prinzip des Maßes vertritt der Senator ebenso extrem die apollinische Individuation. Er ist – so heißt es im Text explizit – “für die Einzelhaft geboren”: “Аполлон Аполлонович был рожден для одиночного заключения”.(21)⁷⁷ So weit wie möglich grenzt er sich von seiner Umwelt ab, besonders wohl fühlt er sich im Kubus der schwarzen Kutsche, mit der er ins Amt fährt. Die Kutsche verbindet – geradlinig – seine beiden Lebensmittelpunkte: den Schreibtisch zu Hause mit dem Schreibtisch im Amt.(51) Gespräche führt Apollon Apollonovič nur unter dem Gesichtspunkt des Zwecks und am liebsten per Telefon:

“Аполлон Аполлонович Аблеухов, говоря откровенно, не переваривал непосредственных разговоров, сопряженных с глянением друг другу в глаза: разговор посредством телефонного провода устранял неудобство. (...)”

Всякий словесный обмен, по мнению Аполлона Аполлоновича, имел явную и прямую, как линия, цель. Все же прочее относилось им к чаепитию и курению окурков: Аполлон Аполлонович всякую папиросу называл неуклонно окурком; и он полагал, что русские люди – никчемные чаепийцы, пьяницы и потребители никотина (на продукты последнего он не раз предлагал повысить налог); оттого-то к сорокапятилетнему возрасту русского человека, по мнению Аполлона Аполлоновича, с головой выдавал неприличный живот и кровавого цвета нос; Аполлон Аполлонович кидался, как бык, на все красное (между прочим кидался на нос).

Сам Аполлон Аполлонович был обладатель мертвенно-серого носика и тоненькой талии (...) и этим гордился.” (176f)

“Apollon Apollonovič Ableuchov, offen gesagt, ertrug kein unmittelbares Gespräch, das verbunden war mit dem Blick in die Augen des anderen: ein Gespräch vermittelt der Telefonleitung behob die Peinlichkeit. (...)”

Jeder sprachliche Austausch hatte, nach Meinung Apollon Apollonovičs, ein klares und geradliniges Ziel. Alles übrige aber zählte er *zum* Teetrinken und Rauchen von Stummeln; Apollon Apollonovič nannte alle Papirossy stur Stummel; und er glaubte, die Russen seien nichtsnutzige Teetrinker, Trunkenbolde und Konsumenten von Nikotin (auf Produkte des letzteren hatte er mehrmals angeregt, die Steuer zu erhöhen); daher auch verriet gegen das fünfundvierzigste Jahr den Russen, nach

⁷⁷ Diese markante Charakteristik zitiert auch Gerigk. Vgl.: Gerigk, H.-J.: Belyjs “Petersburg” und Nietzsches “Geburt der Tragödie”. a.a.O. S. 359.

Meinung Apollon Apollonovičs, unfehlbar sein unanständiger Bauch und die blutrote Nase; Apollon Apollonovič stürzte sich, wie ein Stier, auf alles Rote (unter anderem stürzte er sich auf die Nase). Apollon Apollonovič selbst war Besitzer eines leblos-grauen Näschens und einer zierlichen Taille (...) und war stolz darauf."

Die apollinische und antidionysische Haltung des Senators ist hier kompakt aufgedeckt. Apollon Apollonovič steht durch sein Bestreben nach gesellschaftlicher Isolation und körperlicher Mäßigung gewissermaßen in Opposition zu allen Russen. Das russische Volk qualifiziert er insgesamt als lasterhaft ab. Diese extreme Form der Opposition, die Abwehr aller dionysischen Phänomene, macht sein Charakteristikum aus. Er kann die einseitig apollinische Position sogar bis in den Epilog des Romans hinein retten. Dort hat er zwar den geordneten Raum Petersburg verlassen und seinen Wohnort aufs Land verlegt, das ihm bislang – aufgrund der Unberechenbarkeit – äußerst unsympathisch war.⁽⁷⁸⁾ Aber es herrscht Frost, so hören wir, und der Senator trägt eine Brille, die sich beschlägt, er sieht deshalb von seiner Umgebung gar nichts.⁽⁴¹⁷⁾ Die familiäre Situation scheint gleichfalls geordnet. In seiner Beziehung zu Anna Petrovna demonstriert der Senator im ganzen Roman Prinzipientreue, und seine Rechnung geht auf. Er übersteht den Ehebruch und die Flucht seiner Gattin ohne psychischen Schaden. Er überweist ihr regelmäßig Geld ins Ausland, über die finanziellen Zuwendungen aber geht der Kontakt nicht hinaus. Zur Rückkehr Anna Petrovnas trägt er nichts bei, zeigt sich aber erfreut. Die dionysischen Ausschweifungen seiner Gattin sind vergessen, sie tangieren den Senator nicht, sollen ihn nach eigenem Verständnis nicht tangieren. Anna Petrovna darf ins häusliche Nest zurückkehren als sei nichts geschehen. Und der Senator regelt auch den wohl brisantesten Fall von dionysischer Bedrohung, den er in "Peterburg" erfährt: das Attentat.

Apollon Apollonovič haßt die Farbe rot – das Symbol jeglicher Aggression und der sich in Petersburg abzeichnenden Revolution. Doch in einem entscheidenden Fall kann er dem Roten nicht ausweichen. Er wird auf dem Ball der Cukatovs mit dem Domino konfrontiert und erfährt auch dessen Identität.⁷⁸ Die Maskerade des Sohnes stellt einen Angriff auf die berufliche und psychische Integrität des Senators dar. Seine Karriere wird aufgehalten. Und in Folge des Balls fällt sein Blick auch in die eigenen dionysischen Abgründe. Er erinnert sich an die erste Nacht mit Anna Petrovna, die Zeugung des Sohnes (362), das Popenblut der Gattin (179) etc. Die Konsequenz dieser Perspektive ist aber – wie nicht anders zu erwarten – Abwehr. Das notwendige Gespräch mit dem Sohn sieht der Vater nur als chirurgischen Akt an (223), und er bricht

⁷⁸ Auf den Ball und die Konfrontationen des Senators mit dem Dionysischen durch den roten Domino weist Gerigk hin. Vgl.: ebd.: S. 359.

schließlich die Verständigung durch eine harte Verurteilung ab:

“– «Вы, милостивый государь, изволите водить меня за нос; вы, милостивый государь, мне не сын; вы – ужаснейший негодяй!»” (231)

“– ‘Sie, mein Herr, geruhen, mich an der Nase herumzuführen; Sie, mein Herr, sind mir kein Sohn, Sie sind – ein entsetzlicher Halunke!’”

Dieser Ausruf macht Nikolajs aufkeimende Liebe gegenüber dem Vater zunichte.(231) Die Ausblendung der dionysischen Natur von seiten des Senators gibt dem Sohn schließlich Auftrieb, die Bombe in Gang zu setzen.(233) Nur in äußerst deformierter Form ist Apollon Apollonovič in der Lage, den chaotischen Verhältnissen Rechnung zu tragen. Er antizipiert sein zukünftiges Zusammenleben mit dem Sohn, dem “Halunken”, und diese unangenehme Perspektive läßt ihn auch von seinem apollinischen Kodex abrücken. Nur in seiner Vorstellung und sozusagen heimlich übernimmt er dabei auch das Leitmotiv Peters, die Bejahung:

“Да, да, да!

Подглядывать в замочную скважину; и – отскакивать, услышавши подозрительный шорох; или – нет: в соответственном месте повертеть шилом дырочку; и – ожидание не обманет: жизнь застенная сына перед ним откроется с точно такую же точностью, с какой открывается взору часовой разобранный механизм. Вместо государственных интересов его встретят новые интересы – с этого обсервационного пункта. (...)

И – тогда, и – тогда: (...) он приложится к проверченной дырочке, чтобы видеть и слышать (...): как они открывают душу друг друга – Николай Аполлонович и незнакомец тот, с усиками”. (363)

“Ja, ja, ja!

Durchs Schlüsselloch *müßte man schauen; und – wegspringen, wenn man ein verdächtiges Rascheln gehört hätte; oder – nein: an entsprechender Stelle mit einer Ahle ein kleines Loch bohren; und – die Erwartung würde nicht trügen: das Leben des Sohnes hinter der Wand würde sich ihm eröffnen mit genau derselben Präzision, wie sich dem Blick ein zerlegter Uhrmechanismus darbietet. Anstelle der staatlichen Interessen erwarteten* ihn neue Interessen – von diesem Observationspunkt aus. (...)

Und – dann, und – dann: (...) würde er sich an das gebohrte Löchlein schmiegen, um zu sehen und *zu* hören (...): wie einander ihre Seelen *öffneten* – Nikolaj Apollonovič und jener Unbekannte, mit dem Schnurrbärtchen”.

Das minimale Zugeständnis an Dionysos, die versteckte Handlungsweise des Senators, soll nur ihrerseits dazu dienen, das offensichtliche Chaos, seine eigentlich dionysischen Kontrahenten Nikolaj und Dudkin zu kontrollieren. Und unter Kontrolle bringt der Senator nicht zuletzt die Folgen der Explosion. Er zerstreut jeglichen Verdacht, der auf seinen Sohn fallen könnte, verschafft ihm einen Auslandspaß und vermeidet selbst eine Begegnung.(416) Damit hält er seine apollinische Integrität und seine Prinzipien bis zum Schluß aufrecht.

Es stellt sich angesichts dieser einseitigen Natur die Frage, ob der Senator nicht bereits das Apollinische konterkariert. Mit Dionysos geht – so Nietzsches These in der “Geburt der Tragödie” – auch notwendigerweise Apoll zugrunde. Der neue Dämon, der das tragische Erbe antritt,

heißt Sokrates. Er ist der wissenschaftliche, der rationale Mensch, der mit Musik nichts mehr zu tun hat und auch nicht mit der Schönheit Apolls. Und genau diese Eigenschaften treffen auch auf den Senator zu. Als einziges Familienmitglied spielt er nicht Klavier. In Vorbereitung seines großen Auftritts – er rüstet sich in weißer Uniform und mit Bändern geschmückt zu einer Parade – springt er aus dem Bett wie ein Zirkusreiter.(107) Mit der karnevalistischen Erniedrigung des Senators hält sich Belyj kaum zurück. Ja die mögliche Identität mit Apoll wird sogar explizit verneint:

“переменилась история; в древние мифы не верят; Аполлон Аполлонович Аплеухов – вовсе не бог Аполлон: он – Аполлон Аполлонович, петербургский чиновник.” (335)

“die Geschichte hat sich verändert; an die alten Mythen glaubt man nicht mehr; Apollon Apollonovič Ableuchov – ist keineswegs Gott Apoll: er ist – Apollon Apollonovič, der Petersburger Beamte.”

Apollon Apollonovič ist dem tragischen Zeitalter entwachsen. Er stellt den sokratisch verdorbenen Typus des alexandrinischen Menschen dar, der nach Nietzsche “im Grunde Bibliothekar und Korrektor ist und an Bücherstaub und Druckfehlern elend erblindet”.⁷⁹ Und auch der Staub auf den Büchern des Senators fehlt nicht.(344f)⁸⁰

Die Interpretation des Senators als sokratische Gestalt findet ihre Bestätigung in seiner wissenschaftlichen Weltanschauung: Apollon Apollonovič hängt dem Positivismus an. Nach dem Programm Auguste Comtes richtet er förmlich auch sein Leben ein.⁸¹ Sein Denken, sein Kontakt zur Umwelt ließe sich mit gleichem Recht unter dem Aspekt positivistischer Philosophie diskutieren. Der Unterschied zu einer apollinisch-sokratischen Deutung kann wie folgt beschrieben werden: Während der Senator positivistisches Gedankengut explizit und offensiv vertritt (119f), ist ihm seine Rolle im apollinisch-dionysischen Spannungsfeld des Romans gar nicht bewußt. Sie wird ihm durch musikalische Verfahren, oder von seiten des Erzählers zugewiesen, der die mythologischen Vergleiche – etwa den Hinweis auf das Medusenhaupt des Senators (50)⁸² – dosiert einsetzt. Der Leser, nicht aber Apollon Apollonovič, erkennt so die

⁷⁹ Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 120.

⁸⁰ Zur Instrumentierung dieser Textstelle siehe das Kapitel B.I.3. (“Instrumentierung des Kantianismus”) in dieser Arbeit.

⁸¹ Die Untersuchung von Gesetzen anstelle der Spekulation über “eigentliche” Ursachen, die Subsumption einzelner, komplizierter Erscheinungen unter höhere Kategorien, die Orientierung an der Nützlichkeit, der didaktische Anspruch, die besondere Rolle der Astronomie innerhalb der Erziehung und der Respekt vor den Einzelwissenschaften – dies sind Kennzeichen der positivistischen Philosophie Auguste Comtes, die der Senator sämtlich vertritt.(14,35f,119f) Vgl.: Comte, A.: Discours sur l'Esprit Positif. Rede über den Geist des Positivismus. Hamburg 1956. S. 27/29, 203/205, 85/87, 167, 233. Und: Ders.: Die Soziologie. Die positive Philosophie im Auszug. Stuttgart 1974. S. 8.

⁸² Das Medusenhaupt ist die Waffe Apolls gegen die ‘fratzenhaft ungeschlachte dionysische Macht’. Vgl.: Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. a.a.O. S. 32.

Einseitigkeit der Position. Er realisiert Nietzsches "Geburt der Tragödie" als intertextuellen Hintergrund. Er realisiert damit auch das fehlende Dionysische. Und nicht zuletzt wird er auf die anderen Figuren aufmerksam, stellt sich die Aufgabe, apollinische 'Verwandte' des Senators, dionysische Kontrahenten, v.a. aber die von Nietzsche anvisierte goldene Mitte zu suchen. Die "Geburt der Tragödie" überzieht den ganzen Roman und erstellt einen weit über den Figurenhorizont hinausreichenden Zusammenhang. Mit Hilfe von Nietzsches Frühwerk interpretiert Belyj den Positivismus des Senators und auch den Kantianismus seines Sohns.

2.2 Lippančenko

Eine ungewöhnliche 'Verbindung' zeichnet sich zwischen dem Senator und Lippančenko ab, der das gegensätzliche Ende der Skala, das äußerste dionysische Extrem darstellt. Beide Figuren treffen sich nie, spielen aber eine gleichermaßen einseitige Rolle.⁸³ Lippančenko wohnt außerhalb der Stadt. Offenbar sind noch nicht einmal die Inseln seinem wahrhaft dionysischen Status gemäß. Und wie im Falle des Senators geht auch hier die Grenzform über das eigentlich Dionysische schon hinaus. Den Griechen stellt Nietzsche die Vorstufe der dionysischen Barbaren entgegen. Deren Feste sind gekennzeichnet durch "überschwängliche geschlechtliche Zuchtlosigkeit", eine "abscheuliche Mischung von Wollust und Grausamkeit" und den "Rückschritt des Menschen zum Tiger und Affen".⁸⁴ Und diese Eigenschaften repräsentiert Lippančenko. Er neigt zum Infantilen, wird mit Nashorn und Gorilla gleichgesetzt, hat eine niedrigere Stirn.(274) Lippančenkos Frau trägt den sinnlichen Namen Zoja Zacharovna Flejš.⁸⁵ Sowohl Zojas (267,269)

⁸³ Diese Position vertritt auch Gerigk. Lippančenkos dionysische Natur ist nach Gerigk in seinem unförmigen Körper, seinem übermäßigen Alkohol- und Nahrungskonsum, in Lüsterheit, Infantilität und verschiedenen Tiervergleichen verbürgt. Vgl.: Gerigk, H.-J.: Belyjs "Petersburg" und Nietzsches "Geburt der Tragödie". a.a.O. S. 360f. Bennett sieht dagegen in Lippančenko einen "Übergangscharakter", also eine Figur zwischen Apollinischem und Dionysischem. Sie begründet ihre Haltung mit der differenzierten Darstellung seines Äußeren. Vgl.: Bennett, V.: *Echoes of Friedrich Nietzsche's The Birth of Tragedy in Andrej Belyj's Petersburg*. a.a.O. S. 249,252ff. Diese Einschätzung teile ich nicht. Denn das Äußere Lippančenkos ist derart lüstern und negativ gezeichnet, daß das strukturelle Argument kaum die Inhalte überwiegen dürfte. Die äußerlich klare Kennzeichnung Lippančenkos – im Gegensatz zu Morkovin etwa – läßt sich – wie noch zu zeigen sein wird – auf Belyjs "Zarathustra"-Rezeption zurückführen. Eine Nähe zum Apollinischen ergibt sich auch aus dieser Perspektive nicht. Im weiteren zieht Bennett die "Masken" Lippančenkos, seine Decknamen, als Beweis für seine apollinische Natur heran. Vgl.: ebd.: S. 254. Hier deutet Bennett den philosophischen Text falsch, denn die Maske ist nach Nietzsche gerade ein Indiz der Verschleierung des Dionysos. Ohne Masken entsteht das einseitig apollinisch fundierte Schauspiel. An anderer Stelle sieht Bennett die Rolle der Masken richtig und widerspricht sich damit selbst. Vgl.: ebd.: S. 250. Barta geht auf Lippančenko nicht ein.

⁸⁴ Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie*. a.a.O. S. 32.

⁸⁵ Gerigk spricht von der "offene(n) Allegorie" dieses Namens. Vgl.: Gerigk, H.-J.: Belyjs "Petersburg" und Nietzsches "Geburt der Tragödie". a.a.O. S. 361.

als auch Lippančenkos Anblick sind Dudkin zutiefst zuwider:

“Многое было в лице: отвращением необоримым лицо стояло пред Дудкиным (...).

А посасывающая воздух губа напоминала – ну, право же! – губку полуторогодовалого молокососа (только не было соски); если б в губы ему настоящую соски, то не было б удивительно, что губа все посасывает; без соски же это движение придавало лицу прескверный оттеночек.

Ишь ведь – тоже: играет в солдатики!

Так внимательный разбор чудовищной головы выдавал лишь одно: голова было – головой недоноска; чей-то хиленький мозг оброс ранее срока жировыми и костяными наростами; и в то время как лобная кость выдавалась чрезмерно наружу надбровными дугами (посмотрите на череп гориллы), в это время под костью, может быть, протекал неприятный процесс, называемый в общежитии размягчением мозга.

Сочетание внутренней хилости с носорожьим упорством – неужели это вот сочетание в Александре Ивановиче и сложило химеру, а химера росла – по ночам: на куске темно-желтых обоев усмеялась она настоящим монголом.” (274f)

“Vieles war in dem Gesicht: einen unüberwindlichen Ekel erzeugend, stand das Gesicht vor Dudkin (...).

Und die luftsaugende Lippe erinnerte – nun wirklich! – an die Lippe eines anderthalbjährigen Milchbarts (nur steckte kein Schnuller darin); würde man ihm einen richtigen Schnuller zwischen die Lippen schieben, dann wäre es nicht verwunderlich, daß die Lippe immerzu *saugte*; ohne Schnuller aber gab diese Bewegung dem Gesicht einen ausnehmend häßlichen Zug.

Und dann – schau an – er spielt mit Soldaten!

So ergab die aufmerksame Analyse des monströsen Kopfes nur eins: der Kopf war – der Kopf einer Frühgeburt; ein kränkliches Hirn war vor der Zeit mit Fett- und Knochenwülsten umwachsen; und während der Stirnknochen übermäßig nach außen trat in den Brauenbögen (schauen Sie sich den Schädel eines Gorilla an), verlief, womöglich, unter dem Knochen ein unangenehmer Prozeß, der im Umgang Hirnerweichung heißt.

Die Verbindung von innerer Kränklichkeit mit dem Starrsinn eines Nashorns – vielleicht hatte auch diese Verbindung in Aleksandr Ivanovič die Chimäre erzeugt, und die Chimäre wuchs – in den Nächten: von einem Stück dunkel-gelber Tapete lächelte sie als echter Mongole.”

Die dionysische Auflösung der Individualgrenzen demonstriert Lippančenko durch seine verschiedenen Identitäten. Das Parteimitglied Varvara Efgrafovna erkennt in ihm nur einen unsympathischen Griechen aus Odessa, namens Mavrokordato.(114) Sie weiß folglich gar nichts über seine politische Funktion. Auch Dudkin bezeichnet Lippančenko zumeist als “eine Person”. Er verdeckt dessen Identität im Dialog mit Nikolaj. Schließlich kann er Lippančenko aber selbst nicht mehr durchschauen, und das kann auch der Leser nicht. Lippančenko provoziert Dudkin. Er informiert ihn über Nikolajs Verrat an der Partei und gibt den Bezirksschreiber Voronkov, der mit Dudkin im gleichen Haus wohnt, als Regierungsspitzel aus.(281f) Die psychologische Konzeption der Figur Nikolajs legt hier eine Lüge Lippančenkos nahe. Ein engagiertes politisches Verhalten ist Nikolaj gar nicht zuzutrauen. Er zeigt sich auch im Rahmen der Partei als purer Theoretiker. Undurchsichtiger aber ist der Fall Voronkov. Die Identifizierungsarbeit des Lesers muß sich auf minimalste Textindizien stützen. Voronkov ist ein (ungenau)es Anagramm

zu Morkovin, Morkovin also ein Regierungsspitzel. Aber er kennt, wie man aus dem 1. Kapitel weiß, Lippančenko. Und so bleibt offen, ob nicht Lippančenko selbst, womöglich die gesamte Partei für die Regierung arbeitet.⁶⁶ Eine unwahrscheinlichere, aber nicht auszuschließende Variante könnte lauten, daß Lippančenko erst im Verlauf des Romans von Morkovins Doppelrolle erfährt und sich wirklich von diesem Agenten lösen will. In jedem Fall ist der Leser in den dionysischen Rausch hineingezogen, er kann vor allem der Parteigenossen kaum habhaft werden. Belyj treibt in dieser Hinsicht schon im ersten Kapitel ein Spiel mit dem Leser. Er stellt "zwei Schatten" vor, läßt sie einen Dialog ohne Regieanweisungen führen (37ff), und der Leser muß im Nachhinein mühsam die Identifikation leisten: Es sprechen Lippančenko und Morkovin. Noch undurchsichtiger ist das Gespräch der Schatten im 3. Kapitel, und zwar auch seinem Inhalt nach.(128f) Morkovin selbst schrumpft in seiner äußeren Gestalt mehrfach auf ein Leitmotiv zusammen: "котелок, трость, пальто, уши, нос и усы". ("Melone, Stock, Mantel, Ohren, Nase und Schnurrbart") (56,126,200) Das sind Kennzeichen, die kein Individuum anzeigen, sondern höchstens das Geschlecht: Es handelt sich um einen Mann. Und Morkovin bleibt so betont konturenlos.

Der verschwommenen Identität Lippančenkos und der Gesichtslosigkeit seiner Parteigänger entsprechen ihre Aufenthaltsorte. Lippančenko gliedert sich problemlos in die Taverne ein, in der er sich zu Beginn des Romans mit Dudkin trifft. Das umgebende Gegröle stört ihn nicht, ja er geht in dem Lokal offenbar ein und aus, denn er hat eine Flasche Cognac deponiert.(40) Ähnlich wohl fühlt sich Morkovin in einer Spelunke auf der Vasilij-Insel, wohin er Nikolaj schleppt. Es dröhnen Lieder über hoffnungslose Leidenschaften aus einem Musikapparat.(205) Und dieses Musikalische, das die Rauschsphäre komplettiert, kennzeichnet auch Lippančenkos Zuhause. Es singen Bekannte (267), oder es singt Lippančenko selbst, nämlich seinen Schwanengesang.(382f)

2.3 Nikolaj

Nikolajs apollinische Natur ist im Text mehrfach verbürgt: durch seinen Vatersnamen, seine Vorliebe für Mäuse, sein ikonenhaftes Antlitz, das den Vergleich mit Apoll hervorruft. Die Indizien 'Mäuse' und 'gottähnliches Gesicht' stehen jeweils im Kontext seiner kantisch-neukantianischen Philosophie. Und die Ausführungen zum Kantianismus lassen sich deshalb auch als

⁶⁶ Diese Möglichkeit stellt Dolžel mit überzeugenden Argumenten heraus. Vgl.: Dolžel, L.: *The Visible and the Invisible* Petersburg. a.a.O. S. 481.

Interpretation seiner apollinischen Seinsweise lesen. Das apollinische principium individuationis hat eine Entsprechung im Kantschen "Ich".⁸⁷ Ruhe und Maß zeigt Nikolaj, indem er sich philosophierend in sein Arbeitszimmer einschließt. Er vermeidet zwischenmenschliche Kontakte ähnlich wie der Vater, hält auch Dudkin im 2. Kapitel auf Distanz. Der Restauration seines von Kant geprägten Bewußtseins gegen Ende des Romans entspricht die Dominanz und abschließende Bestätigung des Apollinischen. Demgegenüber sieht Bennett in der Sphinx des Epilogs gerade ein Argument für das Dionysische.⁸⁸ Zugegeben, Nikolaj sitzt vor der Sphinx wie Ödipus, aber er löst das Rätsel eben nicht, hat keinen Zugang zur dionysischen Weisheit. Statt dessen entziffert er Bücher und Aufzeichnungen im Museum, er setzt damit nur seine Isolation und die Systematik des früheren Philosophierens fort. Neben der "Geburt der Tragödie" dürfte der Epilog auch auf den Passus "Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt!" aus dem 4. Teil des "Zarathustra" anspielen. Der intertextuelle Hintergrund dient aber auch hier der Kontrastierung: Nikolaj sieht sich nicht 'umsphixt von Dudu und Suleika, den Mädchen-Katzen'⁸⁹ wie der Sänger des "Zarathustra". Die Parallelisierung deckt eigens den Unterschied und damit Nikolajs Unfähigkeit auf. Eine Annäherung an Ödipus-Dionysos, an den "Wanderer und Schatten" Zarathustras gelingt ihm nicht.

Es wäre nun müßig, die apollinische Seinsweise Nikolajs, die sich mit seinem Status als Kantianer deckt, noch einmal zu belegen. Statt dessen soll der Blick stärker auf sein dionysisches Tun fallen. Der rote Domino ist der dionysische Aufzug Nikolajs. Er gliedert sich damit, ganz im Gegensatz zu seiner sonstigen Natur, in die Öffentlichkeit, in die Masse ein. Nikolaj provoziert einen Skandal auf dem Ball der Cukatovs (166f), die Geschichte vom roten Domino füllt gar die Zeitungen.(57ff) Der Domino terrorisiert Sof'ja (55,126f), führt zu einer Herzattacke des Vaters.(159ff) Der Domino gründet – auch dies wurde schon erwähnt – in den Trieben Nikolajs

⁸⁷ Seltsamerweise schreibt Barta sowohl Dudkin als auch Nikolaj den Haß auf das Individuelle zu und belegt damit die dionysische Natur beider. Zum Beweis kann er freilich nur eine Replik Dudkins zitieren, und Nikolajs Ablehnung des Individuums ist m.E. dem ganzen Roman nicht zu entnehmen. Vgl.: Barta, P.: The "Apollonian" and the "Dionysian" in Andrei Bely's *Petersburg*. a.a.O. S. 256.

⁸⁸ Vgl.: Bennett, V.: Echoes of Friedrich Nietzsche's *The Birth of Tragedy* in Andrej Belyj's *Petersburg*. a.a.O. S. 252. Auch Barta sieht im Handlungsort des Epilogs – Ägypten – ein Indiz für den Osten, und da der Osten bei ihm mit dem Mongolisch-Dionysischen gleichgesetzt wird, geht er von einer Hinwendung Nikolajs zum Dionysischen aus. Barts Interpretation orientiert sich generell an Bennctt. Vgl.: Barta, P.: The "Apollonian" and the "Dionysian" in Andrei Bely's *Petersburg*. a.a.O. S. 259. Belyjs Aufsatz "Linija, krug, spiral' – simbolizma" (a.a.O.) legt allerdings eine konträre Deutung nahe. In diesem Text identifiziert Belyj explizit und ausführlich die Pyramide als Zeichen von Dogmatismus und Statik, der Pyramide entspricht u.a. die Philosophie Cohens. Insofern Nikolaj im Epilog nicht nur vor der Sphinx sitzt, sondern sich auch an die Pyramide anlehnt, dürfte hier kaum der dionysische Rebell angezeigt sein.

⁸⁹ Vgl.: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 382.

und in seiner Zeugung. Er findet seinen Anziehungspunkt in der entsprechend dionysisch gezeichneten Sof'ja: Die Fülle ihres Haares ist unübershbar (59), sie lebt in chaotischer häuslicher Atmosphäre und ist orientierungslos in jeder Hinsicht: "Перспективы же не было." ("Eine Perspektive gab es nicht.") (60) Die Bindung kommt nicht zustande, da Sof'ja aus ihrem einseitig dionysischen Sein⁹⁰ gerade nach dem apollinischen Gegenteil sucht. Sie ist in den Philosophen Nikolaj, den Gott (Apoll), nicht in den Frosch verliebt. Neben der Triebphäre Nikolajs, die außer dem Domino auch das Versprechen verantwortet, erhält sein Bewußtsein eine explizite dionysische Interpretation.(259,260) Ein dionysisches *Bewußtsein* aber ist aus Nietzsches "Geburt der Tragödie" nicht herauszulesen, hier kommt statt dessen Belyjs Theorie, seine späte Sicht auf Nietzsche ins Spiel. In Anlehnung an Steiner geht es Belyj um eine Vorbestimmtheit, um eine Dynamisierung des Bewußtseins jenseits seiner Identität. Diese Zustände erlebt Nikolaj im Traum über der Bombe.⁹¹ Die beiden dionysischen Hälften Nikolajs scheinen sich aber unvermittelt entgegenzustehen. Vom Bewußtsein führt kein Weg zum Körper und umgekehrt, vom Körper kein Weg zum Bewußtsein. Sie streben zwar aus ihrer einseitig dionysischen Existenz heraus. Das lethargische Moment, das Nietzsche dem Dionysischen zuschreibt, gilt nicht generell für die Bewußtseinerlebnisse Nikolajs und auch nicht für seine triebhafte Natur. Der Traum und die verweigerte Liebe Sof'jas provozieren jeweils eine Tat. Nikolaj dreht zum einen den Schlüssel der Bombe weiter, zum anderen gibt er gegenüber der Partei das berüchtigte Versprechen. Und so sucht die dionysische Seite nach einem apollinischen Partner, Belyj thematisiert auch seine schöpferische Rezeption der "Geburt der Tragödie" aus dem Jahr 1908, fragt nach einem heldenhaften Tun. Die Taten Nikolajs aber sind mehr ein Versehen. Und vor allem: Sie sind nicht die einzige Motivation für den Mord am Vater. Lange vor dem Versprechen ist Nikolaj in die Partei verstrickt. Und diese Verstrickung hat ihrerseits mit Nietzsche zu tun, nicht aber mit der "Geburt der Tragödie". Nikolaj propagiert im Rahmen der Partei die Ablehnung jeglichen Mitleids (215), den Sturz aller Werte.(284) Er zeigt sich "Zarathustra"-hörig. Der Boden für das Attentat ist damit bereitet. Das Dionysische gibt nur den Anlaß, nicht aber den Grund zum Handeln. Und gerade die zweite Nietzsche-Verwandtschaft Nikolajs zeigt ent-

⁹⁰ Sof'ja wird sowohl von Bennett als auch von Gerigk unter die dionysischen Figuren eingeordnet. Vgl.: Bennett, V.: Echoes of Friedrich Nietzsche's *The Birth of Tragedy* in Andrej Belyj's *Petersburg*. a.a.O. S. 254f; Gerigk, H.-J.: Belyjs "Petersburg" und Nietzsches "Geburt der Tragödie". a.a.O. S. 368f. Barta geht auf diese Figur nicht ein.

⁹¹ Auch der Senator und sein 'Kontrahent' Lippačenko sind von dieser ungewöhnlich 'dionysischen' Variante betroffen. Vgl. dazu v.a. das Unterkapitel "Vtoroe prostranstvo senatora" (137-141) und das Bewußtsein Lippačenkos kurz vor seiner Ermordung.(384)

scheidende Mängel. Sein Problem besteht, in Kongruenz zur Erkenntnistheorie, im reinen Denken. Explizit wehrt sich Dudkin gegen die Theoretisierung des Sozialen durch Nikolaj (83), er erinnert sich an dessen "Referat".(284) Nikolaj tritt – so darf man schließen – auch im Rahmen der Partei als Philosoph auf, wenngleich nicht als Kantianer. Er ist kein Akteur und handelt nicht den eigenen "Referaten" gemäß. Der "Plan" (den Vater umzubringen) ist Produkt einer "Idee" und bleibt eben deshalb nur Plan:

"И ему стало ясно: самый тот миг, когда Николай Аполлонович героически обрекал себя быть исполнителем казни – казни во имя идеи (так думал он), этот миг, а не что иное, явился создателем вот такого вот плана (...); действие во имя идеи соединилось, как ни был взволнован он, с дьявольским хладнокровным притворством (...). На хладнокровие расчет все же был. К отцеубийству присоединялась тут ложь, присоединялась и трусость; но, что главное, – подлость." (330)

"Und ihm wurde klar: *selbst dieser Augenblick*, als Nikolaj Apollonovič sich heroisch dazu verdamnte, Ausführer der Hinrichtung zu sein – einer Hinrichtung im Namen der Idee (so dachte er), dieser Augenblick, und nichts sonst, wurde zum Urheber eines solchen Planes (...); das Handeln im Namen der Idee hatte sich, wie aufgeregt er auch war, mit teuflischer kaltblütiger Heuchelei vereint (...).

Auf Kaltblütigkeit hatte er eben doch gesetzt. Zum Vätermord kam hier die Lüge, kam auch Feigheit; doch vor allem – Gemeinheit."

Auch mit den Ideen "Zarathustras" kommt Nikolaj nicht adäquat zurecht. Er ist feige. Diese Ideen verharren im apollinischen Zustand wie der Kantianismus auch. Nikolaj sieht wohl ein, daß den Referaten Taten zu folgen hätten. Die Konsequenz wird ihm klar, als er den Mordauftrag in Händen hält. Aber die dem Dionysischen entspringende Ausführung soll ja schon bald wieder revidiert werden. Insgesamt kann Nikolaj als ein durch und durch gespaltenes, und zwar auch philosophisch gespaltenes Individuum beschrieben werden. Statt einer Synthese liegt hier eine Dissonanz in jeder Hinsicht vor.⁹²

⁹² Für eine Synthese von Apollinischem und Dionysischem in der Figur Nikolaj plädiert, m.E. zu Unrecht, Bennett. Nikolajs Zugehörigkeit zum väterlichen (apollinischen) Prinzip und die Abstammung von der (dionysischen) Mutter sind hier das einzige Argument. Die Synthese selbst in Frage stellend, spricht Bennett gegen Ende ihres Aufsatzes dann von einer Dichotomie gleichstarker Teile. Vgl.: Bennett, V.: Echoes of Friedrich Nietzsche's *The Birth of Tragedy* in Andrej Belyj's *Petersburg*. a.a.O. S. 251,257. Gerigk geht dagegen von zwei unversöhnten Elementen in Nikolaj aus. Er macht für seine These das Fehlen einer Tat geltend. Dieser Deutung stimme ich zu, wenngleich das Moment des Schaffens in "Peterburg" nicht nur auf Belyjs Rezeption der "Geburt der Tragödie" zurückzuführen ist. Vgl.: Gerigk, H.-J.: Belyjs "Peterburg" und Nietzsches "Geburt der Tragödie". a.a.O. S. 367f. Barta spricht eher vage von einer Teilung (division) des menschlichen ego, wenn diese Prinzipien, wie im Falle Nikoljas, gleichzeitig vorhanden seien. Vgl.: Barta, P.: The "Apollonian" and the "Dionysian" in Andrei Bely's *Petersburg*. a.a.O. S. 258.

2.4 Dudkin

Dudkins dionysische Natur zeigt sich explizit im Dialog mit Nikolaj (2. Kapitel). Er agiert im Namen einer allgemeinen Todessehnsucht, die Bennett zu Recht auf den Hintergrund des Gottes Silen aus der "Geburt der Tragödie" projiziert:⁹³

"– «Если уж говорить о веянии, то его определить при помощи слов не могу: я могу назвать его общею жаждою смерти; и я им упиваюсь с вострогом, с блаженством, с ужасом»."(91)

"– 'Wenn ich schon von der Stimmung spreche, kann ich sie mit Worten nicht definieren: ich kann sie allgemeine Todessehnsucht nennen; und ich berausche mich daran voll Entzücken, voll Glückseligkeit, voller Furcht'."

Die Merkmale des Rausches sind bei Dudkin stark ausgeprägt. Er trinkt und raucht exzessiv (92), verkehrt in Tavernen, in die er sich jedoch weniger glatt als Lippančenko einfügt. Ihn stören die umgebenden Stimmen.(42f) Durch diese minimalen Details ist er bereits als Gegenspieler des Senators ausgewiesen, konkurriert aber auch mit dem dionysischen Barbaren. Dudkin wohnt auf der Vasilij-Insel, haßt die Festlandsseite.(24) Er haßt auch die ihn beengende Mansarde, entflieht der Einsamkeit auf die Straße, in Kneipen, aufs Land:

"Прочь отсюда! На улицу!..

Надо вновь зашагать, все шагать, прочь шагать: до полного истощения сил, до полного онеменья мозга и свалиться на столик харчевни, чтоб не снилися мороки; и потом приняться за прежнее: отшагать Петербург, затеряться в сыром тростнике, в дымах виснувших взморья, в оцепенении от всего отмахнуться и очнуться уже среди сырых огоньков петербургских предместий." (245)

"Fort von hier! Raus!..

Er mußte wieder laufen, nur laufen, fortlaufen: bis zur völligen Erschöpfung der Kräfte, bis zur völligen Taubheit des Hirns und auf ein Wirtshaustischchen sinken, um nicht Wirres zu träumen; und dann sich an das Frühere machen: zu Fuß durch ganz Petersburg laufen, im feuchten Schilf sich verlieren, im hängenden Dunst der Küste, erstarrt alles abwehren und zur Besinnung erst kommen zwischen den feuchten Lichtern der Petersburger Vorstädte."

Die Auflösung seiner Individualgrenzen steht in Zusammenhang mit der politischen Rolle. Dudkin hat einen Decknamen, geht im Getriebe der Partei auf, seine genaue politische Funktion bleibt bis zum Schluß im Dunkeln. Ähnlich den zwei Schatten wird Dudkin zunächst als "mein Unbekannter mit schwarzem Schnurrbart" aufgeführt, und Belyj lüftet seine Identität nur zögernd. An der diffusen und unselbständigen Position in der Partei ist Dudkin – nach seiner eigenen Erkenntnis – nicht unschuldig. Seine Erinnerung besagt, daß er in früheren Zeiten eine neue Barbarei heraufbeschwörte. Diese Theorie entstand offensichtlich unter dem Einfluß Nietzsches und Ibsens:

⁹³ Vgl.: Bennett, V.: *Echoes of Friedrich Nietzsche's The Birth of Tragedy in Andrej Belyj's Petersburg*. a.a.O S. 252.

“Помнится, в тот период пришлось ему развивать парадоксальнейшую теорию о необходимости разрушить культуру, потому что период историей изжитого гуманизма закончен и культурная история теперь стоит перед нами, как выветренный трухляк: наступает период здорового зверства, пробивающийся из темного народного низа (хулиганство, буйство апашей) (...); Александр Иванович в эту пору проповедывал сожжение библиотек, университетов, музеев; проповедывал он призвание монголов (впоследствии он испугался монголов). Все явления современности разделялись им на две категории: на признаки уже изжитой культуры и на здоровое варварство, принужденное пока таиться под маскою уточенности (явление Ницше и Ибсена) и под эту маскою заражать сердца хаосом, уже тайно взывающем в душах.” (292)

“Er erinnerte sich, in dieser Periode entwickelte er gerade eine höchst paradoxe Theorie über die Notwendigkeit der Zerstörung der Kultur, denn die Periode des geschichtlich überlebten Humanismus galt ihm als vollendet und die Kulturgeschichte als nun vor uns stehend wie ein verwitterter, mürber Strunk: es beginne die Periode gesunder Bestialität, *die sich aus dem dunklen tiefen Volk herauschlagen würde* (Rowdytum, Frechheit der Hemdsärmel) (...); Aleksandr Ivanovič propagierte damals das Verbrennen der Bibliotheken, Universitäten, Museen; er propagierte auch den Ruf an die Mongolen (später lernte er die Mongolen fürchten). Alle Erscheinungen der Gegenwart teilte er in zwei Kategorien: in Symptome der bereits überlebten Kultur und in gesunde Barbarei, die sich vorläufig noch verstecken mußte unter der Maske des Ausgesuchten (das Erscheinen Nietzsches und Ibsens) und unter dieser Maske die Herzen mit dem Chaos anstecken, das schon heimlich *rief* in den Seelen.”

Belyj semantisiert hier seine frühe Rezeption der “Geburt der Tragödie”: Die erstarrte sokratische Kultur des 19. Jhs. soll mittels einer Mobilisierung des Dionysischen, des Mythischen bewältigt werden. Und auch die Übertragung auf den russischen Kontext, die Identifikation der dionysischen Barbaren mit den Mongolen kommt dabei zur Sprache. Aber wie Belyj ist auch Dudkin zum Zeitpunkt des Romans von dieser Position abgerückt. Vor den Mongolen fürchtet er sich mittlerweile. Er repräsentiert nun weit mehr den Versuch des Theoretikers Belyj, das Apollinische und Dionysische in einem schöpferischen Helden zu vereinen. Denn die dionysische Position ist keineswegs die einzige Dudkins: Er versucht, der Auflösung in ein “wir” zu entkommen:⁹⁴

“– «Я – я: а мне говорят, будто я – не я, а какие-то ‘мы’. Но позвольте – почему это? А вот память расстроилась: плохой знак, плохой знак, указывающий на начало какого-то мозгового расстройства (...). И подчас даже сердиться: общее дело, социальное равенство, а...»” (82)

“– «(...) так вот сидишь себе и говоришь, почему я –я: и кажется, что не я... (...) И вот гово-

⁹⁴ Dieses Streben übersieht Bennett. Sie schätzt Dudkin als einen rein dionysischen Charakter ein. Vgl.: ebd.: S. 252f. Aus diesem Grund muß sie wohl auch Lippančenko apollinische Züge zugestehen, denn die Opposition zwischen beiden Figuren ist offensichtlich. Gerigk macht umgekehrt geltend, daß Dudkin die “revolutionäre Befreiung des Individuums”, Lippančenko dagegen die “Entmündigung des Individuums” betreibe. Diese Ansicht teile ich. Vgl.: Gerigk, H.-J.: Belyjs “Petersburg” und Nietzsches “Geburt der Tragödie”. a.a.O. S. 370. Auf das Verhältnis Dudkin-Lippančenko geht Barta nicht ein. Eher implizit ist seinem Aufsatz zu entnehmen, daß er Dudkin stärker der dionysischen Sphäre zuordnet. Er macht den Haß auf das Individuelle und die dionysische Rebellion Dudkins gegen Peter geltend. Vgl.: Barta, P.: The “Apollonian” and the “Dionysian” in Andrei Bely’s *Petersburg*. a.a.O. S. 256,258. Diese letzte These halte ich für eine Fehldeutung.

rißh sich: черт знает что со мной сделала жизнь. И хочется, чтобы я – стало я... А тут мы... Я вообще презираю все слова на 'е р ы' (...)»". (89)

“– 'Ich – bin ich: aber man sagt mir, ich wäre – nicht ich, sondern irgendein 'Wir'. Doch erlauben Sie – warum das? Jetzt ist mein Gedächtnis zerrüttet: ein schlechtes Zeichen, ein schlechtes Zeichen, das hinweist auf den *Beginn* einer Hirnzerrüttung (...). Und manchmal werde ich geradezu böse: die gemeinsame Sache, soziale Gerechtigkeit, nur...”

“– '(...) also da sitzt du und redest, warum du – du bist: und dir scheint, das bist gar nicht du... (...) Und da sagst du dir: weiß der Teufel was das Leben mit dir gemacht hat. Und ich möchte, daß ich – ich *werde*... Aber *da ist ein w i r*... Ich verachte überhaupt alle Wörter auf 'y' (...)”

Dudkin kann seine Kooperation mit der Partei nur in dem Glauben ertragen, er spiele eine Sonderrolle. Es setzt sich – unter Rückgriff auf Nietzsche – in Analogie zu Beethoven. Er gibt sich dionysisch beflügelt, vom Volk inspiriert und erhebt sich dabei über die Masse, führt sie an.

“Мы все ницшеанцы: ведь и вы (Николай Аполлонович, А.З.) – инженер вашей железно-дорожной линии, творец схемы – и вы ницшеанец; только вы в этом никогда не признаетесь. Ну так вот: для нас, ницшеанцев, агитационно настроенная и волнуемая социальными инстинктами масса (как сказали бы вы) превращается в исполнительный аппарат (тоже ваше инженерное выражение), где люди (даже такие, как вы) – клавиатура, на которой пальцы пьяниста (заметьте: это выражение мое) летают свободно, преодолевая трудность для трудности; и пока какой-нибудь партерный слюнтяй под концертной эстрадой внимает божественным звукам Бетховена, для артиста да и для Бетховена – суть не в звуках, а в каком-нибудь септаккорде.” (85)

“Wir sind alle Nietzscheaner: denn auch Sie (Nikolaj Apollonovič, A.Z.) – der Ingenieur einer eigenen Eisenbahnlinie, der Urheber eines Entwurfs – auch Sie sind Nietzscheaner; nur werden Sie das niemals eingestehen. Nun also, uns Nietzscheanern verwandelt sich die agitatorisch gesinnte und von sozialen Instinkten getriebene Masse (wie Sie sagen würden) in ein ausführendes Organ (wieder ihr Ingenieurausdruck), wo die Menschen (selbst solche, wie Sie) die Klaviatur sind, über die die Finger des Pianisten (beachten Sie: das ist mein Ausdruck) mühelos fliegen, die Schwierigkeit überwindend um der Schwierigkeit willen; und *während* irgendein Parkettgeiferer vor dem Konzertpodium den göttlichen Klängen Beethovens lauscht, liegt für den Künstler und auch für Beethoven – das Eigentliche nicht in den Klängen, sondern in irgendeinem Septakkord.”

Daß seine Identifikation mit Beethoven allerdings nur ein Wunschdenken ist und die realen Verhältnisse in der Partei keineswegs so aussehen, muß Dudkin auf Nachfrage Nikolajs selbst eingestehen. Die Beschneidung seiner Kompetenz kommt vor allem Lippančenko zu. Dudkins These, nicht er sei in der Partei, sondern die Partei in ihm (83), wird durch das Thema Lippančenko (der “Person”) widerlegt. Es stellt sich heraus, daß vielmehr Dudkin seiner (ihrer) Kontrolle unterliegt. Lippančenko ist für sein Schattendasein verantwortlich.(92) Nichtsdestoweniger hält Dudkin noch lange an Lippančenko fest, er fällt sogar kurzfristig auf dessen Provokation herein.(283) Erst nach dem Besuch des Persers Šišnarfné erkennt er den Betrug. Er erkennt, daß Lippančenko seinen Willen unterjocht, für das Mongolengesicht an der Wand verantwortlich ist. Dudkin aber will nicht mehr zu den Mongolen-Barbaren zurück, sondern aus dem Verbund mit Lippančenko heraus, seine Identität wiederfinden.

„что Липпанченко их предавал, Александр Иванович знал; но таил от себя свое знание (Липпанченко над душою его имел неизъяснимую власть); в этом – корень болезни (...); алкоголь, куренье, разврат – лишь последствия; галлюцинации, стало быть, довершали лишь звенья той цепи, которою Липпанченко его сознательно заковал. (...)“

Липпанченко поработал его волю; порабощение воли произошло оттого, что ужасное подозрение с головою бы выдало все; (...) и, подозревая о подозрении, Липпанченко не отпускал его от себя ни на шаг; так связались оба друг с другом; (...)“

И он, Неуловимый, поверил.

Александр Иваныч вскочил; и в бессильной ярости он потряс кулаками; дело было исполнено; совершилось! (...)“

– «Да, я знаю, что сделаю». (...)“

– «Погань думала, что меня обойдет». (304f)“

„daß Lippančenko sie verriet, wußte Aleksandr Ivanovič; doch er verbarg sein Wissen vor sich (Lippančenko hatte über seine Seele eine unerklärliche Macht); darin lag – die Wurzel der Krankheit (...); Alkohol, Tabak, Laster – waren nur die Folgen; die Halluzinationen *schlossen*, also, nur die Glieder jener Kette *zusammen*, mit der Lippančenko ihn bewußt gefesselt hatte. (...)“

Lippančenko hatte seinen Willen versklavt; die Versklavung des Willens war darum geschehen, weil der entsetzliche Verdacht alles komplett verraten hätte; (...) und *da er ihn des Verdachts verdächtigte*, ließ ihn Lippančenko keinen Schritt von sich; so hatten sich beide miteinander verbunden; (...)“

Und er, der Ungreifbare, *hatte daran geglaubt.*“

Aleksandr Ivanovič sprang auf; und in ohnmächtiger Wut schüttelte er die Fäuste; es hatte sich erfüllt; es war geschehen! (...)“

– ‘Ja, ich weiß, was ich tun werde.’ (...)“

– ‘Das Lumpenpack dachte, es kann mich umgehen.’”

Aus dieser Erkenntnis entspringt, gekoppelt mit dem Auftritt des Ehernen Reiters, die einzig bemerkenswerte Tat „Peterburgs“. Dudkin ermordet Lippančenko. Die Tat und ihre Vorbereitung können als eine Vereinigung des Dionysischen mit dem Apollinischen gedeutet werden. Sie legen allerdings in vielerlei Hinsicht eine stärkere Beeinflussung durch „Zarathustra“ nahe.⁹⁵

Noch mit anderen Mitteln versucht Dudkin dem Dionysischen zu entkommen. Er knüpft eine Beziehung zu dem Sektierer Stepka, der von Wodka und Tabak abrät (104) und mit „ihnen“, mit „solchen“ (den Gästen Dudkins in Gestalt des Persers) nichts zu tun haben will. (289,294) Diese Beziehung Dudkins geht auf Belyjs Bestreben zurück, Nietzsche mit dem Christentum in Verbindung zu bringen. Šišnarfné verdrängt Stepka aus der Mansarde. Damit ist Dudkins Schicksal beschlossen.⁹⁶ In jedem Fall gehen diese zentralen Szenen über eine Rezeption der

⁹⁵ Auch Gerigk ahnt diese Nähe. Er sieht in dem Perser die Gestalt Zarathustras. Vgl.: Gerigk, H.-J.: Belyjs „Petersburg“ und Nietzsches „Geburt der Tragödie“. a.a.O. S. 370. Diese Identifikation scheint mir fragwürdig, die Interpretationsrichtung allerdings begründet. Zweifellos spielt in den Auftritt des Persers „Zarathustra“ (als Text) hinein. Zu diesem Punkt siehe das Kapitel B.II.3 („Ja gublju bez vozvrata“) in dieser Arbeit.

⁹⁶ Auf diese Szene macht auch Clowes aufmerksam. Ihrer These, Belyj thematisiere in „Peterburg“ das Dionysische und Christliche als zwei oppositionelle, moralische Prinzipien, deren Synthese zwar erwünscht, aber in ihrer möglichen Realisierung letztlich verneint werde, ist grundsätzlich zuzustimmen. Vgl. das Kapitel „Belyj and the Crucified Dionysos“ in: Clowes, E. W.: The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature 1890-1914. S. 152-172. Die Interpretation des Romans bleibt aufgrund des Überblicks, den Clowes bietet, allerdings an der Oberfläche. Die Philosophie Nietzsches in „Peterburg“ wird daneben auf

“Geburt der Tragödie” hinaus. Weder ist die Figur Dudkin im Spannungsfeld des Apollinischen und Dionysischen ausreichend beschrieben, noch kann Belyj das Moment der Tat nur auf die “Geburt der Tragödie” gründen. Das entspricht auch seiner theoretischen Position von 1907-1909 und es entspricht nicht zuletzt Nietzsche selbst. Denn der “Geburt der Tragödie” ist weit mehr eine passive Erwartungshaltung, denn eine aktive Umgestaltung der Gesellschaft zu entnehmen. Die Schaffenden Zarathustras sind mit einer Mobilisierung der Massen gar nicht mehr zu erklären. Ein solch Schaffender in “Peterburg” aber ist Peter selbst.

2.5 Peter der Große

Zumindest Peters Verhältnis zur Stadt, zur Gesellschaft und sein Auftreten an markanten Plätzen kann mittels des apollinisch-dionysischen Spannungsfelds erklärt werden. Grundsätzlich läßt Belyj in diese Figur aber weniger die “Geburt der Tragödie” als seine Rezeption des Wertesetzens, des Ja-Sagens, des “Zarathustra”, also der späteren Werke Nietzsches einfließen. Die Interpretation sieht sich vor das Problem gestellt, daß Peter zwar eine funktional äußerst wichtige Rolle spielt, jedoch nur rudimentär beschrieben wird. Seine Präsenz im Roman reduziert sich mitunter auf ein Leitmotiv. Gerade diese leitmotivische und metaphorische Darstellung lädt zu Spekulationen ein: So gehen die Deutungen Bennetts, Bartas und Gerigks zu Peter extrem auseinander. Für Bennett und Barta eine einseitig apollinische Figur⁹⁷, sieht Gerigk in Peter die prometheische Variante einer apollinisch-dionysischen Synthese.⁹⁸

Bennett argumentiert rein historisch mit der Verwestlichung Rußlands durch Peter den Großen, deren Symbol die Gründung Petersburgs ausmacht.⁹⁹ Aber schon die geschichtliche Rezeption dieses Phänomens ist durchaus zwiespältig. Und im Roman zeigt sich Peter eben nicht wie der statische Westler Apollon Apollonovič, der vor allem das Imperium verteidigt. Wenn Belyj überhaupt eine historische Interpretation übernimmt und sie im Horizont Nietzsches bricht, dann ist es die Deutung Peters als Antichrist. Der Antichrist ist dadurch zwar als gefährlich ausgewiesen, aber durchaus nicht im negativen Sinne. Das läßt sich auch anhand einer zweiten philosophischen ‘Spur’ nachweisen. Der Antichrist Solov’evs – und nur diese Variante sieht

Erscheinungsformen des Dionysischen reduziert.

⁹⁷ Vgl.: Bennett, V.: Echoes of Friedrich Nietzsche’s *The Birth of Tragedy* in Andrej Belyj’s *Petersburg*. a.a.O. S. 250f; Barta, P.: The “Apollonian” and the “Dionysian” in Andrei Bely’s *Petersburg*. a.a.O. S. 253.

⁹⁸ Vgl.: Gerigk, H.-J.: Belyjs “Petersburg” und Nietzsches “Geburt der Tragödie”. a.a.O. S. 364ff.

⁹⁹ Vgl.: Bennett, V.: Echoes of Friedrich Nietzsche’s *The Birth of Tragedy* in Andrej Belyj’s *Petersburg*. a.a.O. S. 244, 246f. Diese Voraussetzung übernimmt Barta ungeprüft von Bennett. Vgl.: Barta, P.: The “Apollonian” and the “Dionysian” in Andrei Bely’s *Petersburg*. a.a.O. S. 253.

Belyj negativ – kommt aus dem Osten, von der mongolischen Seite. Dieses Mongolische deckt sich – wie Gerigk herausstellt – sowohl mit den dionysischen Barbaren als auch mit den einseitigen Westlern. Peter dagegen ist eine Figur, die nichts Mongolisches an sich hat.¹⁰⁰ Seine Farbe ist nicht gelb, sondern grün. Die Antichristzählung Solov'evs macht Belyj nicht für Peter virulent, sondern für den Senator. Dieser herrscht wie der Magier Apollonius über Rußland.(334)¹⁰¹

Wenn Peter in die Nähe zu Nietzsches Antichrist gerückt werden kann, so liegt ihm von vornherein eine stärkere Affinität zum Dionysischen zugrunde. Und dies bestätigt auch der Text:

“А там были – линии: Нева, острова. Верно в те далекие дни, как вставали из мшистых болот и высокие крыши, и мачты, и шпицы, пронизая зубцами своими промозглый зеленоватый туман –

– на теневых своих парусах полетел к Петербургу оттуда Летучий Голландец из свинцовых пространств балтийских и немецких морей, чтобы здесь воздвигнуть обманом свои туманные земли и назвать островами волну набегающих облаков; адские огоньки кабачков двухсотлетие зажигал отсюда Голландец, а народ православный валил и валил в эти адские кабачки, разнося гнилую заразу...

Поотплывали темные тени. Адские кабачки же остались. С призраком долгие годы здесь бражничал православный народ: род ублюдочный пошел с островов – ни люди, ни тени. – оседая на грани двух друг другу чужих миров.” (20f)¹⁰²

“Aber dort waren – die Linien: die Neva, die Inseln. Wohl in jenen fernem Tagen, als sich erhoben aus den bemoosten Sümpfen die hohen Dächer und die Masten und die Turmspitzen, und mit ihren Zacken den nassen, grünlichen Nebel durchstießen –

– war von dort auf seinen Schattensegeln gen Petersburg der Fliegende Holländer geflogen aus den bleigrauen Weiten der Ost- und Nordsee, um hier durch Betrug zu errichten sein nebliges Reich und Inseln zu nennen die Woge anstürmender Wolken; die Höllenlichter der Schenken entzündete zweihundert Jahre lang von hier der Holländer, und das rechtgläubige Volk drängte und drängte in diese Höllenschenken und verbreitete üble Seuchen...

Nach und nach stachen die dunklen Schatten in See. Die Höllenschenken aber blieben. Mit dem Phantom zechte hier lange Jahre das rechtgläubige Volk: ein Geschlecht von Bastards kam von den Inseln – *weder* Menschen, noch Schatten, – und wurde seßhaft an der Grenze zweier sich fremder Welten.”

Die Verantwortung des Gründers liegt auf der Inselseite und sein Auftrag im Roman ergeht schließlich auch an einen Inselbewohner. Mit diesem Ort verträgt er sich besser als mit dem apollinischen Festland. Hier sind 'seine' Linien, andere als die des Senators. In den Linien Peters riecht es noch nach Leben:

¹⁰⁰ Vgl.: Gerigk, H.-J.: Belyjs “Petersburg” und Nietzsches “Geburt der Tragödie”. a.a.O. S. 364ff.

¹⁰¹ Vgl.: Burckhart, D.: Schwarze Kuben – roter Domino. a.a.O. S. 141.

¹⁰² Das Attribut des “Höllischen” wird daneben auch dem Nevskij prospekt zugesprochen. (49) Bezeichnenderweise hat Peter aber keinerlei Verbindung zur Petersburger Prachtstraße. Die ‘Hölle’ der Inseln scheint deshalb eine andere als die des Nevskij prospekt zu sein. Wie noch zu zeigen sein wird, polarisiert Belyj hier zwei Aspekte der Philosophie Nietzsches: das zerstörende Schaffen und die Ewige Wiederkunft.

“И вот незнакомец – на дворике (...). Посредине двора были сложены отсыревшие сажени осиновых дров; и был виден и отсюда кусок семнадцатой линии, обвистанной ветром. Линии!

Только в вас осталась память петровского Петербурга.

Параллельные линии на болотах некогда провел Петр (...).

Лишь здесь, меж громадин, остались петровские домики; вон бревенчатый домик; вон – домик зеленый; вот – синий, одноэтажный, с ярко-красною вывеской «Столовая». Точно такие вот домики раскидались здесь в стародавние времена. Здесь еще, прямо в нос, бьют разнообразные запахи: пахнет солью морскою, селедкой, канатами, кожаной курткой и трубкой, и прибрежным брезентом.” (23)

“Jetzt *stand* der Unbekannte – im Hof (...). Mitten im Hof lagen gestapelt naß gewordene Klafter Espenholz; und man sah auch von hier ein Stück der Siebzehnten Linie, umpfiffen vom Wind.

Ihr Linien!

Nur in euch hat sich die Erinnerung an das petrinische Petersburg erhalten.

Die parallelen Linien durch Sümpfe zog einst Peter (...).

Nur hier, zwischen den Häuserkolossen, stehen noch Häuschen aus der Zeit Peters; dort hinten eines aus ganzen Balken; da – ein grünes Häuschen; hier – ein blaues, einstöckiges mit dem grellroten Schild ‘Gastwirtschaft’. Und genau ebensolche Häuschen standen hier verstreut in längst vergangenen Zeiten. Hier springen uns noch direkt in die Nase die unterschiedlichsten Düfte: es riecht nach Meersalz, Hering, Tauen, nach Lederjacke und Pfeife, und nach geteertem Segeltuch.”

Peter steht auch zu den von ihm ins Leben gerufenen Spelunken. Ein Wandgemälde Peters – seine Pose entspricht daneben dem Bildnis Napoleons – ziert die Kneipe in der Millionnaja. Gleich einem Zickzack aus Spinat ist die grüne Landschaft Peterhofs abgebildet.(30) Das Zickzack markiert schon früh Peters besondere Verbindung zu Dudkin. Persönlich betritt Peter die Kneipe auf der Insel. Von einem rein apollinischen Status kann hier keine Rede sein. Er sitzt am Tisch neben Nikolaj und Morkovin und verfolgt ihr Gespräch. Der Ort selbst ist ein musikalischer. Auch das Motiv des “entarteten Geschlechts” der Inselbewohner kehrt hier wieder.(207) Peter gliedert sich in diese Atmosphäre problemlos ein, aber er hebt sich auch positiv von einigen trunkenen Gestalten ab. Um die Auflösung im Dionysischen, um den puren Rausch ist es ihm nicht zu tun. Und seine Forderungen stellt er, diese Szene abschließend, an Nikolaj.(213,215) Er hält es offenbar noch für möglich, von einem Festlandsbewohner, einem apollinisch markierten Individuum, eine Antwort zu erhalten. Nikolaj soll zu der entscheidenden Tat bewegt werden. An Morkovin, an die trunkenen Gäste selbst stellt Peter keine Ansprüche. Vom Extrem, von den dionysischen Barbaren grenzt er sich ab.

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach Peters Verhältnis zu den Massenbewegungen, den Streiks und der Revolution. Diese Massen rotten sich zumindest häufig bei seinem Denkmal zusammen. Es muß von der Polizei geschützt werden.(97) Allerdings legt der Kontext nahe, daß Belyj zwar von einer Affinität Peters zur Revolution ausgeht, eine historische Veränderung aber nur in der individuellen heroischen Tat sieht. Er beschwört den Sprung des

Pferdes über die Geschichte.(99) Und der Sprung erfolgt im Roman tatsächlich. Der Eherne Reiter besucht Dudkin, überträgt seine Aufgabe auf ihn, den Inselbewohner, den freilich aristokratischen Inselbewohner. Mit Nietzsche und Belyj läßt sich hier sagen: Die wirklich Schaffenden sind vornehme Einzelne mit einem Bezug zum musikalischen Untergrund, aber schließlich doch deutlich davon abgehoben.

Peter kann als Figur verstanden werden, die dem Apollinischen entsagt, aus der versteinerten Rolle, dem Standbild ausbricht.¹⁰³ Er besinnt sich dabei auf seine eigene dionysische Natur und die noch immer dionysisch besetzten Viertel Peterburgs. Peter aber fällt nicht ins andere Extrem. Die Wahl Dudkins, des aristokratischen Revolutionärs, zum "Sohn", der seinerseits der Auflösung in der Partei zu entinnen sucht, steht dafür symptomatisch.¹⁰⁴ Der Deutung Gerigks kann deshalb grundsätzlich beigeprüft werden, wenn auch seine Interpretation mit Hilfe der "Geburt der Tragödie" den 'Fall' Peter verengt.¹⁰⁵

2.6 Die Stadt

Die Differenzierung Peterburgs in eine apollinische und dionysische Hälfte kam schon im Kontext der Figuren zur Sprache. Einige grundsätzliche Charakteristika sollen hier nur ergänzt werden. In Übereinstimmung mit dem bildnerischen Prinzip Apolls zeigt sich auch das Festland vorwiegend von seiner architektonischen Seite. Einige 'Markenzeichen' Peterburgs werden erwähnt (Sommergarten, Winterpalast, Isaaskathedrale), Fassaden beschrieben (das Haus Lichutins, das Amt mit Karyatide), auch von den Innenräumen der Ableuchovs und der Lichutins erhält der Leser eine konkrete Vorstellung. Das gilt auch für den Wohnort Dudkins. Diese Schilderung kann aber mit seiner Sonderrolle motiviert werden, mit seinem Bestreben, das Schattendasein, das einseitig Dionysische loszuwerden. Denn grundsätzlich sind die Inseln und das Land optisch verschwommen und auf musikalische Weise präsent. Leitmotivisch wiederholt wird der Nebel, der über den Inseln hängt, ihre grüne Farbe, die sie mit der Neva und dem

¹⁰³ Diese These vertritt Gerigk. Vgl.: Gerigk, H.-J.: Belyjs "Petersburg" und Nietzsches "Geburt der Tragödie". a.a.O. S. 365.

¹⁰⁴ Nicht nachvollziehbar ist in diesem Punkt die Interpretation Bartas, der – auf der Grundlage des Ödipus-Mythos – von einer dionysischen Rebellion Dudkins gegen den apollinischen Vater (Peter) ausgeht und dies allein mit der Begrüßung des "Sohnes" durch Peter belegt. Eine Rebellion gibt es aber nicht, sondern Dudkin folgt Peter gerade. Vgl.: Barta, P.: The "Apollonian" and the "Dionysian" in Andrei Bely's *Petersburg*. a.a.O. S. 258.

¹⁰⁵ Gerigk zitiert zwar die Identifikation von Peter und Nietzsches Übermensch, die Belyj in "Ritm, kak dialektika" vornimmt, geht aber auf diese Verbindung in "Peterburg" nicht weiter ein. Vgl.: ebd.: S. 370.

Ehernen Reiter teilen.(22,55,126,301)¹⁰⁶ Ab und zu scheinen die Inseln zu brennen. (174,396) In ihren Kneipen wird gesungen, auch im Haus Dudkins singt der Schuster Bessmertnyj.(288) Daneben hebt Belyj den Laut 'u' als Zeichen des Massenaufstands eigens hervor. Er dringt im Oktober (!) vom Land nach Petersburg hinein:

“Дни стояли туманные, странные: проходил мерзлой поступью ядовитый октябрь; замороженная пыль носилась по городу бурями вихрями (...).

Таковы были дни. А ночи – выходил ли ты по ночам, забирался ли в глухие, подгородные пустыри, чтобы слышать неотвязную, злую ноту на «у»? Уууу-уууу-уууу: так звучало в пространстве; звук – был ли то звук? Если то и был звук, он был несомненно звук иного какого-то мира; достигал этот звук редкой силы и ясности: «уууу-уууу-ууу» раздавалось негромко в полях пригородных Москвы, Петербурга, Саратова: но фабричный гудок не гудел, ветра не было; и безмолвствовал пес.” (77)

“– «Ууу-ууу-ууу». Гудело в пространстве и сквозь это «ууу» раздавалось подчас:

– «Революция... Эволюция... Пролетариат... Забастовка...» И потом опять: «Забастовка...» И еще: «Забастовка...»” (98)

“– «Уууу-ууу-ууу...» – так звучало в пространстве.

– «Вы слышите?»

– «Что такое?»

– «Ууу-ууу.»” (114)

“Die Tage waren neblig, seltsam: es durchlief sie mit frostigem Schritt ein giftiger Oktober; gefrorener Staub sauste durch die Stadt in graubraunen Wirbeln (...).

So waren die Tage. Die Nächte aber – bist du hinausgegangen in den Nächten, hast du dich aufgemacht zu den öden Brachen vor der Stadt, um zu hören die zudringliche, böse Note auf 'u'? Uuuu-uuuu-uuuu: so tönte es im Raum; der Ton – war das ein Ton? Wenn das auch ein Ton war, war er, zweifellos, der Ton einer anderen Welt; dieser Ton erreichte ungeheure Stärke und Klarheit: 'uuuu-uuuu-uuu' tönte es leise auf den Feldern vor *Moskau, Petersburg*, Saratov: doch die Fabriksirene heulte nicht, kein Wind blies; und stumm blieb der Hund.”

“– 'Uuu-uuu-uuu'. Es heulte im Raum und durch dieses 'uuu' ertönte mitunter:

– 'Revolution... Evolution... Proletariat... Streik...' Und dann wieder: 'Streik...' Und noch einmal: 'Streik...'"

“– 'Uuuu-uuu-uuu...' – so klang es im Raum.

– 'Hören Sie?'

– 'Was ist das?'

– 'Uuu-uuu'.”

Es fällt auf, daß die Textstellen, die die Inseln und das Land im Blick haben, ihrerseits von einem besonderen, musikalisch inspirierten Erzähler vorgetragen werden. Damit wird zum einen die Differenzierung von Stadt und Figuren untermauert, zum anderen bestätigt Belyj seine Rezeption der “Geburt der Tragödie” auch auf einer anderen Ebene, der Ebene des Erzählens. Während sich

¹⁰⁶ Während sich Gerigk in seinem Aufsatz ganz auf die Figuren konzentriert, zieht Bennett auch die Stadt Petersburg in Betracht. Als Indiz des Dionysischen gilt ihr u.a. der Nebel. In ihre Deutung der Stadt wirkt allerdings das Vorurteil von Peter als dem unmißverständlichen Vertreter des Apollinischen hinein. So entgeht Bennett auch der Zusammenhang von nebligen Inseln und ihrem Gründer. Vgl.: Bennett, V.: *Echoes of Friedrich Nietzsche's The Birth of Tragedy in Andrej Belyj's Petersburg*. a.a.O. S. 246ff. Barta geht unter Berufung auf Bennett nur marginal auf die Stadt ein. Vgl.: Barta, P.: *The "Apollonian" and the "Dionysian" in Andrei Bely's Petersburg*. a.a.O. S. 254.

der ironische Erzähler vorzugsweise auf die Festlandsseite konzentriert, tritt uns mit dem dionysischen Part der Rhapsode entgegen. Inwieweit sich Belyjs Rezeption der "Geburt der Tragödie" auf die musikalische Sinnschicht generell auswirkt, soll an späterer Stelle diskutiert werden. Denn musikalisch befrachtet ist ja auch die apollinische Petersburger Hälfte. Mit dieser Musikalität überzieht Belyj den gesamten Text, stellt den Zusammenhang des einseitig Apollinischen (des Senators) mit dem einseitig Dionysischen (Lippančenko) durch die Laute /pll/-/lpp/ eigens heraus.¹⁰⁷ Durch die Instrumentierung auf /r/ ist Peter dieser Polarisierung entzogen.¹⁰⁸ Die Hufschläge des Pferdes, vielfach wiederholt – "удар за ударом" ("Schlag auf Schlag") – scheinen immerhin dem dionysischen Land mehr entgegenzukommen, "die böse Note des u" der Revolution aufzunehmen, so auch das Leitmotiv "я гублю без возврата" ("ich vernichte ohne Wiederkehr"). Gleichzeitig bleibt hier aber der Hinweis nötig, daß sowohl Peter als auch die Stadt und selbst die Musikalität Peterburgs mit der "Geburt der Tragödie" noch unzureichend erfaßt sind.

3. Я гублю без возврата

Es soll in diesem Kapitel versucht werden, das Leitmotiv des Ja-Sagens zu verfolgen und seine Implikation als vernichtendes Schaffen, gesetzt gegen die Ewige Wiederkunft, zu belegen.¹⁰⁹ Gleichzeitig wird sich die besondere Rolle Peters als Vorreiter für ein schöpferisches Tun präzisieren. Die Dreifachwiederholung "да, да, да" findet sich zunächst bei Dudkin im Dialog mit Nikolaj (2.Kapitel). Dudkin unterstützt mit dieser Formel seine vermeintlich überlegene Rolle in der Partei (91), jedoch auch die Erkenntnis, daß ihn Lippančenko kontrolliert, – eine unangenehme Erkenntnis.(90) Verdichtet erscheint das Ja-Sagen im Zusammenhang mit dem Mordauftrag, und zwar zunächst im Horizont Sof'jas. Sof'ja liest vorab den Brief Lippančenkos an Nikolaj, sie weiß damit über seinen provokativen Inhalt Bescheid, und sie freut sich hämisch, Nikolaj mit der Übergabe einen Schlag versetzen zu können:

¹⁰⁷ Die Instrumentierung Lippančenkos zeigt sich deutlich in seiner in Kapitel B.II.2.2 ("Lippančenko") dieser Arbeit zitierten Charakteristik.

¹⁰⁸ Siehe dazu das Kapitel B.II.4. ("Der rhapsodische Erzähler") in dieser Arbeit.

¹⁰⁹ Die Position, daß beide Aspekte in "Peterburg" aus- und gegeneinandergehalten werden, vertreten auch Maguire/Malmstad. Vgl.: Maguire, R., Malmstad, J.E.: Petersburg. In: Malmstad, J.E. (Hrsg.): *Andrey Bely. Spirit of Symbolism*. a.a.O. S. 96-144. Holthusen, der die Ewige Wiederkunft zur "fundamentalen Spielvoraussetzung" für "Peterburg" erklärt, sieht in der Parole des Reiters ebenso das Gegengewicht zum Kreislauf. Vgl.: Holthusen, J.: Spielerische Strukturen in Andrej Belyjs "Peterburg". In: Christa, B.: *Andrey Bely Centenary Papers*. Amsterdam 1980. S. 147f.

“Весь Николай Аполлонович был теперь у нее в руках; все существо ее задрожало ужасом за него и за ту возможность нанести ему за свои двухмесячные страдания непоправимый, страшный удар; и удар этот получит он вот из этих ручек. (...) Да, да, да: сама она ему нанесет злой удар простой передачей письма ужасного содержания. Мгновение: ее охватило чувство головокружения пред тем, на какой путь себя она обрекает; но удержаться, сойти с пути было поздно: не сама ли она вызывала кровавое домино? Ну, а если он вызвал пред нею образ страшного домино, пусть свершится все прочее: пусть же будет кровавый путь у кровавого домино!” (135)

“Ganz und gar war Nikolaj Apollonovič nun in ihren Händen; ihr ganzes Wesen erbehte im Grauen für ihn und für jene Möglichkeit ihm für ihre zweimonatigen Leiden einen endgültigen, schrecklichen Schlag *zufügen zu können*; und diesen Schlag *würde er hier aus ihren Händen erhalten*. (...) Ja, ja, ja: *sie würde ihm selbst* den bösen Schlag zufügen durch das einfache Überreichen des Briefs mit entsetzlichem Inhalt. Ein Augenblick: sie ergriff ein Gefühl des Schwindels *vor dem Weg, zu dem sie sich verurteilte*; doch sich zurückzuhalten, abzugehen vom Weg, *dazu* war es zu spät: *hatte sie nicht selbst den roten Domino hervorgerufen? Nun, und wenn er vor ihr das Bild des schrecklichen Domino hervorgerufen hatte, sollte sich doch alles weitere erfüllen: sollte* doch ein blutiger Weg bevorstehen dem blutroten Domino!”

Sof'ja fordert Konsequenzen. Sie fordert mehr als nur den Domino, der sich darüber hinaus in ihren Augen lächerlich macht. Es soll für Nikolaj auf dem eingeschlagenen Weg kein Zurück mehr geben. Ihr Motiv ist persönliche Rache. Nach dem Ball und der erfolgten Übergabe des Briefes aber weitet sich ihr Blick. Sie ahnt, daß der inszenierte Weg nicht nur die Zerstörung Nikolajs, sondern auch ihrer eigenen Vergangenheit, ja der Vergangenheit schlechthin bedeutet. Und hier sieht sie sich auch mit dem Ehernen Reiter konfrontiert, sie sieht die weitreichenden Ausmaße ihres “Schlags”:

“За куском недавнего прошлого отвалился и весь сегодняшний день (...) и вчерашний день опять отвалился, как кусок громадной дороги, мощеной гранитом; отвалился и грянул о некое совершенно темное дно. И раздался где-то удар за ударом, раздробляющий камни. Перед ней мелькнула любовь этого несчастного лета; и любовь (...) отвалилась от памяти; и опять раздался удар, раздробляющий камни. Промелькнувши, упали: весенние разговоры ее с Nicolas Аблеуховым; помелькнувши, упали: годы замужества, свадьба (...). И неслись удары металла, дробящие камень. Вся жизнь промелькнула, и упала вся жизнь (...); пустота продолжалась в века, а в веках слышался лишь удар за ударом: то, слетая в некое дно, упали куски ее жизни. Точно некий металлический конь, звонко цокая в камень, у нее за спиной порастаптывал отлетевшее; точно там за спиною, звонко цокая в камень, погнался за нею металлический всадник.

И когда она обернулась, ей представилось зрелище: абрис Мощного Всадника... Там – две конских ноздри проницали, пылая, туман раскаленным столбом.” (174)

“Dem Stück der jüngsten Vergangenheit nach stürzte auch der ganze heutige Tag (...) stürzte auch der gestrige Tag, wie ein Stück eines riesigen, mit Granitstein gepflasterten Wegs; stürzte und krachte auf vollkommen dunklen Grund. Und irgendwo ertönte ein Schlag, der Steine zersprengte. Vor ihr *schimmerte* auf die Liebe dieses unglücklichen Sommers; und die Liebe (...) stürzte aus ihrem Gedächtnis; und wieder tönte ein Schlag, der Steine zersprengte. *Es schimmerten auf und* versanken: die Frühlingsgespräche mit Nicolas Ableuchov; *es schimmerten auf und* versanken: die Jahre der Ehe, die Hochzeit (...). Und es hallten metallische Schläge, die Stein zersprengten. Das ganze Leben *schimmerte auf*, und dann versank das ganze Leben (...); die Leere ging über Jahrhunderte, und durch die Jahrhunderte hörte man nichts als Schlag *auf* Schlag: da versanken, zu

irgendeinem Grund *sich* abreißend, Stücke ihrer Leben. Als ob ein metallenes Pferd, hufklirrend auf Stein, das Losgerissene zerstampfte; als ob in ihrem Rücken, hufklirrend auf Stein, ihr nachjagte ein metallener Reiter.

Und als sie sich umblickte, bot sich ihr ein Schauspiel dar: der Umriß eines Mächtigen Reiters... Dort – durchstießen zwei Pferdenüstern flammend den Nebel mit glühender Säule.”

Belyj baut die Identifikation Peters sukzessive auf und legt damit auch seine Leitmotive fest. Aus den Schlägen, die die Vergangenheit vernichten, werden metallene Schläge, aus den metallenen Schläge die Schläge eines Pferdes, aus dem metallenen Pferd schließlich der Eherne Reiter. Und dieser Reiter verfolgt nach dem Ball alle Figuren, die mit der Provokation zu tun haben: Sof'ja, Nikolaj Apollonovič und nicht zuletzt das Opfer: den Senator.

“Под фонарем Аполлон Аполлонович стоял, чуть покачивал серо-пепельным своим ликом, раскрывал удивленно глаза, их закатывал, вращая белками (громыхала пролетка, но казалось, что там громыхало что-то страшное, тяжкое: будто удары металла дробящие жизнь).” (189f)

“Unter der Laterne stand Apollon Apollonovič, schüttelte *leicht* sein aschgraues Gesicht, klappte verwundert die Augen auf, verdrehte sie, rollte mit dem Weißen (eine Droschke polterte vorüber, doch es war, als poltere dort etwas Furchtbares, Schweres: wie metallische Schläge, die Leben zersprengen).”

Die Metallschläge und das Leitmotiv “да, да, да” stehen für die Vernichtung des alten Lebens, darunter für die Vernichtung des imperialen Rußland. Das ahnt wohl auch der Senator auf seinem Heimweg vom Ball. Mit einem “да, да, да” hebt demgemäß seine Erinnerung an diverse Attentate auf Regierungsbeamte an.(199) Er stellt sich keineswegs hinter das “Ja”, konstatiert gewissermaßen die Folgen. Nur in einem Falle übernimmt er das Motiv in eigener Regie: vor dem Schlüsselloch seines Sohnes. Diese Form des Ja-Sagens und Schaffens ist allerdings extrem lächerlich. Der Senator ist nicht der Held, der dem vernichtenden Anspruch gerecht werden könnte. Bei den anderen Figuren wird aber dringender nach dieser Disposition gefragt. Und die Frage ist zumeist mit einer Alternative verbunden. Dem Schaffen, der Figur des Ehernen Reiters steht der weiße Domino entgegen. Auch dessen Auftritt erfolgt nach dem Ball.

Schon Sof'ja ist zwischen den Erscheinungen von Reiter und Domino hin und her gerissen. Der weiße Domino verheißt ihr Trost, seine Nähe zur Figur Christi ist deutlich, der Reiter fordert dagegen den harten Bruch mit allem Gewesenen. Sof'ja verwechselt den weißen Domino zunächst mit ihrem Mann Lichutin, und auch über diese Textstelle hinausgehend parallelisiert Belyj die Züge der beiden Gestalten. Für die Variante Domino-Lichutin entscheidet sich Sof'ja schließlich.(198) Ihre Nähe zum Ehernen Reiter bleibt begrenzt.

Auch an Nikolaj huscht, kurz nachdem er die Cukatovs verlassen hat, die “traurige und lange” Gestalt des Domino vorbei. Sie wird jedoch mit einem Polizeibeamten identifiziert.(181) Durch

minimalste leitmotivische Indizien zeigt Belyj hier an, daß die Christus-Figur auf Nikolaj keine Auswirkungen hat. Dem Aufruf des Reiters aber entgeht er nicht. Zu diesem Zweck erfolgt die erste Verlebendigung des Denkmals. Als Nikolaj mit Morkovin an der Neva entlanggeht, überzieht ein Schatten den Ehernen Reiter, es scheint, als sei der Reiter gar nicht da. Sie überqueren die Brücke, ein vierzigjähriger Seemann und ein Gigant mit schwarzen Haaren, schwarzem kleinem Schnurrbart und dunkelgrünem Hut schlendern vor ihnen her.(203) In letzterem ist unschwer das Abbild Peters, der auf seinem Postament fehlende Reiter zu erkennen. Alle vier betreten eine Taverne. Im Verlauf der Unterredung zwischen Morkovin und Nikolaj schlägt der Gigant auf den Tisch (206) und beobachtet die beiden.(210) Es scheint, als fordere er ebenso wie Morkovin die Einhaltung des Versprechens. Als Nikolaj das Restaurant verläßt, stehen der Seemann und Peter Spalier. Die Hand des Giganten droht – förmlich zur Untermauerung der 'Aufgabe' Nikolajs – und seine ideologische Bedeutung wird expliziert: Er ist derjenige, der ohne Wiederkehr vernichtet.

“когда прошел он к той двери, то по обе стороны от себя он почувствовал зоркий взгляд наблюдателя: и один из них был тот самый гигант (...): освещенный лучом наружного фонаря, он стал там у двери медноглавой громадой; на Аблоухова, войдя в луч, на мгновение устлавалось металлическое лицо, горящее фосфором; и зеленая, многосотпудовая рука погрозила.

– «Кто это?»

– «Кто губит нас без возврата...» (213)

“als er ankam an der Tür, spürte er zu beiden Seiten den durchdringenden Blick eines Beobachters: und einer der beiden war eben jener Gigant (...): beleuchtet vom Lichtstrahl der Straßenlaterne, stand er dort an der Tür, ein kupferhäuptiger Koloß; auf Ableuchov, *der in den Strahl trat*, richtete sich für einen Augenblick das metallene, phosphoreszierende Gesicht; und *grün werdend* drohte die viele hundert Pud schwere Hand.

– ‘Wer ist das?’

– ‘Der uns vernichtet ohne Wiederkehr...’”

Das Motiv des “Vernichtens ohne Wiederkehr” tritt von nun an dem Ja-Sagen zur Seite. Der zerstörende Aspekt wird dadurch besonders unterstrichen, daneben aber auch die Differenz zur Ewigen Wiederkunft. So sehr Peter hier seine eigene Wiederkunft betreibt (und die des Ehernen Reiters) – es geht explizit nicht um die Fortsetzung des Zirkels.¹¹⁰ Ein historisch entscheidender Punkt scheint vielmehr erreicht, ein Schlußstrich soll gezogen werden. Auf dem Heimweg

¹¹⁰ Diese These vertreten auch Maguire/Malmstad. Peters Rolle als Brecher des Kreisdenkens belegen sie mit seiner Stadtgründung sowie mit seinem Auftritt in Dudkins Mansarde. Konsequenter korrigieren Maguire/Malmstad auch ihre eigene frühere Übersetzung des Leitmotivs “Ja gublju bez vozvrata”: “Bez vozvrata” müsse statt mit “irrevocably” mit “without return” wiedergegeben werden, um die Nietzsche-Rezeption Belyjs und die Distanzierung Peters von der “Ewigen Wiederkunft” kenntlich zu machen. Vgl.: Maguire, R., Malmstad, J.E.: Petersburg. a.a.O. S. 131,133ff.

erkennt Nikolaj die Tragweite der Begegnung, er identifiziert seinen Tischnachbarn mit dem Ehemerem Reiter. Und er scheint auch zu begreifen, daß der Mordauftrag eine partei- und politikübergreifende geschichtliche Aufgabe darstellt. Den Ansprüchen Peters unterwirft er sich in diesem Moment mit einem "Ja":

"Давеча, когда они проходили здесь с Павлом Яковлевичем, Аблоухову показалось, что Всадника не было (тень его покрывала); теперь же зыбкая полутень покрывала Всадниково лицо; и металл лица двусмысленно улыбался.

(...) На мгновение все вспыхнуло: (...) Всадниково лицо, медноглавый венец; (...) и казалось: рука шевельнется (...); металлические копыта с громким грохотом упадут на скалу и раздастся на весь Петербург гранит раздробляющий голос:

— «Да, да, да...»

— «Это — я...»

— «Я гублю без возврата».

На мгновение для Николая Аполлоновича озарилось вдруг все; да — он теперь понял, какая громада сидела там за столом, в василеостровском кабачке (...); и вот эта зеленая рука ему пригрозила. На мгновение для Аблоухова все стало ясно: судьба его озарилась: да — он должен; и да — он обречен. (...)

Николай Аполлонович с хохотом побежал от Медного Всадника:

— «Да, да, да...»

— «Знаю, знаю...»

— «Погиб без возврата...» (214f)

"Kurz zuvor, als er hier mit Pavel Jakovlevič *vorbeigegangen war*, hatte es Ableuchov geschienen, als wäre der Reiter nicht da (ein Schatten hatte ihn bedeckt); jetzt aber bedeckte ein unklarer Halbschatten das Reitergesicht; und das Metall des Gesichts lächelte zweideutig.

(...) Einen Augenblick flammte alles auf: (...) das Reitergesicht, der kupferne Lorbeerkrantz; (...) und es war, als rühre sich der Arm (...), als fielen die metallenen Hufe mit Donnergedröhn auf den Fels und erklänge über ganz Petersburg die granit-zersprengende Stimme:

— 'Ja, ja, ja...'

— 'Das — bin ich...'

— 'Ich vernichte ohne Wiederkehr'.

Einen Augenblick erhellte sich Nikolaj Apollonovič plötzlich alles; ja — jetzt begriff er, welcher Koloß dort gesessen hatte am Tisch, in der Schenke auf der Vasilij-Insel (...); *und genau diese grüne Hand hatte* ihm gedroht. Einen Augenblick wurde Ableuchov alles klar: sein Schicksal erhellte sich: ja — er mußte; und ja — er war verurteilt. (...)

Nikolaj Apollonovič lief mit lautem Gelächter vor dem Ehemerem Reiter davon.

— 'Ja, ja, ja...'

— 'Ich weiß, ich weiß...'

— 'Bin vernichtet ohne Wiederkehr...'"

Die Aufgabe ist erkannt, nur — Nikolaj setzt sie äußerst deformiert um. Zwar tritt er dem Vater in den Hufschlägen Peters entgegen (230), er steht mit der Dreifachwiederholung des "Ja" hinter seinem "Plan" (328), aber dem Plan und seiner Ausführung folgt schon bald die komplementäre

Dreifachwiederholung des "Nein" nach.(233,252)¹¹¹ Daneben läßt ein anderes Indiz Skepsis gegenüber Nikolajs zerstörenden und schöpferischen Qualitäten aufkommen. Nikolaj vollzieht eine im Sinne Nietzsches falsche Identifikation: Nach der Begegnung mit dem Denkmal bereitet er sich auf die Auseinandersetzung mit dem Vater vor. Diese Textstelle legt durch mehrere Indikatoren (Napoleon-Bildnis, Beethoven) eine Rezeption Nietzsches nahe. Die Sonne geht auf, aber die Sonne stört Nikolaj. Sie erscheint ihm als Tarantel.(226) Das Motiv der Tarantel ist im Roman mehrfach präsent. Und es ist, von "Zarathustra" aus gesehen, ein Indiz für die alte Gesellschaft, die Gleichmacher, die von den Schaffenden vernichtet werden sollen. Den Taranteln steht bei Nietzsche die Sonne (und der Mittag) als das eigentliche Zeichen Zarathustras entgegen. An diese positive Interpretation hält sich Belyj, wenn er den Sprung Peters über die Geschichte und in diesem Zusammenhang den Aufgang der Sonne beschwört.(99) Und er hält sich auch in seiner Theorie an die negative Tarantel-Metapher Nietzsches. Daß Nikolaj nun gerade die Sonne als Tarantel einstuft, paßt nicht zu seiner Rolle als Vertreter der Ansprüche Peters. Es paßt auch nicht zu den Schaffenden Zarathustras. Die Tarantel ist hier vielmehr als Indiz einzustufen, daß Nikolaj die Tat nur halbherzig ausführen wird. Er hängt, auch so läßt sich die tarantelähnliche Sonne deuten, noch immer an der "Elektrizität" und diese Elektrizität ist – wie gezeigt – Sinnbild seiner kantianischen Philosophie. Dem entspricht Peters weitere Suche nach einem "Sohn". Nikolaj läßt er hinfort in Ruhe. Und ermordet wird, mit Peters Legitimation, schließlich eine ganz andere Figur: Lippančenko. Lippančenko ist aus der Sicht Dudkins dann auch die Tarantel.

Alle Hoffnungen des Reiters gelten letztlich Dudkin:

"Александр Иванович Дудкин и вспомнил впервые, как по лестнице этой он вчера пробежал, напрягая последние угасавшие силы без всякой надежды (какой же?) осилить – что именно? А какое-то черное очертание (неужели было и это?), что есть мочи бежало – по его пятам, по его следам.

И губило без возврата." (244)

"все, что было с ним минувшей ночью, – то подлинно было; и сегоднешней ночью вернется то, подлинно бывшее: вот как ночью вернется он: лестница будет тeneвая и грозная; какое-то черное очертание вновь погонится по пятам (...).

И раздастся знакомое, невозможное слово в совершенной отчетливости...

– «Да, да, да... Это – я... Я гублю без возврата...»

Где это слышал он?" (245)

¹¹¹ Im Sujet des Romans liegt hier – wie bereits erörtert – eine starke Umstellung der chronologisch-kausalen Verkettung der Ereignisse vor. Das Unterkapitel "Plan" ist absichtlich seinem logischen Kontext auf der Ebene der Fabel entzogen und weit nach hinten gestellt. So kommt das "Nein" gar vor dem 'eigentlich' vorgängigen "Ja" zu stehen, wodurch das "Ja" erst recht fragwürdig wird.

“Hier erinnerte sich Aleksandr Ivanovič Dudkin auch zum ersten Mal, wie er gestern diese Treppe *gelaufen war*, die letzten versiegenden Kräfte anspannend und ohne alle Hoffnung (welche denn?) zu bezwingen – was genau? Und eine schwarze Kontur (war etwa auch das?) *war* aus Leibeskräften *gerannt* – ihm auf den Fersen, ihm auf der Spur.

Und *hatte* ohne Wiederkehr *vernichtet*.”

“alles, was ihm *geschehen war* letzte Nacht, – das war wirklich geschehen; auch heute Nacht *würde* es zurückkehren, das wirklich Geschehene: wenn er nachts *zurückkehren würde*: die Treppe *würde* dunkel und furchteinflößend *sein*; eine schwarze Kontur *würde* ihm wieder auf dem Fuße folgen (...).

Und dann *würde ertönen* die bekannte, unmögliche Rede in völliger Deutlichkeit...

– ‘Ja, ja, ja... Das – bin ich... Ich vernichte ohne Wiederkehr...’

Wo hatte er das schon gehört?”

Dem Ja-Sagen versucht Dudkin zu entkommen. Er stützt sich dabei auf die Offenbarung und erhält auch selbst die leitmotivischen Attribute des weißen Domino zugesprochen.(252) Aber der Reiter läßt in seinem Anspruch nicht locker. Die Formel des “Vernichtens ohne Wiederkehr” wiederholt sich, als Dudkin von Morkovins Machenschaften erfährt.(253) Und er ist bestrebt, den Machenschaften nachzugehen, das “Abrakadabra” der Partei aufzulösen. Dudkin fährt sofort zu Lippančenko, um das ‘Mißverständnis’ zu klären. Dort aber wird er seinerseits von Lippančenko diskriminiert und nachhaltig beeinflußt. Lippančenko versucht Dudkin einzureden, Nikolaj sei an der Niederschlagung eines Aufstands beteiligt. Er unterstellt Nikolaj die Rolle eines Regierungsspitzeles in der Partei. Und Dudkin glaubt Lippančenko. Der Widerling zeigt plötzlich die Größe des Hasses, die Ableuchovs dagegen identifiziert Dudkin mit Taranteln, die es zu zerschlagen gilt:

“По мере того, как он уверял себя в причастности Абулеухова в деле провала Т. Т., грозное, гнетущее чувство, овладевавшее им в беседе с о с о б о ю , пропадало; (...) Александр Иванович издавна почему-то особенно ненавидел сенатора: Аполлон Аполлонович внушал ему особое отвращение, подобное отвращению, которое нам внушает фаланга или даже тарантул; Николая же Аполлоновича он временами любил; теперь же сенаторский сын для него объединился с сенатором в одном приступе отвращения и в желании тарантуловое это отродье – искоренить, истребить.

– «О, погань!.. Гибнут десятки... О, погань!..»

Лучше даже мокрицы, кусок темно-желтых обоев, лучше даже о с о б а: в о с о б е есть по крайней мере хоть величие ненависти; с о с о б о ю можно все же слиться в желании – истребить пауков:

– «О, погань!..» (284)

“Während er sich von der Verwicklung Ableuchovs ins Fiasko *von T. T.* überzeugte, verschwand das drohende, drückende Gefühl, das im Gespräch m i t d e r P e r s o n sich seiner bemächtigt hatte; (...) Aleksandr Ivanovič hatte schon immer aus irgendeinem Grund den Senator besonders gehaßt: Apollon Apollonovič flößte ihm besonderen Ekel ein, ähnlich dem Ekel, den uns ein Weberknecht einflößt oder *sogar eine* Tarantel; Nikolaj Apollonovič aber hatte er manchmal gemocht; jetzt aber vereinten sich für ihn Senatorsohn und Senator im selben Anfall von Ekel und dem Wunsch die tarantelhafte Ausgeburt – zu vertilgen, zu vernichten.

– ‘Oh, Lumpenpack!.. Dutzende kommen um... Oh, Lumpenpack...’

Dann schon lieber die Asseln, das Stück dunkel-gelber Tapete, dann schon lieber sogar die Person: die Person besaß doch zumindest die Größe des Hasses; mit der Person konnte man immerhin verschmelzen in dem Wunsch – die Spinnen zu vernichten:
– ‘Oh, Lumpenpack!..’”

Bevor Dudkin von dieser Identifikation wieder abrückt, erfolgt der Auftritt des Persers Šišnarfnè. Die Deutung der Szene soll hier noch zurückgestellt werden. Das Leitmotiv Peters erklingt nach dem Verschwinden des Persers. Es bleibt aber unklar, von wem es ausgesprochen wird, unklar ist damit auch, ob ein Unterschied zwischen dem Perser und Peter besteht, ob sich Dudkin hier bereits von Šišnarfnè lossagt.(299) Das folgende Unterkapitel läßt den Reiter von der Festlandsseite losstürmen. Er galoppiert über die Brücke.(301) Noch vor seinem Auftritt in der Mansarde erkennt Dudkin die Rolle des Persers und seiner Bundesgenossen, darunter Lippančenko. Sie erdrücken sein Ich (303), provozieren den Verrat an Nikolaj. Und Dudkin wehrt sich, lenkt seine Aggression auf Lippančenko. Lippančenko wird als Tarantel gebrandmarkt, Dudkin ist auf eine Tat eingestellt:

“И по мере того, как он углублялся в Липпанченко, в созерцание частей тела, замашек, провалок, перед ним вырастал не человек, а – тарантул.

И тут что-то стальное вошло к нему в душу:

– «Да, я знаю, что сделаю.» (305)

“Und während er sich in Lippančenko vertiefte, in die Betrachtung der Teile seines Körpers, seiner Manieren, Angewohnheiten, wuchs nicht ein Mensch vor ihm empor, sondern – eine Tarantel.

Und hier trat etwas Stählernes in seine Seele.

– ‘Ja, ich weiß, was ich tun werde’.”

Das Erscheinen Peters vervollständigt diese Disposition. In einer grandiosen Szene läßt Belyj nun den Reiter die Mansarde erklimmen. Die Treppenstufen gerinnen zu historischen Epochen und diese Geschichte, das wird klar, soll endgültig zerstört werden. Der Mord an Lippančenko, den Dudkin im Auftrag seines “Lehrers”, als “Sohn” Peters ausführen soll, steht symptomatisch für das Vernichten der alten Welt.

“И гремел удар за ударом; за ступенью там раздроблялась ступень; (...) от площадки к площадке шел упрено вверх металлический кто-то и грозный; на ступень со ступени теперь сотрясающим грохотом падало много тысяч пудов: обсыпались ступени; и – вот уже: с сотрясающим грохотом пролетела у двери площадка. (...)

Это был – Медный Гость.

(...) разъялось прошедшее Александра Ивановича; он воскликнул:

– «Я вспомнил... Я ждал тебя...»

Медноглавый гигант прогонял чрез периоды времени вплоть до этого мига, замыкая кованный круг; протекали четверти века; и вставал на трон – Николай; и вставали на трон – Александры; Александр же Иваныч, тень, без усталости одолевал тот же круг, все периоды времени, пробегая по дням, по годам, по минутам, по сырым петербургским проспектам, пробегая – во сне, на яву, пробегая... томительно; а вдогонку за ним, а вдогонку за всеми – громыхали удары металла, дробящие жизни: громыхали удары металла – в пустырях и в

деревне; громыхали они в городах; громыхали они – по подъездам, площадкам, ступеням полунощных лестниц.

Громыхали периоды времени; этот грохот я слышал. Ты – слышал ли?

Аполлон Аполлонович Аبلеухов – удар громыхавшего камня; Петербург – удар камня; карнатиды подъезда, которая оборвется там, – каменный тот же удар; неизбежны – погони; и – неизбежны удары; на чердаке не укроешься; чердак приготовил Липпанченко; и чердак – западня; проломить ее, проломить – ударами... по Липпанченко!

Тогда все оборнется; под ударом металла, дробящего камни, разлетится Липпанченко, чердак рухнет и разрушится Петербург; Карнатиды разрушится под ударом металла; и голая голова Абулеухова от удара Липпанченко рассядетя надвое.

Все, все, все озарилось теперь, когда через десять десятилетий Медный Гость пожаловал сам и сказал ему глухо:

– «Здравствуй, сынок!» (...)

И – он пал к ногам Гостя:

– «Учитель!» (305ff)

“Und es dröhnte Schlag *auf* Schlag; Stufe um Stufe wurde dort zertrümmert; (...) von Absatz zu Absatz stieg beharrlich jemand *aus* Metall und drohend*; auf Stufe *um* Stufe nun fielen mit erschütterndem Poltern vieltausend Pud; die Stufen zerbröckelten; und – schon: flog mit erschütterndem Poltern das Treppenpodest an der Tür vorüber. (...)

Das war – der Eherne Gast.

(...) Aleksandr Ivanovičs Vergangenheit *zerteilte sich*; er rief aus:

– ‘Ich erinnere mich wieder... Ich habe dich erwartet...’

Der kupferhäuptige Gigant jagte durch die Perioden der Zeit bis hin zu diesem Moment, den geschmiedeten Kreis *schließend*; Vierteljahrhunderte vergingen; und den Thron *bestieg* Nikolaj; und den Thron *bestiegen* beide Aleksandr, Aleksandr Ivanovič aber, ein Schatten, suchte unermüdlich denselben Kreis, alle Perioden der Zeit zu bezwingen, durchlief Tage, Jahre, Minuten, die feuchten Petersburger Prospekte, durchlief sie – im Traum, im Wachen, durchlief sie... qualvoll; und hinter ihm her, und allen hinterher – donnerten metallene Schläge, die Leben zersprengten: es donnerten metallene Schläge – in den Brachen, den Dörfern; sie donnerten in den Städten, sie donnerten – auf Aufgängen, Absätzen, Stufen der mitternächtlichen Treppen.

Da donnerten die Perioden der Zeit; dieses Donnern habe ich gehört. Hast du es – gehört?

Apollon Apollonovič Ableuchov – *ist* ein Schlag eines donnernden Steins; Petersburg – *ist* ein Schlag eines Steins; die Karyatide am Eingang, die sich dort losreißt, – wieder ein steinerner Schlag; unausweichlich – ist das Jagen; und – unausweichlich die Schläge; auf dem Dachboden wirst du dich nicht verstecken; den Dachboden hat – Lippańenko bereitet; und der Dachboden – ist eine Falle; man muß ihn zerschlagen, zerschlagen – durch Schläge... auf Lippańenko.

Dann wird sich alles wenden; unter dem Schlag von Metall, der Steine zersprengt, zerspringt Lippańenko, stürzt der Dachboden ein und bricht Petersburg zusammen; die Karyatide bricht zusammen unter dem Schlag von Metall; und der kahle Kopf Ableuchovs platzt entzwei durch den Schlag auf Lippańenko.

Alles, alles, alles *erhellte sich* jetzt, als nach zehn Jahrzehnten der Eherne Gast persönlich sprach und ihm hallend sagte:

– ‘Guten Tag, mein Sohn!’ (...)

Und – er fiel dem GAST zu Füßen:

– ‘Mein Lehrer!’”

Diese Textstelle zeigt deutlich, daß die Handlungsweise Peters den Kreis, den bisherigen Gleichlauf der Zeit aufbricht.¹¹² Er vertritt in dieser Rolle den Übermensch Nietzsche, der es

¹¹² Vgl. dazu: Maguire, R., Malmstad, J.E.: Petersburg. a.a.O. S. 133ff.

schaffen soll, ein neues, nicht mehr menschliches Zeitalter zu gründen. Die Tatsache, daß er eine *Brücke* überquert, seinen eigenen Untergang vorbereitet, gemahnt an Nietzsches Forderung, der Mensch solle eine Brücke sein, ein Über- und Untergang auf dem Weg zum Übermenschen. Und auch das Motiv des glühenden Metalls geht auf Zarathustras Lehre vom Übermenschen zurück.¹¹³ Peters "Sohn" und Vertreter, Dudkin, in dessen Adern er sich metallisch ergießt (307), bejaht zunächst die Aufgabe, er kauft eine Schere, das Mordwerkzeug und begibt sich zum Wohnort Lippančenkos aufs Land.¹¹⁴ Während er sich jedoch in dem Haus versteckt, überfällt ihn ein Anflug von Mitleid.(381) Und noch einmal muß Peter befehlen: Seine drohende Hand verhindert Dudkins Rückzug aus der Verantwortung.(382) Die Tat wird vollbracht, Dudkin allerdings bleibt als Wahnsinniger auf Lippančenkos Leiche zurück.(386) Und auch die Auftritte Peters im Roman sind damit beendet.

Das zerstörende Vorgehen Peters ist keineswegs negativ gezeichnet. Grotesk und halbherzig nehmen sich dagegen die Handlungen seiner Vertreter aus. Es stellt sich förmlich die Frage, ob ein Vernichten ohne Wiederkehr überhaupt von einem Menschen umgesetzt werden kann, der nicht der Übermensch ist. Eine grundsätzliche Klärung der Position Belyjs ist den Umständen zu entnehmen, die den Auftritt Peters begleiten. Dabei spielt der Perser Šišnarfné eine entscheidende Rolle. Und Dudkin hat generell, auch ohne seinen Gast, eine Affinität zum Persischen: Mit persischem Pulver tötet er Flöhe.(242) Das Pulver wie Šišnarfné suggerieren den Kontext "Zarathustra". Wie aber? Dudkin begegnet Šišnarfné zum ersten Mal bei Lippančenko. Der Perser trägt zu Dudkins Erniedrigung bei. Šišnarfné wird als offenbar wichtigerer Gast bevorzugt und Dudkin zunächst einmal gar nicht vorgelassen. Gleichzeitig fühlt sich der Perser bei Lippančenko wie zu Hause. Er singt im Hinterzimmer. Seine Stimme klingt im Ohr Dudkins wie die Stimme eines Schwindsüchtigen und ausgesprochen negativ.(267). Als Šišnarfné bei Dudkin erscheint, vertreibt er Stepka, vertreibt damit den christlichen Halt Dudkins. Desgleichen erinnert sich Dudkin an seine früheren, im Rahmen der Partei vertretenen Nietzsche-Ideen. Dazu gehört nicht nur die Propaganda für eine "gesunde Barbarei", sondern – damit zusammenhängend – auch die Theorie vom Absterben des Christentums.(292) Dudkin selbst führte damals einen gewissen "satanischen Akt" aus (293,298), an den er nur ungern zurückdenkt. Von all diesen

¹¹³ Siehe dazu auch das Kapitel A.II.2.4 ("Der Stil Nietzsches und sein Einfluß auf Belyj") in dieser Arbeit.

¹¹⁴ Im Motiv der Schere sehen Maguire/Malmstad bereits ein Indiz, daß Dudkin dem Anspruch Peters nicht gerecht werden kann. Die Form der Schere verkörpere die beiden von Belyj abgelehnten Denkweisen von Linie und Kreis. Die Verbindung, so unterstellen Maguire/Malmstad, ist hier nur eine additive und keine synthetische (im Gegensatz zur Spirale). Vgl.: ebd.: S. 132.

Aktivitäten weiß Šišnarfné, Dudkin fällt im Laufe des 'Gesprächs' förmlich unter seine Kontrolle. Und als Folge dieser Kontrolle löst sich der Perser in Luft auf, Dudkin erlebt dessen Stimme aus seinem eigenen Hals. Es schreit aus Dudkin.(298) Und er erkennt gleichzeitig, daß Šišnarfné nur das Palindrom zu Ęnfranšiš darstellt. Ęnfranšiš aber ist das Emblem eines Mongolengesichts, das Dudkin von einem gelben Fleck seiner Wand aus terrorisiert. Ęnfranšiš, so sieht es aus, ist nun gekommen, "um Dudkins Seele zu holen": "Э н ф р а н ш и ш само теперь пришло за душой."(299) Danach schreit Dudkin weiter resp. es schreit nun erneut aus dem Raum mit der ihm eigenen Stimme: "– «Да, да, да... Это – я... Я – гублю без возврата...»" (299) ("– 'Ja, ja, ja... Das – bin ich... Ich – vernichte ohne Wiederkehr...'").

Diese Szene hat eine deutliche Affinität zu "Zarathustra". Aus Zarathustra schreit es beim Anblick eines Hirten, dem eine Schlange in den Schlund gekrochen ist. Die Schlange markiert die Ewige Wiederkunft. "Beiss zu! Beiss zu!" schreit Zarathustra.¹¹⁵ Und der Biß soll ein bestimmtes Verhältnis zur Ewigen Wiederkunft bedeuten: ihre Akzeptanz, einhergehend mit einem Glücksgefühl und einer Verwandlung des Menschen zum Nicht-mehr-Menschen.¹¹⁶ Demgegenüber steht die fatalistische Variante der Wiederkunft, die Belyj in seiner Theorie dem Zwerg aufbürdet.¹¹⁷ Wenn Šišnarfné nun eine Rolle in diesem Spiel zugewiesen bekommen soll, so hat er m.E. die des Zwergs inne.¹¹⁸ Diese These läßt sich auch mit Belyjs 1912 vorgenommener Deutung der Ewigen Wiederkunft als Palindrom belegen. Das Palindrom vertritt den Kreis, der Kreis ist das Mongolische, das wird nicht nur an dieser Textstelle verifiziert, sondern auch im Zusammenhang mit der Erkenntnistheorie. Šišnarfné (Ęnfranšiš) und Stepka stehen sich gegenüber wie bei Nietzsche die Ewige Wiederkunft und das christliche Endzeitdenken. Šišnarfné ist die Konsequenz der Verdammung des Christentums durch Dudkin, das Wort, das er

¹¹⁵ Vgl.: Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. a.a.O. S. 201.

¹¹⁶ Vgl.: ebd.: S. 202.

¹¹⁷ Vgl.: Belyj, A.: Krugovoe dviženie. a.a.O. S. 64ff. Siehe dazu das Kapitel A.II.2.3 ("Die Ewige Wiederkunft – eine Wiederkunft der Ewigkeit?") in dieser Arbeit.

¹¹⁸ Maguire/Malmstad postulieren ebenfalls die Identität Šišnarfnés mit dem Zwerg, stellen andererseits jedoch seine Affinität zum Leitmotiv des "Vernichtens ohne Wiederkehr" heraus. Vgl.: Maguire, R., Malmstad, J.E.: Petersburg. a.a.O. S. 129,133. Beide Interpretationen passen nicht gut zusammen, und die letzte These läßt sich nicht deutlich am Text des Romans belegen. Obwohl Maguire/Malmstad den Auftritt des Persers und des Ehernen Reiters erörtern und hiermit auch die zentrale Stelle der "Zarathustra"-Rzeption Belyjs treffen, gehen sie auf das Motiv des passiv erlebten Schreis nur marginal ein und beziehen dieses Motiv auf das Kapitel "Der Schatten" aus dem 4. Teil "Zarathustras". M.E. spielt das Motiv deutlicher auf das Gleichnis "Vom Gesicht und Räthsel" aus dem 3. Teil "Zarathustras" an, damit auf den Zwerg und auf Zarathustra sowie ihr unterschiedliches Verhältnis zur "Ewigen Wiederkunft". Der Perser läßt sich als Zwerg und Repräsentant der fatalistischen Variante der Wiederkunft lesen, nicht aber als Zarathustra selbst. Diese Interpretation wird gestützt durch Belyjs Artikel "Krugovoe dviženie", auf den auch Maguire/Malmstad rekurren.

aussprach, als er seinen satanischen Akt ausführte.(299) Šišnarfné repräsentiert die Idee der Ewigen Wiederkunft, nicht Zarathustra selbst, den Belyj in seiner Theorie auch 1912 noch immer positiv von dem Zwerg abhebt. Das zeigt auch seine Verbindung zu dem eindeutig negativ gezeichneten Lippančenko.¹¹⁹ Die Tiervergleiche, die Lippančenko betreffen, seine häßliche, schwülstige Gestalt ist auffallend. Dazu spielt er die Rolle eines Verführers. In dieser Figur kombiniert Belyj m.E. zwei Gestalten aus dem 4. Teil des "Zarathustra" miteinander: den Zauberer und den häßlichsten Menschen. Unter dem Zauberer hat Nietzsche wohl selbst Wagner verstanden.¹²⁰ Beide gehören zu den höheren Menschen, die Zarathustra noch einmal zu seinem letzten Leiden verführen wollen, dem Mitleid. Und genau Mitleid empfindet ja auch Dudkin kurz vor dem Mord an Lippančenko. Auch die Rolle eines Musikers (Wagner) scheint dem geigenden Lippančenko auf den Leib geschnitten. Wenn Lippančenko demnach die höheren Menschen Zarathustras vertritt, die im übrigen ebenso häßlich sind wie er selbst, Šišnarfné den Zwerg, welche Rolle spielt dann Dudkin? Es bleibt nur Zarathustra selbst übrig.¹²¹ In Zweifel gezogen werden muß jedoch, ob dieser Zarathustra mit seinem Schrei die Ewige Wiederkunft akzeptiert. Dudkin erkennt das Palindrom, das ihn bedrohende Mongolische, aber der weitere Schrei bestätigt schließlich das Leitmotiv Peters, das Vernichten ohne Wiederkunft. Er setzt sich von dem Perser ab, tötet dessen Kumpan Lippančenko. Dudkin hält sich so an den übermenschlichen Aspekt Zarathustras, der ihm in Gestalt Peters auch entgegentritt. Die Lehre von der Wiederkunft und die Lehre vom Übermenschlichen scheinen in "Peterburg" entzerrt, auf verschiedene Figuren übertragen. Peter hat mit Šišnarfné und mit Lippančenko, mit den 'Mongolen' gar nichts zu tun. Und eine mögliche Erklärung könnte wie folgt aussehen: Belyj legt durch verschiedene Indikatoren, darunter auch der Zeit des Geschehens, es ist Mitternacht, seine Rezeption des "Zarathustra" nahe. Er überträgt einige Züge Zarathustras auf Dudkin (den Schrei, das Mitleiden mit den höheren Menschen) und Peter (das Überqueren der Brücke, das glühende Metall, die Rolle des Lehrers), hält aber die Ewige Wiederkunft von diesen Figuren fern. Er zieht eindeutig die schöpferische, übermenschliche Variante vor. Daß aber auch dieses Maß für einen Menschen zu groß sein kann, macht das Ende Dudkins klar. Und der 'Mensch', die Figur Dudkin, verkörpert

¹¹⁹ Lippančenko legen auch Maguire/Malmstad eindeutig als eine "Version des Zwerges" und damit des kreisförmigen Denkens aus. Vgl.: ebd.: S. 133.

¹²⁰ Vgl. dazu Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 2. a.a.O. S. 376: "Es wäre zu weit gegangen, zum Beispiel den Zauberer (der in den Entwürfen fast durchweg der Bezauberer heißt) geradewegs mit Wagner gleichzusetzen, oder den 'Papst außer Dienst' mit Liszt (...), aber Züge von ihnen tragen Nietzsches Figuren seiner 'höheren Menschen'."

¹²¹ Davon gehen auch Maguire/Malmstad aus. Vgl.: Maguire, R., Malmstad, J.E.: Petersburg.a.a.O. S. 126,133.

hier daneben noch Nietzsche selbst. Belyj überlagert in der Figur Dudkins Aspekte des "Zarathustra" mit Nietzsches Biographie. Damit erreicht er zusätzlich eine Konfrontation des Philosophen mit seinen eigenen Ideen. Schon Peters Gruß "– «Здравствуй, сынок!»" (306) kehrt das Verhältnis Nietzsches zu seinem "Sohn" Zarathustra um. Nietzsche-Dudkin ist vielmehr mit der eigenen Lehre vom Übermenschen konfrontiert. Von allen früheren Ideen sagt er sich los, von der Ewigen Wiederkunft in Gestalt des Persers, von Wagner (Lippančenko), dem Übermenschen aber hält er die Treue. Dies ist für ein menschliches Bewußtsein zu viel. Dudkin wird verrückt, wie eben Nietzsche auch, als er sich am königlichsten und göttlichsten, wohl aber auch am einsamsten fühlte.

Belyj trägt der Verschränkung der Ideen von Übermensch und Wiederkunft, wie auch der Selbstidentifikation Nietzsches mit seinem "Zarathustra" ganz besonders Rechnung. Keine andere Handlung des Romans wird derart kompakt und chronologisch 'korrekt' nachvollzogen. Die Beibehaltung des Themas über 10 Unterkapitel hinweg ist in "Peterburg" einmalig, seine zentrale Bedeutung auch im Titel präsent: Der Auftritt Šišnarfnès erfolgt in dem Unterkapitel "Peterburg". Die Charakteristik Peterburgs als einer Stadt des Jenseits (295,297), in deren Räumen alles umgekehrt verläuft und sich die (japanischen) Namen von hinten lesen (299), legt deshalb auch einen Zusammenhang von Ewiger Wiederkunft und Stadt nahe. Und er läßt sich an einem symptomatischen Beispiel nachweisen: dem Nevskij Prospekt.

4. Der menschliche Tausendfüßler und die Zeit

Schon im Prolog des Romans steht der Nevskij im Zeichen der Zirkulation seines Publikums:

"Невский Проспект обладает разительным свойством: он состоит из пространства для циркуляции публики; (...) Невский Проспект, как и всякий проспект, есть публичный проспект; то есть: проспект для циркуляции публики (не воздуха, например)". (9)

"Der Nevskij Prospekt hat eine verblüffende Eigenschaft: er besteht aus Raum für das Zirkulieren des Publikums; (...) Der Nevskij Prospekt, wie jeder andere Prospekt, ist ein öffentlicher Prospekt; das heißt: ein Prospekt für das Zirkulieren des Publikums (und nicht der Luft, zum Beispiel)".

Und auf die Zirkulation kommt Belyj zurück, nicht aber auf den spielerischen Ton seines Prologerzählers. Deutlich wiederholt sich das Motiv in einem Unterkapitel mit dem bezeichnenden Titel "Nevskij Prospekt".

"Не было на Невском Проспекте людей; но ползучая, голосящая многоножка была там (...). Ползучая многоножка ужасна. Здесь по Невскому, она пробегает столетия. А повыше, над Невским – там бегут времена: весны, осени, зимы. Переменчива там череда; и здесь череда неизменна веснами, летами, зимами; веснами, летами, зимами череда эта та же. И периодам времени, как известно, положен предел; и – период следует за периодом; за

весной идет лето; следует осень за летом и переходит в зиму; и все тает весною. Нет такого предела у людской многоножки; и ничто ее не сменяет; ее звенья меняются, а она – та же вся; где-то там, за вокзалом, завернулась ее голова; хвост просунут в Морскую; а по Невскому шаркают членистоногие звенья – без головы, без хвоста, без сознания, без мысли; многоножка ползает, как ползла; будет ползать, как ползла.” (256)

“Es gab keine Menschen auf dem Nevskij Prospekt; nur ein kriechender, surrender *Tausendfüßler* war dort (...).

Der kriechende *Tausendfüßler* ist furchtbar. Hier, auf dem Nevskij, läuft er durch die Jahrhunderte. Darüber jedoch, über dem Nevskij – dort laufen die Zeiten: Frühlinge, Herbste und Winter. Unstet sind dort die Wechsel; hier – sind die Wechsel stetig durch Frühlinge, Sommer und Winter; durch Frühlinge, Sommer und Winter sind die Wechsel dieselben. Die Jahreszeiten haben, bekanntlich, Grenzen; und – Jahreszeit folgt auf Jahreszeit; auf den Frühling kommt der Sommer; dann folgt dem Sommer der Herbst und mündet in den Winter; alles schmilzt im Frühling. Keine derartige Grenze hat der menschliche *Tausendfüßler*; und nichts löst ihn ab; seine Segmente ändern sich, er aber – bleibt derselbe; irgendwo dort, noch hinter dem Bahnhof, hat sein Kopf sich umgebogen; sein Schwanz ragt in die Morskaja-Straße; auf dem Nevskij jedoch schlurften gliederfüßige Glieder – ohne Kopf, ohne Schwanz, ohne Bewußtsein, ohne Gedanke; der *Tausendfüßler* kriecht, wie er kroch; wird kriechen, wie er gekrochen ist.”

Was hier zur Sprache kommt ist die Dynamik der Zeit, der Wechsel der Jahreszeiten, gehalten gegen die Unveränderlichkeit des Inhalts: Der menschliche Tausendfüßler ist über die Zeiten hinweg gleich, auch wenn einzelne Glieder durch andere ersetzt werden mögen. Diese Spannung von Kreislauf der Zeit bei gleichbleibendem Inhalt charakterisiert die Ewige Wiederkehr Nietzsches, und beide Komponenten werden von Belyj thematisiert. Die zitierte Stelle mündet in eine Frage. Sie gilt einem der vier metallenen Pferde, die die Aničkov-Brücke flankieren:

“И испуганный металлический конь давно там с угла Аничкова Моста; и металлический конюх повис на нем: конюх ли оседлает коня, или конюха конь разобьет?” (256)

“Und ein erschrockenes metallenes Pferd *bäumte* sich seit langem dort an der Ecke der Aničkov-Brücke; ein metallener Pferdeknecht *hing* an ihm: *würde* es der Pferdeknecht satteln, das Pferd, oder das Pferd den Knecht zertreten?”

Obwohl dieses Mal nicht der Eherne Reiter angesprochen ist, greift die Frage nach der Kraft des Pferdes auf eine frühere Textpassage zurück:

“Ты, Россия, как конь! (...)

Хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня, как отделились от почвы иные из твоих безумных сынов (...)? (...) Или встав на дыбы, ты на долгие годы, Россия, задумалась перед грозной судьбою, сюда тебя бросившей (...)? (...) Или ты, испугавшись прыжка, вновь опустишь копыта (...)?

Да не будет!..

Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей – будет (...)

Петербург же опустится.”(99)

“Du, Rußland, bist wie das *Pferd*! (...)

Willst auch du dich lösen vom dich haltenden Stein, wie sich löste vom Grund manch einer deiner wahnsinnigen Söhne (...)? (...) Oder bist du nun, aufgebäumt, Rußland, für lange Jahre in Gräbeln versunken vor dem grausamen Schicksal, das dich hierher warf (...)? (...) Oder wirst du, scheuend vor

dem Sprung, die Hufe wieder senken (...)?

Aber nein!..

Einmal aufgebäumt und mit den Augen durchmessend die Luft, wird das eiserne *Pferd* die Hufe nicht senken: der Sprung über die Geschichte – kommt (...)

Aber Petersburg wird versinken."

Die Nevskij-Zirkulation gerät in Konfrontation zu dem Thema des (noch) gebundenen Pferdes und assoziativ zu dem Thema des Vernichtens und Schaffens, dem Thema Peters. Nur das "Vernichten ohne Wiederkehr" kann dem Kreislauf Einhalt gebieten. Und dieser Bruch ist erwünscht. Das legt schon der klagende Ton nahe, in dem der Tausendfüßler beschrieben wird. Explizit drückt der Blick der Karyatide die Hoffnung auf eine Veränderung aus. Die Karyatide zielt das Amt des Senators und ist diese Rolle nun leid:

"Там напротив, чернел перекресток; и там – была улица; каменно принависла там кариатида подъезда.

У ч р е ж д е н и е возвышалось оттуда: у ч р е ж д е н и е, где главенствовал надо всем Аполлон Аполлонович Аблеухов.

Есть предел осени; и зиме есть предел: самые периоды времени протекают циклически. И над этими циклами принависла бородатая кариатида подъезда; головокружительно в стену вдавилось ее каменное копыто; так и кажется, что вся она оборвется и просыплется на улицу камнем.

И вот – не срывается.

То, что видит она над собой, как жизнь, переменчиво, неизъяснимо, невнятно: там плывут облака; в неизъяснимости белые вьются барашки; или – сеется дождик; сеется, как теперь: как вчера, как позавчера.

То же, что видит она под ногами, как и она, – неизменно: неизменно течение людской многоножки по освещенной панели; или же: как теперь, – в мрачной сырости; мертвенно шелестение пробегающих ног; и вечно–зелены лица; нет, не видно по ним, что события уже гремят.

(...) циркуляция не нарушилась: монотонно, медлительно, мертвенно еще текли котелки под ногами кариатиды.

Серая кариатида нагнулась и под ноги себе – смотрит: на все ту же толпу; нет предела презрению в старом камне очей; пресыщению – нет предела; и нет предела – отчаянью.

И, о, если бы силу!

Распрянулись бы мускулистые руки на взлетевших над каменной головою локтях; (...) привскочил бы над улицей ею оторванный от стены сам балконный карниз; и распался б на крепкие громко-гремящие камни (...); и крововясь осколками, улеглось бы оно на испуганных котелках, проходивших здесь – мертвенно, монотонно, медлительно..." (264ff)

"Dort, gegenüber, stand schwarz eine Kreuzung; und dort – ging eine Straße; steinern hing geneigt von dort eine Karyatide am Eingang.

Die Behörde ragte dort auf: die Behörde, wo Herr über alles Apollon Apollonovič war. Es hat eine Grenze der Herbst; auch der Winter hat eine Grenze: die Jahreszeiten als solche sind zyklisch. Und über diese Zyklen geneigt hängt die bärtige Karyatide am Eingang: schwindelerregend drückt in die Mauer sich ihr steinerner Huf; und es scheint, als würde sie ganz sich losreißen und auf die Straße zerbröckeln als Stein.

Doch – sie stürzt nicht.

Das, was sie über sich sieht, ist, wie das Leben, unstet, unbeschreiblich, verschwommen: dort ziehen die Wolken; im Unbeschreiblichen tummeln sich weiße Schäfchen; oder – rieselt ein Regen; er rieselt, wie heute: wie gestern, wie vorgestern.

Das aber, was ihr zu Füßen liegt, ist, wie sie selbst – stetig: stetig der Durchzug des menschlichen *Tausendfüßlers* auf dem beleuchteten Fußweg; oder auch: wie heute, – in düsterer Nässe; leblos das Rascheln dahineilender Füße; und ewig-grün die Gesichter; nein, man sieht nicht an ihnen, daß schon Ereignisse grollen.

(...) die Zirkulation war nicht unterbrochen: gleichförmig, langsam, leblos strömten noch die Melonen zu Füßen der Karyatide.

Die graue Karyatide *bückte* sich und – unter ihren Füßen schaut sie: auf immer dieselbe Menge: grenzenlos – die Verachtung im alten Stein ihrer Augen; die Übersättigung – grenzenlos; und grenzenlos – die Verzweiflung.

Und, oh, hätte sie Kraft!

Dann streckten sich die muskulösen Arme auf den hoch über dem steineren Kopf aufgeworfenen Ellbogen; (...) über der Straße flöge auf der von ihr von der Mauer gerissene Karmies des Balkons; und zerfiel in harte, lautpolternde Steine (...) und in blutroten Bruchstücken fiel sie auf die erschrockenen Melonen, die hier vorüberzogen – leblos, gleichförmig, langsam..."

Analog zur Belebung des Reiters geht es auch hier um die Belebung des Steinernen. Das Symbol der alten Herrschaftsform, die Karyatide, ist bereit sich zu opfern, das bisherige Rad der Geschichte aufzubrechen. Dies ist die eine Variante, die Belyj sieht. Aber "Peterburg" hat auch noch eine andere Antwort parat. Es fällt auf, daß an allen Textstellen, die von der Ewigen Wiederkehr handeln, die Zeit selbst auf den Himmel projiziert wird. Der Himmel und der Jahreszeitenwechsel verursachen nicht das negative Gefühl, das dem Tausendfüßler zukommt. In bezeichnender Weise rekurriert Belyj auf das Bild des Tausendfüßlers in einem anderen Zusammenhang. Nikolaj blickt aus der Kutsche auf die Nevskij-Zirkulation. Hier nun verkürzt Belyj das Leitmotiv gegenüber seinem erstmaligen Auftreten. Er legt den Akzent insbesondere auf die Grenze der Zeit:

"Николай Аполлонович видел, что многоножка людская здесь текла (...); как текла здесь столетия; времена бежали там, выше; был и им положен предел; и предела того не было у людской многоножки; будет ползать, как ползает; и ползает, как ползла: одиночки, пары, четверки; и пары за парами: котелки, перья, фуражки; фуражки, фуражки, перья; треуголка, цилиндр, фуражка; платочек, зонтик, перо." (326)

"Nikolaj Apollonovič sah, daß der menschliche *Tausendfüßler* hier strömte (...); wie *er hier Jahrhunderte geströmt war*; die Zeiten liefen dort, darüber; auch ihnen war eine Grenze gesetzt; und keine solche Grenze hatte der menschliche *Tausendfüßler*; *er würde kriechen, wie er kroch; und er kroch, wie er gekrochen war*: Einzelne, Paare, Vierergruppen; und Paare um Paare: Melonen, Federn, Schirmmützen; Schirmmützen, Schirmmützen, Federn; Dreispitz, Zylinder, Schirmmütze; Kopftuch, Regenschirm, Feder."

Der inhärente Zusammenhang von Unendlichkeit der Zeit und Endlichkeit der Dinge, wie er sich aus der Ewigen Wiederkehr des Gleichen ergibt, scheint hier in sein Gegenteil verkehrt. Die Zeit hat eine Grenze, der menschliche Tausendfüßler dagegen nicht. Vergewenwärtigt man sich den ursprünglichen Wortlaut des Leitmotivs, so liegt nur ein Trugschluß vor, denn die Grenze bezieht sich auf die jeweilige Jahreszeit, also wiederum auf einen Zeitinhalt. Dieser Inhalt kehrt zyklisch

wieder, die Zeit selbst aber läuft ewig weiter. Die Unendlichkeit des Tausendfüßlers ist so gesehen nur eine vermeintliche. Es handelt sich um das immer gleiche Dasein einer großen, aber begrenzten Menschenmenge in der ewigen Zeit. Belyj aber suggeriert durch die Vertauschung der Attribute von Grenze und Unbegrenztheit, daß die Zeit des Himmels möglicherweise doch auf ein Ende abzielt. Und diese Variante ist gegenüber dem Boden, dem Nevskij positiv abgehoben.

Dieser Deutung kommt v.a. eine Textstelle entgegen, in der ebenfalls eine Wiederkehr thematisiert wird, aber es ist eine andere als die Ewige Wiederkunft Nietzsches, und sie hebt sich auch von dem Bild des Tausendfüßlers ab. Die Kraniche kehren zurück. Ihre Rückkehr wird mit christlichen Implikationen versehen: einerseits durch das Leitmotiv des weißen Dominos, andererseits durch explizite Zitate aus dem Neuen Testament.¹²²

“Николаю Аполлоновичу захотелось на родину, в десткую (...).

Надо было в с е, в с е – отрясти, позабыть, надо было – всему, всему – опять научиться, как учатся в детстве (...) И – уже: надо всем раздался вдруг голос сирого и все же милого детства, голос давно не звучавший; звучавший – теперь.

Того голоса звук?

Как невнятно над городом курлыканье журавлей, он так же невнятен; высоко летящие журавли – в грохоте городском горожане не слышат их; а они летят, пролетают над городом, – журавли!.. Где-нибудь, положим, на Невском Проспекте (...) в час предвечерний, весенний, на панели, как вкопанный, встанет обитатель полей, в город попавший случайно; остановится. – кудластую, бородатую голову набок он склонит и тебя остановит.

– «Тсс!..»

– «Что такое?» (...)

– «А разве не слышите?»

– «?..» (...)

– «Там... кричат... журавли». (...)

И ропотъ

– «Журавли...»

– «Опять возвращаются...»

– «Милые...»

Над проклятыми петербургскими крышами, над торцовой мостовой, над толпой – предвесенний тот образ, тот образ знакомый! (...)

Что-то такое расслышал теперь и Николай Аполлонович.

Будто кто-то печальный, кого Николай Аполлонович еще ни разу не видывал, вокруг души его очертил благой пронизающий круг и вступил в его душу; стал душу пронизывать светлый свет его глаз. (...) да, тут была необъятность, которая говорила нетрепетно:

– «Вы все меня гоните!...» (...)

– «Я за всеми вами хожу...» (...)

Только кто это там? Вон на той стороне? (...)

Просто в каком-то картузике. (...)

Не подойти ли к нему, к милому обладателю картуза? (...)

¹²² Die Kraniche fliegen in Dreiecksform. Holthusen sieht auch darin einen Hinweis auf die christliche Trinität Gottes. Vgl.: Holthusen, J.: Spielerische Strukturen in Andrej Belyjs "Peterburg". a.a.O. S. 149.

(...) Прикоснуться к наверное костенеющим пальцам, и плакать от глупого счастья!..

На панели пасть ниц,

– «Я – больной, глухой, обремененный... Успокой меня, учитель, укрой...»

И услышать в ответ:

– «Встань...»

– «Иди...»

– «Не греши...» (316ff)

“Nikolaj Apollonovič zog es jetzt in die Heimat, in sein Kinderzimmer (...).

Er mußte a l l e s, a l l e s abschütteln, vergessen, er mußte – alles, alles – neu erlernen, wie man lernt als Kind; die alte, vergessene Heimat – nun hörte er sie. Und – schon: erklang über allem plötzlich die Stimme der schutzlosen und doch lieben Kindheit, eine Stimme, die lange nicht erklungen war; sie erklang – jetzt.

Und der Klang dieser Stimme?

So wie *kaum vernehmbar* über der Stadt das *Schreien* der Kraniche *war*, so *war* auch er *kaum vernehmbar*; die hoch oben fliegenden Kraniche – im Tosen der Stadt hört der Städter sie nicht; sie aber fliegen, überfliegen die Stadt, – die Kraniche!.. Irgendwo, zum Beispiel, auf dem Nevskij Prospekt, (...) zur Vorabendstunde, im Frühling, auf dem Fußweg, stellt sich hin, wie angewurzelt, ein Bewohner der Felder, der zufällig in die Stadt kam, er bleibt stehen, – den zausigen, bärtigen Kopf legt er schief und hält dich an.

– ‘Tss!..’

– ‘Was ist los?’ (...)

– ‘Ja hören Sie nicht?’

– ‘?..’ (...)

– ‘Dort... *schreien*... Kraniche’ (...)

Und ein Murmeln:

– ‘Die Kraniche!..’

– ‘Kommen wieder zurück...’

– ‘Die lieben...’

Über den verfluchten Petersburger Dächern, über dem hölzernen Pflaster, über der Menge – dieses Vorfrühlingsbild, die bekannte Stimme! (...)

Etwas *ähnliches* hörte nun deutlich auch Nikolaj Apollonovič.

Als hätte eine traurige Gestalt, die Nikolaj Apollonovič noch niemals gesehen hatte, um seine Seele einen guten aufwühlenden Kreis gezogen und wäre eingetreten in seine Seele; nun begann die Seele das *helle* Licht seiner Augen zu erfüllen. (...) ja, hier war Unendliches, das gleichmütig sagte:

– ‘Ihr alle verfolgt mich!..’

– ‘Ich behüte euch alle...’ (...)

Nur wer war das dort? *Dort* auf der anderen Seite? (...)

Einfach mit solch einem Schirmmützchen. (...)

Sollte er nicht zu ihm hingehen, zu dem lieben Besitzer der Schirmmütze? (...)

(...) Die wahrscheinlich erstarrenden Finger berühren, und weinen vor dummem Glück!..

Auf dem Fußweg sich bis zur Erde verneigen!

– ‘Ich bin – krank, taub, beladen... Tröste mich, Lehrer, schütze mich...’

Und zur Antwort hören:

– ‘Steh auf...’

– ‘Geh...’

– ‘Sündige nicht...’”

Parallelität und Kontrast der Szene zum Blick der Karyatide auf den Nevskij wie auch zum Auftritt Peters bei Dudkin sind in vielerlei Hinsicht auffallend. Die Kraniche kehren im Frühling wieder, es herrscht nicht die Zeit des Romans, nicht Oktober und auch nicht die Mitternacht, die

Peters Erscheinen begünstigt. Der "Lehrer" (Christus) tritt Nikolaj wesentlich sanfter entgegen, als es der "Lehrer" (Peter, der Übermensch) Dudkins vermag. Die Blickrichtung der Fußgänger – von unten nach oben – kehrt die Perspektive der Karyatide um. Die Zirkulation des Nevskij wird nicht durch gewaltsame Zerstörung unterbrochen – wie im Zerspringen der Karyatide anvisiert – sondern quasi ganz von alleine, ohne menschliches Zutun. Eine endgültiger Zustand kommt, Christus wird antworten, und zwar spätestens – so darf man schließen – nach der Herrschaft des Antichrist, nach tausend Jahren:

"Конечно же – ничего не ответит печальный, потому что и не может быть никаких ответов пока; ответ будет после – через час, через год, через пять, а пожалуй, и более – через сто, через тысячу лет; но ответ – будет!" (318)

"Natürlich – wird der Traurige nichts antworten, denn es kann auch noch gar keine Antworten geben; die Antwort kommt später – in einer Stunde, einem Jahr, in fünf, vielleicht auch mehr – in hundert, in tausend Jahren; doch eine Antwort – kommt!"

Und die Antwort wird mit einer Vereinigung aller Menschen in Freude verbunden sein. Diese hypothetische Vision schließt das Unterkapitel ab und wirkt durchaus tröstend.(319)

Belyj distanziert sich in zweifacher Hinsicht von der Ewigen Wiederkunft Nietzsches. Den Kreis sprengt zum einen die aktive Tat, zum anderen die passive Erwartung auf Erlösung. Nietzsches Schaffen und die christliche Apokalypse, das sind die Alternativen, wenngleich keine der beiden Varianten in "Peterburg" glücklich verläuft. Und Belyj läßt auch seine Präferenz für die eine oder andere Möglichkeit offen. Peter und Christus, das Schaffen und die Wiederkehr der Kraniche stehen sich gegenüber, werden aber als Kontrast belassen. Eine Konfrontation gibt es nicht. In seiner Theorie versuchte Belyj lange Zeit, Nietzsche mit Christus zu vereinen, die Ewige Wiederkunft zu einer Wiederkunft der Ewigkeit, den Übermenschen zum Gottmenschen umzudeuten. Davon nimmt er in "Peterburg" Abstand. Und er trägt damit sowohl der Philosophie Nietzsches wie seinen eigenen Hoffnungen Rechnung. Die Ewige Wiederkunft ist der Apokalypse nicht gleich, der Tausendfüßler unterscheidet sich von den Kranichen. Der Übermensch Peter und der weiße Domino sind zwei verschiedene Figuren, die sich obendrein nie treffen. Auch die Gestalten, die mit ihnen zu tun haben, Dudkin, Sof'ja und Nikolaj, erleben ihren Unterschied kaum als inneren Konflikt. Nikolaj sagt sich schließlich von beiden Ansprüchen, dem christlichen "sündige nicht" und auch dem "Vernichten ohne Wiederkehr" los. Sof'ja sieht sich wohl zu ihrem Mann hingezogen, Lichutin aber verliert nach und nach seine Ähnlichkeit mit Christus. Am ehesten noch gerät Dudkin ins Wanken. Und dazu paßt auch der Versuch des Theoretikers Belyj, aus der *Person* Nietzsche bis zuletzt den Gottsuchenden zu

machen. Die Entscheidung für eine der Varianten wird Dudkin dann förmlich abgenommen. Grundsätzlich muß jedoch gesagt werden, daß Belyj den Aspekten der Philosophie Nietzsches wesentlich mehr Raum zugesteht als den eigenen apokalyptischen Hoffnungen. Der weiße Domino ist eine äußerst flüchtige Gestalt. Er kann sich in Präsenz und Konkretion mit dem Ehemerem Reiter nicht vergleichen. Und selbst die Nevskij-Zirkulation spielt gegenüber dem nur einmaligen Auftreten der Kraniche eine dominante Rolle. Dazu kommt, daß das Symbol des Kreises (die Bombe) äußerst viele Phänomene des Romans erfaßt. Im Falle der Erkenntnistheorie wurde dies gezeigt. Und der Kreis gilt eben auch für die Partei.¹²³ Ob darin die revolutionäre Bewegung eingeschlossen ist, kann nicht klar entschieden werden. Auf die subtilen Bezüge der Partei zur Regierung wurde hingewiesen. Die Streikenden könnten so von dem Moment des Zirkulierens ausgenommen sein. Im Verlaufe des Romans schleichen sich auch auf gefährliche Weise "mandschurische Mützen" unter die Nevskij-Bevölkerung. Die Zirkulation allerdings unterbrechen sie nicht, sie bringen 'nur' die Fabriken zum Stillstand.(336) "Peterburg" bezieht keine klare politische Position. Das mongolische Attribut der Streikenden weist aber darauf hin, daß dies nicht Belyjs wirklich Schaffende sind. Seine Präferenz gilt den Einzelnen.

Daß die Ewige Wiederkunft auf dem Nevskij und nicht etwa auf den Inseln spazieren geht, ist dennoch kein Zufall. Sie deckt sich v.a. mit dem Sokratismus der Festlandsbewohner. Das Motiv des Zirkulierens begleitet den Senator. Er sendet Zirkulare zur Kontrolle des Imperiums aus (50), Nikolaj und sein Vater zirkulieren kurz vor Schluß des Romans im Salon (409) usw. Kreisstrukturen – und das heißt bei Belyj Stagnation – weisen eben auch ihre philosophischen Systeme auf. Aber der Kreis betrifft nicht sämtliche philosophische Aspekte des Romans, nicht alle Figuren und auch nicht die gesamte Stadt.

Das Ewig Gleiche hat sich zwar in Form eines gelben Flecks auf der Inselfeite, in Dudkins Mansarde, eingenistet, aber dort hausen noch die "Brecher, die Verbrecher" Nietzsches. Sie wehren sich. Peter und Dudkin sind weder mongolisch gezeichnet, noch übernehmen sie das Prinzip des Ewig Gleichen. In diesem Sinne sind auch die Inseln wesentlich von der imperialen Festlandsseite abgesetzt. Sie können als die glückseligen Inseln Zarathustras angesehen werden. Belyj siedelt auf ihnen aber nur schaffende "Kinder" an, nicht Kinder, die die Ewige Wiederkunft bestätigen. Er hält diese zwei Aspekte, die "Zarathustra" so sehr ineinander verschlingt, ganz

¹²³ Diese Tatsache zeigt sich u.a. sprachlich: Das Palindrom (Enfranšiš) und das Anagramm (Voronkov) schreiben den Parteiagenten (Šišnarfné und Morkovin) ein Drehmoment zu. Darüber hinaus hündelt das mehrfach eingesetzte Wort "Abrakadabra" den Strudel der Partei.(253,284)

deutlich auseinander. Und damit spürt er das inhärente philosophische Problem auf, ein Problem, das er auch 1912 in seiner Theorie erkennt.

5. Der rhapsodische Erzähler

Wenn bis jetzt die Philosophie Nietzsches in ihren verschiedenen Aspekten ("Geburt der Tragödie", Vernichten und Schaffen, Ewige Wiederkehr des Gleichen) zur Debatte stand, so wurde die Art ihrer Präsentation außer Acht gelassen. Diese Präsentation, der Stil unterscheidet sich aber auffallend von den Textstellen, die der Erkenntnistheorie und dem Positivismus gewidmet sind. Allein das Apollinische der "Geburt der Tragödie" – und das ist konsequent – unterliegt dem bereits bekannten ironischen Duktus, denn es deckt sich weitgehend mit den Philosophien von Senator und Sohn. Alle anderen Themen vertritt ein Erzähler, der neben seinem ironischen Kontrahenten existiert und mit diesem nicht interferiert. Der Rhapsode beschwört die Inseln, die Brücken, oder reflektiert in kompakter Form über die Geschichte, das Sein von Mensch und Zeit. Er hebt sich in diesem reflexiven Status vom erzählten Geschehen ab, die Reflexionen sind begleitet von einem lyrisch-rhetorischen Stil. Dieser Stil erinnert an die Sprache Nietzsches und auch an die Sprache des Theoretikers Belyj, sofern sie von Nietzsche beeinflusst ist. Der rhapsodische Erzähler spricht von den Inseln in einer ihrem dionysischen Sein gleichkommenden, rhythmisch organisierten Sprache, und er beschwört den Sprung Peters über die Geschichte mit rhetorischen Mitteln. Damit steht er in starkem Einklang mit einer philosophischen Position: Er vertritt sie sowohl inhaltlich als auch stilistisch. Gleichzeitig scheint sich die Stimme des konkreten Autors Belyj in den Text einzuschalten. In beiden Fällen liegt jedoch keine Identität vor. Der Rhapsode weicht in entscheidenden Punkten von Nietzsche und auch von dem Theoretiker Belyj – v.a. von dessen Nietzsche-Huldigungen ab. Damit setzt sich der implizite Autor "Peterburgs" noch einmal mit sich selbst und der Philosophie Nietzsches dialogisch – und d.h. auch kritisch – auseinander.

Schon beim ersten Anblick der Inseln erhebt sich die Stimme des Erzählers, und er schweift in eine historische Vision ab:

"там, оттуда – в ясные дни издалека-далека, сверкали слепительно: золотая игла, облака, луч багровый заката; там, оттуда, в туманные дни, – ничего никого.

А там были – линии: Нева, острова. Верно в те далекие дни, как вставали из мшистых болот и высокие крыши, и мачты, и шпицы, проникая зубцами своими промозглый зеленоватый туман –

– на тевных своих парусах полетел к Петербургу оттуда Летучий Голландец". (20)

“dort, von dort – funkelten an klaren Tagen blendend von fern, fern: die goldene Nadel, die Wolken, der Strahl des glutroten Abendrots; dort, von dort, an nebligen Tagen, – nichts, niemand.

Aber dort waren – die Linien: die Neva, die Inseln. Wohl in jenen fernen Tagen, als sich erhoben aus den bemoosten Sümpfen die hohen Dächer, und die Masten, und die Turmspitzen, und mit ihren Zacken den nassen grünlichen Nebel durchstießen –

– war von dort auf seinen Schattensegeln gen Petersburg der Fliegende Holländer geflogen”.

Die Inseln sind nicht wie die Prospekte des Festlands mit Belyjs ‘negativen’ Konsonanten besetzt, sondern vokalisch betont. Die Binnenreimfolge hebt das /a/ hervor, an anderer Stelle erklingen sie auf /i/. “Линии! Как они изменились: как их изменили эти суровые дни!” (23) Desgleichen läßt sich ein Rhythmus erkennen, der den Anapäst zur Grundlage hat (“золотая игла, облака”, “ничего, никого”). In dieser musikalischen Gestalt werden die Inseln auch leitmotivisch eingesetzt. Daneben greift der Rhapsode auf rhetorische Mittel zurück, v.a. auf Ausrufe und Imperative, um den gefährlichen Charakter von Inseln und Brücken zu unterstreichen. Pathetisch formuliert er seine Drohungen.

“о русские люди, русские люди! Вы толпы скользящих теней с островов к себе не пускайте! Бойтесь островитян! (...)

Поздно...” (24)

“О, большой, электричеством блещущий мост!

Помню я одно роковое мгновение; чрез твои сырые перила сентябrevскою ночью перегнулся и я: миг, – и тело мое пролетело в туманы.

О, зеленые, кипящие бактериями воды!” (55)

“Oh ihr Russen, ihr Russen! Laßt die Scharen huschender Schatten von den Inseln nicht zu euch! Fürchtet die Inselbewohner! (...)

Zu spät...”

“Oh, große, elektrizitätsfunkelnde Brücke!

Ich erinnere mich an einen verhängnisvollen Moment; in einer Septembernacht beugte auch ich mich über deine feuchten Geländer: ein Augenblick – und mein Körper wäre in die Nebel geflogen.

Oh, grüne, bazillenwimmelnde Wasser!”

In dieser Haltung bringt der Rhapsode auch den ersehnten geschichtlichen Wandel durch den Sprung des Ehernen Reiters zum Ausdruck. Er hebt mit einer Anrede an: “Ты, Россия, как конь!” (“Du, Rußland, bist wie das *Pferd*!”) (99) Und es folgt eine Periode, die auf antithetisch organisierten, rhetorischen Fragen aufbaut:

“Хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня, как отделились от почвы иные из твоих безумных сынов, – хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня и повиснуть в воздухе без узды, чтобы низринуться после в водные хаосы? Или, может быть, хочешь ты броситься, разрывая туманы чрез воздух, чтобы вместе с твоими сынами пропасть в облаках? Или, встав на дыбы, ты, на долгие годы, Россия, задумалась перед грозной судьбою, сюда тебя бросившей, – среди этого мрачного севера, где и самый закат многочасен, где самое время попеременно кидается то в морозную ночь, то – в денное сияние? Или ты, испугавшись прыжка, вновь опустишь копыта, чтобы, фыркая, понести великого Всадника в глубину равнинных пространств из обманчивых стран?” (99)

“Willst auch du dich lösen vom dich haltenden Stein, wie sich löste vom Grund so manch einer deiner wahnsinnigen Söhne, – willst auch du dich lösen vom dich haltenden Stein und in der Luft hängen ohne Zaum, um dann hinabzustürzen ins Chaos der Wasser? Oder, willst du dich vielleicht werfen, die Nebel zerreiend, durch die Luft, um vereint mit den eigenen Söhnen in den Wolken umzukommen? Oder bist du nun, aufgebäumt, Rußland, für lange Jahre in Grübeln versunken vor dem grausamen Schicksal, das dich hierher warf, – in diesen düsteren Norden, wo selbst das Abendrot stundenlang währt, wo die Zeit selbst abwechselnd mal *in* frostige Nacht mal in Tageslicht sich stürzt? Oder wirst du, scheuend den Sprung, die Hufe wieder senken, um schnaubend den großen Reiter zu tragen in die Tiefe der ebenen Weiten aus täuschenden Ländern?”

Die Periode schließt mit einer Behauptung ab. Der Erzähler macht damit deutlich, welche der eröffneten historischen Möglichkeiten er bevorzugt. Trotz aller “chaotischen” Implikationen ist es die Variante des erlösenden Sprungs, nicht das Senken der Hufe, nicht das Verbleiben im Dunst der alten Zeit: “Да не будет!..” (“*Das wird nicht sein!..*”) (99) Seine Identifikation mit der Veränderung kommt im folgenden noch stärker durch ein “Ich” zur Sprache. Der beschwörende Ton bleibt erhalten und mündet in einen Imperativ:

“Куликово Поле, я жду тебя!

Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов – в прародимые, в давно забытые хаосы...

Встань, о, Солнце!” (99)

“*Feld von Kulikovo*, ich erwarte dich!

Erstrahlen wird an jenem Tag auch die letzte SONNE über meiner Heimerde. Steigst du, SONNE, nicht empor, dann, oh, SONNE, werden unter dem schweren mongolischen Tritt versinken die europäischen Ufer, und über diesen Ufern wird sich kräuseln der Schaum; die erdgeborenen Geschöpfe werden wieder versinken zum Grund der Ozeane – ins urheimatische, ins längst vergessene Chaos... Geh auf, oh, SONNE!”

Der gesamte Tonfall, die rhetorischen Indizien wie Fragen, Anreden, Ausrufe, Antithesen, Imperative, Wiederholungen, Majuskeln erinnern hier an den Stil Nietzsches. Und auch das Thema ist eben das Thema Nietzsches. Damit stellt sich der Rhapsode auf extreme Weise hinter eine philosophische Position. Und seine Sprache erinnert auch an den pathetischen, von Nietzsche begeisterten Theoretiker Belyj. Aber der Künstler Belyj, der Autor von “Peterburg”, geht – das ist auffallend – weniger überschwenglich vor als in seiner Theorie. Er zeichnet durchaus ein Bild des Schreckens, bejaht den Schrecken in der Beschwörung. Er nimmt Antithesen zu Hilfe, arbeitet mit Kontrasten.¹²⁴ Diese Verflechtung von niederschmetterndem, problematischem Inhalt

¹²⁴ Dieser Kontrast läßt sich auch an der rhythmischen Struktur der Textpassage erkennen. Es scheint durchaus möglich, daß Silards Aussagen über den Einfluß der Sprache Nietzsches, auf Belyjs zweite “Dramatische Symphonie” auch für “Peterburg” Geltung haben könnten. Im Inneren eines begrenzten Textabschnitts liegt danach eine kontrapunktische Organisation rhythmischer Figuren vor, der Abschnitt selbst ist kreisförmig, durch Wiederaufnahme des anfänglichen Rhythmus geschlossen. Vgl.: Silard (Szilard), L.: O vlijanii ritmiki prozy

und hohem Ton kommt Nietzsche sehr viel näher als es die Huldigungen Belyjs in "Фридрих Ницше" und anderen publizistischen Texten vermochten.

Eine Synthese von "heiligem Ja" und "zerschmetterndem Nein"¹²⁵ durchdringt auch den Stil, der Peters Auftritt im Roman begleitet. Durch vielfältige Alliterationen und syntaktische Parallelismen schafft Belyj eine rhythmische Struktur, die Sätze kommen Versen gleich, die nach einem tonischen Prinzip organisiert sind. Die Metallschläge – um die es vorwiegend geht – lassen sich so in ihrer Kraft und Unregelmäßigkeit unterstreichen. Daneben akzentuiert Belyj dunkle Vokale und den Energie verheißenden Konsonaten /r/.¹²⁶ Die Vision ist dunkel, polternd, drohend, aber nichtsdestoweniger eine Vision, die auch den Leser mitreißen soll:

"Медноглавый гигант прогонял чрез периоды времени вплоть до этого мига (...); протекали четверти века; и вставал на трон – Николай; и вставали на трон – Александры; Александр же Иваныч, тень, без усталости одолевал тот же круг, все периоды времени, пробегая по дням, по годам, по минутам, по сырым петербургским проспектам, пробегая – во сне, на яву, пробегая... томительно; а вдогонки за ним, а вдогонку за всеми – громыхали удары металла, дробящие жизни: громыхали удары металла – в пустырях и в деревне; громыхали они в городах, громыхали они – по подъездам, площадкам, ступеням полунощных лестниц. Громыхали периоды времени; этот грохот я слышал. Ты – слышал ли? Аполлон Аполлонович Аплеухов – удар громыхавшего камня; Петербург – удар камня; кариятида подъезда, которая оборвется там, – каменный тот же удар; неизбежны – погони; и неизбежны удары". (306)

"Der kupferhäuptige Gigant jagte durch die Perioden der Zeit bis hin zu diesem Moment (...); Vierteljahrhunderte vergingen; und den Thron *bestieg* Nikolaj; und den Thron *bestiegen* beide Aleksandr; Aleksandr Ivanovič aber, ein Schatten, suchte unermüdlich denselben Kreis, alle Perioden der Zeit zu bezwingen, durchlief Tage, Jahre, Minuten, die feuchten Petersburger Prospekte, durchlief sie – im Traum, im Wachen, durchlief sie... qualvoll; und hinter ihm her, und allen hinterher – donnerten metallene Schläge, die Leben zersprengten: es donnerten metallene Schläge – in den Brachen, den Dörfern; sie donnerten in den Städten, sie donnerten – auf Aufgängen, Absätzen, Stufen der mitternächtlichen Treppen. Da donnerten die Perioden der Zeit; dieses Donnern habe ich gehört. Hast du es – gehört? Apollon Apollonovič Ableuchov – *ist* ein Schlag donnernden Steins; Petersburg – *ist* ein Schlag eines Steins; die Karyatide am Eingang, die sich dort losreißt, – wieder ein steinerner Schlag; unausweichlich – ist das Jagen; und – unausweichlich die Schläge".

Nun ist auch der Erzähler, der sich dem Tausendfüßler widmet, ein über der Handlung stehender, beschwörender Prophet. Hier aber weicht sein Stil von Nietzsches Präsentation der Ewigen

F.Niče na ritmiku prozy A.Belogo. a.a.O. S. 300ff. In der Beschwörung des Rhapsoden fallen allein bei oberflächlicher Betrachtung zwei unterschiedliche rhythmische Strukturen auf: Davon basiert eine primär auf dem Trochäus. Sie bildet den Anfang und den Schluß der Periode, ist also für den Zyklus und die abschließende Pointierung verantwortlich – "Ty, Rossija, kak kon'", "Vstan', o, Solnce!" – und wird auch im Innern des Textabschnittes akzentuiert: "Da ne budet!" Einen Gegensatz dazu stellt der Anapäst des Satzes "Peterburg že opusitsja" dar. Es scheint so, als trage Belyj die Kontroverse zwischen dem ersehnten geschichtlichen Wandel und den notwendigen zerstörenden Folgen auch rhythmisch aus.

¹²⁵ Vgl.: Sonderegger, S.: Friedrich Nietzsche und die Sprache. Eine sprachwissenschaftliche Skizze. a.a.O. S. 30.

¹²⁶ Vgl.: Belyj, A.: Masterstvo Gogolja. a.a.O. S. 307.

Wiederkunft ab. Während das "andere Tanzlied" Zarathustras das Glücksgefühl angesichts der Ewigen Wiederkunft zum Ausdruck bringt, empfindet der Rhapsode beim Anblick des Tausendfüßlers nur Abneigung und Schrecken. Er leitet die Beschreibung des Tausendfüßlers sogar mit einer ironischen Passage ein, in der er noch ein anderes Bild für die Nevskij-Bevölkerung parat hat: das Kaviarbrötchen. Die zirkulierenden Individuen verschwimmen wie die Körnchen des Kaviar zu einer homogenen Masse auf dem Brot: dem Nevskij-Trottoir.(256) Diese Ironie geht als Kritik auch in den eigentlich rhapsodischen Passus über, setzt sich in den Rhythmus um. Der Erzähler inszeniert durch vielfältige Wiederholungen – wie oben – eine Versstruktur, die jedoch keine Harmonie erkennen läßt. Unterstrichen wird eine regelmäßige Abfolge, das Wiederkehrende der Jahreszeiten, der Fußgänger, aber das begleitende Gefühl bleibt ungemütlich. Daneben sind die Laute präsent, die Belyj als negativ empfindet, v.a. das /k/ und /p/, mehrfach ausgespielt im Kriechen des Tausendfüßlers:

"многоножка ползает, как ползла, будет ползать, как ползала."(256)

"*Der Tausendfüßler kroch, wie er gekrochen war, er würde kriechen, wie er kroch.*"¹²⁷

Stärker noch baut der Rhapsode seine Zweifel im Blick der Karyatide aus. Das, was dem Theoretiker Belyj in seiner Hymne an Nietzsche so oft fehlte, ja das, was Nietzsche selbst im Angesicht der Wiederkunft fehlt, ist hier gerade vorhanden: der Kontrast. Der Erzähler konstruiert eine Periode; er listet – anaphorisch verdichtet – eine ganze Reihe historischer Ereignisse auf, die allesamt der Zirkulation des Nevskij-Publikums nichts anhaben können und läßt diese Periode in den Aufschrei nach Hilfe münden.

"Наблюдая проход котелков, не сказал бы ты никогда, что гремели события, например, в городке Ак-Тюке (...); наблюдая проход котелков, не сказал бы никто, что уже в Кутаисском театре публика воскликнула: «Граждане!..» Не сказал бы никто, что в Тифлисе открыл околочный фабрикацию бомб (...).

Наблюдая проход котелков, не сказал бы никто, что ключом была новая жизнь (...). Наблюдая проход котелков, не сказал бы никто, что в Петербурге уж гремели события (...); наблюдая проход котелков, не сказал бы никто, что идущие были т е, да не т е; что не просто шагали, но шагали, тая в себе беспокойство (...).

Но циркуляция не нарушилась: монотонно, медлительно, мертвенно еще текли котелки под ногами кариатиды.

Серая кариатида нагнулась и под ноги себе – смотрит: на все ту же толпу; нет предела презрению в старом камне очей; пресыщению – нет предела; и нет предела – отчаянью.

И, о, если бы силу!" (265)

"Beim Mustern des Zugs der Melonen würdest du niemals vermuten, daß Ereignisse grollten, zum Beispiel, im Städtchen Ak-Tjuk (...); beim Mustern des Zugs der Melonen würde niemand vermuten.

¹²⁷ Da die Textpassage, der der Satz entnommen ist, tendenziell eine erlebte Rede darstellt, habe ich in der Übersetzung auf das Grundtempus Präteritum zurückgegriffen.

daß schon im Theater von Kutaissi das Publikum rief: 'Bürger!..' Niemand würde vermuten, daß in Tiflis ein Revieraufseher die Fabrikation von Bomben entdeckte (...).

Beim Mustern des Zugs der Melonen, würde niemand vermuten, daß neues Leben schon sprudelte (...). Beim Mustern des Zugs der Melonen, würde niemand vermuten, daß in Petersburg schon Ereignisse grollten (...); beim Mustern des Zugs der Melonen, würde niemand vermuten, daß die Passanten *wie sonst* und doch *andere* waren; daß sie nicht einfach ausschritten, sondern ausschritten voller Unruhe (...).

Doch die Zirkulation war nicht unterbrochen: gleichförmig, langsam, leblos strömten noch die Melonen zu Füßen der Karyatide.

Die graue Karyatide **bückte** sich und – unter ihren Füßen schaut sie: auf immer dieselbe Menge; grenzenlos – die Verachtung im alten Stein ihrer Augen; die Übersättigung – grenzenlos; und grenzenlos – die Verzweiflung.

Und, oh, hätte sie Kraft!"

Wenn hier auch eine Beeinflussung des Rhapsoden durch Nietzsches rhetorischen Stil vorliegen mag, er wendet ihn jedenfalls kritisch auf eine bestimmte Idee Nietzsches an. Und er bleibt sich damit im ganzen Roman treu. Der Rhapsode "Peterburgs" ist ein durchgängiger Begleiter der Philosophie Nietzsches, selbst aber nur Repräsentant des Pathos, das mit Zerstörung einhergeht.

Wie aber steht es um die andere, die christliche Wiederkehr? Auch diese Textpassage ist nur locker an die Handlung, an den Blick Nikolajs gebunden, hebt sich vom erzählten Geschehen ab und bringt ein zeitlich versetztes Ereignis zur Sprache: die Wiederkehr der Kraniche im Frühling. Doch bei all diesen Gemeinsamkeiten mit den bisher besprochenen Textstellen – ein gesonderter Erzählertypus kann hier schwerlich ausgemacht werden. Anklänge an den Rhapsoden sind vorhanden, mehr aber auch nicht. Die Wiederkehr der Kraniche, die christliche Position ist hauptsächlich szenisch gestaltet. Immerhin greift diese Gestaltung auch auf musikalische Verfahren zurück, und sie sind Indikatoren für eine positive Wertung. So akzentuiert Belyj die hellen Vokale /e/ und /i/ "в час предвечерний, весенний, на панели"(316), "– «Журавли!..»", "– «Милые...»"(317) und er läßt auch ein Metrum, den Anapäst erkennen, der das harmonische Bild des Himmels vom Boden absetzt und die Blickrichtung der Passanten unterstützt.

"Над проклятыми петербургскими крышами, над торцовой мостовой, над толпой – предвесенний тот образ, тот голос знакомый!" (317)

"Über den verfluchten Petersburger Dächern, über dem hölzernen Pflaster, über der Menge – dieses Vorfrühlingsbild, die bekannte Stimme!"*

Die Einmaligkeit und Flüchtigkeit des Bildes müssen bei der Bewertung der christlichen Wiederkehr jedoch in Rechnung gestellt werden.

Und hier gilt es auch im Punkt des Rhapsoden eine Einschränkung zu machen. Die Philosophie Nietzsches erhält durch ihre Projektion auf den rhapsodischen Erzähler, dessen stilisti-

sche Verwandtschaft mit Nietzsche, die Loslösung vom Erzählvorgang und die scheinbar direkte Beschwörung des Lesers einen Vorzug gegenüber den Systemen von Kant, Neukantianismus und Positivismus. Dieser Vorzug wird aber relativiert durch die Tatsache, daß der Rhapsode in seiner Präsenz stark hinter dem ironischen Erzähler zurückfällt. Und letzterer begleitet die Ableuchovs samt ihren philosophischen Vorlieben bis zum Ende des Romans. Den Ruf nach Veränderung, den der Rhapsode vorbringt, vernimmt der Senator gar nicht und sein Sohn nur äußerst marginal, die wissenschaftliche Weltanschauung beider Figuren zeigt sich vom Werteschaffen Nietzsches unberührt und setzt hierin auch den Schlußpunkt.

6. Die musikalische Sinnschicht

Zwei Themen Nietzsches wirken auf die musikalische Sinnschicht "Peterburgs" ein: das Dionysische und die Ewige Wiederkunft. Hier wird zwar nicht mehr von Nietzsche gesprochen, und die stilistische Verwandtschaft reduziert sich auf einen rhetorischen Rest in der Graphik des Romans: auf Absätze, Einrückungen, Klammern, graphisch markierte Leitmotive usw. Daß dennoch eine Übersetzung philosophischer Ideen in die Konstruktion des Romans vorliegt, läßt sich mit Hilfe der theoretischen Texte Belyjs nachweisen. 1907 geht Belyj von einer technischen Stilisierung des Dramas aus, zu der er die "Geburt der Tragödie" heranzieht. Das Apollinische in Form von Figuren, Dialog, Handlung wird danach beschränkt zugunsten des Dionysischen. Letzteres kommt in der Dynamik der Bilder, in lyrischen Partien, Monologen zum Ausdruck. Das Dionysische entspricht dem ehemals im Volk lebendigen Mythos. Und es wendet sich primär an das Volk im Sinne des Rezipienten. Das Modell ist gegen den Naturalismus gerichtet, gegen die Pseudo-Identifikation der Zuschauer mit einem anschaulichen, realitätsnahen Stück. Eine solche Identifikation dauert allenfalls so lange wie die Aufführung und läßt die Zuschauer ungerührt nach Hause gehen. Anders wirkt das technisch stilisierte Drama, das die Identifikation mit dem fiktiven Geschehen verweigert. Es inszeniert einen Rausch, dem der Zuschauer unweigerlich unterworfen wird. Und diese stilistischen Prinzipien überträgt Belyj auf die Prosa, er setzt sie in "Peterburg" um: zum einen in den Monologen seines Rhapsoden, zum anderen in der musikalischen Konstruktion des Gesamttextes. Desgleichen sucht Belyj in den publizistischen Texten von 1912 nach einer Möglichkeit, die Ewige Wiederkunft mit einer Entwicklung zu versöhnen. Diese Idee wird am Beispiel des Buches konkretisiert, das Kreis und Linie in sich aufnehmen könne. Insofern kann man annehmen, daß Belyj in der zyklischen Struktur "Peterburgs" den Kreis, in der Fabel die Linie umsetzt, um sein Idealbild, die Spirale zu verkörpern.

Alle Helden "Peterburgs" sind mehr oder weniger apollinische Individuen, denn sie sind als Einzelne zu erkennen. Daneben besitzen sie eine apollinische oder dionysische Natur. Je stärker der ontologische Status des Apollinischen, desto deutlicher ist auch die äußere Kennzeichnung der Figur, je dionysischer, desto verschwommener. Die dionysische Relativierung zielt dementsprechend auf die apollinischen Elemente des Romans, denn hier muß ein Gegengewicht geschaffen werden. Am Beispiel Nikolajs wurde dies gezeigt: Kein Bewußtseinstrom, der nicht von Leitmotiven durchsetzt und damit als Innensicht der Figur zerstört wäre. Die gleichen Eingriffe 'erleidet' das Bewußtsein des Senators, und auch Lippančenko, dessen Innenleben erst kurz vor seinem Tod zum Ausdruck kommt, ist von den musikalischen Interferenzen betroffen: Der Mord selbst wird mit Hilfe eines Leitmotivs gestaltet. Dudkin schlitzt ihm den Rücken auf wie der "weißen, haarlosen Haut eines kalten Ferkels in Meerrettichsoße".(386) Damit aber ist der Mord seiner Einmaligkeit entzogen. Denn die "weiße haarlose Haut eines Ferkels in Meerrettichsoße" zeigte bereits der Senator aus der Sicht seines Sohnes.(221) Die musikalische, leitmotivische Gestaltung indiziert: Hier geht es nicht um momentane, situationsabhängige Ereignisse, sondern um ein Allgemeines, um die 'großen' Themen, um Leben und Sterben, wenn man so will, und auch um die Identität von Partei- und Regierungsvertreter.

Die dionysisch-musikalischen Verfahren heben das Individuelle von Figuren und Ereignissen auf eine allgemeine Ebene. Diese allgemeine Ebene ist ihrerseits durch ein "lethargisches Moment" gekennzeichnet. In musikalischer Hinsicht 'entwickelt' der Roman nichts, er wiederholt nur, variiert höchstens einige wenige Themen. So wird der Leser mit c'en immer gleichen Lauten konfrontiert, den immer gleichen Farben. Freilich, er kann einen Unterschied ausmachen, etwa zwischen den dionysischen und den apollinischen Parteien. Aber beide bleiben unversöhnt nebeneinander stehen. Und nicht zuletzt beschreiben die Leitmotive einen Kreis. Der Leser wird sich am Ende des Romans bewußt, daß gar nichts oder doch nur sehr wenig geschehen ist. Dieses Gefühl läßt ihn unbefriedigt zurück. Zufrieden wäre er gewesen mit einem 'normalen' Schluß, einer konsequent bis zum Ende durchgeführten Handlung, mit einem 'apollinischen' Text. Zufrieden wäre er aber auch gewesen mit einem dionysischen Rausch.¹²⁸ Es ist die Kombination

¹²⁸ Daß sich Nietzsches "Geburt der Tragödie" und damit die Prinzipien des Apollinischen und Dionysischen in die Struktur "Peterburgs" umsetzen, deutet Bennett an. Sie macht auf den strengen Aufbau des Romans, seine Gliederung in Prolog, 8 Kapitel und Epilog aufmerksam, die dem Apollinischen entsprechen. Dagegen inszenierten die einzelnen Kapitel in ihrem Inneren einen dionysischen Rausch. Diesen Rausch zeigt Bennett nur in seiner destruktiven Funktion: Er hebt die apollinische Ordnung auf. Auf die bindende Rolle des Dionysischen, auf den Zusammenhang von Rausch und musikalischer Technik, geht Bennett nicht ein. Vgl.: Bennett, V.: *Echoes of Friedrich Nietzsche's The Birth of Tragedy in Andrej Belyj's Petersburg*. a.a.O. S. 245f.

von Fabel und Musik, die hier eine Irritation bewirkt. Die Rätselstruktur des Romans packt den Leser und verweist ihn auf sich selbst zurück. Er erkennt durch die vielfältigen Wiederholungen und v.a. die Kreisform des Romans, daß die angesprochenen Themen nicht beendet sind. Sie sind und waren immer die gleichen und existieren in ihrer Bedeutung immer noch, oder können zumindest Bedeutung erlangen, auch für ihn, den Rezipienten. Dazu ist aber vonnöten, daß es überhaupt Themen gibt. Mit anderen Worten: ohne Handlung, Figuren, Kontraste, Fragen wäre der Leser nur einem ziellosen musikalischen Spiel überlassen. Belyj realisiert beide Schichten, die apollinische Konkretion und die dionysische Auflösung. Trotz aller Maskenhaftigkeit der Helden, ihrem unglaublichen Bewußtsein – das Thema Bewußtsein ist dadurch nicht eliminiert, sondern als allgemeines hervorgehoben. Die lockere Anbindung an die jeweiligen Figuren und die Handlung reicht aus, um etwa die Problematik der Bewußtseinsphilosophie aufzubauen: Belyj stellt, weil er die Erkenntnistheorie Kants mit Nikolaj und einem möglichen Attentat verknüpft, die Frage nach der Verantwortung dieser Philosophie, nach ihrem generellen Lebensbezug.

Das dionysische Sein hat Nietzsche nach seinem eigenen Dafürhalten erst mit der Ewigen Wiederkunft des Gleichen präzisiert. Daß nicht nur das Dionysische, sondern eben auch die Ewige Wiederkunft der musikalischen Sinnschicht des Romans, der Monotonie der Wiederholungen und v.a. der Kreisstruktur zugrunde liegt, war schon anhand des Themas "Kantianismus" zu sehen. Dies ist freilich nicht die einzige Zeit, die der Roman inszeniert. Der Zirkel, den die Leitmotive "Peterburgs" beschreiten, zeugt von der Relevanz, die die Ewige Wiederkunft für Belyj noch immer hat. Aber sie wird in ein Gesamtmodell integriert und mit dem Handlungsverlauf konfrontiert. Es ist dabei kein Zufall, daß der Kreis v.a. die Philosophien von Kantianismus und Positivismus umspannt, die eben handlungsarm, ja handlungsunfähig sind. Der Zyklus hat seine Widersacher vielmehr im Inneren des Romans, nämlich dann, wenn trotz aller Musikalität, trotz aller Wiederholungen Chronologie und Kausalität vorliegen. Dies trifft nur im Fall von Peters Auftritt bei Dudkin mitsamt den vorbereitenden Szenen zu.¹²⁹ So gesehen konfrontiert Belyj auf der strukturellen Ebene zwei Aspekte der Philosophie Nietzsches, die er auch in den Figuren auseinanderhalten will: das Schaffen und die Wiederkunft. Das gleiche gilt für den Rhapsoden und die leitmotivische Gestaltung. Der Rhapsode beschwört den Bruch des Kreises,

¹²⁹ Relativ chronologisch ist daneben noch der Ball bei den Cukatovs gestaltet. Auch hier handelt es sich um einen markanten Punkt in der Fabel des Romans: Es erfolgt die Übergabe des Briefes mit dem Mordauftrag.

die Leitmotive dagegen bestätigen den Kreis. erinnert man sich an dieser Stelle der Aussagen Belyjs zur technischen Stilisierung des Dramas, so fällt ein Unterschied auf: Der Theoretiker Belyj ging davon aus, daß das Wort des Autors an die Stelle des Mythos zu treten hätte und als Dionysisches die Zerstörung der apollinischen Konstruktion kompensieren würde. Damit sollte die Beliebigkeit der Rezeption eingeschränkt und eine direkte Einwirkung des Autors auf die Zuschauer gewährleistet sein. Als technische Möglichkeit sah Belyj den lyrisch gestalteten Monolog und generell musikalische Verfahren vor. Nun vertreten aber gerade in "Peterburg" der 'monologisierende' Rhapsode und die musikalische Sinnschicht in Form von Leitmotiven verschiedene Positionen. Und dies trägt eben zur Offenheit des Romans, zur Inanspruchnahme der Leser bei. Eine verstärkte Beeinflussung des Rezipienten ist durchaus gewährleistet: Sowohl die Stimme des Rhapsoden als auch die musikalische Technik insgesamt transzendieren die Fabel, wirken illusionsbrechend und zielen auf die Aktivität des Lesers. Aber diese Aktivität ist von seiten des Autors nur angeregt, nicht eindeutig gelenkt. Er stellt sich nicht nur hinter die dionysische Weisheit des ewigen Werdens und Vergehens, sondern auch hinter das einmalige und endgültige Vernichten. Der Roman "Peterburg" zeigt, daß Belyj in der Tat an einer Synthese von Dionysischem und Apollinischem gelegen ist, eine Synthese, die er an den Leser delegiert. Denn auch der Rhapsode und die musikalische Sinnschicht, Beschwörung und leitmotivische Wiederholungen sind ja nicht alles. Das Dionysische korreliert mit einer Handlung, die trotz aller Unterbrechungen enorm spannend ist. Von einer Präferenz des Rausches, die in Belyjs frühen theoretischen Texten und – mit Abstrichen – auch in seinen Ausführungen zur technischen Stilisierung des Dramas zu finden ist, kann nun nicht mehr die Rede sein. Und wie von dem Dionysischen, so rückt Belyj in gleichem Maße auch von Nietzsches Ewiger Wiederkehr ab. Dabei wird die Bedeutung dieser Idee keineswegs negiert. Sie macht eben eine 'Stimme' innerhalb des Romans aus. Diese Stimme aber ist mit anderen, mit dem Ruf nach Veränderung und auch mit der Rationalität eines Kantianers zu versöhnen. Und insofern der Text die Versöhnung selbst nicht leistet, gibt er sie als Aufgabe an den Leser weiter.

C. Schluß

Zieht man einen Vergleich zwischen Belyjs theoretischer und künstlerischer Rezeption der Philosophie, so kommt man zu folgendem Ergebnis:

Belyjs Theorie ergibt nur in der frühen Phase bis einschließlich 1905 und in der Zeit nach 1912 ein ausgewogenes Bild. Belyj bezieht eine mehr oder weniger feste Position. Diese Position wird mit philosophischer Hilfe abgesichert, die nicht 'passenden' Philosophien unterliegen der Kritik oder werden so uminterpretiert, daß sie in Belyjs 'System' passen. Für den frühen Zeitraum heißt das: Belyjs Haltung ist metaphysisch im Sinne von Nietzsches "Geburt der Tragödie". Er sucht das Wesen hinter den Erscheinungen, dieses Wesen wird mit dem musikalischen oder dionysischen Prinzip identifiziert. Kants Grenzziehungen dagegen sind Belyj ein Dorn im Auge. Das Ding an sich, nach Kant nicht erkennbar, soll gerade erreicht werden. Dazu ist besonders die Kunst in der Lage. Sie steht wie bei Nietzsche der sokratischen Wissenschaft und damit auch dem Rationalismus Kants gegenüber. Daneben wird eine Veränderung der sokratischen Gegenwart vom russischen Volk erhofft, dessen Vorzüge gegenüber Westeuropa in seiner östlich-barbarischen Natur und in der Orthodoxie liegen.

Um 1912 beginnt Belyjs Faszination für die Anthroposophie Rudolf Steiners. Der Anthroposophie werden die anderen Philosophien 'einverleibt'. Belyj sieht in Kants Schematismus eine dem Selbstbewußtsein vorgängige synthetische Einheit. Das Dionysische aus Nietzsches "Geburt der Tragödie" wird zum dionysisch-bewegten, nicht rationalistischen Denken umformuliert. Belyjs Interesse gilt primär dem Bewußtsein, genauer dem Selbstbewußtsein und dessen Vorstufen im Sinne der anthroposophischen Kosmologie.

Belyj ist zu beiden Zeiten an kulturellen, mehr noch: an weltgeschichtlichen Veränderungen interessiert. Und jeweils spielt dabei der Gegensatz zwischen Osten und Westen eine Rolle. Angestrebt wird eine Synthese, wobei sich die Aktivität des Einzelnen jedoch in Grenzen hält: Sie läßt sich als passives Warten oder als Kontemplation beschreiben. Diametral entgegengesetzt sind die Keimzellen, die Belyj für seine Synthese geltend macht. Im einen Fall handelt es sich um Kunst und Volk, im anderen um das Bewußtsein. Entsprechend verschieden blickt der Theoretiker Belyj einmal nach außen, einmal nach innen. Diese unterschiedliche Blickrichtung zeigt sich paradigmatisch an seiner Kantrezeption: Akzentuiert der frühe Belyj die transzendente Ästhetik der "Kritik der reinen Vernunft", womit der Bezug des Erkennenden auf sein Objekt angesprochen ist, so hält sich der späte Belyj an die inneren Prozesse des menschlichen Gemüts.

wie sie von Kant beschrieben wurden.

Beide theoretischen Positionen werden nun in "Peterburg" zitiert. Dudkins Vergangenheit – er propagierte das Absterben der sokratischen Kultur und den Ansturm der Barbaren – geht auf Belyjs frühe Begeisterung für die "Geburt der Tragödie" zurück. Gleichzeitig erlebt Nikolajs Selbstbewußtsein dionysische Auflösungserscheinungen und entspricht damit dem 'Anthroposophen' Belyj. Grundsätzlich läßt sich der Konflikt zwischen West und Ost, wie er in "Peterburg" formuliert ist, vor dem Hintergrund sowohl von Belyjs frühen als auch von Belyjs späten kulturhistorischen Spekulationen lesen. Diesen beiden theoretischen Positionen kommt im Rahmen des künstlerischen Textes jedoch eine sekundäre Funktion zu. Belyj setzt sie v.a. spielerisch ein. So erhält auch das Ding an sich in einem ironischen Sinn seine Existenzberechtigung zurück. Es ist in "Peterburg" in der Tat erkennbar. Hinter einer harmlosen äußeren Erscheinung, der Sardinienbüchse, verbirgt sich die Bombe. Und der Kantianer Nikolaj kümmert sich viel zu spät um ihre wahre, 'objektive' Natur. Darin wird er kritisiert. Jedoch ist dieses Ding an sich eine äußerst säkularisierte Variante der frühen Hoffnungen Belyjs auf ein dionysisches Wesen der Welt, in welchem er noch immer eine Verbindung zur christlichen Eschatologie vermutete.

Die eigentliche intertextuelle Auseinandersetzung ereignet sich zwischen dem Roman und Belyjs mittlerer theoretischer Schaffensphase, den Texten, die zwischen 1906 und 1912 verfaßt wurden. In diese Zeit fallen die größten philosophischen Widersprüche. Generell gibt Belyj seine kontemplative Haltung bezüglich einer Veränderung der historischen und gesellschaftlichen Situation auf. Die pure Schau des Ewigen im Vergänglichen ist kein Thema mehr. Im Zentrum seiner Theorie steht statt dessen der Künstler selbst, der sich aktiv an der Umgestaltung des Lebens beteiligt. Entsprechend kümmert sich Belyj um den künstlerischen Schaffensprozeß. Bei dem Versuch, diesem Prozeß philosophisches Profil zu verleihen, beruft er sich auf Kant. Belyj setzt die Aktivität des Künstlers mit der Aktivität des Erkennenden gleich und operiert dabei mit der "transzendentalen Analytik" aus Kants "Kritik der reinen Vernunft". Auf der anderen Seite entspricht Belyjs Positionswechsel auch Nietzsches Werdegang. Für Nietzsche wird nach der "Geburt der Tragödie" der Mensch als aktiver, als Schaffender und die Geschicke lenkender von Bedeutung. Und Nietzsches Philosophie besitzt für Belyj gleichbleibende Attraktivität. Belyj stützt sich also auf zwei durchaus konträre Philosophien, um seine Theorie abzusichern. Ihre unterschiedlichen Ansatzpunkte liegen zum einen im Bewußtsein, dem Kant allgemeine Gesetze abgewinnt, zum anderen im instinktbezogenen Handeln Einzelner, auf das Nietzsche setzt.

Dieser Kontrast von Bewußtsein und Handeln, von Objektivität und Subjektivität prägt dementsprechend auch Belyjs Theorie. Dabei wird der Widerspruch zum einen als solcher belassen – es entstehen, z.T. sogar zeitgleich, inhaltlich äußerst divergierende Aufsätze –, zum anderen versucht sich Belyj an einer Synthese. Und hier kommt Rickert ins Spiel.

Wenn Belyj mit Kants Unterstützung eine Parallele zwischen künstlerischem Gestaltungsprozeß und Erkenntnisprozeß zieht, so trennt er Form und Inhalt. Die Tätigkeit des Künstlers liegt in der Formgebung, die dem empirischen, inhaltlich vorgegebenen Material beigefügt wird. Diese Formgebung erfolgt nach allgemeingültigen Gesetzen und kann deshalb systematisiert werden. In Analogie zu Kants Erkenntnistheorie schwebt Belyj eine ästhetische Transzendentalphilosophie vor, die sämtliche künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten als Varianten eines einzigen zugrundeliegenden Prozesses erklären kann. Gleichzeitig lassen sich die bereits existierenden ästhetischen Produkte nach eben demselben Kriterium ihrer Formgebung untersuchen. Sie erfolgt primär mit Hilfe der Zeit als dem inneren Sinn des Künstlers und manifestiert sich als zeitliche Organisation der Kunstwerke. Infolge dieser Orientierung an Kant entsteht der 'Theoretiker' Belyj, das Projekt einer Symbolismustheorie, entstehen auch rein literaturwissenschaftliche Arbeiten, die vorwiegend Rhythmusstudien sind. Beispielhaft wären zu nennen: "Princip formy v éстетike" (1906), "Smysl iskusstva" (1907), "'Ne poj, krasavica, pri mne' A.S. Puškina (Opyt opisanija)" (1909).

Daß die künstlerische Tätigkeit in der Formgebung liegt, bedeutet für Belyj aber auch eine Einschränkung, der er sich nur ungern fügt. Allzu sehr ist der Künstler angewiesen auf einen vorgegebenen Inhalt, zu gering wird seine Produktivität veranschlagt. Ganz anders stellt sich die menschliche Aktivität bei Nietzsche dar. Und wie die Akteure Nietzsches, als Schaffende im Leben, d.h. dem Inhalt nach Schaffende, so sieht auch Belyj den Künstler. Dieser Schaffende hält es nicht bloß mit dem Bewußtsein, er agiert im Kampf gegen die rohe Naturgewalt, gegen das Schicksal, er verändert die Geschichte. So jedenfalls rezipiert Belyj Nietzsche in "Iskusstvo" und "Pesn' žizni" (beide 1908). Hier allerdings fällt auf, daß sich Belyj weniger auf Nietzsches "Morgenröthe", "Die fröhliche Wissenschaft" und "Zarathustra" stützt, sondern statt dessen Nietzsches Frühwerk "Die Geburt der Tragödie" uminterpretiert. Die Schaffenden Belyjs sind Helden, die in ihrer Person eine gelungene apollinisch-dionysische Synthese darstellen. Diese Uminterpretation ist vonnöten, weil Belyj Nietzsches Kampf gegen das Christentum – und dieser Kampf rückt bei Nietzsche gleichzeitig mit der Akzentuierung der Schaffenden in den Vordergrund – nicht mitmacht. Nietzsches Schaffen ist ihm zu radikal, zu aggressiv. Belyj sucht daher

nach einer Möglichkeit, sowohl dem 'Formalismus' Kants als auch Nietzsches 'Zerstörungen' auszuweichen. Er sieht sie in einem "kreativen Bewußtsein". Zur philosophischen Basis dieses schöpferischen Bewußtseins erklärt er Rickerts Erkenntnistheorie.

Rickerts Philosophie, wie sie Belyj zwischen 1906 und 1912 vorliegt, zeichnet sich, v.a. in dem Werk "Der Gegenstand der Erkenntnis" in seiner zweiten Auflage von 1904, durch einige Ungenauigkeiten aus. Und diese nutzt Belyj, um aus Rickert den Denker zu machen, den er braucht. So identifiziert er das erkenntnistheoretische Subjekt Rickerts – ein unpersönliches "Bewußtsein überhaupt" – mit dem Bewußtsein des Ich. Der Bewußtseinsinhalt, den Rickert auch als "immanentes Sein" bezeichnet und der das Ich einschließt, wird bei Belyj zum Inhalt des Ich-Bewußtseins. Belyj hält sich in diesen Punkten an Kants Subjekt-Objekt-Struktur, geht also von einer Opposition zwischen Ich und "Mannigfaltigkeit der Erscheinungen" aus. Gleichzeitig gibt er unter fragwürdigem Rückgriff auf Rickert der Aktivität des Ich einen Inhalt. Die Formgebung Kants wird damit zur Produktion von Inhalt, zur Schöpfung. Rickerts Philosophie bietet Belyj zudem den Vorteil, daß sich zwei zentrale Begriffe – der Wert und die Bejahung – mit Begriffen Nietzsches nahezu decken. Rickert handelt von der Bejahung eines transzendenten Wertes in Urteilen, Nietzsche handelt vom Wertesetzen und vom Ja-Sagen. Die Urteile, die Rickert meint, sind – wie bei Kant auch – als rein formale ausgewiesen, Nietzsches Wertesetzen korrespondiert auf der anderen Seite mit einem Wertestürzen, das unmißverständlich Gott einschließt. Durch die Kombination beider Philosophien eliminiert Belyj sowohl Formalität als auch Aggressivität. Das Bewußtsein, das Belyj anvisiert und das mit seinem "Ja" Werte setzt, ist im Vergleich zu Nietzsches Handelnden ganz lebensfern. Es ist eben ein Bewußtsein, im Hinblick auf "Peterburg" könnte man auch sagen ein "Gehirn", dessen Gesetze noch immer theoretisch erfaßt werden können. Aber das Gehirn zeigt sich als schöpferisches und ist damit keineswegs so bescheiden wie bei Kant und Rickert.

Mit dem Thema Schaffen kommt für Belyj auch die Frage nach seiner Reichweite auf. Ist das Schaffen omnipotent, gottgleich oder hat es ein Ziel? Und nicht zuletzt: Unterliegt das Schaffen selbst noch einmal anderen Bedingungen? Belyj bejaht sämtliche Möglichkeiten. Und wieder versucht er sich dabei an einer Synthese der Philosophien Rickerts und Nietzsches. Zum einen unterstreicht er die grenzenlose Kompetenz des schöpferischen Bewußtseins durch eine Neuinterpretation von Nietzsches Ewiger Wiederkunft des Gleichen. Die Ewige Wiederkunft ist so gesehen eine ewig sich wiederholende, immer neue Möglichkeit des Schaffens. Zum anderen modifiziert Belyj Rickerts Begriff der Transzendenz. Mit der Transzendenz, die in Urteilen

bejaht wird, meint Rickert ein formales Geltungsprinzip. Belyj entwickelt hieraus die Bejahung eines transzendenten Seins. Und dieses transzendente, in die Zukunft projizierte Sein ist dann der Übermensch. Die biologische Grundlage, das Herrische, das der Übermensch bei Nietzsche hat und das als Gegensatz zum christlichen Gott samt seiner Vermenschlichung zu sehen ist, eliminiert Belyj ganz. Er kann im Gegenzug Übermensch und Gottmensch identifizieren. Und so zielt die schöpferische Aktivität bei Belyj auf die Ankunft des Übermenschen, bzw. Gottmenschen. In einem letzten Schritt versucht Belyj noch, das Schaffen selbst auf Bedingungen zurückzuführen. Die aus Rickerts Philosophie entlehnte Transzendenz wird zur Voraussetzung des Schaffens erklärt. Hierbei zeichnet sich bereits Belyjs Versuch ab, dem Bewußtsein eine vorgängige Existenz zu unterstellen. Dieses Anliegen kann er allerdings erst später, unter Rückgriff auf die Anthroposophie glaubhaft vermitteln.

Die Zeit zwischen 1906 und 1912 scheint demnach charakterisiert durch eine theoretische Grundlegung menschlicher Kreativität in unterschiedlichsten Facetten. Doch auch diese Diagnose trifft nicht vollständig zu. Das zeigt sich u.a. an Belyjs Interpretation der Ewigen Wiederkunft. Die Ewige Wiederkunft des Gleichen, wie sie Nietzsche in "Also sprach Zarathustra" formuliert, ist keine subjektive Möglichkeit, sondern ein objektives Seinsprinzip und als solches gegen die christliche Teleologie gerichtet. Und genauso sieht sie auch Belyj: in seinem Aufsatz "Palingenez" von 1907. Zwischen ewig neuen, schöpferischen Möglichkeiten und der Wiederkunft des Gleichen, die eben nichts Neues zuläßt, besteht ein Widerspruch. Dieser Widerspruch kennzeichnet nicht nur Belyjs Texte, sondern auch "Also sprach Zarathustra": Nietzsches Übermensch als Ziel der Entwicklung und die Ewige Wiederkunft passen nicht zusammen. Belyj weicht dem Problem insofern aus, als er beide Prinzipien in verschiedenen Texten diskutiert, dann wiederum auch, indem er sie zusammenbindet. Nietzsches Ewige Wiederkunft wird von Belyj einmal als Seinsprinzip gefaßt, ein anderes Mal als unendliche Schaffensmöglichkeit, ein drittes Mal als Wiederkunft der Ewigkeit, identisch mit dem Erscheinen des Übermenschen, d.h. Christus. Erst 1912 akzentuiert Belyj offen die Aporie, die in "Zarathustra" vorliegt, er setzt sich sowohl von einem Kreislauf des Seins als auch von einer geradlinigen Entwicklung ab, versucht beide in seinem Modell der Spirale zu versöhnen.

Von 1906 bis 1912 also ringt Belyj um eine Position, in deren Zentrum die menschliche Kreativität steht, zeigt sich daneben aber fasziniert von einem objektiven Kreislauf des Seins, in dem der Mensch nur ein Spielball sein kann. Darüber hinaus ist er sich der Art und des Ausmaßes der menschlichen Kreativität nicht sicher. Diese instabile Haltung manifestiert sich in

ihrer unterschiedlichen philosophischen Fundierung und auch in der Kombination konträrer Philosophien. Um die Kombination zu erreichen setzt Belyj die philosophischen Prätexte weitgehend implizit ein. Sie werden auf subtile Weise miteinander verschlungen, weil Belyj (noch) keine feste Position vertritt, von der aus sie sich entweder explizit akzeptieren oder explizit kritisieren ließen. Seine Aufsätze sind dementsprechend schwer zu entschlüsseln. Die nicht markierten Umformulierungen und 'Synthesen' von Philosophien, die ganze Inkonsistenz verschaffen dem Leser und Interpreten nur wenig Befriedigung. Die Fragen, zu deren Lösung Belyj sich anschickt, bleiben nichtsdestoweniger interessant.

Die große Leistung des Künstlers Belyj besteht nun darin, die Fragen als solche zu belassen und dem Leser keine gewaltsame Lösung vorzuschreiben. In "Peterburg" liegt Belyjs Theorie entzerrt, quasi aufgelöst in ihre Bestandteile vor. Damit werden auch die philosophischen Prätexte aus- und gegeneinandergehalten. Das Schaffen im Leben, das geschichtliche Schaffen ist von einem kreativen Bewußtsein und von einem reinen, formgebenden Bewußtsein geschieden. Die Philosophien Kants, Rickerts und Nietzsches werden mit verschiedenen Redeinstanzen des Romans verknüpft oder besetzen auch innerhalb einer Figur konträre Teile wie etwa Denken und Körper. Vorwiegend im Bewußtsein einer Figur – Nikolaj Apollonovič Ableuchov – lokalisiert Belyj die Philosophie Kants. Nikolaj zeigt sich aber, wie es im Text explizit heißt, nicht nur als Kantianer, sondern "mehr noch" als "Cohenianer". Belyj rezipiert also einen neukantianischen Zweig, dem er in seiner Theorie kaum Beachtung schenkt. Unterstrichen wird damit der abstrakte Charakter von Nikolajs Denken, seine Philosophie als Logik. Nikolaj sieht sich nicht wie ein 'echter' Kantianer mittels der Sinnlichkeit auf die Umwelt bezogen. Die "Mannigfaltigkeit der Erscheinungen" tangiert sein Denken gar nicht, es ist absolut selbstgenügsam. Dieses Moment wird in "Peterburg" kritisiert. Nikolajs Denken gerät in Kontrast zu den Ereignissen, Bewußtsein und Handeln werden konfrontiert. Es ist v.a. der Mordauftrag, der das erkenntnistheoretische System und damit Nikolajs Psyche erschüttert. Die transzendentalen Bedingungen des Subjekts, die ihrem philosophischen Fundament gemäß Bedingungen der Gegenstände der Erfahrung sind, kommen mit eben den Gegenständen nicht zurecht. Statt dessen kontrollieren die Gegenstände, allen voran die Sardinenbüchse, das Denken. Sie dringt von außen nach innen in das Bewußtsein Nikolajs vor und besetzt den Kopf. Die Bombe zerstört, so zeigt sich in den Halluzinationen Nikolajs, den Cohenianer mitsamt seiner Logik. Aber das gilt nur für die Halluzinationen. Denn, wenn auch in vielfältiger Weise karikiert, so kann sich Nikolajs philosophisches System mit einigen Schrammen bis in den Epilog des Romans hinein

retten. Belyj hält an seiner Deutung fest: Die Erkenntnistheorie ist eine hermetisch geschlossene Philosophie. Insbesondere die Spiegelung von Anfang und Ende des Romans, die auffällige Wiederholung der Leitmotive im achten Kapitel, die den Zustand des ersten bestätigen, stellt dies unter Beweis. Kant ist laut Epilog zwar dann "vergessen", aber Nikolaj theoretisiert noch immer, die Logik wurde von den Ereignissen nicht wirklich betroffen. Dennoch liegt hier ein Bezug, und zwar im Sinne der Verantwortung vor. Durch einige kleinere 'Tricks', durch Ankündigungen und nachfolgende Verschiebungen seines Erzählers, Umstellungen der Fabel im Sujet u.ä. gelingt es Belyj, den unterschweligen Zusammenhang von Erkenntnistheorie und versuchtem Mord herauszustellen. Ihre Abstraktheit und Lebensferne provozieren geradezu einen Freiraum, den v.a. der Körper mit seinen Trieben und das Handeln besetzen. Und tritt am Beispiel Nikolajs die andere Philosophie in Erscheinung: das Denken Nietzsches. Nikolaj ist nicht nur Kantianer, er hält ganz andere "Referate" im Rahmen der "Partei", er ruft zum Sturz aller Werte auf. Vor allen Dingen hat er der Partei ein Versprechen gegeben, das, wie geheimnisvoll auch immer, mit dem Mord an seinem Vater zu tun hat. Dieses Versprechen ist aus der Triebphäre motiviert und weist auf den dionysischen Untergrund des Kantianers hin. In einem dionysischen Gewand, dem roten Domino, agiert Nikolaj auch auf den Petersburger Straßen. Kennzeichnend für diese Figur ist der philosophische Widerspruch. Und er wird als solcher belassen. Der Kantianer und der Nietzscheaner interferieren nicht. Es kann, so scheint es, zwischen diesen philosophischen Positionen auch gar keine Synthese geben. In Nikolaj behält schließlich der Theoretiker die Oberhand. Die Aktivitäten des Nietzscheaners sind deformiert, werden von Feigheit begleitet. Damit ist der 'Fall' Nietzsche in "Peterburg" freilich nicht erledigt.

Obwohl die Logik Cohens und – mit Abstrichen auch die Erkenntnistheorie Kants – in "Peterburg" deutlich als handlungsunfähig und hermetisch charakterisiert werden, bleibt diese Erkenntnis ihrem Träger, Nikolaj, verschlossen. Belyj führt seine Interpretation so durch, daß sie der Leser, nicht aber die Figur durchschauen kann. Nikolajs Philosophie wird von außen, von einem ironisch-aktorialen Erzähler und von einer lyrisch-musikalischen Stimme bewertet. Durch diese 'Musik', d.h. in "Peterburg" v.a. durch die Technik der Leitmotive, stellt Belyj auch eine philosophische 'Gleichung' auf. Die Leitmotive, die die Erkenntnistheorie bündeln, sind durch ein gemeinsames Merkmal ausgezeichnet: das Runde. Rund ist die Null, die Nikolajs Zeiterlebnisse spiegelt, rund ist die Lampe (die Birne), die sein transzendentes Selbstbewußtsein vertritt, rund ist das Loch, dem das transzendente Ich zum Opfer fällt. Rund ist v.a. aber die Bombe, die von der Erkenntnistheorie klammheimlich hervorgerufen wird. Und da sich das

Runde auch noch permanent wiederholt, legt Belyj hier eine Identifikation nahe: Die geschlossene kantianische Philosophie stimmt mit der Ewigen Wiederkehr des Gleichen, dem Kreislauf des Seins überein. Die Wiederkehr des Gleichen bringt ebenso wenig vorwärts wie eine selbstreflexive und selbstgenügsame Theorie.

Diese kritische Sicht auf die Erkenntnistheorie einschließlich ihrer Identifikation mit Nietzsches Ewiger Wiederkehr entspricht Belyjs theoretischer Position von 1912. "Peterburg" übernimmt hier scheinbar direkt die Ansichten des konkreten Autors. Aber das gilt nur für den (Neu-)Kantianismus Nikolajs. In anderer, positiver Weise repräsentiert gerade der Erzähler, der Nikolajs Denken verlacht, die Philosophie Kants. Dieser Erzähler hält Kontakt zu seiner Außenwelt. Er läßt sich auf die "Mannigfaltigkeit der Erscheinungen" ein und erlebt sie, gebrochen durch das Prisma seiner eigenen Anschauungsform, der Zeit. Genau so sieht auch der Bezug des Erkennenden auf sein Objekt in Kants "Kritik der reinen Vernunft" aus. Der Erzähler semantisiert dieses Verhältnis. Er legt damit nahe, daß der Erzählvorgang in "Peterburg" auf einer Kant-Deutung Belyjs basiert, wie sie etwa dem Aufsatz "Smysl iskusstva" zu entnehmen ist. Diese Rezeption Kants ist aber keineswegs identisch mit der Kritik von 1912. "Peterburg" widersetzt sich einer einheitlichen Sicht auf die Erkenntnistheorie und bringt statt dessen die Unentschiedenheit des Theoretikers Belyj zum Ausdruck.

Die Semantisierungen des Erzählers betreffen darüber hinaus nicht nur seinen Bezug zur Außenwelt, sondern auch die Kompetenz seines Bewußtseins. Sein Gehirn nämlich, so sagt er am Ende des ersten Kapitels, bringt "reale" Gestalten hervor, die sogar uns, den Leser, verfolgen können: so beispielsweise den Senator Apollon Apollonovič Ableuchov und seinen Gegenspieler, den Unbekannten mit schwarzem Schnurrbart. Der Erzähler gibt sich hier als Autor, sozusagen als Kontrolleur des Ganzen aus. Aber die Kontrolle über seine Hirnprodukte verliert er schnell, während das Hirnspiel seinerseits die Figuren infiziert und in "Peterburg" generell ein weitverbreitetes Phänomen ist. Die bloßgelegten Verfahren geben aber, dem Leser ersichtlich, einen Hinweis auf den 'eentlichen' Konstrukteur des Romans, den impliziten Autor. Dieser ist es, dem wir den Senator, den Unbekannten, den Erzähler, ja das ganze Buch verdanken. Und er hat, so wird hier indiziert, noch immer etwas mit Kant und auch mit Rickert zu tun, auf dessen Philosophie der Theoretiker Belyj sein "kreatives Bewußtsein" gründete. Aber der Autor von "Peterburg" hat nicht nur das Thema Bewußtsein parat, auf sein 'Gehirn' läßt sich nicht die gesamte Konstruktion des Romans zurückführen und der ironisch-auktoriale, 'kantische' Erzähler ist auch nicht der einzige. In auffallender Weise trennt der Roman die Erkenntnistheorie

von Nietzsches Philosophie. Das gilt auch für den Aspekt des Schaffens. Während sich der Theoretiker Belyj hier an einer Synthese versucht, schließt der Künstler Belyj diese Möglichkeit aus.

Drei verschiedene Themen Nietzsches werden in "Peterburg" rezipiert: das Apollinische und Dionysische aus der "Geburt der Tragödie", das Schaffen mitsamt einem Schaffensziel, dem Übermenschen, und die Ewige Wiederkunft. Daneben spielt die Biographie Nietzsches in den Roman hinein und der Stil des rhapsodischen Erzählers zeigt den Einfluß von Nietzsches Sprache. Im Gegensatz zur Erkenntnistheorie betrifft 'Nietzsche' nicht primär nur eine, sondern alle Figuren. Sie werden im Spannungsfeld des Apollinischen und Dionysischen verortet. Und auch die Stadt ist in die Opposition einbezogen. Auf der Festlandsseite, in klar gezeichneten Räumen wohnen die apollinischen Individuen, auf den verschwommenen Inseln die chaotische, dionysische Masse. Von ihrer Zugehörigkeit zur einen oder anderen "Seinsweise" wissen sie nichts. Sie vertreten den Kantianismus, den Positivismus, nicht aber das Apollinische. Der Leser allerdings, der das gesamte Spektrum übersieht, wird auf ihre Einseitigkeit, auf die konträren, ebenso einseitigen dionysischen Figuren aufmerksam. Er kann, hellhörig geworden durch die intensive Wiederholung der Namen von Senator und Sohn (Apollon Apollonovič, Nikolaj Apollonovič) sowie die Erwähnung des Dionysischen durch Dudkin, die "Geburt der Tragödie" als intertextuellen Hintergrund erkennen. Dann aber stellt sich die Frage nach einer Synthese, die auch Nietzsche anvisiert. Der Anstoß zu einer erneuten Versöhnung der beiden getrennten "Seinsweisen" müßte von seiten der dionysischen Masse kommen. Eine solche Lösung aber sieht "Peterburg" nicht vor. Die östlichen Barbaren, die den Sokratismus des Westens zerstören, begegnen nur noch in der Erinnerung Dudkins. Die "Geburt der Tragödie" im Sinne Nietzsches wird zu den abgelegten Ideen einer Figur. Eine Synthese von Apollinischem und Dionysischem soll sich in "Peterburg" vielmehr in Einzelnen ereignen. Helden werden gesucht. Belyj verknüpft die "Geburt der Tragödie" mit Nietzsches Forderung nach Schaffenden. Und dies entspricht seiner Nietzsche-Rezeption in den publizistischen Texten von 1908. Prädestiniert für die Rolle der Helden sind dann die Figuren, die sich auch durch ihre Nähe zu den Schaffenden "Zarathustras" aufdrängen. Und insofern sie noch Aspekte der Biographie Nietzsches spiegeln, gehen sie nicht nur in doppelter, sondern in dreifacher Hinsicht auf eine Philosophie zurück.

Die einzige bemerkenswerte Tat, die sich in "Peterburg" ereignet, ist der Sprung des Ehernen Reiters, sein Besuch bei Dudkin und der daraufhin erfolgende Mord an Lippančenko. Wie karikiert der Mörder Dudkin auf der Leiche Lippančenkos auch sitzt, die Handlung führt hier

wenigstens zu einem Ergebnis. Alle anderen 'Taten' sind halbherzig und sollen von den Tätern so schnell wie möglich wieder rückgängig gemacht werden. Beispielhaft ist hierfür Nikolajs Verhalten. Nachdem er den Zeitmechanismus der Bombe einmal in Gang gesetzt hat, versucht er nur noch, die tickende Büchse wieder loszuwerden. Ganz anders der Eherne Reiter und sein erklärter "Sohn", Aleksandr Ivanovič Dudkin. Dudkins Biographie, sein Äußeres, sein Wohnort stimmen in vielerlei Hinsicht mit der Person Nietzsche überein. Demgegenüber vertritt der Eherne Reiter bzw. Peter der Große Nietzsches historische Idealfiguren Columbus und Napoleon: Peter ist Seefahrer und Feldherr zugleich. Nicht nur die persönlichen, sondern auch die philosophischen Ideale Nietzsches sind Peter auf den Leib geschnitten. Vor allem der Antichrist und der Übermensch kommen in dieser Figur zum Tragen. Nun ist die Interpretation Peters als Antichrist in Rußland, hervorgerufen von den Altgläubigen, nicht neu. Belyj legt aber, zusätzlich markiert durch die Datierung der Ereignisse in "Peterburg" nahe, daß er mit dem Auftreten des Ehernen Reiters weniger die christlich-apokalyptische als Nietzsches Interpretation des Antichrist anvisiert. Der Roman beginnt mit dem letzten Septembertag, den letzten Septembertag erklärt auch Nietzsche zum Tag eins der Herrschaft des Antichrist. Hier wird das "Gesetz wider das Christenthum" verkündet. Deutlicher noch als die antichristliche scheint Peter allerdings die übermenschliche Rolle zu übernehmen. In jedem Fall rückt Belyj von der Identifikation des Übermenschen mit dem Gottmenschen, d.h. von einer Synthese der Philosophie Nietzsches mit christlichen Vorstellungen, um die er sich lange Jahre in seiner Theorie bemühte, ab. Wie der Übermensch in "Zarathustra" so ist auch der Eherne Reiter in "Peterburg" über weite Strecken eine visionäre Figur. Sein Auftreten wird schemenhaft angezeigt, er 'erscheint' vorwiegend in Form eines Leitmotivs, das metallene Schläge ankündigt. Diese Schläge vernichten – so heißt es explizit – die Vergangenheit. Damit entspricht Peter Nietzsches Bild vom Übermenschen, als demjenigen, der das nur Menschliche überwindet. Peter sucht allerdings Beistand, so wie auch Zarathustra, der Lehrer des Übermenschen, Wegbereiter der neuen, nicht mehr menschlichen Ära sucht, nämlich über sich hinaus Schaffende. Der Eherne Reiter tritt mit Hilfe der Parole "Ja gublju bez vozvrata" mehreren Figuren entgegen, fordert sie zum Handeln, und zwar zum zerstörenden Handeln auf. Diesem Anspruch kann Nikolaj nur begrenzt folgen. Schließlich sieht der Reiter in Dudkin seinen rechtmäßigen "Sohn", Dudkin wird von Peter zum Mord an Lippančenko förmlich gezwungen. In mehrerer Hinsicht geht diese in "Peterburg" entscheidende und faszinierende Szene auf "Zarathustra" zurück. Belyj bedient sich u.a. der Bildlichkeit, wie sie von Nietzsche dem Übermenschen beigegeben wird. Zarathustras Forderung, der Mensch solle

eine Brücke sein, ein Übergang und Untergang auf dem Weg zum Übermenschen, wird hier geradezu in die Fabel umgesetzt. Der Eherne Reiter verläßt in "Peterburg" sein Postament. Er wird lebendig, galoppiert über eine Brücke und löst sich in Form von glühendem Metall in Dudkins Adern auf. Das glühende Erz dient auch Nietzsche als Metapher für denjenigen, der über sich hinaus schafft. Die Zeit des Ereignisses, es ist Mitternacht, legt, wie bei Nietzsche Mittag und Mitternacht, einen geschichtlichen Wendepunkt nahe. Fragwürdig bleibt allerdings das Gelingen der Wende. Denn Dudkin handelt zwar auf Geheiß Peters, er ermordet Lippančenko, auf dem Weg zur Tat empfindet er aber Mitleid mit seinem Opfer. Das Mitleid, für Nietzsche eine der letzten Verführungen Zarathustras, muß von der drohenden Hand Peters noch einmal ausgeräumt werden. Und schließlich erscheint Dudkins Ende grotesk: Er sitzt, verrückt geworden, auf der Leiche Lippančenkos, eine Küchenschabe läuft ihm über das Gesicht. Damit spielt Belyj, neben anderen intertextuellen Bezügen, auch auf das Ende Nietzsches an, mit dessen Person Dudkin ja generell große Ähnlichkeiten aufweist. Eine Interpretation des Geschehens könnte demnach lauten, daß Nietzsche-Dudkin über seinen eigenen Ideen (dem übermenschlichen Anspruch) verrückt wird. Nichtsdestoweniger scheint diese Idee gegenüber einer anderen in "Peterburg" favorisiert zu werden. Denn von dem alternativen Anspruch, der Ewigen Wiederkunft des Gleichen, die in "Zarathustra" ebenso wie der Übermensch Thema ist, sagt sich Dudkin los. In dieser Hinsicht ist bereits das Leitmotiv Peters "Ja gublju bez vozvrata" auffallend. Denn es besagt ja explizit, daß eine Zerstörung ohne Wiederkunft zur Debatte steht. Belyj scheint die Aporie von Entwicklungsziel und Kreislauf des Seins aufzugreifen, die in "Zarathustra" verdeckt wird. Wie seine Aufsätze von 1912 beweisen, hat er den inhärenten Widerspruch in jedem Fall erkannt. Von früheren Identifikationen (der Ewigen Wiederkunft Nietzsches mit einer Wiederkunft der Ewigkeit im christlichen Sinne) rückt auch der Verfasser "Peterburgs" ab. Die Ewige Wiederkunft zeigt sich hier in allen sprachlichen und strukturellen Varianten des Kreises. Eine ihrer Formen ist das Palindrom, und mit diesem bekommt es Dudkin zu tun. Der Perser Šišnarfné, ein Bekannter des Parteiagenten Lippančenko, besucht Dudkin kurz vor dem Ehernen Reiter. Und obwohl Dudkin äußerst negative Gefühle gegenüber der Partei samt ihrer Repräsentanten hat, fällt er um ein Haar unter die Kontrolle des Persers. Er befreit sich durch die Erkenntnis, daß der Name Šišnarfné das Palindrom zu Ęnfranšiš darstellt. Dieses Wort aber komprimiert seine allnächtlichen Halluzinationen und Ängste, nicht zuletzt die Unterdrückung seines Willens durch die Partei. Der Wille Dudkins setzt sich schließlich durch, das Schaffen, verbunden mit Peter, sagt dem Kreislauf, den die Partei betreibt, den Kampf an. Lippančenko stellt sich in den Augen

Dudkins plötzlich als Tarantel dar. Das aber ist von "Zarathustra" aus gesehen ein Bild für die Gleichmacher. Lippančenko wird ermordet. Dudkin hält es mit den "Brechern und Verbrechern" Nietzsches, mit den auserwählten Schaffenden, die auf der Ungleichheit der Menschen gründen, nicht jedoch mit dem Kreis, der die Wiederkehr des Gleichen betont. Bezeichnenderweise gilt Peters zerstörender Anspruch auch nicht den Parteiführern. Mit dem Leitmotiv "Ja gublju bez vozvrata" werden weder Lippančenko noch Morkovin konfrontiert. Belyj hält die beiden zentralen Ideen Nietzsches, die Ewige Wiederkunft und das Schaffen auseinander. Und daß es ihm hier mit dem Schaffen im Leben, mit der Handlung ernst ist, zeigt die chronologische Verfolgung der Ereignisse über 10 Unterkapitel hinweg. Das ist in "Peterburg" einmalig. Ansonsten nämlich bemüht sich der auktoriale Erzähler die deformierten Handlungen seiner Figuren noch durch demonstrative Unterbrechungen der Geschichte offenzulegen. Hier aber folgt er den Figuren.

Daß Belyj einen gravierenden Unterschied zwischen dem geschichtsverändernden Schaffen und dem Kreislauf des Seins sieht, zeigt sich in "Peterburg" auch an anderen Textstellen. So kriecht die Ewige Wiederkunft auch über den Nevskij prospekt: in Form eines ewig sich gleich bleibenden Tausendfüßlers, dessen statischer Zustand im Kreislauf der Zeiten wiederholt beklagt wird. Im Gegensatz dazu beschwört ein nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch an Nietzsche angelehnter Erzähler, der Rhapsode, den ersehnten Sprung eines Pferdes über die Geschichte. Gemeint ist dabei wieder das Falconet-Denkmal, also der Eherne Reiter. Und auch die Karyatide, die das Amt des Senators ziert, ist die Versteinerung leid, sehnt sich nach Zerstörung. Sie nähme, wie der Rhapsode pathetisch formuliert, sogar ihre eigene Auflösung in Kauf, könnte nur der ewig gleiche Trott des Tausendfüßlers unterbrochen werden. Diese in beschwörenden Erzählermonologen scheinbar direkt an den Leser formulierten Hoffnungen begrenzen sich aber auf wenige Textstellen. So sehr der Leser beeinflußt und auf die Seite des Sprechers gezogen werden mag, der Rhapsode gibt sich nur selten kund. Er überläßt seinem ironisch-auktorialen Kontrahenten weitgehend das Feld, der nicht die Schaffenden, sondern vorwiegend die Ableuchovs mitsamt ihren Hirnspielen begleitet.

Eine letzte Rezeption der Philosophie Nietzsches liegt in der Struktur des Romans. Die "musikalische Sinnschicht", die monotone Wiederholung von Lauten, Farben, Bildern, Satzketten samt ihrem auffälligen Kreislauf, den sie zwischen dem ersten und achten Kapitel vollführen, läßt sich als eine Variante der Ewigen Wiederkunft des Gleichen und als Ausdruck des Dionysischen lesen. Das Dionysische wird von Nietzsche als Musik interpretiert, dem

Dionysischen ist ein lethargisches Moment inhärent, das ebenso für die Ewige Wiederkehr des Gleichen gilt. Die musikalische Sinnschicht ist nun in "Peterburg" ganz wesentlich an der Interpretation von Fabel und Figuren beteiligt, und zwar so, daß ausschließlich der Leser auf die Deutung aufmerksam wird. Diese Spaltung des Textes in einen Erzählvorgang (mit darüber hinaus verschiedenen Erzählern) und eine lyrisch-musikalische Stimme setzt das Konzept der technischen Stilisierung des Dramas, das Belyj 1907 unter Rückgriff auf die "Geburt der Tragödie" entwickelte, in der Prosa um. Der apollinische Textteil, hier die Fabel und die Figuren samt ihren 'apollinischen Philosophien', werden demnach durch einen dionysischen Part relativiert, der die Rezeption lenkt, eine Synthese zwischen beiden Prinzipien aber zur Aufgabe des Lesers macht. Ein ähnliches Konzept vertritt Belyj auch 1912, wenn er die Quintessenz des Buches in einer Spannung von Linie und Kreis, von einseitigem Fortschritt und purer Wiederholung sieht, deren kreative Verbindung, die Spirale, der Leser hervorzubringen hat. Insofern "Peterburg" dem apollinischen, linienförmigen Part und dem dionysischen Kreismoment verschiedene philosophische Themen zuordnet, ist der Leser zu ihrer Verbindung aufgerufen. Dabei scheinen die apollinischen Extreme, die Logik Cohens und der Positivismus mitsamt ihrem Erzähler noch einmal von der schöpferisch-zerstörenden Tat Peters wie auch von dem rhapsodischen Erzähler geschieden. Hier dringt in die apollinische Fabel, in die Ereignisse, bereits die Musik ein. Das Leitmotiv "Ja gublju bez vozvrata" wird förmlich in die Tat umgesetzt, Peter und Dudkin gehen im Roman unwiderruflich unter. Daneben zeigt auch die Sprache des Rhapsoden musikalische Einflüsse. Aber die Präsenz der Täter und des sie befürwortenden Erzählers ist in "Peterburg" äußerst begrenzt, der Text statt dessen von den einseitig apollinischen Figuren und ihrem beschränkten Handeln dominiert. Wie das Schaffen nicht nur als übermenschliches, sondern v.a. als menschliches aussehen könnte, wie der Kreis des ewig gleichen Tausendfüßlers und die Statik der Erkenntnistheorie zu sprengen wären, ob durch ein kreatives Bewußtsein oder durch ein instinktbezogenes Handeln, diese Fragen stellt der Roman gerade erst und gibt sie an den Leser weiter.

Bibliographie:

- Adickes, E.: Kant und das Ding an sich. Hildesheim, New York 1977.
- Bachtin, M.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a.M. 1979.
- Bachtin, M.M.: Éstetika slovesnogo tvorčestva. Moskva 1979.
- Bachtin, M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1985.
- Bachtin, M.: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1985.
- Bachtin, M.M.: Raboty 20-ch godov. Kiev 1994.
- Barta, P.: The "Apollonian" and the "Dionysian" in Andrei Bely's *Petersburg*. In: *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Bd. 32. 1986. S. 253-261.
- Bartuschat, W.: Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft. Frankfurt a.M. 1972.
- Becker, J.: Andrej Belyjs Prosa und seine ästhetisch-weltanschaulichen Schriften. Köln 1990.
- Belyj, A.: Arabeski. Moskva 1911.
- Belyj, A.: Krugovoe dvizhenie. In: *Trudy i dni*. 1912. Nr. 4-5. S. 51-73.
- Belyj, A.: Genrich Rikkert. Vvedenie v transcendental'nuju filosofiju. In: *Vesy*. 1905. Nr. 9-10. S. 106-107.
- Belyj, A.: Glossalolija. Berlin 1922.
- Belyj, A.: Serebrjanyj golub'. München 1967. (Slavische Propyläen Bd. 38)
- Belyj, A. (Taciturno): Iskusstvo prošlogo i iskusstvo buduščego. In: *Pereval*. 1906. Nr. 2. S. 50-52.
- Belyj, A.: O čem govornjat. O "dvojnoj istine". In: *Trudy i dni* 1912. Nr. 2. S. 56-62.
- Belyj, A.: Kotik Letaev. München 1964. (Slavische Propyläen Bd. 3)
- Belyj, A.: Krizis kul'tury. Peterburg 1920.
- Belyj, A.: Krizis mysli. (1916/17) RGALI. f 53, op 1, Nr. 57.
- Belyj, A.: Krizis soznanija. (1920/21) RGALI. f 53, op 1, Nr. 64.
- Belyj, A.: Krizis žizni. (1915/16) RGALI. f 53, op 1, Nr. 56.
- Belyj, A.: Kumir na glinjanyh nogach. In: *Pereval*. 1907. Nr. 8-9. S. 70-75
- Belyj, A.: Linija, krug, spiral' – simbolizma. In: *Trudy i dni*. 1912. Nr. 4-5. S. 13-22.
- Belyj, A.: Lug zelenyj. Moskva 1910.
- Belyj, A.: Masterstvo Gogolja. Moskva 1934.
- Belyj, A.: Material k biografii (intimnyj), prednaznačennyj dlja izučenijsa tol'ko posle smerti avtora. (1923) RGALI, f 53, op 2, Nr. 3.
- Belyj, A.: O čem govornjat. Metafizika. In: *Trudy i dni*. 1912. Nr. 3. S. 56-61.

- Belyj, A.: Moskva. München 1968 (Slavische Propyläen Bd. 45)
- Belyj, A. (Bugaev, B.): Protiv muzyki. In: Vesny. 1907. Nr. 3. S. 57-60.
- Belyj, A.: Mysl' i jazyk (Filosofija jazyka A.A. Potebni). In: Logos. Moskva 1910. Nr. 2. S. 240-258.
- Belyj, A.: Načalo veka. Moskva 1990.
- Belyj, A. (Taciturno): K opredelenii religii. In: Pereval. 1907. Nr. 4. S. 38-42.
- Belyj, A.: Osnovy moego mirovozzrenija. (1922) RGALI. f 53, op 1, Nr. 69.
- Belyj, A.: Otvjet F.A. Stepunu na otkrytoe pis'mo v Nr. 4-5 "Trudov i dnei". In: Trudy i dni. 1912. Nr. 6. S. 16-26.
- Belyj, A. (Taciturno): Palingenez. In: Pereval. 1907. Nr. 6. S. 45-49.
- Belyj, A.: Peterburg. Moskva 1981.
- Belyj, A. (Bugaev, B.): Pis'mo v redakciju. In: Pereval. 1907. Nr. 10. S. 58-60.
- Belyj, A.: Tak govorit pravda. (1921) RGALI. f 53, op 1, Nr. 68.
- Belyj, A. (Taciturno): Principy i puti vozroždenija. In: Pereval. Nr. I. 1906. S. 36-39.
- Belyj, A.: Problema znaniya i poznaniya. (ca 1916) RGALI. f 53, op 1, Nr. 58.
- Belyj, A.: Revoljucija i kul'tura. Moskva 1917.
- Belyj, A.: Meždu dvuch revoljucij. Moskva 1990.
- Belyj, A.: Ritm kak dialektika i "Mednyj vsadnik". Moskva 1929.
- Belyj, A.: Na rubeže dvuch stoletij. Moskva 1989.
- Belyj, A.: Sfinks. In: Vesny. Nr. 9-10. 1905. S. 23-49.
- Belyj, A.: Simfonija (2-ja dramatičeskaja). In: Ders.: Staryj Arbat. Moskva 1989. S. 97-200.
- Belyj, A.: Simvolizm. Moskva 1910.
- Belyj, A.: O francuzskich simvolistach. (1907) RGALI. f 53, op 1, Nr. 46.
- Belyj, A.: Počemu ja stal simvolistom i počemu ja ne perestal im byt' vo vsech fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija. Ann Arbor 1982.
- Belyj, A.: Social-demokratija i religija. In: Pereval. 1907. Nr. 5. S. 23-35
- Belyj, A.: Stat'ja bez zaglavija. Načinaetsja slovami: Ošibka tipa kantianskich teorij znaniya. (1928) RGALI. f 53, op 1, Nr. 75.
- Belyj, A.: Stichtovorenija i poëmy. Moskva 1994.
- Belyj, A.: O teurgii. In: Novyj put'. 1903. Nr. 9. S. 100-123.
- Bennett, V.: Echoes of Friedrich Nietzsches *The Birth of Tragedy* in Andrej Belyj's *Petersburg*. In: Germano-Slavica. Bd. 3. 1980, 4. S. 243-259.
- Bennett, V.: Esthetic Theories from *The Birth of Tragedy* in Andrei Bely's Critical Articles, 1904-1908. In: Rosenthal, B.G. (Hrsg.): Nietzsche in Russia. Princeton 1986. S. 161-179.

- Bennholdt-Thompsen, A.: Nietzsches "Also sprach Zarathustra" als literarisches Phänomen. Frankfurt a.M. 1974.
- Benz, E.: Geist und Leben der Ostkirche. München 1988.
- Bielfeldt, S.: Kant und der Wandschirm. Individualität bei den russischen Symbolisten. In: Auburger, L., Hill, P. (Hrsg.): Natalicia Johanni Schröpfer. München 1991. S. 55-72.
- Blok, A.: Dvenadcat'. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 3. Moskva, Leningrad 1960. S. 347-359.
- Blok, A.: Intelligencija i revoljucija. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 6. Moskva, Leningrad 1962. S. 9-20.
- Blok, A.: Krušenje gumanizma. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 6. Moskva, Leningrad 1962. S. 93-115.
- Blok, A.: Skify. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 3. Moskva, Leningrad 1960. S. 360-362.
- Blok, A.: O teatre. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 5. Moskva, Leningrad 1962. S. 241-276.
- Brjusov, V.: Nenužnaja pravda. Po povodu Moskovskogo chudožestvennogo teatra. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 6. Moskva 1975. S. 62-73.
- Burkhart, D.: Schwarze Kuben – roter Domino. Eine Strukturbeschreibung von Andrej Belyjs Roman *Peterburg*. Frankfurt a.M. 1984.
- Cassedy, S.: Bely the Thinker. In: Malmstad, J.E. (Hrsg.): Andrej Bely. Spirit of Symbolism. Ithaca, London 1987. S. 313-335.
- Cassedy, S.: Belyj, *zaum'* and the Spirit of Objectivism in Modern Russian Philosophy of Language. In: Andrej Belyj. Pro et contra. Atti del I° simposio internazionale *Andrej Belyj*. Bergamo 14-16 settembre 1984. Milano 1986. S. 23-30.
- Cassedy, S.: Bely's Theory of Symbolism as a Formal Iconics of Meaning. In: Malmstad, J.E. (Hrsg.): Andrej Bely. Spirit of Symbolism. Ithaca, London 1987. S. 285-312.
- Chomjakow, A.: Einige Worte eines orthodoxen Christen über die abendländischen Glaubensbekenntnisse. In: Ehrenberg, H. (Hrsg.): Östliches Christentum. Dokumente. Bd. 1. Politik. München 1923. S. 139-199.
- Čistjakova, Ė.I.: Ėstetiko-filosofskie vzgljady Andreja Belogo. Diss. Moskva 1979.
- Čistjakova, Ė.I.: Kul'tura kak muzykal'noe obrazovanie. Iz neopublikovannogo nasledija A. Belogo. Predislovie k publikaciji. In: Kul'tura kak ėstetičeskaja problema. Moskva 1985. S. 126-135.
- Clowes, E.W.: The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914. Illinois 1988.
- Cohen, H.: Kants Theorie der Erfahrung. Hildesheim 1987. (Werke Bd. 1. Teil 1.3)
- Cohen, H.: Logik der reinen Erkenntnis. Berlin 1902.
- Comte, A.: Discours sur l'Esprit Positif. Rede über den Geist des Positivismus. Hamburg 1956.
- Comte, A.: Die Soziologie. Die positive Philosophie im Auszug. Stuttgart 1974.

- Crawford, C.: Nietzsche's Great Style: Educator of the Ears and the Heart. In: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Bd. 20. 1991. S. 210-237.
- Curtis, J.M.: Michael Bakhtin, Nietzsche and Russian Pre-Revolutionary Thought. In: Rosenthal, B.G. (Hrsg.): Nietzsche in Russia. Princeton 1986. S. 331-354.
- Danilevskij, R.Ju.: Russkij obraz Fridricha Nicše. (Predistorija i načalo formirovanija) In: Na rubeže XIX i XX vekov. Iz istorii meždunarodnych svjazej rusckoj literatury. Leningrad 1991. S. 5-43.
- Deppermann, M.: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. München 1982.
- Deppermann, M.: Nietzsche in Rußland. In: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Bd. 21. 1992. S. 211-252.
- Doležel, L.: The Visible and the Invisible Petersburg. In: Russian Literature. Bd. 7. 1979. S. 465-490.
- Dostoevskij, F.: Brat'ja Karamazovy. Moskva 1985.
- Duhamel, R., Oger, E. (Hrsg.): Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst. Würzburg 1994.
- Ėjchenbaum, B.: Literatura. Leningrad 1927.
- Ellrich, L.: Rhetorik und Metaphysik. Nietzsches "neue" ästhetische Schreibweise. In: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Bd. 23. 1994. S. 241-272.
- Engel, R.: Kants Lehre vom Ding an sich und ihre erziehungs- und bildungstheoretische Bedeutung. Frankfurt a.M. 1996.
- Erlich, V.: Russischer Formalismus. Frankfurt a.M. 1987.
- Fink, E.: Nietzsches Philosophie. Stuttgart 1979.
- Flach, W., Holzhey, H. (Hrsg.): Erkenntnistheorie und Logik im Neukantianismus. Hildesheim 1979.
- Gasser, P.: Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches "Also sprach Zarathustra". Bern 1993.
- Gerigk, H.-J.: Belyjs "Petersburg" und Nietzsches "Geburt der Tragödie". In: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Bd. 9. 1980. S. 365-373.
- Goering, L.L.: Andrei Bely and the Humboldtian Tradition of Language Philosophy. Diss. Cornell University 1989.
- Goering, L.L.: Language as Energy: Echoes of Humboldt in the Work of Andrei Bely. In: Barta, P.I. (Hrsg.): The European Foundations of Russian Modernism. (Studies in Slavic Language and Literature. Bd. 7. Studies in Russian and German. Bd. 4) 1991. S. 51-86.
- Hansen-Löve, A.A.: Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne. In: Nilsson, N.A. (Hrsg.): The Slavic Literatures and Modernism. Stockholm 1987. S. 17-48.
- Hansen-Löve, A.A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 1. Wien 1989.

- Haxthausen, A.: Studien über die inneren Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Rußlands. Bd. 3. Hannover 1852.
- Heintel, P.: Die Bedeutung der Kritik der ästhetischen Urteilskraft für die transzendente Systematik. Bonn 1970.
- Herzen, A.: Das russische Volk und der Sozialismus. Brief an Jules Michelet. Nizza, den 22. September 1851. In: Ders.: Briefe aus dem Westen. Nördlingen 1989. S. 315-351.
- Holthuis, S.: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen 1993.
- Holthuisen, J.: Andrej Belyj. *Petersburg*. In: Zelinsky, B. (Hrsg.): Der russische Roman. Düsseldorf 1979. S. 265-289.
- Holthuisen, J.: Spielerische Strukturen in Andrej Belyjs "Peterburg". In: Christa, B. (Hrsg.): Andrej Bely Centenary Papers. Amsterdam 1980. S. 146-156.
- Holthuisen J.: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen 1957.
- Ivanov, V.: O krizise gumanizma. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 3. Brüssel 1979. S. 367-382.
- Ivanov, V.: O krizise teatra. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 2. Brüssel 1974. S. 215-218.
- Ivanov, V.: Nicše i Dionis. In: Ders.: Po zvezdam. S. Peterburg 1909. S. 1-20.
- Ivanov, V.: Èstetičeskaja norma teatra. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 2. Brüssel 1974. S. 205-214.
- Ivanov, V.: Èllinskaja religija stradajuščego boga. S. Peterburg 1909.
- Ivanov, V.: Dve stichii v sovremennom simvolizme. In: Ders.: Po zvezdam. S. Peterburg 1909. S. 247-308.
- Ivanov, V.: O suščestve tragedii. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 2. Brüssel 1974. S. 190-201.
- Ivanov, V.: Vagner i Dionisovo dejstvo. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 2. Brüssel 1974. S. 83-85.
- Jakobson, R.: Linguistik und Poetik. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt a.M. 1989. S. 83-121.
- Jakobson, R.: Co je poezie?/Was ist Poesie? In: Stempel, W.-D. (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten. Bd. 2. München 1972. S. 392/393-416/417.
- Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche. Biographie. Bd. 1-3. München 1981.
- Jaspers, K.: Nietzsche. Berlin, New York 1981.
- Kämpfert, M.: Säkularisation und neue Heiligkeit. Religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche. Berlin 1971.
- Kant, I.: Kritik der Urteilskraft. Hamburg 1990.
- Kant, I.: Kritik der praktischen Vernunft. Hamburg 1990.
- Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. Hamburg 1990.
- Karrer, W.: Parodie, Travestie, Pastiche. München 1977.

- Kazin, A.L.: Gnoseologičeskoe obosnovanie simvola Andreem Belym. In: Voprosy filosofii i sociologii. 1971. Nr. 3. S. 71-75.
- Kazin, A.L.: Sootnošenie iskusstva i dejstvitel'nosti v éstetičeskoj teorii Andreja Belogo. In: Voprosy filosofii i sociologii. 1972. Nr. 4. S. 202-205.
- Ketzer, H.-J.: Die Aktualität der Kantischen Ästhetik. Bemerkungen zu zwei divergierenden Tendenzen der Kantrezeption in der zeitgenössischen Ästhetik. In: Schwabe, K.-H., Thom, M. (Hrsg.): Naturzweckmäßigkeit und ästhetische Kultur. Studien zu Kants *Kritik der Urteilskraft*. St. Augustin 1993. S. 141-149.
- Kluge, R.: Rußland und Westeuropa im Weltbild Aleksandr Bloks. München 1967.
- Kluge, R.-D.: Die Gestalt Christi in der russischen Literatur der Revolutionszeit. In: Ders., Setzer, H. (Hrsg.): Tausend Jahre russische Kirche. Geschichte – Wirkungen – Perspektiven. Tübingen 1989. S. 177-197.
- Kohler, G.: Geschmacksurteil und ästhetische Erfahrung. Berlin, New York 1980.
- Köhnke, K.Ch.: Entstehung und Aufstieg des Neukantianismus. Die deutsche Universitätsphilosophie zwischen Idealismus und Positivismus. Frankfurt a.M. 1986.
- Kremer-Marietti, A.: Nietzsche et la rhétorique. Paris 1992.
- Kuttig, L.: Konstitution und Gegebenheit bei H. Rickert. Essen 1987.
- Lachmann, R.: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *Petersburg* und die 'fremden' Texte. In: Poetica. Bd. 15. 1983, 1-2. S. 66-107. (wiederabgedruckt in: Dies.: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M. 1990. S. 88-125.)
- Lachmann, R.: Der Potebnjasche Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation (Zur Vorgeschichte der Bachtinschen 'Dialogizität'). In: Dies. (Hrsg.): Dialogizität. München 1982. S. 51-62.
- Lampl, H.E.: Flair du Livre. Zürich 1988.
- Lampl, H.E. (Hrsg.): Zweistimmigkeit – Einstimmigkeit. Friedrich Nietzsche und Jean-Marie Guyau. Cuxhaven 1990.
- Lane, A.M.: Nietzsche in Russian Thought 1890-1917. Diss. Wisconsin-Madison 1976.
- Langer, G.: Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die "Überwindung der Kulturkrise" bei V.Ivanov, A.Blok, A.Belyj und V.Chlebnikov. Frankfurt a.M. 1990.
- Lavrov, A.: Andrei Bely and the Argonauts' Mythmaking. In: Paperno, I., Grossman, J.D. (Hrsg.): Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford 1994. S. 83-121.
- Linnemann, E.: Gleichnisse Jesu. Göttingen 1961.
- Löwith, K.: Nietzsches Philosophie der Ewigen Wiederkehr des Gleichen. Berlin 1935.
- Lyotard, J.-F.: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Engelmann, P. (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 1990. S. 33-48.

- Maguire, R.A., Malmstad, J.E.: Petersburg. In: Malmstad, J.E. (Hrsg.): *Andey Bely. Spirit of Symbolism*. Ithaca, London 1987. S. 96-144.
- Malter, R.: Grundlinien neukantianischer Kantrezeption. In: Orth, E.W., Holzhey, H. (Hrsg.): *Neukantianismus. Perspektiven und Probleme*. Würzburg 1994. S. 44-58.
- de Man, P.: Rhetorik der Tropen (Nietzsche). Rhetorik der Persuasion (Nietzsche). In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a.M. 1988. S. 146-178.
- Medvedev, P.: *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1976.
- Merežkovskij, D.S.: O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj ruskoj literatury. In: Ders.: *Izbrannye stat'i*. München 1972. S. 207-306.
- Meyer, A.G.: Historical Notes on Ideological Aspects of the Concept of Culture in Germany and Russia. The Use of the Term Culture in the Soviet Union. In: Kroeber, A.L., Kluckhohn, C. (Hrsg.): *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge 1952. S. 207-217.
- Morson, G.S., Emerson, C.: *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford 1990.
- Nietzsche, F.: Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum. In: KSA (Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari) Bd. 6. Berlin, New York 1988. S. 165-254.
- Nietzsche, F.: Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: KSA Bd. 1. Berlin, New York 1988. S. 243-334.
- Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. In: KSA Bd. 1. Berlin, New York 1988. S. 9-156.
- Nietzsche, F.: Zur Genealogie der Moral. In: KSA Bd. 5. Berlin, New York 1988. S. 245-412.
- Nietzsche, F.: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. In: KSA Bd. 5. Berlin, New York 1988. S. 9-243.
- Nietzsche, F. Ecce homo. In: KSA Bd. 6. Berlin, New York 1988. S. 255-374.
- Nietzsche, F.: Idyllen aus Messina. In: KSA Bd. 3. Berlin, New York 1988. S. 333-342.
- Nietzsche, F.: Morgenröthe. In: KSA Bd. 3. Berlin, New York 1988. S. 9-331.
- Nietzsche, F.: Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. In: KSA Bd. 1. Berlin, New York 1988. S. 799-872.
- Nietzsche, F.: Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern. 3. Der griechische Staat. In: KSA Bd. 1. Berlin, New York 1988. S. 764-777.
- Nietzsche, F.: Zwei öffentliche Vorträge über die griechische Tragoedie. Erster Vortrag: Das griechische Musikdrama. Zweiter Vortrag: Socrates und die Tragoedie. In: KSA Bd. 1. Berlin, New York 1988. S. 515-549.
- Nietzsche, F.: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: KSA Bd. 1. Berlin, New York 1988. S. 873-890.
- Nietzsche, F.: Die dionysische Weltanschauung. In: KSA Bd. 1. Berlin, New York 1988. S. 551-577.

- Nietzsche, F.: Die fröhliche Wissenschaft. In: KSA Bd. 3. Berlin, New York 1988. S. 343-651.
- Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. KSA Bd. 4. Berlin, New York 1988.
- Ollig, H.-L.: Der Neukantianismus. Stuttgart 1979.
- Peschl, A.: Transzendentalphilosophie – Sprachanalyse – Neoontologie. Zum Problem ihrer Vermittlung in exemplarischer Auseinandersetzung mit Heinrich Rickert, Ernst Tugendhat und Karl-Otto Apel. Frankfurt a.M. 1992.
- Pflaum, M.: Die Kultur-Zivilisations-Antithese im Deutschen. In: Knobloch, J. u.a. (Hrsg.): Europäische Schlüsselwörter. Bd. 3. Kultur und Zivilisation. München 1967. S. 288-427.
- Potebnja, A.A.: Mysl' i jazyk. In: Ders.: Slovo i mif. Moskva 1989. S. 17-200.
- Potebnja, A.A.: Iz zapisok po teorii slovesnosti. In: Ders.: Èstetika i poëtika. Moskva 1976. S. 286-461.
- Prauss, G.: Kant und das Problem der Dinge an sich. Bonn 1989.
- Pustygina, N.: Citatnost' v romane Andreja Belogo "Peterburg". In: Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. Bd. 28. Tartu 1977. S. 80-97, Bd. 32. Tartu 1981. S. 86-114.
- Reibenschuh, G.: Menschliches Denken. Eine systematische Studie am Boden der Kantischen Philosophie. Berlin, New York 1997.
- von Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kap. 1-12). Stuttgart 1992.
- Riasanovsky, N.V.: Russland und der Westen. München 1954.
- Rickert, H.: Der Gegenstand der Erkenntnis. (2. Auflage) Tübingen, Leipzig 1904.
- Rickert, H.: Der Gegenstand der Erkenntnis. (3. Auflage) Tübingen 1915.
- Rickert, H.: Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften. Tübingen, Leipzig 1902.
- Rickert, H.: Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft. Freiburg, Leipzig, Tübingen 1899.
- Rickert, H.: Zwei Wege der Erkenntnistheorie. Halle 1909.
- Rosenthal, B.G. (Hrsg.): Nietzsche in Russia. Princeton 1986.
- Ross, W.: Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben. Stuttgart 1989.
- Schmidt, E.: Bergsymbolik im Werk Andrej Belyjs. Ein Bildzeichen mit speziellem Bezug zu Nietzsche. In: Berlinger, R., Schrader, W. (Hrsg.): Nietzsche – kontrovers. V. Würzburg 1985. S. 55-86.
- Schrader, M.: Epische Kurzformen. Königstein 1980.
- Schwabe, K.-H.: Kants Ästhetik und die Moderne. Überlegungen zum Begriff der Zweckmäßigkeit in der *Kritik der Urteilskraft*. In: Ders., Thom, M. (Hrsg.): Naturzweckmäßigkeit und ästhetische Kultur. Studien zu Kants *Kritik der Urteilskraft*. St. Augustin 1993. S. 31-61.

- Seemann, K.D.: Die Kommunikationsstruktur im lyrischen Gedicht. In: Döring-Smirnov, J.D., Rehder, P., Schmid, W. (Hrsg.): *Text, Symbol, Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*. München 1984. S. 533-554.
- Šestov, L.: *Dostoevskij i Nicše (Filosofija tragedii)*. Berlin 1922.
- Siclari, A.D.: Neokantianism v myšlenii Belogo. In: Andrej Belyj. *Pro et contra. Atti del I° simposio internazionale Andrej Belyj*. Bergamo 14-16 settembre 1984. Milano 1986. S. 75-85.
- Silard (Szilard), L.: K probleme mnogoslownych reminiscencii. Motiv poedinka v *Peterburge Andreja Belogo*. In: Döring-Smimov, J.R., Rehder, P., Schmid, W. (Hrsg.): *Text, Symbol, Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*. München 1984. S. 603-623.
- Silard (Szilard), L.: O vlijanii ritmiki prozy F.Ničše na ritmiku prozy A.Belogo. In: *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1973. Nr. 19. S. 289-313.
- Šklovskij, V.: *Iskusstvo, kak priem/Kunst als Verfahren*. In: Striedter, J. (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. München 1969. S. 2/3-34/35.
- Šklovskij, V.: Ornamental'naja proza. Andrej Belyj. In: Ders.: *O teorii prozy*. Moskva 1929. S. 205-225.
- Solov'ev, V.: Panmongolizm. In: Ders.: *Stichotvorenija*. Moskva 1921. S. 239-240.
- Solowjew, W.: Drei Gespräche über Krieg, Fortschritt und das Ende der Weltgeschichte mit Einschluß einer kurzen Erzählung vom Antichrist. In: *Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew*. Bd. 8. München 1979. S. 115-294.
- Sonderegger, S.: Friedrich Nietzsche und die Sprache. Eine sprachwissenschaftliche Skizze. In: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*. Bd. 2. 1973. S. 1-30.
- Stammler, H.: Vyacheslav Ivanov and Nietzsche. In: Jackson, R.L., Nelson, L. (Hrsg.): *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*. New Haven, Yale 1986. S. 297-312.
- Steinberg, A.: *Word and Music in the Novels of Andrey Bely*. Cambridge 1982.
- Steiner, R.: *Die Geheimwissenschaft im Umriss*. Dornach 1962.
- Steiner, R.: *Philosophie der Freiheit*. Dornach 1964.
- Stepun, F.: Otkrytoe pis'mo Andreju Belomu po povodu stat'i "Krugovoe dvizenie". In: *Trudy i dni*. 1912. Nr. 4-5. S. 74-86
- Striedter, J.: *Transparenz und Verfremdung*. In: Iser, W. (Hrsg.): *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. (Poetik und Hermeneutik II)* München 1966. S. 263-296.
- Tenbruck, F.H.: Heinrick Rickert in seiner Zeit. Zur europäischen Diskussion über Wissenschaft und Weltanschauung. In: Oelkers, J., Schulz, W.K., Tenorth, H.-E. (Hrsg.): *Neukantianismus. Kulturtheorie, Pädagogik und Philosophie*. Weinheim 1989. S. 79-105.
- Todorov, T.: *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris 1981.

- Tynjanov, J.: Dostoevskij i Gogol' (K teorii parodii) /Dostoevskij und Gogol' (Zur Theorie der Parodie). In: Striedter, J. (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten. Bd. 1. München 1969. S. 300/301-370/371.
- Venturi, F.: Roots of Revolution. New York 1960.
- Verecchia, A.: La catastrofa di Nietzsche a Torino. Torino 1978.
- Verecchia, A.: Nietzsches Zusammenbruch. Bemerkungen zu unbekanntenen Dokumenten. In: Neue Zürcher Zeitung. 8.7.1973. S. 50.
- Vitens, S.: Die Sprachkunst Friedrich Nietzsches in "Also sprach Zarathustra". Bremen 1951.
- Vollmer, H.: Nietzsches "Zarathustra" und die Bibel. In: Deutsches Bibel Archiv Hamburg. Sechster Bericht. Hamburg 1936. S. 6-13.
- West, J.: Kant, Kant, Kant: The Neo-Kantian Creative Consciousness in Bely's *Peterburg*. In: Barta, P.I. (Hrsg.): The European Foundations of Russian Modernism. (Studies in Slavic Language and Literature. Bd. 7. Studies in Russian and German. Bd. 4) 1991. S. 87-135.
- West, J.: Ivanovs Theory of Knowledge: Kant and Neo-Kantianism. In: Jackson, R.L., Nelson, L. (Hrsg.): Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. New Haven, Yale 1986. S. 313-325.
- West, J.: Art as Cognition in Russian Neo-Kantianism. In: Studies in East European Thought. Bd. 47. 1995. S. 195-223.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Slavistische Beiträge

Verlag Otto Sagner, München

Herausgegeben von Peter Rehder

343. Федор Сологуб: Собрание сочинений. Том второй: Рассказы (1909-1921). Составитель Ульрих Штельтнер. 1997. VIII, 434 S. 54.- DM. (3-87690-663-6)
344. Evans-Romaine, Karen: Boris Pasternak and the tradition of German romanticism. 1997. 329 S. 48.- DM. (3-87690-664-4)
345. Kluge, Robert: Der sowjetische Traum vom Fliegen. Analyseversuch eines gesellschaftlichen Phänomens. 1997. II, 246 S. 44.- DM. (3-87690-665-2)
346. Oppermann, Hans u.a.: Частное неофициальное письмо и тексты-рассуждения. Persönlicher Briefwechsel und Erörterungen auf Russisch. Ein Lehr- und Übungsheft für Fortgeschrittene. 1997. 123 S. 20.- DM. (3-87690-666-0) (Studienhilfen. 5.)
347. Sippl, Carmen: Reisetexte der russischen Moderne. Andrej Belyj und Osip Mandelʹštam im Kaukasus. 1997. 283 S. 46.- DM. (3-87690-667-9)
348. Birnbaum, Henrik, Jos Schaeken: Das altkirchenslavische Wort. Bildung – Bedeutung – Herleitung. Altkirchenslavische Studien I. 1997. 190 S. 36.- DM. (3-87690-668-7)
349. Israeli, Alina: Semantics and pragmatics of the "reflexive" verbs in Russian. 1997. 226 S. 42.- DM. (3-87690-669-5)
350. Ylli, Xhelal: Das slavische Lehngut im Albanischen. I. Teil: Lehnwörter. 1997. 344 S. 48.- DM. (3-87690-670-9)
351. Frei, Bohumil Jiří: Tschechisch gründlich und systematisch. Ein Lehrbuch. Band I. 1997. 360 S. 36.- DM. (3-87690-671-7) (Studienhilfen. 6.)
352. Semjatova, Bärbel: Sologubs Schopenhauerrezeption und ihre Bedeutung für die Motivgestaltung in seinen Erzählungen. 1997. 451 S. 54.- DM. (3-87690-672-5)
353. Зализняк, Анна А., Алексей Д. Шмелев: Лекции по русской аспектологии. 1997. 151 S. 26.- DM. (3-87690-673-3) (Studienhilfen. 7.)
354. Slavistische Linguistik 1996. Referate des XXII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens, Potsdam 17.-20.9.1996. Herausgegeben von Peter Kosta und Elke Mann. 1997. 368 S. 50.- DM. (3-87690-691-1)
355. Wolf, Markus: Freimaurertum bei Puškin. Einführung in die russische Freimaurerei und ihre Bedeutung für Puškins literarisches Werk. 1998. 115, LXXIII S. 36.- DM. (3-87690-692-X)
356. Bohnet, Christine: Der metafiktionale Roman. Untersuchungen zur Prosa Konstantin Vaginovs. 1998. 293 S. 46.- DM. (3-87690-693-8)
357. Baumgarten, Caroline: Die spätklassizistische russische Komödie zwischen 1805 und 1822. Studien zu Šachovskoj, Zagoskin, Chmel'nickij und Griboedov. 1998. XVIII, 322 S. 52.- DM. (3-87690-695-4)
358. Fenner, Ingrid: Zur Poetik des Lyrikers Konstantin M. Fofanov. 1998. XII, 232 S. 44.- DM. (3-87690-696-2)
359. Fischer, Christine: Musik und Dichtung. Das musikalische Element in der Lyrik Pasternaks. 1998. 358 S. 52.- DM. (3-87690-697-0) 360
360. Huber, Katja: „Aélita“ – als morgen gestern heute war. Die Zukunftsmodellierung in Jakov Protazanovs Film. 1998. 129 S. 26.- DM. (3-87690-698-2)
361. Lindseth, Martina: Null-subject properties of Slavic languages. With special reference to Russian, Czech and Sorbian. 1998. VIII, 207 S. 42.- DM. (3-87690-699-7)
362. Маляр, Т.Н., О. Н. Селиверстова: Пространственно-дистанционные предлоги и наречия в русском и английском языках. 1998. 345 S. 48.- DM. (3-87690-708-X)
363. Seitz, Elisabeth: Primus Truber – Schöpfer der slovenischen Schriftsprache? Versuch einer Antwort unter besonderer Berücksichtigung seines Satzbaus. 1998. 300 S. 46.- DM. (3-87690-709-8)
364. Шмигер, Роланд: Нестрамски говор. Допринос јужнословенској дијалектологији. 1998. 492 S. 60.- DM. (3-87690-710-1)
365. Demjjanow, Assinja: Eine semantische Analyse der Perfektivierungspräfigierung im Russischen. Fallstudie *pere-*. 1998. 193 S. 36.- DM (3-87690-711-X)
366. Hubenschmid, Markus: Text und Handlungsrepräsentation. Ein Analysemodell politischer Reden am Beispiel V.I. Lenins. 1998. X, 244 S. 44.- DM (3-887690-712-8)