



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Bedeutung der Musik in Andrej Belyjs Leben und
Werk“

Verfasser

Branislav Milosavljević

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik, Russisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Fedor B. Poljakov

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
2. Zur symbolistischen Bewegung.....	10
2.1 Der Symbolismus im Krisenkontext	10
2.1.1. Die französischen Vorläufer.....	12
2.1.2. Symbolismus und Sprachskepsis.....	14
2.1.3. Zur symbolistischen Poetik	18
2.2 Endzeitstimmung.....	22
2.2.1. Kunstreligion	23
2.2.2 Vladimir Solov'ev	26
2.2.3 Belyj Propheten der neuen Weltordnung.....	28
3. Der Symbolismus aus dem Geiste der Musik.....	30
3.1 Die „Väter“ des Symbolismus	33
3.1.1. Musik als Ausdruck des Leids.....	35
3.1.2. Musik als Ausdruck des Weltschmerzes.....	37
3.1.3. Wagners Geschenk an das 19. Jhdt.....	39
3.2 Zum symbolistischen Musikkult	41
3.2.1. Musik als Spiegelung der Weltseele.....	44
4. Musikhistorischer Exkurs	49
4.1 Zum Musikbegriff	49
4.2 Pythagoras' Musiklehre.....	52
4.2.1. Der Pythagoreische Bund.....	52
4.2.2 Die mathematische „Ideenlehre“ und das harmonische Seinsprinzip	53
5. Von der Musik zur Symbolsprache.....	57
5.1 Das pythagoreische Substrat in der abendändischen Musiktheorie	57

5.1.1 Forkels Theorie der musikalischen Rhetorik	58
5.2 Kunstreflexionen in der deutschen Frühromantik	62
5.2.1 Die Musikmystik bei Wackenroder und Tieck.....	62
5.2.2 Romantische Poetik bei Schlegel und Novalis.....	66
6. Belyjs Zugang zur Musik	73
6.1 Zwei konträre Welten	73
6.1.1 Ein Kinderspiel.....	76
6.1.2 Musik und Mythos als Prinzipien der Realitätsgestaltung.....	78
6.2 Der Weg zur Kunst.....	82
6.2.1 Ein neues Zuhause	82
7. Belyjs Theorie des musikalischen Symbols	85
7.1. Ein wissenschaftlicher Versuch	85
7.2 Kunstkonzept	86
7.2.1 Symboltheorie	87
7.3 Von der Theorie in die Praxis	91
8. Auf dem Boden der Realität – Die Geschichte einer musikalischen Ideologie.....	95
8.1 Belyj's „Seelendirigent“	95
8.1.1. Emilij Metner – ein musikalischer Geist	95
8.1.2. Über die politische Vereinnahmung der Musik	97
8.1.3. Und der Geist ward zum Gespenst	99
8.1.4 Eine deutsch-französische Rivalität.....	101
8.2 Aleksandr Skrjabin und der musikalische Symbolismus	102
8.2.1. Die Bekanntschaft mit Belyj	104
9. Belyjs Theorie des rhythmischen „Weltgrundes“	106
9.1 Die Kunst als Erleben.....	108
9.2 Die Kosmogonie der Künste	112
9.2.1. Die Essenz des künstlerischen Schöpfertums	113

9.3 Die „Sprache“ als Schaffensinstrument.....	117
9.3.1 Eurhythmie – der Mensch als seine eigene „Kunstform“	120
9.3.2 Ein Epilog zur rhythmischen Prosa	124
10. Schlusswort.....	128
11. Резюме на русском языке.....	130
11.1. Введение	130
11.2. Критика, музыка и поэзия	130
11.3. Кризис индивидуума и «сверхчеловечество».....	131
11.4. Символизм из духа музыки.....	132
11.5. Символизм как миропонимание	134
11.6. Не музыка, а ритм жизни	136
11.7. Заключение	136
12. Literaturverzeichnis.....	138
12.1. Akronyme	138
12.2. Primärliteratur	139
12.3. Sekundärliteratur	140
12.4. Lexika, Handbücher.....	144
12.5. Internetquellen.....	145
12.6. Radiointerview	146
13. Anhang	147
13.1. Kurzzusammenfassung	147
13.2. Lebenslauf.....	148

1. Einleitung

Еще недавно думали – міръ изучень.
 Всякая глубина исчезла съ горизонта. [...]
 Въ ту пору зіяющий проваль разверзся
 между чувствомъ и разумомъ.
 Трагическій ужась разлада изъ глубинъ
 безсознательныхъ дорось до поверхности
 сознания. (Belyj 1969a: 220)

Öffne mir der Menschen Geister,
 Daß ich ihrer Seelen Meister
 Durch die Kraft der Töne sey;
 Daß mein Geist die Welt durchklinge,
 Sympathetisch sie durchdringe,
 Sie berauscht' in Phantasey. -
 (Wackenroder 1991a: 137)

„Musik ist klingende Luft [...]“ (2012) – so zitiert der israelische Friedensaktivist, Dirigent und Leiter des „West-Eastern Divan Orchestra“ Daniel Barenboim einen seiner Lieblingskomponisten, Ferruccio Busoni. In einem Ö1-Gespräch vom 16. November 2012 thematisierte Barenboim seine Kindheit und den Nationalsozialismus, Pussy Riot und Irans Atompläne, Palästina und den Weltethos – und dabei sprach er über das „Wesen der Musik“. Es gibt für Barenboim kein Thema, das nicht in irgendeiner Weise mit der Musik in Zusammenhang steht. Denn wiewohl sie „technisch“ gesehen nichts als „klingende Luft“ ist, so liefert Barenboim in seiner Rede zugleich einen Beweis dafür, dass sie sämtliche kulturelle und politische Bereiche umfasst. Das Wesen der Musik, so Barenboim, sei deshalb ein Konstrukt, da ein darüber geäußelter Gedanke rein reflexiv ist, weswegen man von jenem, außer im oben zitierten Kontext, nicht sprechen kann.

Mit der Universalität des Musikbegriffes sei auf die Problematik der vorliegenden Arbeit hingewiesen. Denn so wie bei Barenboim durchzieht die Musik bei Andrej Belyj alle nur erdenklichen Bereiche seines Lebens als Mensch und als Künstler. Sie manifestiert sich in seiner Sprache als klangliche Komponente seines literarischen Verfahrens, erscheint als Symbol in seinen Kunstreflexionen und ist fest verankert in seiner symbolistischen Ideologie. Sphärenharmonie, Ewige Weisheit oder das „tragische“ Leben – all dies wird in Belyjs Gedankenwelt durch die „allumfassende“ Musik verkörpert und ist mit einem Begriff untrennbar verbunden: Kulturkritik.

Gegenstand der Untersuchung ist daher Belyjs Musikbegriff. Ziel dieser Arbeit ist es, einen festen Bezug der Musik zu Belyjs Leben und Schaffen nachzuweisen und so den Kontext zu

seinem künstlerischen Werk herzustellen. Dazu lege ich den Fokus auf die ersten dreißig Lebensjahre, um die Entwicklung des musikästhetischen Aspekts aus dem kulturkritischen Diskurs der Jahrhundertwende bis zu Belyjs frühanthroposophischer Periode zurückzuverfolgen. Da die Menge der zu diesem umfangreichen Thema vorhandenen Materialien kaum zu bewältigen wäre, wurde bei der Quellenerfassung eine Auswahl getroffen. Der Schwerpunkt dieser Arbeit fällt daher auf die literaturwissenschaftliche Analyse von philosophischen, literatur- und kulturwissenschaftlichen, ferner auch musiktheoretischen Texten des 19. und 20. Jhdts. Es wurde sowohl mit Handbüchern und Enzyklopädien gearbeitet wie auch mit Texten, die aus dem Internet bezogen wurden. Ferner wurden auch Informationen aus einem aufgezeichneten Radiogespräch bezogen¹. Hierbei wurde ein komparatistisches Verfahren angewendet, wobei es sich als sinnvoll erwies, Belyjs spätere autobiographische Texte, in welchen der Musikbegriff schon klar definierte Konturen aufweist, mit den älteren kunsttheoretischen Texten zu vergleichen und ihn mit dem analysierten Sekundärmaterial in Kontext zu stellen. Diese Arbeit ist daher eine historisch-kulturkritische Auseinandersetzung mit dem kunsttheoretischen und musikphilosophischen Diskurs des 19. und frühen 20. Jhdts., der im wissenschaftlichen Jargon als „Geist der Musik“ bezeichnet wird.

So erschien es mir als wichtig, zuerst die kulturphilosophischen Hintergründe jener geistigen Strömung zu beleuchten, die ganz allgemein unter dem Begriff „Silbernes Zeitalter“ genannt wird. Dazu war es einerseits nötig, die Zusammenhänge zwischen „Musik“ und der Tendenz zur Symbolsprache zu klären und andererseits die „ontische“ Dimension des Kunstbegriffes, wie er in Belyjs Gedankensystem erscheint, herauszuarbeiten (siehe Kapitel 2). Um den Musikbegriff bei Belyj erfassen zu können, habe ich den „religiösen“ Kunstaspekt unter dem Gesichtspunkt der kulturkritischen Haltung den musikphilosophischen Reflexionen des 19. Jhdts. gegenübergestellt (siehe Kapitel 3). Ausgehend von einem musikhistorischen Standpunkt (siehe Kapitel 4) habe ich in einem weiteren Schritt den Fokus auf die Zusammenhänge zwischen Musiktheorie, Philosophie und Kulturkritik (siehe Kapitel 5) verlegt, wodurch gleichsam ein theoretischer Nährboden für die Untersuchung des vorliegenden Gegenstandes geschaffen werden konnte. Aufgrund des außerästhetischen Aspekts², durch welchen sich Belyjs Kunstkonzept auszeichnet, erwies es sich als sinnvoll,

¹ Das Gespräch zwischen Michael Kerbler und dem israelischen Dirigenten fand in der Ö1-Sendung *Da capo: Im Gespräch* am 16.11.2012 und wurde vom Radiosender um 16.00h ausgestrahlt (siehe dazu Bibliographie).

² Über den außerkünstlerischen Charakter des russischen Symbolismus herrscht bei zahlreichen Forschern Konsens (Deppermann 1982; Ebert 1988; Gut 1997 et al.). Die daraus resultierende Problematik äußert sich in einer überaus starken Verflochtenheit zwischen den Bereichen des Persönlichen und des Künstlerischen, was bei

Belyjs Lebensweg zu verfolgen und diesen mit seinen kunsttheoretischen Reflexionen zu vergleichen, wobei auch auf das künstlerische Werk Rücksicht genommen wurde. Um ein genaues Bild von Belyjs Musikverständnis zu bekommen, stand zuerst Belyjs Kindheit und Jugend (siehe Kapitel 6) sowie seine frühe Symboltheorie (siehe Kapitel 7) zur Untersuchung, damit in weiterer Folge die Übergangsperiode von der frühsymbolistischen Phase zur Anthroposophie (siehe Kapitel 8) beleuchtet werden konnte. Aus diesem Kontext heraus konnte anhand Belyjs späterer theoretischer Schriften (ab 1907) der musikästhetische Bezug zu seinem Leben und Werk hergestellt werden (siehe Kapitel 9).

Bei der Auswahl des Primärmaterials wurden russische Originaltexte verwendet. Dabei wurden hauptsächlich Belyjs autobiographische Schriften *Na rubeže dvux stoletij* (1989), *Načalo veka* (1990), *Meždu dvuch revolucij* (1990) sowie *Počemu ja stal simvolistom i počemu ne pererstal im byt' vo vsech fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija* (1982) sowie sämtliche Essays aus seinen Sammlungen *Arabeski* (1969) und *Simvolizm* (1969) berücksichtigt.

Der in der vorliegenden Arbeit angewandte Zitationsstil erfolgt nach den Richtlinien der American Psychological Association (APA). Die Belege wurden laufend (im Text) angegeben, wobei Änderungen vorgenommen worden sind: Sämtliche in eckigen Klammern befindliche Angaben beziehen sich auf das Erscheinungsdatum des Werks, dem sie zugeordnet sind und sind nicht dem Quellenmaterial entnommen. Zwecks besserer Lesbarkeit ist bei der formalen Gestaltung gewisser Zitate auf den Blocksatz verzichtet und stattdessen die Linksausrichtung gewählt worden. Sämtliche Einzüge wurden nicht berücksichtigt, andere formale Besonderheiten (Hervorhebung, Kursivierung, Unterstreichung) wurden übernommen.

der Auseinandersetzung mit dem kunsttheoretischen Material eine Miteinbeziehung des biographischen Elements unbedingt erforderlich macht. Die Kulturwissenschaftlerin Maria Deppermann (1982) hat in ihrer Arbeit Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewusstseins auf die Besonderheit von Belyjs Kunstphilosophie hingewiesen, die ihn von seinen Mitstreitern insofern hervorhebt, als im Zentrum seiner Kulturkritik der individuell-psychologische Aspekt seines persönlichen „Erlebens“ und nicht primär das Kommunikationsversagen steht.

2. Zur symbolistischen Bewegung

2.1 Der Symbolismus im Krisenkontext

To understand the way in which the first rumour of decadence, the cultural malaise which prepared the ground for Symbolism, reached the wider Russian public in the early 1890s, we must set the origins of Russian Symbolism in the context of contemporary art and literature and see it for what it was: a vigorous offshoot from the gnarled and ailing tree of European culture. (Pyman 1994: 1)

Gegen Ende des 19. Jhdts. war Russland durch turbulente gesellschaftliche, politische und kulturelle Veränderungen gekennzeichnet. Seit Peter der Große „das Fenster nach Europa“ geöffnet hatte, wurde ein Prozess der Europäisierung in Gang gesetzt, die sich in allen Bereichen des öffentlichen Lebens bemerkbar machte. Durch den Import von westeuropäischem Gedankengut avancierte der Positivismus im Zarenreich des 19. Jhdts. zur dominanten philosophischen Strömung. Wie in Europa äußerte sich der neue Trend als „Materialismus und Utilitarismus in der Wissenschaft und als Realismus in der Kunst“ (Sadykowa 2004: 29).

Der kulturelle Dualismus, den diese starke Orientierung an Westeuropa mit sich brachte, kulminierte in der Mitte des 19. Jhdts. in der „Identitätsfrage“, welche die russische Intelligenz in zwei Lager spaltete: Sollte sich Russland in seiner Weiterentwicklung gänzlich am europäischen Vorbild orientieren oder sich auf die eigenen, altrussischen Werte berufen? Die Auseinandersetzung zwischen den aufklärerischen „Zapadniki“, welche die westeuropäische Variante vertraten und deren Diskurs sich vordergündig auf politische und rechtliche Themen erstreckte, und den Slavjanofily, die sich in ihrer Skepsis hinsichtlich des westeuropäischen Rationalismus auf „wahre“ russische Werte beriefen, welche sie im „pravoslavie“, in der russischen Orthodoxie und der damit verbundenen Ideologie der „messianischen Rolle Russlands“ (ebd.: 28) fanden, konnte die Identitätskrise nicht lösen. Nach dem Siegeszug des Rationalismus begann sich die Lage ab der zweiten Hälfte des 19. Jhdts. in der russischen Kultur zuzuspitzen. Aufgrund dieses kulturellen Diskurses reagierte die „Inteligencija“ mit dem Versuch einer Neuorientierung der russischen Kultur, welche diesmal einen eigenen, einen russischen Weg gehen sollte. (ebd: 25ff.)

So beobachtet die Kulturwissenschaftlerin Christa Ebert (1988: 17) in der Malerei zwar eine Tendenz zum Traditionellen, zugleich aber machte sich paradoxerweise eine starke Anlehnung an westeuropäische Vorbilder bemerkbar, vor allem an Schopenhauer, Nietzsche und Baudelaire, wie die britische Symbolismusforscherin Avril Pyman (1994: 3) in ihrer

bemerkenswerten Studie *A History of Russian Symbolism* beobachtet, Nietzsches (1980a) *Zarathustra* zitierend: „Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll.“ (ebd.: 14)

In seinem Hauptwerk *Also sprach Zarathustra* (ASZ) lässt Nietzsche (1980a: 11ff.) seinen Protagonisten nach zehn Jahren selbsterwählter Einsamkeit von seinem Berg zu den Menschen herabsteigen, um ihnen ein „Geschenk“ zu bringen. Das erste Gespräch mit einem alten Heiligen, der, ebenfalls einsam im Wald lebend, ihm über seine Liebe zu Gott erzählt, versetzt Zarathustra in schiere Verwunderung, und er muss sich fragen: „Sollte es denn möglich sein! Dieser alte Heilige hat in seinem Walde noch nichts davon gehört, dass G o t t t o d t i s t ?“ (ebd.: 14)

Nietzsches Kritik bezog sich in erster Linie auf die moralischen Werte der christlichen Kultur, die kraft des dogmatischen Charakters ihres Zwei-Werte-Systems den menschlichen Willen seiner Freiheit beraube und deshalb naturwidrig sei; in allem, was die Kirche vertrat – Selbstlosigkeit, Nächstenliebe, den Glauben an eine Erlösung aus dem Leid und Schrecken des „diesseitigen“ Lebens – sah Nietzsche eine demagogische Absicht, den Menschen von allem „Irdischen“ zu befreien und somit seine natürlichen und lebensbejahenden Kräfte zu unterdrücken. (vgl. Frischeisen-Köhler 1981: 597ff.)

Der Kulturwissenschaftlerin Maria Deppermann (1982: 38f.) zufolge war Nietzsche in Russland von großer Bedeutung für die Entwicklung eines kulturkritischen Denkens, welches in Europa in einem „Zeitalter der unaufhaltsamen Explosion wirtschaftlicher und machtpolitischer Prozesse“ (ebd.: 39), das vom Spannungsverhältnis zwischen den zwei geistigen Tendenzen des Rationalen, verkörpert im Streben nach technischem, wissenschaftlichem und materiellem Fortschritt und des Irrationalen (der traditionellen christlichen Werte) geprägt worden war. Das Erscheinen des gelehrten Dichters in Russland, des sogenannten „poeta doctus“, wie ihn Andrej Belyj verkörperte, steht für Deppermann in engem Zusammenhang mit der europäischen Kulturkrise, die sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in Russland abzuzeichnen begann.

Nietzsche, als rücksichtsloser Kulturkritiker und Prediger des Übermenschen, der eine Erneuerung der Gesellschaft lediglich in der Absage an die Moral, in der radikalen „U m w e r t h u n g a l l e r W e r t h e“ (Nietzsche 1980c: 365) der christlichen Zivilisation möglich sah, hatte zu einer Zeit, da sich der Rückzug aus der „world of nature“ (Pyman 1994: 3) in die „world of art“ (ebd.: 3) deutlich bemerkbar machte, einen prägenden Einfluss auf die russische Kultur, was sich mit Entstehung neuer künstlerischer Strömungen gegen Ende des 19. Jhdts. in Russland als „Aufwertung der Persönlichkeit“ (Ebert 1988: 21) äußerte.

Valerij Brjusov, der den „neuen“ Poeten Konstantin Bal'mont, Dmitrij Merežkovskij, Zinaida Gippius, Fedor Sologub u.a. mit seiner 1894 erschienenen Schrift *Russkie Simvolisty* (RS) den Namen gab, wurde als erster Theoretiker zu ihrem Wortführer erkoren. Er und seine Symbolisten schlugen mit einer Poesie, welche sich nicht mehr nach herkömmlichen Parametern lesen ließ, die Tod, Verfall und die Abgründe der menschlichen Seele thematisierte, einen neuen Ton in der Kunst an. So schreibt Belyj (1989: 35) in seinen Memoiren: „«Мы» – серстники, некогда одинаково противопоставленные «концу века»; наше «нет» брошено на рубеже двух столетий – отцам“ (ebd.) – der Bruch mit der „Welt der Väter“ war das identitätsstiftende Merkmal der Kunsterneuerer, welche man aufgrund ihrer ablehnenden Haltung gegenüber den dominierenden gesellschaftlichen Sitten als Dekadente und Satanisten bezeichnete – jene, welche die Tugenden über Bord warfen und mit ihrer unsittlichen Lebensweise Aufsehen erregten. Sie brachen mit den vorherrschenden Konventionen und wandten sich gezielt gegen den bürgerlichen Lebensstil, in welchem sie den Ursprung des kulturellen Verfalls und damit des Verfalls der Poesie selbst erkannten (vgl. Ebert 1988: 9f.).

Der in Frankreich geprägte Begriff der „Décadence“, der nicht nur den gesellschaftlichen Sittenverfall bezeichnete, sondern auch in Hinblick auf die Literatur den Verfall der poetischen Sprache schlechthin meinte, begann in den neunziger Jahren des 19. Jhdts. auch im Sprachgebrauch der russischen Kritik herumzugeistern. Laut der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) war die Musik Brjusovs Anhaltspunkt bei der Schaffung einer neuen Poetik, wobei er sich an den französischen Vorbildern orientierte (Gerver/Lehmann 2000: 944f.). So soll der französische Symbolismus einen Einblick in diese Zusammenhänge gewähren.

2.1.1. Die französischen Vorläufer

Die ersten Anzeichen jener Bewegung, die in der Literaturwissenschaft ganz allgemeinen mit der „Moderne“ als Überbegriff zu den Strömungen des Naturalismus, der „Décadence“ und des Symbolismus sowie anderen, später entstandenen künstlerischen Richtungen bezeichnet wird, machten sich in Europa, besonders in Frankreich im anbrechenden 19. Jhd. spürbar. Als der französische Philosoph und Romantiker Victor Cousin 1818 in seiner Vorlesung *Du vrai, du beau et du bien* (Über das Wahre, das Schöne und das Gute) die Kunst anpries, deren Sinn „im ausschließlichen Dienst am Schönen“ (Koppen 1976: 70), dem Absoluten sah,

verwendete er für seine Bestimmung des Kunstbegriffes eine bestimmte Phrase, die ab nun zum Motto der Moderne werden sollte: „l’art pour l’art“ (ebd.).

Spätestens seit der bürgerlichen Revolution im Juli 1830 begann sich in der Gesellschaft eine Tendenz abzuzeichnen, die in der Romantik vorbereitet worden und für die Dichtergeneration des Fin de Siècle so prägend war: die strenge Trennung des Künstlertums vom Bürgertum, die sich durch den tatsächlichen Rückzug der Künstler und Dichter zu den Randgebieten der Stadt, in die „bohème“ vollzog. Man wollte sich nicht damit abfinden, dass die Literatur im Laufe des Jahrhunderts im Auftrag der „sozialen Idee“ zum Gemeingut des französischen Bürgertums verkommen war und dadurch als Bildungsinstrument zum Zwecke der Volksaufklärung begriffen wurde. Es galt, die Kunst, insbesondere die Literatur, aus diesen Zwängen zu befreien und sie nach dem Prinzip „l’art pour l’art“ als eigenständige Kunst zu profilieren. (ebd.: 69ff.)

Das Zeitalter der „Décadence“, das von nun an seinen Lauf nehmen sollte, stand ganz im Zeichen der schon von den Romantikern angestrebten Entrationalisierung der Kunst; dabei war der Begriff, mit dem zuerst Voltaire im 18. Jhdt. den Verfall des kreativen, dichterischen Schöpfungstums, das „Zurückdrängen klassischer Klarheit und Prägnanz zugunsten eines manierierten Virtuositäts“ (ebd.: 76) bezeichnete, durch und durch negativ behaftet, was sich spätestens mit Charles Baudelaires Schrift *Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe* [1867], in der er mit der „décadence“ – im Gegensatz zur „klassischen Langeweile“ (Koppen 1976: 76) – eine Literatur bezeichnete, die „vom unfehlbaren stilistischen Geschick der Verfasser zeuge“ (ebd.) und dem Leser etwas Neues biete. Baudelaire war demnach der erste „Dekadente“, mit dem der Begriff des literarischen Verfalls zugunsten einer künstlerischen – und nicht aufklärerischen – Nützlichkeit der Kunst jene Umwertung erfuhr, aus der die nachfolgende Generation der „poètes maudites“, allen voran Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud und Paul Verlaine, schöpfen sollte.

Mit Jean Moréas’ im September des Jahres 1886 erschienener Programmschrift *Manifeste symboliste* (Das symbolistische Manifest) bekam die modernere literarische Strömung den Namen „symbolisme“ – jener Poeten, die ihre Gedanken nicht durch „Worte“, sondern durch poetische Bilder zum Ausdruck brachten. Moréas versuchte in seiner polemischen Schrift den ideellen Charakter der symbolischen Dichtung – und nicht etwa des Symbols, den er nicht ein einziges Mal erwähnt – rechtfertigen, worin sich ein grundlegendes programmatisches Manko äußerte. Deshalb, so der Literaturwissenschaftler Erwin Koppen (1976: 83ff.) sahen die „poètes maudites“ im *Manifeste* keine zündende Programmschrift, denn auch Moréas selbst erklärte knappe fünf Jahre nach dessen Erscheinung den Symbolismus für tot.

Vielmehr beriefen sich die Symbolisten in ihrem Programm auf Verlaines Poem *Art poétique* (Dichtkunst) [1874], in dem dieser die symbolistische Poetik selbst zum Thema machte und dessen berüchtigter Anfangsvers „de la musique avant toute chose“ zum Motto des französischen Symbolismus erhoben wurde. Über den Bezug der französischen Symbolisten zur Musik gibt folgende Stelle aus dem *MGG* Aufklärung:

Von Wagners Kompositionen und Schriften angeregt, wurde Musik als emotional suggestive und gleichzeitig von der Realität losgelöste Kunstform den Poeten zum Leitbild auf der Suche nach einer erneuerten Dichtung. (Flamm 1998: 5)

Daraus lässt sich schließen, dass die Symbolisten in ihrem Streben, die Literatur von der Alltagssprache zu befreien, nach musikästhetischen Gesichtspunkten verfuhr. Wagner, dessen Werk selbst durch seine kulturkritische Haltung motiviert war (vgl. Friedrich/Döge/Geck 2007: 293f.), schien dabei eine Schlüsselrolle zugeschrieben worden zu sein, was sich in Anbetracht der Tatsache, dass er zu Nietzsche kurzweilig eine nahe Freundschaft pflegte, dessen bedeutende Rolle für die russische Kultur des Fin de Siècle schon thematisiert wurde, nicht als uninteressant erweist. So gilt es in weiterer Folge, die Zusammenhänge zwischen Symbolismus, Kulturkritik und Musik herauszuarbeiten.

2.1.2. Symbolismus und Sprachskepsis

Was sich aus dem bisher Gesagten erschließen lässt, ist, dass der Symbolismus sowohl in Frankreich als auch in Russland aus einer kritischen Haltung gegenüber des Bürgertums entstanden ist, dessen Rolle für die Bestimmung des Individuums infrage gestellt wurde. Laut Deppermann (1982: 48) schlug sich die kritische Haltung der „neuen“ Poeten in Russland in drei wesentlichen Bereichen nieder, nämlich der Kultur, dem Bewusstsein und schließlich der Sprache.

Die ersten Anzeichen dieser neuen literarischen Strömung begannen sich mit Anbruch des letzten Jahrzehnts des 19. Jhdts. zu formieren, da Dmitrij Merežkovskij (2013), ein profunder Kenner von westeuropäischer Literatur, in seinem Vortrag im Jahr 1892 *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* das Ableben des russischen kulturellen Geistes thematisierte, das er in der Auswegslosigkeit des Positivismus verkörpert sah, welche die neue Dichtergeneration prägte: „В сущности все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце“ (ebd.). Merežkovskij spricht in seiner Rede u.a. über die

symbolische Dichtung, die er von der „prosaischen“ zu unterscheiden sucht und behandelt im Gegensatz zu Moreás den Symbolbegriff. Der folgende Exzerpt, in dem er den hellenischen Kunstgeist als das Ideal einer Gegenwelt anpreist, die in ihrer Polarität zur „prosaischen“ Umwelt, dem „technos“, die tiefe Schönheit des symbolischen Ausdrucks offenbart, illustriert sein Symbolverständnis am deutlichsten:

В Акрополе над архитравом Парфенона до наших дней сохранились немногие следы барельефа, изображающего самую обыденную и, по-видимому, незначительную сцену: нагие стройные юноши ведут молодых коней, и спокойно и радостно мускулистыми руками они укрощают их. Все это исполнено с большим реализмом, если хотите, даже натурализмом, — знанием человеческого тела и природы. Но ведь едва ли не больший натурализм — в египетских фресках. И однако они совсем иначе действуют на зрителя. Вы смотрите на них как на любопытный этнографический документ так же, как на страницу современного экспериментального романа. Что-то совсем другое привлекает вас к барельефу Парфенона. Вы чувствуете в нем веяние идеальной человеческой культуры, символ свободного эллинского духа. Человек укрощает зверя. Это не только сцена из будничной жизни, но вместе с тем — целое откровение божественной стороны нашего духа. Вот почему такое неистребимое величие, такое спокойствие и полнота жизни в искаленном обломке мрамора, над которым пролетели тысячелетия. Подобный символизм проникает все создания греческого искусства. (ebd.)

Der idealistische Charakter dieses Textes ist unverkennbar; Merežkovskij liefert hier ein Beispiel für das symbolistische Kunstsehen par excellence. Demnach lässt sich ein bildlicher Ausdruck auf zwei Arten betrachten, nämlich als Bild an sich mit all seinen äußeren, formalen Merkmalen und zweitens als Kode, als ein Ausdruck dessen, was von der äußeren Form verdeckt bleibt und sich dem „Kunstseher“ (Hansen-Löve 1987: 63) offenbart. Im Gegensatz zu Moréas *Manifeste*, der sich einer Deutung des Symbolbegriffes entzieht, misst Merežkovskij in seiner Rede dem Symbol jene ideelle Bedeutung zu, welche Moréas eben der symbolischen Dichtung zuschrieb und charakterisiert den Unterschied zwischen dem wahren Symbol der „natürlichen“ künstlerischen Eingebung und der bloßen Allegorie:

Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории, которые ничего, кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить. (Merežkovskij 2013)

Wodurch zeichnet sich für Merežkovskij ein Symbol aus? In seiner Charakterisierung „lebendiger“ Poesie beruft er sich nicht lediglich auf die französischen Symbolisten – und das ist das Entscheidende – mit symbolischer Dichtung meint Merežkovskij u.a. auch Sophokles’ *Antigone*, Euripides’ *Alkmestis* und sogar Flauberts *Mme. Bovary* oder Ibsens *Nora*. Obwohl letztere in naturalistischer Tradition stehen, zeichnen sich sein ihre Werke für Merežkovskij nicht durch eine kunstvolle Wiedergabe der harten Realität aus, sondern geben dem Leser Anlass, ein „более глубокое течение“ (ebd.) im Text zu erkennen. Wir sehen also, dass sich

symbolische Dichtung nicht nach epochenstilistischen Gesichtspunkten definieren lässt, was bedeutet, dass es sich um ein anderes Rezeptionsverfahren handeln muss.

Gerade in der Zurückdrängung der Bestimmtheit des poetischen Ausdrucks äußert sich laut Ebert (1988: 53) das wesentlichste Merkmal der symbolistischen Poesie. Letztlich spricht auch Merežkovskij in Anlehnung an Fedor Tjutčevs ominösen Vers aus dem Poem *Silentium*, mit dem nicht zuletzt Valerij Brjusov seinen ersten Gedichtband *Chefs d'Œuvre* [1895] einleitete (vgl. Deppermann 1982: 48), die Sprache der Symbole als Sprache des Herzens an: „«Мысль изреченная есть ложь». В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем-то, что выражено словами.“ (Merežkovskij 2013). Das in Tjutčevs (2002: 123) Poem thematisierte Schweigen, die Unfähigkeit der Sprache, „сердцу высказать себя“ (ebd.), sollte den Symbolisten zum Leitmotiv für die Schaffung einer neuen Poetik werden, die sich vom alltäglichen, „prosaischen“ Gebrauch des Wortes, dem „прекрасный и мертвый кристалль“ (Belyj 1969g: 436) entfernen sollte, um mittels Gleichnisse jenes „tiefere Empfinden“ zum Ausdruck zu bringen, das Merežkovskij in seinem Vortrag thematisierte. (vgl. Deppermann 1982: 48; Ebert: 51) Laut Pyman (1994: 63) ist das dominante Thema in der frühen Lyrik Konstanin Bal'monts die Verstummung, die sich in der transienten Symbolik seiner ersten drei Gedichtbände äußert, was die Verse aus dem letzten Poem seines Bandes *V bezbrežnosti* [1897],

Мы, воздушные, летим
И помедлить не хотим
И едва качаем крыльями
(Bal'mont zit. nach Pyman 1994: 62)

illustrieren. Der Aufbruch in eine höhere Welt, der Drang nach Neubestimmung des Wortes war der poetische Antrieb der neuen Dichtergeneration, die von Bal'mont, Merežkovskij, Brjusov u.a. verkörpert wurde. Bal'monts Verse symbolisieren jene Schwierigkeit, die der Dichter seiner Wortwahl antrifft, um seine Gedanken auszusprechen (vgl. Deppermann 1982: 48). Seinen dritten Gedichtband betitelte er nach Tjutčevs besagtem Poem mit dem russischen Wort für Stille, *Tišina* [1898].

Gerade hier, meint Pyman (1994: 62), wurde für Bal'mont und auch Brjusov die Musik bedeutend: Bal'mont gestaltete seinen dritten Gedichtband nach bestimmten Prinzipien, die ihn nicht mehr lediglich als eine Aneinanderreihung mehrerer, unzusammenhängender Gedichte erscheinen ließen, sondern – vermutlich in Anlehnung an Baudelaires *Fleurs du mal* [1857] – als ein „organic whole“ (ebd.: 62).

Deppermann (1982: 48f.) zieht hier eine Parallele zwischen dem symbolistischen Protest gegen die Verstummung des Dichters und der Musik, die sich als semantisch nicht konnotiertes, kommunikatives Medium für die Gestaltung einer neuen Poetik anbot. Das symbolistische Poem sei nach Pyman (1994: 62) gerade deshalb „an architectural or symphonical construct“ (ebd.), da es nicht nach narrativen Prinzipien verfare, sondern durch poetische Bilder Stimmungen hervorrufe. Demnach ist in *Tišina* zwar eine Reihenfolge vorgegeben, nach welcher die Gedichte zu lesen sind, diese aber nicht etwa eine abgeschlossene „Erzählung“ oder Handlung präsentieren sollen, sondern eine Abfolge gewisser Stimmungsbilder darstellen, die dem gesamten Band letztlich seine ganzheitliche Grundstimmung geben. So lässt sich hier schon erkennen, was Merežkovskij mit dem tieferen Einblick hinsichtlich der unausgesprochenen Ebene des Symbols meinte.

Es war also, in Anlehnung an Goethes Verse, das Unbeschreibliche, das hier zum Ausdruck gebracht werden sollte, wofür die Musik gerade deshalb einen idealen Anhaltspunkt zu bieten schien, da sie im Gegensatz zur „logischen“ Sprache eben offensichtlich nicht semantisch konnotiert war, sondern allgemeinen Charakter hatte, wie es im Artikel über den vielleicht größten „Sprachverwirrer“ des französischen Symbolismus Stephane Mallarmé heißt:

In Abkehr vom Mimesisprinzip strebte Mallarmé die Auflösung aller konkreten Gegenstands- und Weltbezüge der Dichtung an; im rhythmischen Schwingen des Verses sollte sich die Transformation des nur angedeuteten Gegenstandes zur Idee vollziehen. Um dieser abstrakten, allein durch das Beziehungsspiel der Worte strukturierten *poésie pure* genügen zu können, musste die Sprache von den Spuren des Alltagsgebrauchs befreit werden. Als ein ästhetisches Medium, das keine lebensweltliche Funktion erfüllt und dem künstlerischen Schaffensprozeß scheinbar keinen Widerstand entgegengesetzt, bot die Musik hierfür ein geeignetes Modell. (Torra-Mattenkloß 2004: 924)

Was sich hieraus erschließen lässt, ist, dass mittels musikalischer Darstellung das Ideelle gerade deshalb zum Ausdruck gebracht werden kann, da sie keiner „utilitaristischen“ Zweckmäßigkeit unterworfen ist und sich daher für die Gestaltung der symbolischen Poetik anbot, d.h. dass ein Dichter nach musikästhetischen Gesichtspunkten zu verfahren habe, wenn er die Idee hinter der „Erscheinung“ zum Ausdruck bringen will. So gilt es in weiterer Folge, einen kurzen Blick darauf zu werfen, welche Wechselbezüge zwischen Musik und Poesie für die Vaterfigur des russischen Symbolismus Brjusov bestanden.

2.1.3. Zur symbolistischen Poetik

Bei einer Auseinandersetzung mit Brjusovs frühen theoretischen Überlegungen zur symbolistischen Literatur lassen sich die Wechselbezüge zwischen der „neuen“ Dichtung und der Musik erschließen. In einer Antwort, die Brjusov (1975: 29ff.; vgl. Ebert 1988: 45ff.) im Jahr 1895 auf eine in einem Leserbrief gestellte Frage nach dem wesentlichen Merkmal der symbolischen Dichtung gibt, charakterisiert er diese wie folgt:

1. Произведения, дающие целую картину, в которой, однако, чувствуется что-то недорисованное, недосказанное; точно необозначено несколько существенных признаков. Таковы, напр., сонеты Маллармэ.
2. Произведения, которым придана форма целого рассказа, или даже драмы, но в которых отдельные сцены имеют значение не столько для развития действия, сколько для известного впечатления на читателя или зрителя.
3. Произведения, которые представляются Вам бессвязным набором образов и с которым Вы познакомились, вероятно, по стихотворению Метерлинка «Теплицы среди леса» [...]
(Brjusov 1975: 29)

In Anlehnung an die europäischen Vorbilder geht Brjusov nach rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten vor. Sie weisen allesamt eine Gemeinsamkeit auf, die sich darin äußert, dass Brjusovs Poesie scheinbar nicht darauf zielt, konkrete Sachverhalte zu beschreiben, sondern beim Leser einen „Eindruck“ hinterlassen soll. Die Kriterien Unvollständigkeit, Mehrdeutigkeit, Zusammenhanglosigkeit spielen dabei für ihn eine tragende Rolle; sie alle verweisen darauf, dass es ihm nicht vordergründig um „direkte“ Kommunikation mit dem Rezipienten geht. Die Ausdrücke „čuvstvuetsja“, „vpečatlenie“, „predstavljajutsja vam“ implizieren eine Miteinbeziehung der Gefühlsebene beim Erfassen des Gelesenen, die dem Rezipienten als Leitfaden bei der Erörterung des wörtlich nicht Erfassten dienen soll. Brjusov spricht zwar noch nicht explizit über den musikalischen Aspekt, seine Worten lassen dies aber vermuten. In Bezug auf den Poeten lautet seine Definition des Symbolismus daher: „Символизм действительно располагает поэта обращаться к чувствам и настроениям современного человека [...]“ (ebd.: 29). Brjusov zielt also mit Bedacht auf eine über irrationale Bahnen verlaufende Kommunikation und will daher dem Leser nicht primär auf der „logischen“ Ebene begegnen. Es geht ihm vordergründig also darum, beim diesem bestimmte Stimmungen zu erwecken (vgl. Ebert 1988: 46), womit er schließlich auf die Rolle des Musikalischen verweist:

Наконец, столь прославленное сближение поэзии с музыкой я считаю тоже одним из средств, которым пользуется символизм, а не его сущностью. Символист старается мелодией стиха вызвать определенное настроение в читателе, которое помогло бы ему уловить общий смысл – и только. (Brjusov 1975: 30)

Wir sehen also, dass Brjusov 1894 noch recht minimalistische Ansprüche an die Musikalisierung der Poesie stellt, indem er lediglich auf die Versmelodie Bezug nimmt. Auffällig dabei ist, dass er in seiner Theorie die symbolistische Dichtung von dieser musikalischen Funktion getrennt zu sehen scheint. Dadurch, dass er noch dezidiert betont, dass die Musikalisierung nur eines der Mittel von symbolistischer Dichtung sei, diese aber nicht ihr Wesentliches ausmache, schreibt er ihr – entgegen der Erwartung – eine weitaus geringere Rolle zu, als dies bei den französischen Symbolisten der Fall war. So bleibt die Frage offen, von welchen ausdrucksästhetischen Mitteln Brjusov spricht, mit denen der symbolistische Poet zur Gefühlsebene des Lesers durchdringen soll.

Zweifellos ist der erste Satz des obigen Zitats als Verweis auf die französischen Vorläufer zu verstehen, denen, wie schon erwähnt, der große Musikenthusiast und Wagner-Anhänger Paul Verlaine mit seiner *Art poétique* den „Ton“ angab. Brjusov selbst, der den Symbolismus als künstlerische Erneuerungsbewegung verstand und ihn daher als literarische Schule definierte (vgl. Belyj 1990a: 127), übernahm – wie auch schon erwähnt – die Prinzipien der französischen Symbolisten und setzte sie in die russische Lyrik um (vgl. Pyman 1994: 38ff.). Nachdem er in seinen Überlegungen zu konkreten poetischen Bezügen des Musikalischen keine Stellung nimmt, soll die *Art poétique* diesen Einblick gewähren:

De la musique avant toute chose,
et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.
Musik vor allen Dingen,

Und deshalb ziehe ich den ungleichsilbigen
Vers vor,
Der unbestimmter ist und sich eher in
Luft auflöst,
Und in dem nichts Schwerfälliges oder
Afferkirtes ist.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelques méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

Ferner ist nötig, daß du nicht Deine Wörter ganz
ohne Achtlosigkeit wählst:
Nichts Schöneres als das graue Lied,
In dem sich das Unbestimmte mit dem Präzisen
verbindet.

[...]

[...]

Car nous voulons la Nuance encore,
Pas la Couleur, rien que la Nuance!
Oh! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Denn wir wollen dazu die Nuance,
Nicht die Farbe, die Nuance allein!
Ja, die Nuance allein verlobt
Den Traum mit dem Traum und die Flöte mit dem
Horn!

[...]

[...]

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée

Qu'on sont qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autre cieux à d'autre amours.

Noch einmal und immer Musik!
Dein Vers sei das Flüchtige,

Das man spürt, wie es einer Seele entflieht, die auf
dem Weg
Nach anderen Himmeln und anderer Liebe ist.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym ...
Et tout le reste est littérature.

Dein Vers sei das Abenteuer der Wahrsagung,
Aufgelöst fliegend im frischen Morgenwind,
Der nach Minze und Thymian duftet...
Und alles andere ist Literatur.

(Verlaine zit. nach nach Koppen 1974: 89f.)

Hiermit ist im Grunde alles schon gesagt. Was im anstimmenden Vers mit „de la musique avant toute chose“ gemeint ist, lässt sich aus dem Nachfolgenden erfassen: Dem ungleichsilbigen Vers wird der Vorzug gegeben, denn um Musikalität zu erzeugen, soll dieser daher in seinem Metrum variieren und sich letztlich „in Luft auflösen“, zugleich aber auch ein „Abenteuer der Wahrsagung sein“. Daher will das musikalisierte Poem keine direkte Kommunikation, sondern über die „Nuance“, über Andeutungen und poetische Bilder, die in Zusammenhang mit dem freien Rhythmus individuell bestimmte Assoziationen beim Leser hervorrufen sollen. Hierin liegt für Verlaine auch der Unterschied zwischen der „art poétique“ und der „restlichen“ Literatur, zwischen denen er im Schlussvers eine klare Trennlinie zieht und somit der Lyrik eine Sonderstellung einräumt. (vgl. Koppen, 1974: 90f.) In Anbetracht der Tatsache, dass die Lyrik sowohl im französischen wie auch in der Anfangsphase des russischen Symbolismus das dominante Medium darstellte³, lässt sich allein schon dies als poetische Aufwertung des Musikalischen deuten, da ja der Gesang, dessen verschriftlichte Form das Lied ist, einen Teilbereich der Musik darstellt.

Wie aber aus dem Gedicht ersichtlich ist, verzichtete Verlaine entgegen der dort verlautbarten Maxime nicht auf den Reim, was Koppen (1974: 91) auch hinsichtlich seines Gesamtwerks äußert. So herrschte unter den französischen Symbolisten über die Musikalisierung Uneinigkeit. Die Sonette Mallarmés zeugen am besten davon, wie sehr die „musique“ ein Gedicht verfremden kann; anders als Verlaine war er der Auffassung, dass Musikalität sich nicht vordergründig auf der akustischen Ebene, sondern „im Sinne einer symphonischen Fügung von Worten, Bildern, Metaphern und Motiven“ (ebd.: 90) äußert. Das Ergebnis ist eine scheinbar „sinnlos“ anmutende Poesie, in der die semantische Ebene bis zur

³ Ebert (1988: 44) meint, dass für die Theoretiker des russischen Symbolismus gattungsbezogene Fragen keine besondere Rolle spielten, da sich auf gesamtsymbolistischer Ebene eine Tendenz zur Kunstsynthese beobachten lässt. Trotz dieser Tatsache lässt sich gattungstechnisch im Symbolismus eine erste lyrische Phase (bis 1904) verzeichnen, gefolgt von einer dramatischen (bis 1907) bis hin zur prosaischen, die mit 1910 ansetzte.

Unkenntlichkeit zurückgedrängt und das von Verlaine gepriesene Spiel mit den Nuancen radikal umgesetzt wird.

Ein musikalisiertes Poem zeichnet sich also einerseits durch äußere poetische Bestandteile wie Arrhythmie, Aufgabe des Reims sowie durch Klangeffekte zur Erzeugung melodischer Stimmungen aus, andererseits durch eine gewisse Anordnung der poetischen Motive, die zum inneren Stimmungsaufbau des Gedichts beitragen. Letzteres ist eine Tendenz, die sich bis zur deutschen Frühromantik zurückverfolgen lässt, wie der Romantikforscher Markus Schwing (1994: 368f.) in Kontext mit Novalis' Symboltheorie⁴ beobachtet: „Die poetische Sprache wird um so symbolischer, je mehr sie ihren mitteilenden Charakter einbüßt und sich musikalischen Strukturen annähert.“ (ebd.: 369)

Um das bisher Gesagte zu resümieren, lässt sich also sagen, dass durch Musikalisierung eine Erweiterung bzw. Aufhebung der lexikalischen Grenzen des primären Sprachmaterials erreicht werden kann und die Deutbarkeit des Ausdrucks dann an Tiefe gewinnt, je stärker seine Eindeutigkeit abnimmt. Somit liegen die Gemeinsamkeiten zwischen Musik und symbolischer Dichtung nicht in der Transponierung musikalischer Kompositionstechniken auf die Literatur, sondern in ihrer Wirkung, die sie beim Rezipienten erzielen (vgl. Steinberg 1982: ff.).

Brjusovs gefühlsbetonte poetische Kommunikation lässt sich demnach mit seiner „Versmelodie“ in Einklang bringen, wovon sein bereits erwähnter Gedichtband *Chefs d'Œuvre* zeugt, der sich laut Pyman (1994: 74ff) durch verschiedenste Reim- und Metrumvariationen auszeichnet. Dennoch sollte die „Aussagekraft“ von Brjusovs (1975: 30) Poesie zugunsten einer radikalen Umsetzung der Musikalisierung nicht aufgegeben werden, wie er dies letztlich in *RS* betont: „Правда, некоторые символисты отдавались игре звуками, так что у них главное, а иногда единственное значение получали звуковые комплексы слов – но это уже крайности, которых я, как известно, не касаюсь.“ (ebd.)

Abschließend lässt sich sagen, dass die Musik einen wichtigen Anhaltspunkt für Brjusovs Ästhetik bildete, wie auch Gerver⁵ in beobachtet, Brjusov aber dennoch dem „obščij smysl“ seiner Dichtung verhaftet blieb, den er zugunsten eines musikalischen „Totaleffektes“ stets nicht aufzugeben bereit war. Bei Belyj finden wir schon einen gänzlich anderen Zugang zur

⁴ Siehe dazu Kapitel 5.2

⁵ Laut *MGG* hatte Brjusov ein weitaus ausgeprägteres Interesse an der Musiktheorie, als aus seinen frühen theoretischen Überlegungen hervorgeht. Demnach bildete die Musik die wesentliche Grundlage seiner poetischen Experimente, wofür er sich bei seiner Schwester, der Musikwissenschaftlerin Nadežda Brjusova immer wieder Rat einholte, die aber seine Versuche der Transponierung musikalischer Techniken auf die Literatur, allen voran seine *Sonaten* und *Symphonien* als fehlgeschlagen wertete. (Gerver/Lehmann 2000: 944ff.)

Musik, der sich von Brjusovs allein schon dadurch unterscheidet, dass in Belyjs Symbolismuskonzept dem „l'art pour l'art“-Prinzip keine Bedeutung mehr zukommt, was in weiterer Folge dargelegt wird.

2.2 Endzeitstimmung

Mit Belyjs Erstauftritt auf der künstlerischen Bühne Russlands im Jahr 1902 erfuhr die „musique“ ihre erste literarische Synthese. Sein Erstlingswerk, die *Simfonija 2-ja, dramatičeskaja* (S2) war im Unterschied zu den bisherigen symbolistischen Veröffentlichungen keine Lyrik, sondern eine „Symphonie“ in Prosa. Ihr Sinn komme, wie er im Vorwort aufmerksam macht, auf drei Ebenen zur Äußerung, nämlich der satirischen, der ideell-symbolischen und der musikalischen (Belyj 1971: 125). So erscheint das Musikalische bei Belyj im Gegensatz zu Brjusov als Programmpunkt seiner Erstveröffentlichung, die ursprünglich – wie er selbst behauptet – als Scherz für Freunde gedacht war (Belyj 1988b: 19). In Wirklichkeit war aber sein Projekt, die *4 Simfoniji* (4S), Ausgangspunkt für die Entwicklung seines besonderen Stils, der in der Literaturwissenschaft als ornamentales Erzählen bezeichnet wird, worauf der Literaturwissenschaftler Wolf Schmid (1992: 10) verweist.⁶

Nach Schmid bezeichnen die Termini „ornamentales Erzählen“ oder „ornamentale Prosa“ zu Beginn des 20. Jhdts. einen prosaischen Stil, mittels welchem die Erzählstruktur eines Textes zugunsten von klanglichen Elementen, wie beispielsweise einer starken Rhythmisierung der Sprache, zurückgedrängt wird. In der Moderne wird unter dem Terminus jedoch kein Stil im engeren Sinne mehr verstanden, sondern ein Prinzip, nach dem die klangliche Ebene mit der narrativ-motivischen verflochten ist, d.h. sie bildet einen festen Bestandteil der inneren Textstruktur. (ebd.: 7,12)

Novikov (1990: 166f.) zufolge, der den ornamentalen Aspekt von Belyjs Prosa untersuchte, zählt Belyj zu einem der bedeutendsten Vertreter dieses Prinzips, das jener auf seine symbolistische Gesinnung zurückführt. Demnach verzeichnet Schmid (1992: 8), dass die Erzählstruktur in Belyjs *4S* zugunsten des Musikalischen so weit zurückgedrängt wird, dass sie keine „ereignishafte Geschichte [...] mehr bildet und der Text lediglich Fragmente einer Fabel denotiert“ (ebd.). So finden wir in Belyjs *S2* eine Variierung mehrerer „Erzählstränge“

⁶ Wolf Schmid (1992: 10) beruft sich hier auf Lena Szilårds Untersuchung *Ornamental'nost'/ornamentalizm* [1986], die Belyjs ornamentalen Erzählstil auf die *Simfoniji* zurückführt.

nicht zum Zwecke einer narrativen Sujetbildung, sondern, wie bei Bal'mont, zur Erzeugung eines Stimmungsbildes.

Mit der Frage nach der Musikalisierung von Belyjs Werk wird sich diese Arbeit an einer anderen Stelle ausgiebiger befassen. Vielmehr soll hier der Bedeutungswandel in der Musik gezeigt werden, der sich im Unterschied zu Brjusovs „l'art pour l'art“-Programm mit der besonderen Symbolismusauffassung Belyjs vollzieht.

Belyj zählt mit Aleksandr Blok und Vjačeslav Ivanov zu den sogenannten jüngeren Symbolisten, die ganz allgemein von der Brjusovschen Generation durch eine starke Hinwendung zum Mystizismus unterschieden werden, womit aber noch nichts gesagt ist. Denn der Mystizismus der jüngeren Generation wurde zwar am stärksten von Vladimir Solov'evs apokalyptischem Weltbild (vgl. Cioran 1973: 14f.; Pyman 1994: 227ff.) geprägt, hat aber eine längere Tradition, die sich über die deutsche Frühromantik bis zum Philosophen Jakob Böhme zurückverfolgen lässt, wie Taja Gut (1997: 13) und Elena Sadykova (2004: 40) beobachten. Inwiefern sich die deutschen Frühromantiker in musikästhetischer Hinsicht für Belyj als bedeutend erweisen, bedarf noch einer Klärung. Worauf aber Pyman (1994: 198) hinweist, ist, dass im Vorwort zu Belyjs *S2* ein Verweis auf Vladimir Solov'ev gegeben ist, ohne dass dessen Name explizit erwähnt wird, nämlich „simply by explaining the interpenetration of the mystic and satiric levels, harmonised, as they were not in Solov'evs work, by 'music'“ (ebd.). Hierin ist ein Gedanke ausgesprochen, der Belyjs Verständnis von Musik von dem Brjusovs grundlegend unterscheidet, denn Belyj (2002) sah die Musik nicht als ein ästhetisches Verschönerungselement der Poesie, sondern, wie er selbst sagt, als „стихийная магия“ (ebd.). So gilt es allem voran Belyjs Kunstverständnis zu klären, der von dem Brjusovs in vielerlei Hinsicht stark abweicht.

2.2.1. Kunstreligion

Es wird sich einmal an meinen Namen die Erinnerung an etwas Ungeheures anknüpfen, – an eine Krisis, wie es keine auf Erden gab, an die tiefste Gewissens-Collision, an eine Entscheidung heraufbeschworen gegen Alles, was bis dahin geglaubt, gefordert, geheiligt worden war. Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit. – Und mit Alledem ist nichts in mir von einem Religionsstifter [...] (Nietzsche 1980c: 365)

Wenn der Philosoph Nikolaj Berdjajev (1994: 232) über den Zustand der Kunst an der Jahrhundertwende mit einer prophetenhaften Aussage Nietzsches oben zitierte Worte paraphrasiert: „Искусство подошло к такому глубокому кризису, какого еще не знает история культуры“ (ebd.), dann verweist er auf das tief religiöse Empfinden, mit welchem

die jüngere Generation der Symbolisten der Kunst entgegentraten. Dass Belyj (1990a: 127) im Symbolismus keine künstlerische Erneuerungsbewegung verstand, womit sicherlich auch die Tatsache zusammenhing, dass die französischen Vorläufer eine weitaus geringe Rolle für ihn spielten, geht aus einer Beschreibung seiner 1903 gegründeten Vereinigung der „Argonauten“ hervor:

[...] большинству из нас говорил символизм; но была иная тональность подхода к произведениям, саяанным с символизмом, резко нас отделявшая от «старших», от литераторов и поэтов, группировавшихся вокруг Валерия Брюсова [...]; там провозглашали символизм как литературную школу, главным образом связанную с традициями французских поэтов; у нас «символизм» понимали шире, но неопределеннее; [...] Проблемы школы не интересовали нас; [...] только Эллиса интересовали французские поэты-символисты; нас интересовала проблема новой культуры и нового быта, в котором искусство – наиболее мощный рычаг, но которого формулы отчеканяться в будущем; пока – о них говорить рано; [...] (ebd.)

Gut (1997: 17) beobachtet, dass die Argonauten, zu deren Mitbegründern Èllis, Sergej Solov'ev und Vasilij Vladimirov zählten, eben kein literarischer Bund waren, dass ihre Tätigkeit hauptsächlich darin bestand, sich anfangs einmal, später mehrmals in der Woche bei Vladimirov, bei Belyj oder auch einfach in der Stadt zu treffen, zu diskutieren, zu singen, zu rezitieren und ihre Wahrnehmung zu „trainieren“, in den Symbolen – und als solche galten alle Objekte der gegenständlichen Welt – das Übersinnliche zu erkennen. Sie vergleicht die Argonauten und ihre Methoden mit denen der amerikanischen Beat Generation der fünfziger Jahre mit dem Unterschied, dass jene ihren „Weg nicht mit einem Highway“ (ebd.) verwechselten, denn „statt an Drogen berauschten sie sich an Ideen und »Symbolen«“ (ebd.). Das Stichwort „berauschend“ erscheint hier in Zusammenhang mit der Symbolwirkung als bezeichnend für den musikalischen Aspekt, der von Belyjs Symbolbegriff nicht zu trennen ist: „Изъ символа брыжжетъ музыка. Она минуеть сознание.“ (Belyj 1969a: 224) Somit spricht Belyj nicht mehr lediglich von der Musikalisierung der symbolistischen Poesie, sondern von der Musikalität des Symbols selbst, was in erster Linie mit der ontischen Dimension (vgl. Hansen-Löve 1987: 63ff.) in Zusammenhang steht, als welche das Symbol in seiner Kunstphilosophie erscheint.

Während also Brjusovs „Schule“ auf die Erneuerung der Literatur ausgelegt war, zielten Belyj und seine Argonauten mit dem Symbolismus auf eine Erneuerung der gesamten Kultur (vgl. Sadykova 2004: 84), wofür – wie Belyj oben sagt – die Kunst als das mächtigste Mittel galt, deren Bedeutung sich aber erst in der Zukunft offenbaren würde. Hierin äußert sich der utopische Charakter, der für sein Symbolismuskonzept so bezeichnend ist. Der Anspruch der Menschheitsbefreiung bildet somit ein Ziel, das Belyj (1969b: 260) seiner Kunstreligion

gesetzt hat, wie er dies in seinem 1905 erschienenen Essay *Na perevale* äußert: „Символизмъ приводитъ искусство къ той роковой чертъ, за которой оно перестаетъ быть только искусствомъ; оно становится новой жизнью и р е л и г и е й свободного человечества.“ (ebd.)

Cioran (1973: 28) beobachtet, dass die Religion den Inhalt der Symbolismuskonzepte der jüngeren Generation bildete, die Form jedoch eschatologisch war, d.h. sie bot ein Programm für die Bewältigung der Kulturkrise, die sich bei den jüngeren Symbolisten zu einer apokalyptischen Vorahnung etwickelte.

Um diese Wechselbezüge zwischen Belyjs Kunstauffassung und der Eschatologie verständlich zu machen, müssen wir, bevor wir uns Solov'ev zuwenden, zur Quelle des symbolistischen Krisenbewusstseins zurückkehren und wiederum bei Nietzsche ansetzen. Wie schon festgehalten worden ist, spielte dessen Individualismus für die Herausbildung des russischen Krisenbewusstseins eine entscheidende Rolle. Nietzsche, der zu Lebzeiten wenig rezipiert wurde, hinterließ seiner nachfolgenden Generation ein Vermächtnis, das einen tiefen Riss ins kulturelle Bewusstsein sprenge, indem er die Rolle des Individuums in der Gesellschaft infrage stellte. Sein Lebenswerk, das von den Widersprüchlichkeiten seiner zahlreichen Schaffensphasen⁷ gekennzeichnet ist, ließ letztlich die Frage nach dem Sinn seiner Philosophie offen, wie der Philosophiehistoriker Max Frischeisen-Köhler (1981: 598ff.) bemerkt. Somit hinterließ er, nachdem er die christlichen Werte als Demagogie abgestempelt und stattdessen den Lebenszweck auf den „Willen zur Macht“, die auf eine Herrschaft des Stärkeren über den Schwächeren hinausläuft, „reduziert“ hatte, ein geistiges Vakuum, das es für die jüngeren Symbolisten zu füllen galt, worauf Ebert (1988: 23) verweist, sich Belyjs folgenden Zitats bedienend:

Великіе индивидуалисты нашего времени – Ницше, Ибсень, Уайльдъ – рѣшительно и смѣло порвали связь съ буржуазными традиціями общества. Они умѣло противопоставили личность мертвящему общественному организму. [...] Но они же оставили открытымъ вопросъ о возможности въ будущемъ спорѣ проявить свою личность въ унисонъ съ обществомъ. (Belyj 1969b: 318)

Hieraus erklärt sich einerseits seine Ablehnung der positivistischen Weltanschauung der „Welt der Väter“, andererseits lässt sich auch der religiöse Aspekt seines Symbolismusmodells nachvollziehen, der eine Erneuerung der Gesellschaft durch den „Untergang“ der vorherrschenden Weltordnung, letztlich aber durch eine Erneuerung des

⁷ In Nietzsches Werk lässt sich eine Tendenz von der anfänglichen Hinwendung zur Romantik und zu Richard Wagner, über den Positivismus bis zum Übermenschprinzip beobachten. Bezeichnend für Nietzsche ist seine streng abwertende Haltung gegenüber seinen schwindenden Idealen, wodurch sich sein Gesamtwerk in Widersprüchlichkeiten verläuft (vgl. Frischeisen-Köhler 1981: 597ff.).

Geistes möglich macht (vgl. Sadykova 2004: 84). Belyjs Programm stellt demnach die Rolle des Individuums insofern infrage, als dass es auf dessen Reintegration in eine freie Gesellschaft hinauszielt. Aus diesem Grunde bedurfte es eines Religionsstifters, der ja Nietzsche, wie er selbst sagte, nicht sein wollte.

2.2.2. Vladimir Solov'ev

Es war Vladimir Solov'evs eschatologisches Programm, in welchem die jüngeren Symbolisten eine Antwort auf die Frage der Reintegration des „erneuerten“ Individuums in die Gesellschaft fanden. Cioran (1973: 14) und Pyman (1994: 230) sehen in Solo'evs letztem öffentlichen Auftritt im Frühling des Jahres 1900, in dem er über den *Konec vsemirnoj istorii* sprach, den Grund für die Verbreitung einer Endzeitstimmung in Moskau, die an der Jahrhundertwende für die Stadt so kennzeichnend war. Solov'evs Poesie sowie seine religionsphilosophischen Schriften sind von der Symbolik aus dem Buch der *Offenbarung Johannes'* beeinflusst. Sein Weltbild war, wie der Titel seines letzten Vortrags verrät, von der Vorstellung vom Ende aller kulturellen Entwicklung bestimmt, welches durch eine sich anbahnende Katastrophe kataklystischen Ausmaßes besiegelt würde, wie er dies in seiner Erzählung *Kratkaja Povest' ob Antichriste* [1900], die auch einen Programmpunkt des besagten Abends bildete, zum Ausdruck brachte.

Der junge Student Boris Bugaev, der in seiner Kindheit eine Faszination für die apokalyptische Symbolik der Offenbarung entwickelt hatte, war bei diesem Vortrag anwesend und nahm Solov'evs Prophezeiungen mit einer Ernsthaftigkeit auf, mit welcher er ein Jahr zuvor die Aphorismen von Nietzsches *Zarathustra* empfangen hatte (Belyj 1989: 434f.; Pyman 1994: 238).

Solov'ev bot mit seinem eschatologischen Programm einen Ausweg aus der Krise, indem er zur Besinnung auf die christlichen Werte aufrief, die aber nicht wie bisher allein in der Orthodoxie zu suchen waren, sondern mittels der Kunst zum „vseedinstvo“, zur Verschmelzung von Kunst und Leben und so zu einer Erneuerung des Lebens führen sollte (Sadykova 2004: 11). Das heißt, dass nach Solov'ev die Gesellschaft eben nicht in der Herrenmoral münden sollte, sondern in der Einheit und Gleichheit aller. Berdjaev (2001) betont in seinem Aufsatz *Osnovnaja ideja Vl. Solov'eva* diesen „menschlichen“ Aspekt des Religionsphilosophen:

Про Вл. Соловьева с одинаковым правом можно сказать, что он был мистик и рационалист, православный и католик, церковный человек и свободный гностик, консерватор и либерал. Противоположные направления считают его своим. Но он был в жизни и оставался после смерти одиноким и непонятым. Вл. Соловьев был универсальный ум, и он стремился преодолеть противоречия в конкретном всеединстве[.] Творчество его богато идеями и охватывает большое многообразие проблем. Но была одна центральная идея всей жизни Вл. Соловьева, с которой был связан его пафос и его своеобразное понимание христианства. С ней связана его ночная мистика и поэзия и его дневная философия и публицистика. Это была идея богочеловечества. Вл. Соловьев был прежде всего и больше всего защитник человека и человечества. (ebd.)

So predigte Solov'ev im Prinzip nichts anderes, als das, wofür Christus aufs Kreuz geschlagen wurde: die Liebe zum Menschen. Sein Konzept des „bogočlovečestvo“ verneinte im Gegensatz zu Nietzsche nicht die göttliche Natur des Menschen. Wenn Nietzsche (1980a: 16) seinen *Zarathustra* sagen lässt: „[d]er Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde“ (ebd.), dann führt dies letztlich zum Sozialdarwinismus, in dem die Schwachen dem Recht des Stärkeren weichen müssen. Solov'evs Antwort hingegen: „Человек есть связующее звено между божественным и природным миром“ (Berdjaev 2001) setzt dem irdischen Dasein ein Ideal entgegen, welches schließlich nicht nur in der Gleichberechtigung, sondern in der Einheit aller mündet und somit ein Fortbestehen der Gattung Mensch garantieren kann. Die Kunst, als Vermittlerin des lebensgestaltenden Prinzips, das Solov'ev im judäo-hellenischen Sinnbild der ewigen Weisheit Sofia verkörpert sah (vgl. Cioran 1973: 17; Pyman 1994: 228; Sadykova 2004: 75), wurde daher weder im Dienste der Aufklärung, noch als Selbstzweck, sondern als aktive Teilnahme am Leben, dessen Sinn sich in der lebensgestaltenden Kraft des kreativen Schaffens offenbart, worin letztlich der Schlüssel zur göttlichen Natur des Menschen liegt (vgl. Sadykova 2004). Über diesen Aspekt äußert sich Berdjaev (1994: 131) in seiner Bestimmung von Sinn und Zweck der religiös-motivierten Kreativität:

Наступление творческой религиозной эпохи и означает глубочайший кризис творчества человека. Творческий акт будет создавать новое бытие, а не ценности дифференцированной культуры, в творческом акте не будет умирать жизнь. Творчество будет продолжать творение, в нем раскроется подобие человеческой природы Творцу. (ebd.)

Für Solov'evs „bogočlovek“ ist daher Christus das angestrebte Ideal der Verschmelzung der zwei Naturen des Menschen, das vermittels der Kunst erreicht werden kann und letztlich im „bogočlovečestvo“ mündet. In diesem Sinne ist Belyjs „auferstandenes“ Individuum als „neuer Mensch“ zu verstehen, der durch die Kunst zuerst zu sich selbst finden muss, bevor er in das Kollektiv zurückkehren kann.

2.2.3. Belyjs Propheten der neuen Weltordnung

Belyj (1969c: 387ff.), der in seiner Jugend Solov'ev immer wieder begegnete, schreibt in seinem nach dem Wanderpropheten benannten Essay, dass die junge Generation des Moskauer „dekadentstvo“ in Solov'ev aufgrund seiner Redeweise und seiner besonderen Auffassungsgabe stets einen Seelenverwandten sah. Solov'ev brachte seine Gedanken – ganz in Nietzscheanischer Manier – in Form von Aphorismen zum Ausdruck, was Belyj im besagten Essay eigens betont. Letzterer durfte an jenem Abend auch die persönliche Bekanntschaft mit dem Wanderpropheten machen, die ihm über dessen Schwägerin Ol'ga Michailovna Solov'eva, die zusammen mit ihrem Mann Michail Sergeevič und dessen gemeinsamen Sohn Sergej eine Art Zweitfamilie⁸ für Belyj darstellte, vermittelt worden war. Belyj, der in diesen Tagen von einer seelischen Unruhe gezeichnet war, wollte, nachdem er den bekümmerten, erschöpften, zugleich aber Lebenskraft ausstrahlenden Philosophen entgegengetreten war, mit ihm keine tiefgehenden Gespräche führen, ihm sagen, dass der Moment dafür ungeeignet sei. Was aber Belyj letztlich an Worten herausbrachte, war: „[...] я заговорилъ с нимъ о Ницше, объ отношеніи сверхчеловека къ идеѣ богочеловѣчества.“ (ebd.: 393) Solov'ev selbst sah in Nietzsches Konzept des Übermenschen, mit dessen „Ankunft“ eine neue gesellschaftliche Ordnung geschaffen würde, die letztlich – wie schon erwähnt – in der Herrenmoral mündete, eine Gefahr für die russische Kultur, wie er dies nicht zuletzt in seiner Schrift *Ideja sverchčeloveka* (2001) zum Ausdruck gebracht hatte. Er warnte auch den Nietzsche-Enthusiasten Boris Bugaev vor den Ideen des „сверхфилологъ“ (Belyj 1969c: 394) wie Solov'ev den deutschen Philosophen und Philologiegelehrten bezeichnete. Trotz Solov'evs ablehnender Haltung gegenüber Nietzsches Denken konnte Belyj in ihm so etwas wie eine Bewunderung für Nietzsche erkennen. Es waren gerade solche Situationen, in denen nicht das Besprochene, sondern das Ungesagte für den jungen Studenten bedeutend war. Wie vorher angedeutet wurde, hinterließ Solov'evs Erscheinungsbild allein schon einen bleibenden Eindruck auf Belyj, der bei diesem Treffen in jenem eine Art mystische Weisheit erkannte: „Соловьевъ сидитъ грустный, усталый, съ той печатью мертвенности и жуткаго величія [...] точно онъ увидѣлъ то, чего никто не видѣлъ, и не можетъ найти словъ, чтобы передать свое знаніе.“ (ebd.: 393)

Ähnliche Eindrücke schildert Belyj auch vom weiteren Verlauf des Abends, während Solov'ev seine *Povest'* las, der – den apokalyptischen Inhalt seiner Erzählung widergebend – den Augenkontakt zu Belyj suchte. Nach Belyjs Erzählung zu schließen war die Lesung mehr

⁸ Dazu siehe Kapitle 6.2.1

eine Gesprächsrunde denn ein reiner Vortrag. So kam es, dass Belyj sich letztlich mit Solov'ev auf etwas einigen konnte, was jener aber außer mit der Andeutung, dass es etwas gewesen sei, was ihn zu dieser Zeit sehr beschäftigte, nicht verrät. Es lässt sich daher nur vermuten, dass wiederum Nietzsche thematisiert wurde, mit dessen Hauptwerk sich Belyj – wie schon erwähnt – ein Jahr zuvor intensiv auseinandergesetzt hatte.

Von all den bisher genannten Faktoren, die für Belyjs Bewunderung für Solov'ev ausschlaggebend waren, dürfte es aber letztlich der Mensch und nicht der Mystiker Solov'ev gewesen sein, der auf den jungen Studenten den stärksten Eindruck gemacht haben könnte, was der sentimentale Charakter folgender Textstelle vermuten lässt:

Я почувствовал, что между нами возникает что-то особенное. Соловьев посылал меня домой принести одну мою рукопись, в которой я касался того, в чем мы неожиданно сошлись. [...] Я уже знал, что мы встретимся прочно. Но Соловьев скончался. И несказанное между нами слово стало для меня лозунгом, как стала для меня впоследствии лозунгом его могила, озаренная красной лампадкой. [...] И дорогой образ в крылатке, на заре, склоненный белыми колокольчиками, так отчетливо возник – образ вечно странника, уходящего прочь от ветхой земли в град новый. А за ним воскресли дорогие, отошедшие в вечность, образы. (ebd.: 394)

Es war also die Hoffnung auf ein neues Leben, die Belyj in Solov'ev verkörpert sah. Erst einige Monate später, nachdem Solov'ev und Nietzsche im August desselben Jahres gestorben waren, sollte es sich für Belyj erweisen, von welcher bezeichnender Symbolik dieser Anlass zeugte. Denn letztlich sind es beide, sowohl Nietzsche als auch Solov'ev, unter dessen Banner Belyj (2005: 117) der Welt den „Kampf“ ansagen sollte, was er in einem an seinen Jugendfreund Sergej Solov'ev – den Neffen des Philosophen – gewidmeten Gedicht aus 1901 verarbeitete:

Ах, восстанут из тьмы два пророка.
Дрогнет мир от речей огневых.
И на северных бедных равнинах
разлетится их клич боевой
о грядущих, священных годинах,
о последней борьбе мировой,
(ebd.)

Somit erscheinen Solov'ev und Nietzsche als gleichberechtigte Instanzen in Belyjs „Symbolismus“, den dieser selbst zum „міропониманіє“ (Belyj 1969a: 220) erhob. Schon sein zukunftsorientiertes Programm verrät, dass der Symbolismus nicht das Ziel (vgl. Gut: 1997: 16), sondern die letzte Station auf dem Weg zur Theurgie und demnach zur Erneuerung des Lebens (Belyj 1969a: 227).

3. Der Symbolismus aus dem Geiste der Musik

Obwohl Belyj sich in seinem künstlerischen Werk auch der Lyrik zuwandte, blieb sein Metier stets die Prosa, in welcher er das Prinzip der Musikalisierung in einer Weise umsetzte, dass die Sprache nicht nur seiner Romane, sondern auch seiner theoretischen Schriften von Tynjanov (1965: 248) als lyrisch empfunden wurde. Belyjs Prosa gilt auf poetologischer Ebene nicht nur durch ihre starke Rhythmisierung, sondern auch durch andere musikästhetische Techniken, als Annäherung an die Poesie (Orlickij 2002: 169), wie Belyj (1932: 11) dies im Vorwort zu seinem späten Roman *Maski* äußert:

Моя проза – совсем не проза; она – поэма в стихах (анapest); она напечатана прозой лишь для экономии места; мои строчки прозы слагались мной на прогулках, в лесах, а не записывались за письменным столом; «Маски» – очень большая эпическая поэма, написанная прозой для экономии бумаги. Я – поэт, поэмник, а не беллетрист; читайте меня осмысленно; ведь и стихи в бессмысленной скандировке – чепуха; например: «Духот рицанья, духсб мненья»; вместо: «Дух отрицанья, дух сомненья». (ebd.)

Belyj begründet hier die „Poesie“ seiner Sprache mit einem bestimmten Arbeitsprozess, der sich von dem eines Belletristen dadurch unterscheidet, dass dieser nicht hinter dem Schreibtisch stattfindet. In seinen zwei Jahre darauf folgenden Essays *Kak my pišem* und *O sebe kak pistaele* beschreibt er rückblickend auf seine damals schon dreißigjährige literarische Karriere den Vorgang der schriftstellerischen Arbeit, wo er seinen dichterischen Prozess in diesem Kontext etwas genauer schildert:

[...] я более слагал свои тексты, чем их писал за столом, подбирая слово к слову, я записывал так сложенные фразы в полях на ходу и произносил так сложенное себе самому вслух; слагал я свои отрывки часто верхом на лошади; главенствующая особенность моих произведений есть интонация, ритм, пауза дыхания, передающие жест говорящего; я или распевал в полях свои стихотворные строчки, или их бросал невидимым аудиториям: все это не могло не влиять на особенности моего языка; он труден для перевода; он взывает не к чтению глазами, а к медленному, внутреннему произношению; я стал скорей композитором языка, ищущим личного исполнения своих произведений, чем писателем-беллетристом в обычном смысле этого слова. (Belyj 1988b: 20)

Alle diese Eigenschaften, die Belyj erwähnt, sprechen dafür, dass nicht nur beim Verfassen seiner Texte der Klang vordergründig war, sondern dass er einen festen Bestandteil seiner Sprache bildete, was nicht nur ein lautes Vorlesen seiner Texte erfordere, sondern diese darüber hinaus auch fast unübersetzbar seien. Demnach dürfte kein Zweifel bestehen, dass Belyj sich mehr als „Sprachkomponist“ verstand, denn als Schriftsteller im herkömmlichen Sinne.

Wie im letzten Kapitel festgehalten werden konnte, ist Brjusovs Zugang zur „musique“ mit dem Verlaines vergleichbar, der sein eigenes Prinzip der „art poétique“ in seiner Lyrik

niemals verwirklichte, wie dies beispielsweise sein Zeitgenosse Mallarmé tat. Für Belyj selbst aber war Mallarmé, der, ähnlich wie Brjusov, mit seiner Vorstellung der Musikalisierung das Ziel der Kunstautonomie verfolgte, zu sehr der „Seinswelt“ verhaftet (Steinberg 1982: 26f.).

Belyj (1969g) strebte in seinem Poetikkonzept nicht lediglich danach, die poetische Sprache von den Zwängen der Alltagssprache zu befreien, sondern verstand als „Poet-Theurg“ das Wort in erster Linie als Vermittler zwischen den beiden Hemisphären des Sinnlichen und des Metaphysischen, als „slovo-simvol“ – ein Konzept, das er in seinem Essay *Magija Slov* (MS) darlegte. Dies ist ein Apekt, den es noch genauer zu untersuchen gilt, es sei hier aber vorweggenommen, das Belyjs Verständnis des poetischen Wortes als Manifestation der „[и]дейность“ (Belyj 1969h: 164), für ihn untrennbar mit dessen klanglicher Komponente und musikalischer Verwendbarkeit verbunden ist. Gerade diese Synthese zwischen Wortsinn und Wortklang beobachtet Ivanov-Razumnik (2004: 614) bei Belyj: „[...] слово есть не только слово-смысл, но слово-звук, в нем синтез звуко-смысла [...]“ (ebd.) – ein Gedanke, den Belyj auch selbst ausspricht, wenn er auf die im Gegensatz zu seinen theoretischen Schriften für ihn prinzipiell unterschiedliche Zugangsweise zur Sprache hinsichtlich seiner künstlerischen Texte aufmerksam macht:

Публицистику я «строчил» (более живо, менее живо), т. е. писал в обычном смысле слова, а произведения художественные в процессе эмбрионального вынашивания, собирания материала, синтеза его в звуке, выветвления из него образа, из образа сюжета, – произведения подобного рода писались мной, каждое, в веренице лет. (Belyj 1988a: 13)

Nach diesem Prinzip sei Belyj bei der Gestaltung all seiner Romane vorgegangen, in denen das Musikalische einmal mehr, einmal weniger im Vordergrund steht (vgl. Höning 1965). Auffällig jedoch ist, dass dieses Verfahren teilweise auch in seinen „mehr oder weniger lebhaft“ geschriebenen publizistischen Essays zur Anwendung kam, worauf eingangs in Zusammenhang mit Tynjanov schon hingewiesen wurde.

Dieser Exkurs zeigt, dass Belyj auch in den Dreißigerjahren des 20. Jhdts. seiner „musique“ stets treu geblieben war, lange nachdem sich der Symbolismus als kulturelle Strömung schon aufgelöst hatte und Brjusov, die Apokalypse, Solov’ev und seine „Weltseele“ ihren Platz auf dem „Scheiterhaufen der Geschichte“ – um auf Trotzki aufmerksam zu machen – eingenommen hatten. Für Belyj (1994), der in seiner Schrift *Revoljucija i kul’tura* anfangs die Oktoberrevolution – jedoch nicht ohne skeptischen Vorbehalt – willkommen hieß, wurde im Jahr 1921 ein Alptraum wahr, als alle für ihn wichtigen kulturellen Institutionen geschlossen wurden (vgl. Gut 1997: 233), wie er dies in seinem autobiographischen Schrift

mit dem langen Titel *Počemu ja stal simbolistom i počemu ja ne pererstal im byt' vo vsech fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija* (PJS) äußert:

Я вернулся в свою „МОГИЛУ“ в 1923 году, в октябре; в „МОГИЛУ“, в которую меня уложил Троцкий [...]; „КРУПНЫЕ“ заслуги мои оказались настолько препятствием к общению со мною, что самое появление мое в общественных местах напоминало скандал, ибо „ТРУПЫ“ не появляются, но гниют. Я был „ЖИВОЙ ТРУП“; „В.Ф.А.“ – закрыта; „А.О.“ – закрыто; журналы – закрыты для меня; был момент, когда мелькнула странная картина для меня, стоящего на Арбате... с протянутой рукой: „Подайте бывшему писателю“.
Так – не случилось.
Вес сыр бор оттого, что я – „АНТРОПОСОФ“.
(Belyj 1982: 118f.)

Die Anthroposophie ist ein eigenes Kapitel in Belyjs Leben und spielte für seine persönliche und somit auch künstlerische Weiterentwicklung eine wesentliche Rolle, wovon in der vorliegenden Arbeit noch die Rede sein wird. Es sei hier aber vorweggenommen, dass er der Anthroposophie, ohne dessen Begründer und Führerfigur Rudolf Steiner persönlich zu kennen, keine solche Bedeutung beigemessen hätte⁹, dessen Konzept der Eurhythmie, die „sichtbare Sprache“ (Steiner 1927: 18), als unverzichtbarer Faktor für Belyjs Symbolkonzept anzusehen ist. Denn so wie Belyjs (1969g: 434) *MS* zu entnehmen ist, basiert sein Konzept des „slovo-simvol“ nicht auf dem geschriebenen, sondern auf dem „слово-плоть“ Wort“ (ebd.). Somit fand sich Belyj in seiner Skeptik hinsichtlich des revolutionären Umbruchs im Jahr 1917 bestätigt, denn letztlich erlebte er durch die Erfahrung mit Steiner und den Folgen, die dies für sein Leben im nachrevolutionären Russland hatte, an seiner eigenen Person, dass eine Umgestaltung der Gesellschaft nicht von „oben“ komme, sondern erst durch eine Revolution des Geistes möglich sei.

Belyj gilt aufgrund seiner sprachlichen Besonderheit als Erneuerer der russischen Prosa, deren musikalischer Aspekt zwar schon Gegenstand einiger Untersuchungen (Orlickij 2012; Ivanov-Razumnik 2004; Steinberg 1982) gewesen war, eine tiefgründige musiktheoretische Auseinandersetzung bis dato jedoch ausbleibt. Wie sehr Belyjs musikalische Reflexionen mit seiner persönlich erlebten Realität in Zusammenhang stehen, wie sehr seine Kunsttheorie mit Schopenhauer, Nietzsche und Wagner in Verbindung steht, wird aus seinen theoretischen sowie seinen Ende der zwanziger Jahre verfassten autobiographischen Schriften deutlich.

⁹ Einem Bericht des Zeitgenossen Dmitrij Maksimov (1988: 632) zufolge soll im Jahr 1930 ein Besucher in Belyjs Haus hinsichtlich Steiners Schriften geäußert haben, sie seien tot, worauf Belyj originell erwiderte: „Я вас понимаю. Сила Штейнера – не в книгах, а в личном общении, в прямом воздействии.“ (ebd.; vgl. Gut 1997: 24) Hierin lässt sich wiederum klar der menschliche Aspekt erkennen, der in Zusammenhang mit Solov'ev erwähnt wurde.

Die enge Verbindung von Kunst und Leben nennt Ebert (1988: 8ff) das bezeichnendste Merkmal des russischen Symbolismus; wie eng an dieses Konzept bei Belyj die Musik gebunden ist, soll in weiterer Folge bewiesen werden.

3.1 Die „Väter“ des Symbolismus

Um auf die Frage des musikästhetischen Einflusses auf Belyjs Werk zurückzukommen, finden wir *Načalo veka* einen Beleg dafür, dass die deutsche Kultur für ihn stets die bedeutendere war. Er nennt unter seinen künstlerischen Einflüssen zuerst Nietzsche und Wagner, ferner Grieg, Ibsen und Hamsun, für die er sich stets mehr interessierte, als für die französischen Symbolisten. (Belyj 1990a: 127; vgl. Bartlett 1995: 152)

Auch Pyman (1994: 226) verzeichnet, dass die symbolistische Ästhetik der älteren Generation von der französischen, die der jüngeren von der deutschen Philosophie der Romantik beeinflusst wurde. Hierfür darf wieder bei Nietzsche angesetzt werden, dessen Kulturkritik in ein neues Feld gerückt wird, aus dem heraus ein Verständnis des symbolistischen Musikkultes verschafft werden soll.

Nietzsche (1980c: 329) begann nach eigenen Angaben seinen Feldzug gegen die Moral mit seinem 1880 erschienen Werk *Die Morgenröte* – für Belyj, Blok und Ivanov das Sinnbild der neu anbrechenden Ära, „die in den allerersten Jahren des neuen Jahrhunderts auf die ‚Nacht des Pessimismus‘ folgte“ (Belyj zit. nach Gut 1997: 13.). Gut (1997: 13) beobachtet, dass die Morgenröte bei den Symbolisten in einer „langen Tradition mystischer Imaginationen [steht], die unter anderem über Nietzsche, Novalis, Angelus Silesius und Jakob Böhme zurückführt“ (ebd.: 13). Somit steht Nietzsche (1980c: 286) mit den von ihm selbst verachteten Romantikern – ausgenommen Heinrich Heine, den er sehr hoch hielt – in engem Zusammenhang, was auch Frischeisen-Köhler (1981: 577f.) und Bertrand Russell (2009: 767) bezüglich seiner Philosophie äußern. Die Gemeinsamkeiten zwischen Nietzsche und der romantischen Philosophie werden in einem bestimmten Punkt besonders deutlich: Nietzsche befasste sich zeitlebens mit dem Wesen der Musik, die einen grundlegenden Bestandteil seines kulturkritischen Denkes bildete (Frischmann/Janz 2004: 1106) und bei der Gestaltung seines *Zarathustra* eine entscheidende Rolle spielte, wie er dies in seinem Spätwerk *Ecce Homo* äußert:

Ich gieng an jenem Tage am See von Silvaplana durch die Wälder; bei einem mächtigen pyramidal aufgethürmten Block unweit Surlei machte ich Halt. Da kam mir dieser Gedanke. – Rechne ich von diesem Zeitpunkt ein paar Monate zurück, so finde ich, als Vorzeichen, eine plötzliche und im

Tiefsten entscheidende Veränderung meines Geschmacks, vor Allem in der Musik. (Nietzsche 1980c: 335)

Wie hat sich das auf sein Hauptwerk ausgewirkt? Die stilistische Besonderheit von Nietzsches Sprache ist der Aphorismus, auf den er schließlich in seinem Spätwerk aufgrund seiner Krankheit, welche ihm die Ordnung seiner Gedanken erheblich erschwerte, angewiesen war und den er meisterhaft beherrschte (Frischeisen-Köhler 1981: 577), was er nicht zuletzt in seinem Hauptwerk unter Beweis stellte.

Der Aphorismus ist laut Duden (2013) ein „prägnant-geistreicher, in sich geschlossener Sinnspruch in Prosa, der eine Erkenntnis, Erfahrung, Lebensweisheit vermittelt“ (ebd.), d.h. in ihm finden wir den Sinngehalt nicht ausgesprochen, sondern umschrieben. Dieser Sachverhalt soll durch einen Aphorismus über den Aphorismus vom Meister selbst illustriert werden: „Ein Aphorismus, rechtschaffen geprägt und ausgegossen, ist damit, dass er abgelesen ist, noch nicht ‚entziffert‘; vielmehr hat nun dessen *A u s l e g u n g* zu beginnen, zu der es einer Kunst der Auslegung bedarf.“ (Nietzsche 1980d: 255). Somit steht fest, dass zwischen aphoristischem Stil und symbolischer Dichtung eine Gemeinsamkeit besteht, die darin zum Tragen kommt, dass beide auf die Miteinbeziehung des Lesers hinausläuft. Dies wird umso deutlicher, wenn Belyj (1989: 434f.) in seinen Memoiren die eindrucksvolle Erfahrung schildert, die ihm mit achzehn Jahren die Erstlektüre von Nietzsches Hauptwerk bereitete:

С осени 1899 года я живу Ницше; он есть мой отдых, мои интимные минуты, когда я, отстранив учебники, 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; [...] Философ-музыкант мне казался типом символиста: Ницше мне стал таким символистом вплоть до жестов его биографии и до трагической его судьбы. (ebd.)

Was sich demnach aus Belyjs Worten schließen lässt, ist, dass Dichtung dann als musikalisches „Erlebnis“ empfunden wird, wenn in dieser das subjektive Erleben des Verfassers nicht dargestellt, sondern vermittelt wird. Hiermit ist ein Gedanke ausgesprochen, den wir, wie Pyman (1994: 206) beobachtet, in Belyjs erster theoretischer Schrift aus dem Jahr 1902, *Formy iskusstva* (FI), als programmatisches Credo seines Symbolismuskonzeptes finden: „[...] всякая форма искусства имѣеть исходнымъ пунктомъ дѣйствительность, а конечнымъ – музыку [...]“ (1969h: 153). Der utopische Charakter von Belyjs Kunstkonzept ist in Zusammenhang mit der theurgischen Kunstbestimmung schon behandelt worden, d.h. dass Belyj mit dem „realen Ausgangspunkt“ nicht auf das Materielle Bezug nimmt, nicht die Stofflichkeit ist es, die der Künstler verarbeitet, sondern das Leben selbst (vgl. Pyman 1994:

206). Daher ist die Musik bei Belyj innigster Ausdruck des subjektiven künstlerischen Erlebens, worauf in dieser Arbeit noch Bezug genommen wird.

Dass Nietzsches *ASZ* von Belyj als musikalisch empfunden wurde, ist – wie im Zitat angedeutet wird – in Kontext mit dessen eigener, tragisch erlebter Wirklichkeit zu sehen, die für den damals gerade neunzehn Jahre alten Studenten eng mit den traumatischen Erfahrungen aus seiner Kindheit zusammenhing¹⁰(vgl. Deppermann 1982: 78f.). Kein anderer als Nietzsche (1980b), der dieses Prinzip mit seiner Erstschrift *Die Geburt der Tragödie* (GDT) begründete, war sich des Zusammenhanges zwischen Musik und Weltschmerz bewusst. So sagt er selbst hinsichtlich seiner Hauptschrift: „Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; [...]“ (Nietzsche 1980c: 335).

Für Belyj (1969i: 21) steht der Symbolismusbegriff daher untrennbar mit den Namen Nietzsche und Schopenhauer in Verbindung, die für ihn den Inbegriff der Wiederauflebung des „Geistes der Musik“ verkörpern, wodurch die Entstehung des Symbolismus vorbereitet wurde, der zwar im Kantischen Kritizismus wurzelt – was Belyj nicht zuletzt in seiner 1904 erschienenen Schrift *Kriticizm i simvolizm* äußert: „[в]отъ почему, сколько бы ни нападали на трансцендентальную аналитику, мы – символисты – считаемъ себя черезъ Шопенгауэра и Ницше законными дѣтьми великаго Кенигбергскаго философа [...]“ (ebd.) – seine Berechtigung jedoch erst in der Überwindung der ihm gesetzten rationalen Grenzen findet, die letztlich mit dem Erwachen des „Geistes der Musik“ einherging: „Переваль от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждениемъ духа музыки.“ (Belyj 1969a: 224)

Dieser Zusammenhang bedarf daher einer Aufklärung.

3.1.1. Musik als Ausdruck des Leids

Die Grundzüge der Bewusstseinskrise, die als Ausgangspunkt für die Entstehung des russischen Symbolismus identifiziert werden konnte, sieht Deppermann (1982: 40) schon in Nietzsches kulturkritischer Auseinandersetzung mit dem Wesen der Musik, die er in seiner 1871 erschienenen Erstschrift *GDT* auslegte. Nietzsche selbst war in diesen jungen Jahren noch weitgehend von der Philosophie Arthur Schopenhauers beeinflusst, auf dessen pessimistische Weltanschauung der junge Belyj (1969a: 221) die „Methode“ des symbolischen Denkens zurückführt:

¹⁰ Siehe Kapitel 8

Пессимизмъ оказался горниломъ, сжигающимъ пошлость. Шопенгауэръ различіемъ формъ познанія нагляднаго, созерцательнаго, интуитивнаго отъ познанія мыслящего, отвлеченнаго и предпочтеніемъ, отданнымъ первой формѣ, не только обосновалъ въ противовѣсъ методу логическому методъ символическій, но и предоставилъ возможность въ будущемъ придать все значеніе этому методу. (ebd.)

In Schopenhauers (1938) Philosophie äußert sich der Dualismus des Seins als Wille und Vorstellung. So wie die Vorstellung alles von den Sinneswahrnehmungen erfasste, also die objektive Wahrnehmung ist, ist hingegen der Wille das innerste Wesen des Menschen, sein reines Subjekt. Dieses steht zwar jenseits der Vorstellung, also jenseits der rationalen Erkenntnisgrenzen, ist aber selbst des Menschen eigentlicher Erkenntnisapparat, der die Welt durch das Prisma der Vorstellung wahrnimmt. Für den jungen Belyj, der den Symbolismus noch als „Methode“ definiert, mit der er sich über irrationale Bahnen Erkenntnis von den platonischen Ideen verschaffen will (vgl. Deppermann 1982: 128), sieht in Schopenhauers Theorem, dass „der Hauptunterschied zwischen unsern Vorstellungen [...] der des Intuitiven und Abstrakten“ (Schopenhauer 1938: 7) sei, eine revolutionäre Entwicklung seit Kant. Denn so wie sich Erkenntnis für Kant nach rein rationalen Gesichtspunkten vollzieht, rücken die Grenzen der Vernunft bei Schopenhauer näher zusammen, da die Vorstellung bei ihm jeweils einen abstrakten Bereich, nämlich den begrifflichen und somit rationalen und einen intuitiven umfasst. So unterscheidet sich Schopenhauers Philosophie in diesem einen fundamentalen Punkt von Kants Kritizismus: nämlich dass das menschliche Handeln dadurch, dass alle Erkenntnis dem Willen unterworfen ist, nicht mehr von der reinen Vernunft, sondern von einer irrational gesteuerten Kraft, dem Triebhaften bestimmt ist; denn nach Schopenhauer kann der Wille in seinem unendlichen Streben nach Erfüllung niemals befriedigt werden, wodurch der Mensch in einem ewigen Leidenskreislauf gefangen ist.

Dieser Gedanke macht den pessimistischen Aspekt von Schopenhauers Philosophie aus, auf dem er seine Kunstphilosophie begründet. So ist laut Schopenhauer (ebd.: 199ff.) der Künstler insofern ein Genius, als er ein von seinem Individuum befreites, reines Subjekt ist und somit die Einheit hinter der in ihrer Formvielfalt erscheinenden Welt, also ihre Wesenheit erkennen kann. Für die Kunst bedeutet dies, dass sie als höhere Form der „Objektivität des Willens“ (ebd.: 199) Ausdruck der platonischen Ideen ist und diese sind dem „Satz vom Grunde“ (ebd.: 6) nicht mehr unterworfen, da sie ja außerhalb dessen allgemeiner Formen, des Raumes und der Zeit, stehen. Hierin äußert sich der idealistische Charakter von Schopenhauers Philosophie. Demnach differenziert er die einzelnen Künste nach ihrem „Willensgehalt“ in verschiedene Stufen der Objektivierung, in denen die Musik die Spitze der Pyramide bildet:

Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen; sondern *Abbild des Willens selbst*, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen. (ebd.: 304)

Somit begründete Schopenhauer, dessen Musikphilosophie laut dem Romantikforscher Walter Dimter (1994: 414) von einem der ersten frühromantischen Dichter und Kunsttheoretiker Wilhelm Heinrich Wackenroder beeinflusst ist, eine Metaphysik der Musik, in der der „leidende“ menschliche Wille ein optimales Ausdrucksmedium gefunden hat.

3.1.2. Musik als Ausdruck des Weltschmerzes

Letztlich war es aber Nietzsche (1980b), der unter dem Einfluss von Schopenhauers Kunstphilosophie und Wagners Musik in seiner *GDT*, in der er den historischen Ursprung der griechischen Tragödie zu ergründen sucht, diesen Kunstdualismus symbolhaft ausschmückte. Nietzsche, der selbst auch musizierte, beschäftigte sich zeitlebens mit dem Wesen der Musik, in der er eine lebensschaffende Kraft sah und in welcher er das anfängliche Chaos, das „Urprinzip“ des menschlichen Seins erkannte (Frischmann/Janz 2004: 1106).

In der *GDT* bedient sich Nietzsche (1980b) der mythischen Sinnbilder Dionysos und Apollo, welche für die zwei Sphären der menschlichen Kulturentwicklung stehen. Die Kultur als Spiegelung der dualistischen Natur des Menschen wird von Nietzsche als Reflexion zweier Urkräfte dargestellt. Das Dionysische verkörpert die rohe Natur, demnach das Triebhafte und Unbewusste, das sich nach Nietzsche in der Musik als einziger „unverfälschter“ Kunst manifestiert. Polar dazu steht das Apollinische und demnach alles der Vernunft Entsprungene, als dessen Ausdruck sowohl die visuellen Künste wie auch die Wissenschaften gelten.

Nietzsche zeichnet in seiner Erstschrift die Entwicklung der attischen Tragödie, die im dionysischen Chor wurzelt, indem er für das Ebenbild des dionysischen Dichters Archilochos, für das des apollinischen Homer hernimmt, die für ihn die „Urväter und Fackelträger der griechischen Dichtung“ (ebd.: 42) verkörpern, und ersteren als wahren Rauschdichter, zweiteren als „in sich versunkenen greisen Träumer“ (ebd.) bezeichnet. Anhand dieser Gegensätze äußern sich daher die beiden Urkräfte einerseits als apollinischer „Traum“ (ebd.: 26) und andererseits als dionysischer „Rausch“ (ebd.: 26). Für den Untergang der attischen Tragödie steht für Nietzsche kein anderer als Euripides, der mit seiner „sokratischen Tendenz [...] die aeschyleische Tragödie bekämpfte und besiegte“

(ebd.:83), denn um das Leben erträglich zu machen, musste der Grieche das Dionysische und somit alles menschliche Elend und Entsetzen mit dem Schleier des Apollo verhüllen und sich eine „trügerische“ Welt des schönen Scheins erschaffen:

Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen. Jenes ungeheure Misstrauen gegen die titanischen Mächte der Natur, jene über allen Erkenntnissen erbarmungslos thronende Moira, jener Geier des grossen Menschenfreundes Prometheus, jenes Schreckensloos des weisen Oedipus, jener Geschlechtsfluch der Atriden, der Orest zum Muttermorde zwingt, kurz jene ganze Philosophie des Waldgottes sammt ihren mythischen Exempeln [...] wurde von den Griechen durch jene künstlerische *M i t t e l w e l t* fortwährend von neuem überwunden, jedenfalls verhüllt und dem Anblick entzogen. (ebd: 35f.)

Wie dem Zitat zu entnehmen ist, sah Nietzsche den wahrhaft tragischen Menschen in jenem antiken Heldentypus, der von seinem Schicksal heimgesucht wird und in seinem Bestreben, diesem zu entkommen letztlich zugrunde geht. Sei es Oedipus, Orest oder Prometheus – sie alle stehen für ihn als Protagonisten des Lebens in all seiner Rohheit, all seinem Leid und Elend.

Worin äußert sich nun der Unterschied zu Schopenhauer? Der Philosoph Bertrand Russell (2009: 767) führt die Problematik von Schopenhauers Ethik auf den Einfluss des buddhistischen Mystizismus zurück, worin sich seine Metaphysik von der Nietzsches wie folgt unterscheidet: „Schopenhauers östliches Ethos des Verzichts scheint mit seiner Metaphysik nicht zu harmonieren; bei Nietzsche steht der Wille sowohl ethisch als auch metaphysisch an erster Stelle“ (ebd.). Der Wille erscheint bei Nietzsche daher zwar stets als leidendes Subjekt, dessen Befriedigung ihm aber nicht verwehrt bleibt.

Die griechische Tragödie, die Nietzsche als Gegenpol zum „technos“, zum wissenschaftlichen Sokratismus idealisiert, verkörpert für ihn das Ideal der Verschmelzung der beiden Kategorien Wille und Vorstellung, die im realen Leben als die zwei Urkräfte des Dionysischen und des Apollinischen erscheinen. Nietzsche verlagerte also die beiden Schopenhauerschen Kategorien aus dem Bereich des Metaphysischen in die „reale“ Welt, indem er die Kunst als unmittelbaren Ausdruck dieser beiden Prinzipien bestimmte. (vgl. Frischeisen-Köhler 1981: 598)

Hier wird nun Richard Wagner, langjähriger Freund und Vertrauter von Nietzsche, dem dieser auch seine Erstschrift gewidmet hatte, bedeutend. Je weiter man sich in die *GDT* einliest, umso deutlicher wird die Bewunderung Nietzsches (1980b: 143) für die Wagnersche Musik, die er als die „Wiedergeburt der Tragödie“ (ebd.) feierte. Somit lässt sich in Nietzsches „Hypertrophierung“ der Musik und des ihr zugrunde liegenden tragischen Prinzips als Kritik am Rationalismus deuten, der als Ausgangspunkt für die Entstehung des

russischen Symbolismus identifiziert werden konnte. Welche Rolle Wagner dabei zukommt, soll hier im Weiteren ermittelt werden.

3.1.3. Wagners Geschenk an das 19. Jhd.

Wagner gilt aus heutiger Sicht ganz allgemein als das musikalische Genie des 19. Jhdts. Zu seinen Lebzeiten wurde ihm diese Würdigung seitens der Kritik nicht erwiesen, denn seine künstlerischen Ideen sowie sein kulturkritisches Denken waren unter seinen Zeitgenossen umstritten. Welche Bedeutung hatte Wagner für die Musik?

Die ersten Ansätze seines künstlerischen Schaffens reichen in sein Kindesalter zurück. Mit 12 Jahren spielte er mit dem Gedanken, Dichter zu werden und schrieb sein erstes Drama, das er, nachdem er es seinen Schwestern „mit ernsthafter Deklamation“ (Friedrich/Döge/Geck 2007: 287) vorgetragen hatte und diese ihm mit belustigendem Gelächter erwiderten, vor Wut verbrannte. 1831 trat er sein Musikstudium an der Leipziger Universität an und nahm Kompositionsunterricht beim Thomaskantor TH. Weinling, der sich nach einem halben Jahr eingestehen musste, dass er Wagner nichts mehr beizubringen habe, sondern ihm nur als Freund und Berater beiseite stehen könne. Wagners Genialität zeichnet sich laut *MGG* durch ein „schier unfaßbares, synkretistisches Rezeptionsvermögen“ (ebd.: 288) aus, „mit dem er alles ihn umgebende aufsaugte wie ein trockener Schwamm, sich in kürzester Zeit zu eigen machte, in seine Gedankenwelt einbaute und kreativ umsetzte“ (ebd.). Synkretistisch war seine kreative Ausdruckskraft in jeder Hinsicht. Mit seiner Idee des „Gesamtkunstwerks“ revolutionierte er die Musikwelt. Damit griff er eine Idee auf, die in den Zwanzigerjahren des 19. Jhdts von der Spätromantik¹¹ vorbereitet worden war. Er orientierte sich dabei am Vorbild der antiken „*musiké*“¹², die für ihn das Ideal der Synthese von Dichtung, Musik und körperlicher Darstellung verkörperte (Borchmeyer 1995 : 1284).

Wagners Denken war von der Idee der „Verwandlung“ des Lebens bestimmt, derzufolge „eine grundsätzliche Erneuerung des Menschen und der Menschheit nur nach dem Untergang des Bestehenden möglich ist“ (Friedrich/Döge/Geck 2007: 322f.). Hierin äußert sich der religiöse Aspekt seiner Weltanschauung, die seine „Verwandtschaft“ zu den jüngeren Symbolisten verrät.

¹¹ Der Begriff Gesamtkunstwerk findet erstmals Erwähnung in der Schrift *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* [1827] des Philosophen Karl Friedrich Eusebius Tahndorff, in der seine Idee der Vereinheitlichung der Dichtung, des Tanzes, der Mimik und der Musik äußerte (Borchmeyer 1995: 1284).

¹² Dazu siehe Kapitel 4.1

Wagners Idee von der Umgestaltung der Gesellschaft zeichnet sich schon in seinem frühen Schaffen ab, was vor dem Hintergrund der soziopolitischen Ereignisse der Pariser Februarrevolution von 1848, die im März auch Deutschland einholte, letztlich aber erst ein Jahr später in Wagners damaliger Residenzstadt Dresden zum vollen Ausbruch kam, besonders deutlich wird: Nach einem polizeilichen Haftbefehl gegen Wagner, der sich in den revolutionären Umbrüchen auf die Seite des Volkes gestellt hatte, flüchtete dieser 1849 ins Züricher Exil, wo er seine Schrift *Die Kunst und die Revolution* [1849] veröffentlichte, in der er den Verfall der Kunst thematisierte, den er auf eine durch und durch kommerziell ausgerichtete Gesellschaft zurückführte (Friedrich/Döge/Geck 2007: 293f.) .

Wagner (1849) befasst sich in seiner Schrift vorerst gar nicht mit dem Wesen der Kunst an sich, sondern mit der antiken Kunst der Hellenen, insbesondere dem Drama, in dem er das Ideal einer öffentlichen „Volkskunst“ sah, oder in Wagners Diktion: „der zu wirklicher lebendiger Kunst gewordene Apollon“ (ebd.: 15), in dem er das Sinnbild des griechischen Volkes verkörpert sah.

Obwohl Wagner in seiner Schrift nicht vom Gesamtkunstwerk spricht, lässt sich erahnen, dass das griechische Drama, das „höchste irdentliche Kunstwerk“ (ebd.: 14), als Vorbild für sein Großprojekt diente. In seiner kurz darauf erschienenen Abhandlung *Das Kunstwerk der Zukunft*, in der der Umgestaltungsgedanke schon tief verankert ist, äußert er in diesem Zusammenhang die Idee der Kunstreligion:

So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen; die Bedingungen, unter denen sie eben nur hellenische, nicht allmenschliche Kunst war, von ihr zu lösen; das Gewand der Religion, in welchem sie einzig gemeinsam hellenische Kunst war, und nach dessen Abnahme sie als egoistische, einzelne Kunstgattung, nicht mehr dem Bedürfnisse der Allgemeinheit, sondern nur dem des Luxus – wenn auch eines schönen! – entsprechen konnte, – dieß Gewand der speciell hellenischen Religion haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der Allgemeinsamkeit, zu erweitern [...] Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion; – Religionen aber erfindet nicht der Künstler, die entstehen nur aus dem Volke. – (Wagner 1850: 51)

Es lässt sich aber dennoch ein Unterschied zu Belyjs religiösem Bezug feststellen, der sich im politischen Charakter von Wagners theoretischen Schriften äußert. Dieser ist naturgemäß auch aufgrund des Erlösungsgedanken in Belyjs Symbolismus gegeben, jedoch erscheint bei ihm der metaphysische Aspekt stärker im Vordergrund. Dies wird noch einer Klärung bedürfen.

Mit seinem Hauptwerk *Oper und Drama* [1852] legte Wagner letztlich das theoretische Fundament zu seinem Konzept des „Gesamtkunstwerks“, mit dem er das antike Drama in keiner anderen als der musikalischen Darstellungskunst, der Oper, wiederaufleben lassen

wollte, was ihm letztlich mit seinem *Ring des Nibelungen* gelang. Davon, wie eng Wagners *Ring* mit gesellschaftspolitischen Interessen verbunden war, zeugt nicht nur die kritische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kultur und den daraus erwachsenen theoretischen Grundlagen zum Gesamtkunstwerk, sondern auch die *Ring*-Thematik an sich. Dabei sind im Kontext mit der ideologischen Dimension des *Ring* die revolutionären Hintergründe von 1848, dem Jahr, als Wagner den Erstentwurf zu *Siegfrieds Tod* fertigstellte (Friedrich/Döge/Geck 2007: 293), von bezeichnender Symbolik: Die Handlung kreist um das zentrale Motiv der Macht, die durch den aus dem Rheingold geschmiedeten Ring symbolisiert wird. Im Bestreben des Gottes und Weltherrschers Wotan sowie der Nibelungen, den Ring zu besitzen, entsagt nur einer der Macht: Der tragische Held Siegfried, der – im Bemühen, sich mit seiner Liebe Brünnhilde zu vermählen – von seinen vermeintlichen Freunden, den Nibelungen, ausgenutzt wird, um den Ring vom Drachen Fafner zu erobern, scheitert an den Intrigen seiner Widersacher und findet letztlich gemeinsam mit Brünnhilde die Erlösung von der „bösen“ Welt im Tode.

Gehüllt in den germanischen Symbolmythos, verbirgt sich die politische Aussage des *Ring* letztlich in der „Abdankung der Götter als Repräsentanten einer obsoleten Herrschaft der Selbstvernichtung und [...] Errichtung einer neuen, freien Weltordnung der Liebe“ (ebd.).

3.2 Zum symbolistischen Musikkult

Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erlöst werden. Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Rüstet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes! (Nietzsche 1980b: 132)

Im russischen Teil der Venediger Friedhofsinsel San Michele, dem Ruheplatz des bekannten Exildichters Josif Brodskij, steht an einer Wand ein Grab mit einem kleinen mausoleumartigen Überbau, der die Aufschrift trägt: Sergej Pavlovič Džagilev. Der Gründer des berühmten „Ballets Rousse“, mit dem er ab 1909 die Welt bereiste und dafür sorgte, dass das russische Ballett internationalen Ruhm erlangte, stammte aus einer wohlhabenden Familie, die ihr Gut in Penza an der Wolgaplattate hatte und über so viel Reichtum verfügte, dass sie mit eigenen Ressourcen mühelos eine Glinka-Oper aufführen konnte. Nachdem Džagilev, der in seiner Jugend einen starken Hang zur russischen Kunst entwickelt hatte, im Sommer 1890 nach Petersburg kam und alsbald durch die Vermittlung seines Cousins,

Dmitrij Filosofov, in dessen deutsch-affinen Zirkel um Aleksandr Benois, Walter Nouvel und Konstantin Somov, die in der westeuropäischen Kultur beheimatet waren, aufgenommen worden war, zeichnete sich ein krasser Unterschied zwischen diesem und den Erben der „Nemeckaja sloboda“ ab vgl., der für das 1899 gemeinsam gegründete Projekt *Mir iskusstva* so kennzeichnend war (Pyman 1994: 93ff.): Die Vermittlung einer neuen Kunst, die „moderne westeuropäische und traditionelle Elemente verschmelzen“ (Ebert 1988: 17) sollte. Dabei waren anfangs die Mitstreiter Djagilevs hinsichtlich seiner besonderen Vorliebe für die russische Kunst mit einem skeptischen Vorbehalt eingestellt, der in einem Punkt besonders zum Tragen kam: Djagilev zählte im Gegensatz zu ihnen nicht zu denjenigen, die die atemberaubende Magie von Richard Wagners Opus magnum *Ring des Nibelungen*, das 1889 durch das Ensemble des Prager Operndirektors Angelo Neumann seine russische Uraufführung feiern durfte, erleben konnten (Pyman 1994: 96; Bartlett 1995: 46).

Simon Morrison (2002: 116ff.) kommt in seiner Untersuchung *Russian Opera and the Symbolist Movement* zum Ergebnis, dass keiner auf die russische Oper des Fin de Siècle so sehr Einfluss genommen hatte wie Richard Wagner. Sogar Nikolaj Rimskij-Korsakov, der mit seiner anti-religiösen Haltung für die symbolistische Bewegung nichts als Verschmähung übrig hatte und auch von Wagner nicht viel hielt, lieferte mit seinem Werk *Skazanie o nevidimom grade Kiteže i o deve Fevronii* [1905], in dem er den „process, by which components of one religion are assimilated into another religion as an expression of spiritual communion“ (Morrison 2002: 14) thematisierte, ein Paradebeispiel für die symbolistische Oper, in der sich nach nicht nur der Wagnersche Einfluss bemerkbar macht, sondern, wie dem Zitat zu entnehmen ist, in der sich darüber hinaus auch Solov’evs Konzept des „vseedinstvo“ erkennen lässt. Das signifikanteste Beispiel dafür liefert jedoch Aleksandr Skrjabin, der aufgrund seines synkretistischen Projekts, des *Mysterium*, an dessen Konzipierung Vjačeslav Ivanov in großem Maße beteiligt war, als Fahnenträger des „musikalischen“ Symbolismus gilt (ebd.: 10ff.).

Wagners Einfluss erstreckte sich nicht nur auf die Musikwelt. So beobachtet die Wagner-Forscherin Rosamund Bartlett (1995: 67), dass es für den Musikenthusiasten Djagilev nicht lange dauerte, bis er zu einem begeisterten Wagnerianer wurde. Noch im Jahr seiner Ankunft in Petersburg wurde er „rekrutiert“, besuchte bereits 1896 zum ersten Mal die Bayreuther Festspiele, zum zweiten Mal 1911 und hörte 1929 als vielleicht eines der letzten Stücke vor seinem Tod in Venedig Wagners *Tristan und Isolde* in München. *Mir iskusstva* spielte bei der Verbreitung dieser Ideen eine wesentliche Rolle, denn es waren Djagilev und seine Kollegen, die zuerst in einer nicht-musikalischen Zeitschrift einen Wagner-Artikel in Russland „as a

part of a particular artistic credo“ (ebd.) herausbrachten, an der ersten russischen *Ring*-Produktion in großem Maße beteiligt waren und bis zur Schließung von *Mir iskusstva* im Jahr 1904 dafür sorgten, dass der Name Wagner in der russischen Öffentlichkeit stets präsent war. Der charismatische Djagilev, der sich über die Jahre in der *Mir-iskusstva*-Gruppe einen Frontman-Status einholen konnte, übernahm bei der Gründung der Zeitschrift mit Benois ihre Führung, die den „distaste for the preaching of moral ideas“ (ebd.66) ihrer Gründerbewegung verkörperte. Gerade darin konnte sich *Mir iskusstva* mit Brjusovs Symbolisten identifizieren, weshalb die Zeitschrift zur ersten literarischen Plattform des Symbolismus wurde.

Der Wagnersche Einfluss fand seine stärkste Ausprägung jedoch nicht in Brjusovs Ästhetizismus, sondern im Solov'evschen Mystizismus der jüngeren Symbolisten, wie Bartlett sich gegenüber Belyj, Blok und Ivanov äußert:

These writers were transported by the extreme sensuality of Wagner's writing, by the universality of his themes, and, since the perception of metaphysical realities was an overriding concern for them, by the composer's persistent interest in the unconscious stirrings of his protagonists. They were also thrilled by Wagner's *unendliche Melodie*, the apparent formlessness of his works that suggested a vast stream of consciousness, and by his approach to art as religion. Wagner had brought tragic drama to the operatic stage and combined it with symphonic music, the result of which was an emotional expressiveness that had an explosive effect on receptive listeners. (ebd.: 69)

Demnach versteht sich Nietzsches Aufruf zum „tragischen Leben“ als Aufruf zu Wagners Musikdramen, die, wie sich aus dem bisher Gesagten erfassen lässt, in ihrer kulturprägenden Wirkung in Russland seinesgleichen suchten. In welchem Verhältnis aber stand dies zur symbolistischen Kulturkritik?

Belyjs theoretische sowie autobiographische Schriften bezeugen dessen Enthusiasmus für die Wagnersche Musik. Nach seinen eigenen Angaben orientierte er sich sogar beim Verfassen seiner letzten *Kubok metelej – četvertaja simfonija*, (S4) an Wagners Kontrapunktik (Belyj 1990b: 125). Ähnliches beobachten verschiedene Forscher (Bartlett 1995: 140f.; Kovač 1976: 53ff.; Steinberg 1982: 43ff.) hinsichtlich seiner anderen *Simfonii*. Bartlett (1995: 144) zufolge gibt es bis auf einen Beleg im Kommentar zu seinem Essay *FI* keinen einzigen Verweis auf Wagners theoretische Schriften, was dafür spricht, dass Belyj eben nicht von Wagners kulturkritischem Denken beeinflusst gewesen sein dürfte, sondern von der Wirkung seiner Musik.

Zu diesem Zusammenhang zwischen Wagners Musik und dessen Kulturkritik äußert der Musikwissenschaftler und -historiker Carl Dahlhaus (1974) folgenden Gedanken:

Weder ging von Wagners kulturphilosophischen Schriften [...] ein wesentlicher Einfluß aus, noch wurden [...] Wagners kulturphilosophische Tendenzen deshalb ernst genommen, weil sie von einer musikalischen Autorität stammten. Sondern es war vielmehr die Wirkung der Musik selbst, aus der

kulturphilosophische Konsequenzen hervorgingen. Man kann, mit geringer Übertreibung, geradezu von der "Kulturkritik" des Jahrhunderts aus dem Geiste der Musik – der Wagnerschen Musik – sprechen. (ebd.13)

Dahlhaus bezeichnet mit dem „Jahrhundert aus dem Geiste der Musik“ eine Periode, die ca. 1850 ansetzte und die allgemein unter dem Terminus „Neuromantik“ bekannt ist. In der Frage nach der Rolle Wagners, der den Terminus in seinem *Oper und Drama* in „polemischer Absicht“ (ebd.: 8) gegen seine Konkurrenten Berlioz und Meyerbeer verwendete, kommt schließlich klar hervor, dass die Musik Wagners im 19. Jhdt. als Reaktion auf den musikalischen Positivismus, dessen Hauptvertreter Wagner in Hector Berlioz fand, eine andere als der durch und durch dem Materialismus verfallenen Welt des industriellen Zeitalters verkörperte, die weniger den technischen Fortschritt demonstrieren als eine metaphysische „Wahrheit“ verkünden wollte (ebd.: 10ff.). Dieser Aspekt ist schon in Zusammenhang mit Nietzsches *GDT* erwähnt worden, die selbst aus dessen Bewunderung der Wagnerschen Musik entstanden ist. Belyjs bezog sich aber in seiner Bestimmung des Symbolismus aus dem „Geiste der Musik“ auch auf Schopenhauer und dieser war mit Wagners Musik nicht vertraut. Schon der Begriff Neuromantik impliziert, dass Wagner eine Vermittlerrolle spielte, was auch Dahlhaus in seiner Schrift eigens betont:

Und der Sonderstellung der Musik ist es zu verdanken, daß Wagner – dessen kulturphilosophische Autorität von seiner musikalischen zehrte – zwischen der Romantik des Jahrhundertanfangs, deren Erbe er war, und der "Kulturkritik" des Jahrhundertendes, die er inspirierte, zu vermitteln vermochte: einer "Kulturkritik", aus der um 1900 eine dichterische und philosophische "Neuromantik" – als Reflex der musikalischen – erwuchs. (ebd.: 13)

Hieraus lässt sich also schließen, dass der sogenannte „Geist der Musik“ in einer langen Tradition steht und im romantischen Gedankengut verwurzelt zu sein scheint. Die Bedeutung von Wagners Musik für die symbolistische Kulturkritik dürfte daher aus dem bisher Gesagten außer Frage stehen. Was aber unbeantwortet bleibt, ist, was genau Belyj unter dem Geist der Musik verstand, und wie sich die hier ausgearbeiteten Konzepte auf seine Symbolismusauffassung ausgewirkt haben. So gilt es in weiterer Folge herauszufinden, worin für Belyj das Wesen der Musik bestand.

3.2.1. Musik als Spiegelung der Weltseele

Nach diesem längeren Exkurs kehren wir wieder zum Ausgangspunkt dieses Kapitels zurück und wenden uns dem Prinzip der Kunst-Leben-Bindung zu. So beruft sich Ebert (1988: 7) in ihrer Untersuchung auf die Aussage Vladislav Chodassevičs, selbst ein Vertreter des

Silbernen Zeitalters, der das identitätsstiftende Merkmal des russischen Symbolismus in „der engen und untrennbaren Verbindung von Schreiben und Leben“ (zit. nach Ebert 1988: 7) sah. Wie wirkte sich das aus? Dies soll anhand einer Textstelle aus Brjusovs 1905 erschienener Schrift *Svjaščennaja žertva* erläutert werden:

Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, – своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта. (Brjusov 1975: 99)

Brjusov selbst, der Solov'ev zwar respektierte, von seiner Eschatologie aber weitgehend unberührt blieb (Pyman 1994: 228, 232ff.), sprach hiermit seinen Symbolisten, die seinen Aufruf zur „Kunst-Leben-Synthese“ mit Begeisterung aufnahmen (Ebert 1988: 30f.), einen programmatischen Gedanken aus, welcher Solov'evs Idee des „vseedinstvo“ widerspiegelte (vgl. Morrison 2002: 184f.). Hierfür dürfte Brjusov in einigen Dichtern des Silbernen Zeitalters eine Vorbildfunktion erkannt haben, allen voran Aleksandr Blok, in dem Ebert (1988: 35ff.) eines der tragischsten Exempel dieser Verstrickung sieht. Blok habe, so Tynjanov (1965: 248ff.), seine eigene, reale Person erst durch seinen lyrischen Helden geformt, den man in Russland aus seinen Gedichten kannte, sodass er zum Symbol seiner selbst wurde. Am deutlichsten illustriert die Verstrickung von Kunst und Leben Bloks Beziehung zur Tochter des berühmten Chemikers Dmitrij Mendeleev, Ljubov', die auch von Belyj und seinen Argonauten als Inkarnation von der ewigen Weisheit Sophia verehrt wurde. Beide, sowohl Blok wie auch Belyj, liebten Ljubov' mit einer „mystischen Absolutheit“ (Ebert 1988: 39), ihr selbst habe sich aber gegen die ihr zugeschriebene Rolle gewehrt und ging auf lange Reisen mit der Theatergruppe Meyerholds. So wurde Bloks „schöne Dame“ zu einer mythischen Kultfigur stilisiert, wurde aufgrund dessen für Belyj, nachdem sie sich für Blok entschieden hatte, zum lebenslangen Verhängnis (ebd.: 38).

Belyj fand aber, noch bevor er die Bekanntschaft mit Ljubov' gemacht hatte, in Margarita Kirilovna Morozova, der Frau des Moskauer Kunstmäzenen Michail Abramovič Morozov, seine erste „schöne Dame“, die für die Hauptfigur der S2, „Skazka“, als „Vorlage“ diente (Lavrov/Malmstad 2006: 15). Dass Belyj Morozova zum ersten Mal 1901 ausgerechnet in einem Konzert sah, erweist sich in diesem Zusammenhang als interessant. Sein erster Brief, datiert mit März desselben Jahres, zeugt von der mystischen Verehrung, die er ihr entgegenbringt: „Если Вам непонятно мое письмо, смотрите на него так, как будто оно не написано Вам, а Вашей Идее...“ (Belyj 2006: 35) Belyjs Brief ist von der Solov'evschen

Symbolik durchzogen. So verkörpert Morozova für Belyj das Symbol der neuen Ära: „Вы – моя зоря будущего. В Вас – грядущее события. Вы – философия новой эры.“ (ebd. 36) Der Sophia-Kult schlug sich auch auf Belyjs musikästhetische Reflexionen nieder. In seinem schon bereits erwähnten Essay *FI* legte er erstmals sein Konzept vom Primat der Musik unter den Künsten dar. Nach dem Prinzip des „vseedinstvo“ sieht Belyj (1969h) die Musik als die höchstmögliche „irdische“ Manifestation der Weltseele, aus deren ursprünglicher Einheit die Welt in all ihrer Formvielfalt entstanden ist. Demnach ist jede Kunstform, somit jedes „Symbol“, in seiner Wesenheit musikalisch, und die Musik selbst ist es letztlich, durch die sich die Erneuerung des Geistes vollziehen wird, wie dies aus folgendem Zitat hervorgeht:

Въ музыкѣ постигается сущность движенія; во всѣхъ безконечныхъ мірахъ эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти міры, бывшіе, сущіе и имѣющіе существовать въ будущемъ. [...] Въ музыкѣ мы безсознательно прислушиваемся къ этой сущности... Въ музыкѣ звучать намъ намеки будущаго совершенства. [...] Въ откровеніи Іоанна мы нмѣемъ пророческіе образы, рисующіе судьбу міра. „Вострубить бо, и мертвые восстанутъ, и мы измѣнимся“... Труба Архангела – эта апокалиптическая музыка – не разбудить-ли насъ къ окончательному постиженію явленій міра? (ebd.: 167)

Belyj liefert hier ein klassisches Beispiel für die stilistische Besonderheit seiner theoretischen Schriften, die er immer wieder mythisch ausmalt und die es daher zu bestimmen erschweren, ob Belyj von der Kunstform Musik oder von von einer symbolischen, daher abstrakten Musik spricht. So finden wir in der apokalyptischen Symbolik dieser Textpassage die enge Beziehung zwischen Musik und dem Umgestaltungsgedanken ausgedrückt, ohne dass er sich auf eine „konkrete“ Musik bezieht. Wie Bartlett (1995: 150ff.) und Morrison (2002: 115ff.) beobachten geht dieser Sachverhalt aus einem Briefwechsel mit Aleksandr Blok hervor, der, nachdem er *FI* gelesen hatte, ein brennendes Bedürfnis verspürte, an Belyj seinen ersten Brief zu schreiben, in dem er gleichsam seine Begeisterung sowie seine Kritik an dessen Schrift zur Äußerung brachte. Letztere bezog sich auf die oben zitierte Stelle, er beklagte sich darüber, dass Belyj seinen Musikbegriff nicht klar abgrenzte, da er die Musik einerseits als Kunstform darstellte, andererseits ihr aber einen symbolischen Wert beimaß und sie als „Weltseele“ erscheinen: „Ваше лицо уже спряталось тогда именно, когда пришлось говорить о том, последнее ли музыка или не последнее? А главное, какая это музыка там, в конце? Под «формой» ли она искусства?“ (Orlov 1940: 3)

Blok, der nach seinem eigenen Zeugnis von Musik nichts verstand (ebd.), sieht in ihr zwar eine umgestaltende Kraft, die aber, wie Bartlett (1995: 151) meint, nicht unbedingt zur Epiphanie führe, was Blok am Beispiel der musikalischen Untermalung aus einer Szene von Wagners *Ring* illustriert; „Разве у Вагнера нет ужаса «святой плоти»? Разве не одуряюще

святы Зигмунд и Зиглинда и голос птички, «запевающей» Зигфриду, «манящей», инфернальной... о да! инфернальной! «Она влияет».“ (Orlov 1940: 4)

Blok bezieht sich hier auf das Geschwisterpaar Siegmund und Sieglinde, das den Helden Siegfried zeugt. Nach Bartlett (1995: 151) empfand Wagner etwas Dämonisches an der Liebesbeziehung des Geschwisterpaares, was er mit einer „seductive music“ (ebd.) zum Ausdruck bringen wollte. So lautet Bloks Frage an Belyj, ob er den Unterschied zwischen einer „guten“ und einer „bösen“ Musik nicht erkenne, weshalb seiner Ansicht nach Musik allein eben nicht „Erlösung“ bedeute. Belyj gibt in seiner Antwort an Blok zu verstehen, dass er seinen Fehler einsieht und beruft sich auf den universalen Charakter der Musik, weshalb ein und dieselbe Melodie zugleich bei verschiedenen Individuen einen jeweils andere Empfindung hervorrufe; dies illustriert er anhand der Ouverture zu *Tannhäuser*, die ihn persönlich beängstigt, aber andere wiederum, wie er beobachtet, beruhigt.

Belyj (1969o) erklärt in seinen *Vospominanija o Bloke*, dass das Problem bei *FI* in der Dualität des Musikbegriffes zu suchen ist:

[...] слово «музыка» берется въ двухъ смыслахъ; музыка въ обыкновенномъ значеніи не можетъ быть «музыкой сферъ», символомъ неизрѣченнаго въ звукѣ, символомъ символовъ, къ которому стремится культура. Символомъ Той, Которая одна во всѣхъ музахъ. Эта муза есть «музыка»: она же – Софія, вѣщающая въ поэзіи Соловьева; [...] ¹³ (ebd. 160)

Wir sehen also, dass Belyj den Musikbegriff einerseits als Symbol deutet, die Musik daher abstrakt zu verstehen ist und demnach von der konkreten Musikform, als Tonkunst zu unterscheiden ist. Ihren symbolischen Wert setzt er zwar mit Sophia gleich, andererseits besteht aber dennoch der Bezug zu Wagners Musik, deren metaphysischen Wert wir im letzten Kapitel identifizieren konnten. So stellt sich die Frage, worin die Gemeinsamkeit zwischen der symbolischen Musik, die er im Sinnbild der Sophia verkörpert sieht, und der Wagnerschen Musik besteht.

Belyj legt in besagtem Brief an Blok seinen Musikbegriff dar und verfährt dabei weitgehend mythopoetisch, was, wie schon erwähnt, eine Deutung erschwerlich macht. Er äußert aber letztlich einen Gedanken, der uns auf die richtige Spur führt: „Ритм – как повторность временного пульса, связан с идеей вечного возвращения, музыкальной по своему существу [...]“ (Orlov 1940: 9). Er beruft sich in weiterer Folge erwartungsgemäß auf sein Vorbild Nietzsche, auf dessen *Zarathustra* die Idee der „Ewigen Wiederkunft“¹⁴ zurückgeht.

¹³ Zur „Sphärenmusik“ siehe Kapitel 4.2.2.

¹⁴ Nietzsche (1980c: 335) äußert den „Ewigen Wiederkunftsgedanken“ in der bereits zitierten Stelle über seine Inspiration zu ASZ, die mit folgenden Worten beginnt: „Ich erzähle nunmehr die Geschichte des Zarathustra. Die Grundkonzeption des Werks, der Ewige-Wiederkunjfts-Gedanke, diese höchste Formel der

Somit ist der Rhythmus eine Art innerer Zeitmechanismus, in dem Belyj offensichtlich die Verbundenheit mit der Weltseele sieht, wenn er ihn mit Beethoven und Wagner in Verbindung bringt: „И вся борьба – вихрь боя, ритм. Недаром величайшие музыканты Бетховен и Вагнер ритмичны, возвратны до невозможности.“ (ebd.: 10).

Was sich hieraus also erschließen lässt, ist, dass Belyj – der zu dieser Zeit am Konzept seiner *Simfonii* arbeitete, in denen er versuchte, musikalische Techniken auf die Sprache umzusetzen – die „Verbundenheit“ aller durch ebenjenen „Weltrhythmus“ gegeben sah, den er bei den genannten Kunstschaffenden erkannt zu haben schien. Bevor wir uns aber gänzlich Belyj zuwenden können, soll ein größerer Exkurs in die Welt der Musikgeschichte über dieses rhythmische Weltprinzip Aufklärung geben.

Bejahung, die überhaupt erreicht werden kann – [...]“ (ebd.). Der Philosoph Michael Sollberger (2009) hat sich in einer Studie mit der philosophischen Dimension dieses Gedanken, der eng an Nietzsches Konzepte „Übermensch“ und „Wille zur Macht“ gedunden ist, auseinandergesetzt und ist der Frage nachgegangen, ob es sich dabei um eine einzeln aufscheinende Idee oder ein komplexes Gedankensystem handelt. Seine Analyse ausgewählter Textstellen aus *ASZ* und anderer Werke hat ergeben, dass der „Ewige Wiederkunftsgedanke“ trotz seines mystischen Charakters als Gegenkonzept zu sämtlichen Heilslehren der Weltreligionen zu sehen ist. In Kontext mit Nietzsches Übermenschens scheint hier das Inspiratorische von maßgebender Bedeutung zu sein; demnach lässt sich die „Ewige Wiederkunft“ als lebensbejahendes Prinzip des inneren Eingebungserlebens deuten (siehe Kapitel 9.1), wodurch der „starke“ Willensmensch sich des absoluten Charakters eines jeden Moments bewusst ist.

4. Musikhistorischer Exkurs

4.1 Zum Musikbegriff

Laut *MGG* leitet sich der deutsche Begriff „Musik“ mit all seinen Entsprechungen in den anderen europäischen Sprachen (russ. музыка, eng. music, franz. musique usw., vgl. auch arab. موسيقى (mūsīqā)) vom griechischen substantivierten Adjektiv „musiké“ (gr. μουσική.) ab, mit der Bedeutung „musikalisch“ oder „die mit Musik beschäftigte Person, die Musikerin, musikós (lat. musicus) entsprechend der Musiker“ (Reithmüller/Hüsch/Simon 1997: 1196). Die älteste Datierung des Begriffs reicht ins Jahr 476. v. Chr., da er in Zusammenhang mit dem griechischen Dichter Pindar, von dem neben Bakchylides die ältesten fragmentarisch erhaltenen Dithyramben stammen, und seiner ersten Olympischen Ode erwähnt wird (ebd.; Privitera 1995: 1299).

Der Dithyrambos (gr. διθύραμβος) bezeichnete ursprünglich einen Gesang, der im antiken Griechenland zu Ehren des Gottes Dionysos – welcher übrigens selbst auch als Dithyrambos bezeichnet wurde – von einem Chor gesungen wurde; die früheste Erwähnung geht ins 7. Jhdt. v. Chr. auf den Dichter Archilochos zurück, von dem wir schon in Zusammenhang mit Nietzsches *GDT* gehört haben, und der auch als Begründer der dithyrambischen Literaturgattung gilt. Von Archilochos an erfreute sich der Dithyrambos beim Volk schon sehr bald einer starken Beliebtheit, wobei allerdings nicht klar ist, ob er vorerst ohne instrumentale Begleitung lediglich vom dionysischen Chor gesungen wurde, spätestens aber ab dem 5. Jhdt. von ebenjenem Pindar neu geprägt und mit der Gattung des Nomos¹⁵ verbunden wurde (Privitera 1995: 1298f.). Dies hatte folgende Auswirkungen auf den Dichter: „Der Nomos-Dichter wurde zu einem regelrechten Virtuosen: Wenn er seinen Text selbst sang und den Gesang mit der Kithara begleitete, trat er zugleich als Dichter, Komponist, Sänger und Instrumentalist vor dem begeisterten Publikum auf.“ (ebd.:1300)

Die Umsetzung von Pindars Neuerungen führte zur gegenseitigen Beeinflussung der prinzipiell unterschiedlichen Gattungen des Nomos und des Dithyrambos, was schließlich im 4. Jhdt. v. Chr. auch eine Aufhebung der Grenzen zwischen den apollinischen und dionysischen Gesängen mit sich brachte (ebd.).

¹⁵ Nomos (νόμος) wiederum ist eine individuelle musikalische Darstellungsweise, die wie der Dithyrambos im sakralen Bereich Anwendung fand, jedoch in Gegensatz zu diesem ursprünglich von einem „Solisten“ vorgetragen wurde und sich ab dem 7. Jhdt. v. Chr. ebenfalls zu einer musikalischen Gattung entwickelte, wie z.B. die Kitharodie oder Aulodie. Bei Pindar erscheint der Begriff des Nomos noch in seiner nicht-musikalischen Bedeutung als „Gesetz“ oder „Brauch“ (ursprünglich: Weideland oder Weideplatz, auch Provinz) (Roch 1997: 218f.)

Aus diesem kleinen Exkurs geht klar hervor, dass Musik ursprünglich in ihrer „Einheit“ mit der Poesie an rituelle Zwecke gebunden war. Was aber das bisher zur Musik Gesagte immer noch offenlässt, ist die Frage, welche unzählige Denker seit der Antike beschäftigt hat und auf die es heute immer noch keine eindeutige Antwort zu geben scheint: Was ist Musik?

In Anbetracht dessen, dass es in den meisten außereuropäischen Kulturen keinen Musikbegriff als solchen gibt, sondern jene als musikalisch geltenden Tätigkeiten des Singens, Tanzens und Spielens mit einem Instrument nicht mit einem übergreifenden Abstraktum, sondern als ebensolche bezeichnet werden, ist das Kulturphänomen des Gesangs einer jeden Kultur der Welt eigen. So gilt Musik von einem musikethnologischen Standpunkt aus als „eine elementare Ausdrucksform des Menschen“ (Reithmüller/Hüsch/Simon 1997: 1211), sein inneres Gefühlsempfinden „in einer von der Alltagssprache abgehobenen Art und Weise“ (ebd.) zu äußern. In manchen Kulturen, wie z.B. der hellenischen, hat sich dieses Phänomen durch das Einwirken verschiedener kultureller und metakultureller Elemente zu einem gesellschaftlichen Subsystem und in weiterer Folge zu einer autonomen Kunstform, so, wie wir sie heute in Europa und auch auf anderen Teilen der Welt kennen, entwickelt. Wie lässt sich Musik als solche nun definieren? Hiermit wäre ein Problembereich angesprochen, da der Musikbegriff in den zweieinhalb Tausend Jahren seit seines Bestehens eine weitgreifende Definitionsspannweite entwickelt hat, die es nur schwer möglich macht, ihn in einer allgemein gültigen Bestimmung einzugrenzen.

So finden wir schon allein in der Antike eine Fülle von Begriffsbestimmungen von Ptolemaios bis Kleonides, die auf eine formspezifische Eingrenzung der Musik zielen, daher sie als „Fähigkeit“ oder gar „Wissenschaft“ der Erkennbarkeit bzw. Aneinanderreihung verschieden hoher Töne und Laute bezeichnen, welche letztlich auch die Grundlage der Musikdefinitionen im Mittelalter bildeten, allen voran bei Boethius und Augustinus (ebd.: 1197f).

Es würde hier nicht allzu viel Sinn machen, das gesamte Spektrum des Musikbegriffes darzulegen, da dies in der vorliegenden Arbeit nicht zielführend wäre. Was aber für seine Erfassung im gegebenen Themenkontext als wichtig erscheint, sind die verschiedenen Aspekte, welche der Musik im Laufe ihrer Entwicklung beigemessen worden sind. So wird der Musik in jeglicher Form in den meisten Kulturen der Welt eine berausende, auch magische Wirkung zugeschrieben, die den Menschen in höhere Bewusstseinszustände zu versetzen imstande ist. Sie ist schon immer Bestandteil religiöser Riten gewesen – wovon sowohl die Hymnen der Veden, der dionysische Chor, der christliche Kirchengesang oder die

Trance im Sufismus zeugen – und hat darüber hinaus auch eine bereinigende oder auch therapeutische Funktion (ebd.: 1210).

Im europäischen Mittelalter, da Musik überwiegend im sakralen Bereich ihre „Anwendung“ fand, wurde sie nach Boethius in drei Klassen unterteilt, die sich wie folgt voneinander unterscheiden:

Unter *musica mundana* versteht er die Harmonie im Weltall oder die Sphärenharmonie, unter *musica humana* die Harmonie im Menschen oder die Leibseelenharmonie und unter *musica instrumentalis* die klingende Musik, und zwar sowohl die durch das *instrumentum naturale*, d.h. durch das natürliche Instrument, die menschliche Stimme, hervorgebrachte Vokalmusik als auch die durch das *instrumentum artificiale*, d.h. durch das künstliche Werkzeug erzeugte Instrumentalmusik. (ebd.: 1201)

Auf diesem Modell gründete im Prinzip die weitere Entwicklung des Musikbegriffes über die Renaissance bis zur Aufklärung im 18. Jhdt., da letztlich von Rousseau und anderen Denkern wieder auf die antike Unterteilung auf Theorie und Praxis¹⁶ zurückgegriffen wurde (ebd.).

Was aber bei Boethius Musikklassifikation auffällt, ist, dass Musik nicht lediglich als Instrumentalmusik, daher als Tonkunst, sondern auch in Form einer nicht hörbaren, als Harmonie des Weltalls bzw. zwischen Leib und Seele bezeichneten unsichtbaren Musik verstanden wurde. Boethius' Konzept der „*musica mundana*“ verweist auf die pythagoreische Sphärenharmonie, auf gleichfalls seine „*musica humana*“ zurückzuführen ist.

Der Literatur- und Kulturwissenschaftler John Neubauer (1986) kommt in seiner Untersuchung *The Emancipation of Music from Language* zum Ergebnis, dass der Pythagoreismus über die Jahrhunderte hinweg einen starken Einfluss auf die abendländische Musiktheorie gehabt hat und je nach Epoche ein bestimmter Aspekt des pythagoreischen Musikkonzeptes hervorgehoben wurde. So bietet sich der Pythagoreismus einer näheren Untersuchung an.

¹⁶ Die ersten Musikklassifikationen datieren aus Aristoteles' Zeit, dessen Schüler Arstoxenos die Musik auf einen praktischen und einen theoretischen Bereich (Lehre und Übung) unterteilte; ferner unterschied Plutarchos zwischen einer „harmonischen“ oder „melodischen“ Musik und einer „metrischen“, zu der auch die Rhythmik zählte; Plutarchs Musikklassifikation verlor im 15/16. Jhdt. an Bedeutung und Aristoxenos' ist heute noch gültig (Reithmüller/Hüsch/Simon 1997: 1200)

4.2 Pythagoras' Musiklehre

4.2.1. Der Pythagoreische Bund

Die Summe des Quadrats der jeweiligen Katheten eines rechtwinkligen Dreiecks ergibt das Quadrat seiner Hypothenuse oder: $a^2 + b^2 = c^2$ – mit diesem Lehrsatz, der in die Köpfe eines jeden Schülers der sechsten Schulstufe eingebrannt wird, ist heute der Name Pythagoras einem jeden durchschnittlich gebildeten Menschen ein Begriff. Wer aber war dieser „große“ Mathematiker, Pythagoras aus Samos?

Diese Frage lässt sich nicht so einfach beantworten, denn alles, was man über Pythagoras heute weiß, ist aus einem Kanon sekundärer Überlieferungen bekannt, von denen nur die wenigsten aus seiner Lebenszeit stammen, also um ca. 570 bis 480 v. Chr. Zu den wichtigsten Überlieferungen aus der Antike zählt der Pythagorasforscher Christoph Riedweg (2002: 9f.) Aristoteles und den Historiker Timaios von Tauromenion, die sich in ihren Schriften noch auf einige, heute verlorene Quellen aus dem 4. und 3. Jhdt. v. Chr. beriefen und daher in gewisser Weise für ein Bild der pythagoreischen Philosophie bedeutende, wenn auch „platonisierte“ Überlieferungen darstellen.

Ein kurzer Blick auf Pythagoras' Leben entschärft jedwede, aus dem Schulunterricht gewonnene Vorstellung vom wissenschaftlichen Menschen, der seine Zeit hauptsächlich damit verbrachte, die Zahlenverhältnisse zu erforschen und sie in mathematischen Formeln zu systematisieren. Pythagoras war Mystiker, der eine religiöse Lebensgemeinschaft gründete, die „seinen Mitgliedern nicht irgendwelche wissenschaftliche Kenntnisse vermitteln, sondern [...] ihnen einen bestimmten religiösen und ethischen Heilsweg weisen wollte.“ (Cassirer 1981: 27)

In den verschiedenen und oft mythisch anmutenden Schilderungen von Pythagoras werden ihm viele zum Teil auch übermenschliche Eigenschaften zugeschrieben. Schon seine Geburt wird mit dem „Gott der schönen Künste“ Apollo in Zusammenhang gebracht, er wird oft als Heiliger mit hellseherischen Fähigkeiten beschrieben, als Guru, der mit der Natur in Kontakt treten konnte oder gar als Sektenführer, der mit seinen Jüngern die Gestirne anbetete – all diese Darstellungen, die über die Jahrhunderte hinweg, von der Antike bis in die Neuzeit, verschieden bunt ausgemalt wurden, zeugen nach Riedeweg (2002: 13ff.) vor allem von einer einzigen, einer wahrhaft menschlichen Charaktereigenschaft seiner Person: Charisma.

Seine Junggesellenzeit soll Pythagoras auf Wanderungen im Nahen Osten und in Ägypten verbracht haben, wo er sich u.a. auch sein geometrisches Wissen aneignete. Er soll schon

nach seiner Rückkehr nach Samos sein auf seinen Reisen angelerntes Wissen zu lehren begonnen und eine beachtliche Schar an Nachfolgern um sich gesammelt haben, den religiösen Bund aber spätestens in Kroton in Unteritalien, nach seiner Flucht aus Samos vor dem dort regierenden Tyrannen Polykrates, gegründet haben. (Riedweg 2002: 20ff.; Russell 2009: 52)

Der Glaube an die Seelenwanderung, an die in einem Lebenskreislauf gefangene, immer wiederkehrende menschliche Seele, die nach dem Tod auch in den Körpern von Tieren wiedergeboren werden konnte, war bei den Pythagoreern – ähnlich wie bei den Buddhisten – für den Verzicht auf Fleischkonsum ausschlaggebend (Riedweg 2002: 87). Der pythagoreische Bund stand aller Mutmaßungen nach in orphischer Tradition und war demnach eine religiöse Erneuerungsbewegung¹⁷ (ebd.: 22ff.; Russell 2009: 53).

4.2.2 Die mathematische „Ideenlehre“ und das harmonische Seinsprinzip

Cassirer (1981) zufolge war die Mathematik in der pythagoreischen Weltanschauung entgegen jener der Naturphilosophen ein wesentlich entscheidendes Kriterium, nach dem sie ihre religiösen Glaubensprinzipien als „Wissen“ von den übersinnlichen Dingen fundierten. Die Mathematik (Arithmetik, Geometrie) galt für sie als Evidenzbasis für die Existenz der metaphysischen Seinswelt. In Pythagoras' mystischem Weltbild war die Zahl daher nicht lediglich ein Zeichen der quantitativen Bestimmung von Gegenständen und den zwischen ihnen sich ergebenden Zahlenverhältnissen, sondern gleichsam auch Ausdruck des ewig Seienden, des sich in einem immerwährenden Fluss der Dinge äußernden und durch das Maß fassbar gemachten Unbegrenzten:

Die Zahl ist es, die der homogenen Raumform ihre „Heterogenität“, ihr Auseinandertreten in eine Reihe verschiedener Sonderformen der Gestaltung ermöglicht; die Zahl ist es, welche die fließend immer gleiche Reihe der Zeit bestimmend abteilt, daß sie sich rhythmisch regt und daß sie sich in eine Mannigfaltigkeit harmonisch zusammenstimmender Bewegungen auseinanderlegt. Und sie ist es, die zuletzt auch die Vermittlung zwischen den beiden Reichen herstellt, die nach der religiösen Grundanschauung des Pythagoreismus durch eine tiefe Kluft geschieden sind. (ebd.: 33)

Wie aus Cassirers Beschreibung hervorgeht, lassen sich Raum und Zeit als Formkategorien des Ureinen, einer offensichtlich immerfließenden Urkraft, erst durch die Zahl abgrenzen,

¹⁷ Neben dem Glauben an die ewige Wiederkunft der Seele äußern sich die Parallelen zwischen Orphikern und Pythagoreern auch in einer auffallend ähnlichen Kosmogonie bzw. Theogonie, ihrer Nähe zum Dionisoskultus sowie der Auffassung, dass die Musik Ausdruck der kosmischen Urkraft sei (vgl. Riedweg 2002: 117f.).

wodurch sich zwischen den gemessenen „Sonderformen“ jene Relationen ergeben, welche nach den musikalischen Prinzipien des Rhythmus und der Harmonie miteinander eine zahlengesetzliche Ordnung bilden.

Das Prinzip der Harmonie (ἁρμονία) wurde in der Antike nicht musikalisch konnotiert, bezeichnete „Verküpfung“ oder „Zusammenfügung“ von Ungleiche[m] und wurde erstmals bei Plato und Aristoteles als „Zusammenklang“ oder „Wechselspiel“ auf die Musik bezogen. Die Pythagoreer verstanden laut *MGG* (Naredi-Rainer/Hüschen 1996: 118f.) Harmonie in mathematischem Kontext als Zahlengesetzlichkeit, die Pythagoras nach einer Überlieferung des Neupythagoreers Nikomachos von Gerasa bei einem musikalischen Experiment entdeckt haben soll: Nachdem Pythagoras bei einer Schmiede vorbeiging und bei den Lauten, die durch das Aufschlagen der Hämmer auf die Ambösse entstanden, Qualitätsunterschiede wahrgenommen haben soll, führte er ein Experiment mit einem Monochord durch, an das er vier Metallsaiten gleicher Länge, Qualität und Spannung befestigte und an deren Enden Gewichte mit jeweils unterschiedlicher Masse anbrachte; beim Anschlagen der ersten Saite mit zwölf Gewichten und der letzten Saite mit sechs vernahm er einen qualitativen Unterschied im Ton, der sich demnach in der Proportion 2:1 äußerte, also um eine Oktave; ebenso verfuhr er mit den restlichen Saiten und kam auf die Proportionen der Quinte und der Quart, die 3:2 und 4:3 ergaben¹⁸ (Neubauer 1986: 12; Riedweg 2002: 45).

So glaubten die Pythagoreer, dass Harmonie im Sinne einer ontologischen wie auch musikalischen Zahlengesetzlichkeit als kosmisches Ordnungsprinzip in der Tat alle Sphären des Seins durchdringe, wie John Neubauer (1986) beobachtet:

According to Pythagorean metaphysics, harmony infused all aspects of the universe and mirrored itself specifically in the simple harmonic proportions of music. Musical harmony thus expressed the balance of things – of the elements, of the humors in the body, of soul and soma, of the political state, and, especially, of the movements of the heavenly bodies, believed to result in the celebrated “music of the spheres“. (ebd.12)

Die Vorstellung vom Kosmos als harmonisches Gebilde schien bei ihnen zugleich Glaubensprinzip als auch wissenschaftlich nachweisbare Tatsache gewesen zu sein. Anhand der Sphärenharmoie, nach welcher die Gestirne durch ihre Bewegung Schall absondern und, in bestimmten Verhältnissen zueinander stehend, eine „himmlische Melodie“ erklingen lassen, ergab sich durch mathematische Bemessung der Abstände jener zehn Planeten, welche nach der pythagoreischen Astrologie um das Ureine, das kosmische Feuer kreisen. Zu diesen Planeten zählten die Pythagoreer neben Erde, Merkur, Venus, Mars, Jupiter und

¹⁸ Aufgrund dieser Legende gilt Pythagoras heute noch als Begründer der mathematischen Grundlagen der Musik (Riedweg 2002: 44; Neubauer 1986: 12).

Saturn auch die Sonne, den Mond, die Fixsternschale und die sogenannte unsichtbare Gegenerde (Aristoteles 1982: 31; Riedweg 2002: 112), welche sie sich laut Aristoteles aus dem Grunde dazuerfanden, „da ihnen die Zehnzahl etwas Vollkommenes ist und das ganze Wesen der Zahl umfasst“ (Aristoteles 1982: 31). So wurden den Zahlen ähnlich wie den hebräischen Buchstaben in der kabbalistischen Zahlenmystik auch bestimmte qualitative Werte zugeschrieben, wie aus Aristoteles' Bericht zu schließen ist:

Da nämlich die Zahlen in der Mathematik der Natur nach das Erste sind, und sie in den Zahlen viel Ähnlichkeiten (Gleichnisse) zu sehen glaubten mit dem, was ist und entsteht, mehr als in Feuer, Erde und Wasser, wonach (z.B.) ihnen die eine Bestimmtheit der Zahl Gerechtigkeit sei, diese andere Seele oder Vernunft, eine andere wieder Reife und so in gleicher Weise so gut wie jedes einzelne, und sie ferner die Bestimmungen und Verhältnisse der Harmonie in Zahlen fanden; da ihnen das übrige seiner ganzen Natur nach den Zahlen zu gleichen schien, die Zahlen aber sich als das Erste in der gesamten Natur zeigten, so nahmen sie an, die Elemente der Zahlen seien Elemente alles Seienden, und der ganze Himmel sei Harmonie und Zahl. Und was sie nun in den Zahlen und den Harmonien als übereinstimmend mit den Eigenschaften (Zuständen) und den Teilen des Himmels und der ganzen Weltbildung aufweisen konnten, das brachten sie zusammen und paßten es an. (ebd.: 29,31)

Wir sehen also, dass die ontische Dimension der Mathematik bei den Pythagoreern in der mystischen Bedeutung zum Tragen kam, die sie der Zahl beimaßen. Mit der Zahl Zehn für Vollkommenheit stand nach Riedweg (2002: 110ff.) die Zahl Vier, die sogenannte „tetraktýs“ (τετρακτύς) in engem Zusammenhang. Anhand der Tatsache, dass die Quersumme der „tetraktýs“ Zehn ergibt und mit dieser sich wiederum in einer dreieckigen Anordnung der Zählsteine, welcher sich die Pythagoreer in ihren mathematischen Berechnungen zwecks visueller Darstellung bedienten, ein „vollkommenes“, gleichseitiges Dreieck bilden lässt, lässt sich die enge Beziehung zwischen Mathematik und Zahlenmystik nachvollziehen. Aus der Erkenntnis, dass die Musik als visuell nicht fassbare Form nach dem Prinzip mathematischer Zahlengesetzlichkeit folgt, glaubten die Pythagoreer daher, dass der Kosmos nach musikalischen Prinzipien zusammengefügt ist.

Der Pythagoreische Einfluss macht sich auch in Platons Philosophie bemerkbar. Dieser zeichnet sich in einem Mythos im zehnten Buch seiner *Politeia* besonders deutlich ab (ebd.; vgl. Neubauer 1986: 12). Platon (1971: 861) beschreibt im besagten Mythos eine Spindel, um die acht verschiedenfarbige Kreise, regenbogenartig ineinander gehend, eine sich drehende, „zusammenhängende Oberfläche einer Wulst“ (ebd.) bilden, die die „kosmische“ Harmonie aufrechterhält;

Gedreht aber werde die Spindel im Schoße der Notwendigkeit. Auf den Kreisen derselben aber säßen oben auf jeglichem eine mitumschwingende Sirene, eine Stimme von sich gebend, jede immer den nämlichen Ton, aus allen achten aber insgesamt klänge dann ein Wohllaut zusammen. Drei andere aber, in gleicher Entfernung ringsumher, jede auf einem Sessel sitzend, die [...] Töchter der Notwendigkeit, die Moiren Lachesis, Klotho und Atropos, sängen zu der Harmonie der Sirenen, und

zwar Lachesis das Geschehene, Klotho das Gegenwärtige, Atropos aber das bevorstehende. (ebd.: 863)

Die Spindel symbolisiert bei Platon die acht Gestirne, die vom Äußersten ausgehend wie folgt angeordnet sind:

(1) Fixsterne, (2) Saturn, (3) Jupiter, (4) Mars, (5) Merkur, (6) Venus, (7) Sonne, (8) Mond. Die Erde ist als unbewegt in der Mitte gedacht. Die Breite der Ränder an den Wülsten [Kreisen] sollen wohl die Abstände der entsprechenden Gestirnbahnen voneinander bedeuten; die genannten Farben sind die der Gestirne am Himmel. Die Bewegungen des ganzen Alls äußern sich durch Töne, die zur „Sphärenharmonie“ zusammenklingen. (ebd.: Anm.)

Wir sehen also, dass schon die antiken Philosophen in der Musik etwas Übersinnliches erkannten. Pythagoras' wissenschaftliche „Fundierung“ der Sphärenharmonie als kosmische Urkraft trug zumindest bei Platon mit Sicherheit dazu bei, dass diese nicht als reiner Mythos wahrgenommen wurde, sondern auf physikalischen Gesetzen beruhte, die sich für Pythagoras aus dem Zusammenhang zwischen Musik und Mathematik erschlossen haben könnte. So verstanden die Pythagoreer die „irdische“ Musik als Widerklang der Sphärenharmonie, die erst durch das Maß und die Proportion fassbar gemacht wird.

Riedwegs Untersuchungen verschiedener antiker Quellen ergaben, dass die Musik einen wesentlichen Bestandteil der pythagoreischen Lebensführung bildete und eine kathartische Funktion hatte. Somit lässt sich sagen, dass die Sphärenharmonie gleichsam auch die Harmonie zwischen Leib und Seele symbolisierte und der Pythagoreismus insofern ein Heilsweg war, als dass er auf eine Harmonie der zwei menschlichen Naturen des Rationalen und Irrationalen ausgelegt war. (Riedweg 2002: 47)

5. Von der Musik zur Symbolsprache

5.1 Das pythagoreische Substrat in der abendändischen Musiktheorie

Wie in K 4.1. festgehalten werden konnte, war die Musikauffassung des europäischen Mittelalters von der pythagoreischen stark beeinflusst, d.h. Pythagoras' mathematisch-musikalische Grundlagen waren in der scholastischen Musiktheorie an eine durch und durch mit christlicher Symbolik behaftete Zahlenmystik gebunden. Gleichzeitig vertrat aber Augustinus die Auffassung, dass Musik sowie die Poesie, aufgrund deren gemeinsamen Ursprungs in der griechischen „musiké“, eine vernunftbasierende Wissenschaft sei. Neubauer (1986: 13, 23ff.) beruft sich hier auf Platons Musikklassifikation aus dem Dialog mit dem „Musikverständigen“ Glaukon im dritten Buch der *Politeia*:

Auf alle Weise, sprach ich, wirst du doch dieses gründlich zu sagen wissen, daß der Gesang aus dreierlei besteht, den Worten, der Tonsetzung und dem Zeitmaß.
Ja, sagte er, das wohl
[...] Und Tonart und Takt müssen doch der Rede folgen?
Wie sollten sie nicht? (Platon 1971: 219)

In Platons Philosophie sind die Künste einer gesellschaftlichen Funktion untergeordnet, d.h. sie gelten weitgehend als „erzieherisches“ Mittel und sind demnach zweckgebunden. Das Prinzip der Naturnachahmung (Mimesis), nach dem die Künste als Abbild der objektiven Welt – und nicht etwa wie im Symbolismus als formal kodifizierte Darstellung des Metaphysischen – verstanden werden, sind auf Platon und Aristoteles zurückzuführen. In diesem Sinne sind auch Platons oben zitierte Worte zu verstehen, mit welchen dieser die Musik in den Dienst der Sprache stellt. Dies wird umso deutlicher, wenn Neubauer (1986: 23) beobachtet, dass Platon zu dieser Zeit, da sich die Musik schon von ihrer sprachlichen Abhängigkeit gelöst und als rein instrumentale Kunstform emanzipiert hatte, die neue Musikform ablehnte und stets am „sinnhaften“ Konzept der „musiké“ festhielt.

Ausgehend von der Anschauung, dass Musik und Sprache als akustische Formen nach den Prinzipien der Harmonie und des Rhythmus bzw. der Metrik zur Äußerung gebracht werden, sind nach Neubauer (1986: 19,23ff.) in der Renaissance und im Barock neue Zugänge zur Musik entstanden, die im 18. Jhdt. den musiktheoretischen Diskurs bildeten. Eine der Theorien, die auf eine semantisch konnotierte Ausdrucksebene der Musik zielte, war die sogenannte Affektenlehre, die im deutschen Komponisten Johann Mattheson, der mit seiner empiristischen Schrift *Das forschende Orchestre* [1721] einen Angriff auf die Musik als kosmisches Ordnungsprinzip startete, einen ihrer bedeutendsten Vertreter fand. In seiner

Ansicht, dass die Mathematik nicht den Künsten, sondern den Wissenschaften zu dienen habe, wollte Mattheson die Musik nicht mehr als eine „Aneinanderreihung“ von mystischen Zahlen verstehen und stellte dem pythagoreischen ein sensualistisches Konzept entgegen, in dem er sich vielmehr auf seine eigene Sinneswahrnehmung als auf die Zahlengesetzlichkeit berief, wenn es um kompositorische Fragen ging (ebd.: 45, 51). Neubauer zufolge konnte sich Mattheson aber trotzdem in seinem Angriff auf den Pythagoreismus vom mathematischen Kompositionsprinzip nicht befreien (ebd.: 20). Folgende Textpassage soll den Terminus „Affekt“ in Zusammenhang mit Musik und Sprache erläutern:

"Affectus" was originally a translation of *pathos* and designated an externally induced emotional state. Theories of the affects in the arts describe how to encode the emotions and how the codes induce emotions in the recipient. Since affective music wishes to persuade its listeners, it may be said to rely on rhetoric; musical rhetoric is in this sense, a means of achieving affective ends. (ebd.: 42)

Der Musik wurde in Analogie zu sprachlichen Strukturen eine semantische Funktion zugeschrieben, die sich in ihrer Ausdrucksfähigkeit von Gefühlen und Stimmungen äußerte, d.h. dass sie „in konnotativer Form Botschaften weitergab [...] bzw. auch darüber hinaus suggerierte (›erweckte‹), daß sie aber auch in zahlreichen Fällen Denotate zu vermitteln versuchte“ (Krones 1997: 815). Das musikalische „Verstehen“ basierte daher entweder auf der Gefühlsebene, da durch bestimmte Melodien und Rhythmen gewisse Stimmungsbilder konnotiert wurden oder „es konnte aber auch durch einen Grundkonsens in bezug auf eine groß angelegte symbolsprachliche Systematik gewährleistet sein, die durch musikerzieherische Maßnahmen allgemein oder doch zumindest einem Kreis von ›Kennern‹ bekannt war.“ (ebd.)

Wie sehr dieses Konzept auf rationalistischen denn auf sensualistischen Prinzipien beruhte, soll im nächsten Kapitel unter Beweis gestellt werden, das zugleich den Unterschied zum reflektiv-sensualistischen Zugang in der deutschen Frühromantik verdeutlichen soll.

5.1.1. Forkels Theorie der musikalischen Rhetorik

Eine Gesamtdarstellung der musikalischen Rhetorik ist im umfangreichen Werk *Allgemeine Geschichte der Musik* [1788-1801] des Musiktheoretikers und -historikers Johann Nikolaus Forkel zu finden, in dem er, ausgehend von der These des gemeinsamen Ursprungs von Musik und Sprache, die verschiedenen Entwicklungsstufen der Kunst aufzeigt (vgl. Naumann 1990: 25ff.).

Wie die Musik „in ihrer Entstehung, eben so wie die Sprache nichts als Tonleidenschaftlicher [sic!] Ausdruck eines Gefühls“ (Forkel 1967: 2) ist, versucht Forkel gerade aufgrund ihrer „gemeinschaftlichen Quelle, [...] der Empfindung“ (ebd.) die reziproken Verhältnisse zwischen ersterer als „Sprache des Herzens“ (ebd.) und zweiterer als „Sprache des Geistes“ (ebd.) aufzuzeigen, die sich zwar im Laufe von drei historischen Kunstperioden auseinanderentwickelt haben, zugleich aber „so viele Merkmale ihres gemeinschaftlichen Ursprungs übrig behalten, daß sie [...] noch in ihrer weitesten Entfernung auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen reden“ (ebd.).

In der ersten Periode ihrer Entwicklung war die Musik daher nichts weiter als bloßer Ton oder Klang, der dem Menschen, „in seinem ersten Zustand [als] ein bloß leidendes Geschöpf“ (ebd.: 3), als „Empfindungs-Werkzeug“ (ebd.) diente, also sein Kommunikationsmedium war. Und nachdem auf der Empfindung „als das Bewußtseyn eines Eindrucks auf äußere oder innere Sinne“ (ebd.) alle Erkenntnis beruhe, war ursprünglich die Musik, also der Klang, die einzig fassbare Quelle des menschlichen Erkennens (ebd.).

Der Ton musste sich daher bald von seinem ursprünglichen Zustand als bloßer Klang in eine Reihe von sich immer wiederholenden Tönen weiterentwickeln, denn als „Ausdruck einer Empfindung“ (ebd.: 4), die „den Gesetzen der Bewegung“ (ebd.) folgt, wurde der Ton als „Erkenntnisinstrument“ dem zeitlichen Prinzip des Rhythmus unterworfen, was zu einer ersten musikalischen „Modification“ (ebd.) des ursprünglichen Klangs führte und der für Forkel jene Phase der ersten Periode kennzeichnet, in der noch „halbwilde, halbkultivierte Völker ihre erste Musik“ (ebd.) produzierten.

Dabei setzt Forkel die erste Musik mit dem Instrumentenbau gleich, nimmt in seiner Ausführung die „vielen asiatischen, africanischen und americanischen“ (ebd.: 5) Völker als Beispiel für solch einen „rohe[n] Zustand der Musik“ (ebd.), da sie sich in ihrem kulturellen Fortschritt über die Zeit hinweg nicht weitentwickelt hätten, weshalb sie die „zweyte Periode der Kunst“ (ebd.: 6) nicht erreicht hätten, die sich nicht mehr durch reine Erkenntnis des Tons, sondern durch dessen Bestimmung und ferner die Entwicklung der Tonleitern auszeichnet. Daher besteht kein Zweifel, dass die ersten Tonleitern nach sprachlich-grammatikalischen Mustern zusammengestellt wurden:

Daß die ersten Völker bey der Bildung ihrer kleinen Tonreihen ein dunkles Gefühl von den verschiedenen Bedeutungen und Beziehungen der darin aufgenommenen Töne untereinander hatten, die offenbar so gegen einander betrachtet werden können und müssen, wie die verschiedenen Glieder eines Redesatzes, ist nicht zu bezweifeln; [...] (ebd.: 7)

Diesen Schluss zieht er aus den aus seiner Sicht gegebenen Interferenzen zwischen dem menschlichen Empfindungsapparat und der „Ideensprache“, die ja ebendiesem entsprungen ist. Daher gibt es in diesem Entwicklungszustand schon eine klare Differenzierung zwischen einer empfindsam-musikalischen und einer logisch-semantischen Ausdrucksform des Menschen, die sich aber voneinander in einem noch zu geringen Maße unterscheiden, um von Musik sprechen zu können und daher auch von keinem Musiker in engerem Sinne die Rede sein kann. Wie zu erwarten illustriert Forkel dieses „Jünglingsalter der Kunst“ (ebd.: 12) am Beispiel der Hellenen, in deren „musiké“ die Einheit der Sprache mit der Musik aus dem Grunde gegeben war, da es letzterer noch weitgehend an „eigenen Ausdrücken und Combinationen“ (ebd.) fehlte, was er in Platos weitaus geringer Bedeutung, die dieser, wie schon erwähnt, der instrumentalen Musik beimaß, bestätigt sieht.

Das entscheidende Element, das die dritte Stufe der Kunstentwicklung herbeiführt, ist die Harmonie, welche nicht nur eine Vermehrung, sondern auch die dezidierte „Bestimmtheit der musikalischen Ausdrücke“ (ebd.: 13) ermöglicht. Erst durch das wohlklingende Zusammenwirken verschiedenster Töne in Höhe, Klangfarbe und zeitlicher Dauer, das auf jenem mathematischen Prinzip der Zahlengesetzlichkeit gegründet ist, zu deren Entdecker wir keinen anderen als Pythagoras selbst bestimmen konnten, konnte die Musik „das werden, was sie nun ist, nemlich eine wahre Empfindungsrede“ (ebd.).

Die Harmonie ist nach Forkel (ebd.: 13ff.) somit jenes Prinzip, welches erstens die Tonbestimmung möglich machte und aus dem sich zweitens die homo- und die polyphonische Kompositionstechnik entwickeln konnte, letztere aber „alle Nachahmungen verschiedener Stimmen, ihre mannichfaltigen Arten der Versetzung nach den Regeln des doppelten Contrapunkts [...]“ (ebd.: 15) ermöglichte, wodurch erst stärker differenzierte musikalische Ausdrucksformen entstehen konnten. Drittens sei das Prinzip der Harmonie

[...] die mathematische Berechtigung der in unsern Tonleitern befindlichen einzelnen Intervallen, und die dadurch entstandene Möglichkeit, alle unsere Tonleitern so ineinander zu schieben, daß sie jetzt ein innig verbundenes Tonsystem ausmachen, dessen verschiedene Glieder einander vollkommen analog sind. (ebd.: 15f.)

Forkel zeichnet in seiner Theorie die historische Entwicklung der Musik, deren sogenannte Modifikationen parallel mit den kulturellen Sprachstufen einhergegangen sind, um eine an der sprachlichen Rhetorik orientierte musikalische Grammatik darzustellen. Diese Grammatik, als Lehre vom musikalischen Satzbau, also von der Verknüpfung von Tönen und Akkorden zu musikalischen Sätzen sowie die musikalische Rhetorik (die Verbindung dieser Sätze zu einer Partitur usf.) bilden das kompositorische Regelwerk. Die Töne verhalten sich

daher analog zu sprachlichen Lauten, die zu Silben, Worten, Sätzen zusammengefügt werden und somit einen komplexen Ausdruck bilden. Für das Komponieren bedeutet das, dass die Bildung der Sätze nach folgenden Prinzipien erfolgt:

- 1) mit einzelnen nach einander verbundenen Tönen, nemlich melodisch
 - 2) mit über einander verbundenen Tönen, nemlich harmonisch
 - 3) mit Bestimmung der Dauer jedes einzelnen Tones, nemlich rhythmisch.
- (ebd.: 21)

Weiters geht Forkel auf jedes einzelne dieser Prinzipien ein, wobei er der Harmonie und Melodie, die er als unzertrennlich ansieht, den höchsten Stellenwert zuschreibt, dem Rhythmus aber als äußeres „Beförderungsmittel des musikalischen Ausdrucks“ (ebd.: 27) keine besondere Rolle beimisst. Forkel kommt letztlich aber nicht über den pythagoreischen Ansatz hinaus, den er jedoch als bloße „Richtigkeit und Ordnung in den Verbindungen“ (ebd.: 19) der Töne abfertigt.

In ihrer Dissertation *Musikalisches Ideen-Instrument – Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik* beobachtet die Germanistin Barbara Naumann (1990), dass in Forkels Theorie sich jener Umstand des Fehlens der „zeitgenössischen Bestimmungen von Empfindsamkeit“ (ebd.: 26), der eine Reflexion zwischen „Denken“ und „Fühlen“ ermöglichen würde, als problematisch erweist:

Ihm bedeutet die Suche des Gefühls nach Ausdruck kein Problem, und die Korrelation mit dem sprachlichen Paradigma als Geistessprache markiert nur einen getrennten Funktionsbereich der Sprache, der nach analogen Prinzipien aufgebaut ist, die Reflexion des Subjekts über seinen Ausdrucksdrang jedoch keineswegs notwendig macht. Das Ausschalten aller Reflexionsfiguren aus dem Komplex Gefühl – Ausdruck – Musik erklärt den befremdlichen positivistischen und direkten Charakter dieser Form der »Ausdrucksästhetik«, gerade gegenüber späteren romantischen Modellen. (ebd.: 27)

Worauf also Forkel keinen Wert zu legen scheint, ist jene Auseinandersetzung mit bestimmten reflexiven Funktionalitäten zwischen Subjekt und Musik, die sich auf dessen Gefühlserleben beziehen, d.h. die wechselseitigen Beziehungen zwischen Musik und Sprache werden bei ihm von einem allgemeinen, rein wissenschaftlichen Standpunkt aus aufgestellt. Für Naumann hängt dies mit Forkels marginaler Auseinandersetzung mit dem Rhythmus zusammen, dem er außer in der zweiten Entwicklungsstufe, da dem zeitlichen Aspekt lediglich eine wiederholende Funktion zugeschrieben wird, keine weitere Bedeutung beimisst:

Der *zeitliche* Aspekt der Musik tritt in Forkels Theorie in den Hintergrund. Sowohl Sulzer als auch A.W. Schlegel und in deren Nachfolge Schelling werden aber im Rhythmus das ausgezeichnete Element sowohl der Musik als auch der Sprache erkennen, mit dem die subjektive Organisation menschlichen Fühlens in ein objektivierbares Medium übertragen werden kann. Der Rhythmus bildet

danach die Spur des subjektiven (Sprach-) Ursprungs auch in den entwickelten, dem Ursprung entfremdeten medialen Formen. (ebd.: 30).

Hieraus wird ersichtlich, dass sich nicht die Musik in ihrer „einheitlichen“ Form für subjektiv-poetologische Konzepte eignet, sondern ihr Teilaspekt „Rhythmus“, dessen elementare Funktion erst in der Romantik erkannt wird.

5.2 Kunstreflexionen in der deutschen Frühromantik

5.2.1. Die Musikmystik bei Wackenroder und Tieck

Wer an ein System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt! Erträglicher noch ist Intoleranz des Gefühls, als Intoleranz des Verstandes; – Aberglaube besser als Systemglaube. – (Wackenroder 1991a: 89)

Die starke „Rationalisierung“ der Kultur hatte als Folge des aufklärerischen Systemdenkens, das im 18. Jhdt. von philosophischen Größen wie Jean-Jacques Rousseau und Immanuel Kant geprägt wurde, den Erkenntnisbegriff in die „Schranken“ der Vernunft gewiesen und jedwede mystisch-gnoseologische Konzeptionen der Vorzeit entmachtete. Darin wurzelt jene Geisteshaltung, die im 19. Jhdt. im Feldzug gegen irrationale Strömungen den Sieg davonzutragen schien, bis sich das Blatt mit dem Aufkommen des Wagnerschen Gesamtkunstwerks und den davon beeinflussten neuromantischen Strömungen wendete. Der Symbolismus als Reflex der Schaffenskrise des 19. Jhdts. und die damit zusammenhängende Stagnation des Intellekts ist tief im Denken der Jenaer Frühromantiker verwurzelt (vgl. Sadykova 2004).

Wie schon festgehalten, wurde die Krise des Individuums, die sich im Laufe des 19. Jhdts. abzeichnete, in der Romantik vorbereitet. Diese Entwicklung ging mit der Herausbildung einer autonomen Musikästhetik Hand in Hand, was in weiterer Folge noch gezeigt wird.

Wie aus dem letzten Kapitel hervorgeht, war die Musik so wie die anderen Künste in ein gesellschaftliches Subsystem integriert. Die Entwicklung gegen ein rationalistisches Kunstkonzept begann in der modernen Kulturgeschichte des auslaufenden 18. Jhdts. Form anzunehmen, als sich in Deutschland mit dem Aufkommen der romantischen Schule eine neue Kunstauffassung anbahnte, die sich vom aufklärerischen Geist des vergangenen Jahrhunderts befreien wollte. Die Gedanken der Jenaer Frühromantiker kreisen daher um das Wiederaufleben religiöser Werte, welche im Laufe des Rationalisierungsprozesses

verlorengegangen schienen. In diesem Zusammenhang „entdeckten“ sie die Musik neu, deren wahren Wert sie in deren Wirkung auf den menschlichen Geist erkannten und die sie daher über alle anderen Künste stellten (vgl. Neubauer 1986: 197).

Die Dichter und Philosophen Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwick Tieck gelten als Wortführer der Frühromantik. Für beide Autoren galt das Mittelalter – eine Zeit, in der die Religion in ihrer „Reinform“ und fern eines vernunftorientierten Weltbildes herrschte – als „Goldenes Zeitalter der Spiritualität“ (Sadykova 2004: 39).

Auf ihren Wanderungen durch Deutschland fanden sie vor allem in der Kirchenmusik eine Inspirationsquelle für ihre kunstphilosophischen Überlegungen, welche sie in den hauptsächlich von Wackenroder verfassten *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (HK) und den größtenteils Tieck zugeschriebenen *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (PK) darlegten (vgl. Neubauer 1986: 197). So finden wir in den PK schon die Gleichsetzung der Kunst mit der Religion, die der „Klosterbruder“ verlautbart:

Ihr fühlt das Bedürfnis nicht, das Streben des reinen und poetischen Geistes, aus dem Streit der irrenden Gedanken in ein stilles, heiteres, ruhiges Land erlöst zu werden. Ich habe mich immer nach dieser Erlösung geseht, und darum ziehe ich gern in das stille Land des Glaubens, in das eigentliche Gebiet der Kunst. (Wackenroder 1991b: 240f.) .

Daraus lässt sich die Tendenz ablesen, die Kunst eben nicht mehr als bloße Naturnachahmung zu verstehen, sondern durch sie die Verbindung zur übersinnlichen Welt herzustellen. Die Musik erwies sich als die „romantischste“ Kunst, da sie sich nicht rational begreifen, sondern emotional erleben lässt (vgl. Dimter 1994: 407ff.). So sieht Wackenroder die Musik als diejenige Kunst an, die den unvermittelten Kontakt zur „höheren Seinswelt“ ermöglicht: „Denn die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion.“ (ebd.: 241)

Wackenroder sucht in seinen *HK* eine neue Form der ästhetischen Urteilskraft, die sich im Spannungsfeld zwischen vernunftbasierter Kritik und dem persönlichen Gefühl bei der ästhetischen Bestimmung eines Kunstwerks bewegt. Im Gegensatz zu Kants *Kritik der Urteilskraft* [1790] bezieht sich Wackenroders ästhetisches Urteilsvermögen nicht auf das Schöne in der Natur und damit zusammenhängend in dessen gesellschaftlicher Funktion, sondern das Kunstwerk selbst steht bei ihm im Mittelpunkt (Naumann 1990: 13f.).

Wackenroders Erzählung über den Kapellmeister Berglinger liefert dabei ein klares Bild von der romantischen Musikmystik und der damit verbundenen „göttlichen“ Eingebungskraft auf das künstlerische Individuum, das als solches in der ihm zugeschriebenen gesellschaftlichen Rolle nicht lebensfähig ist.

Wackenroder, der sich in Berlin und Göttingen ein musiktheoretisches Wissen aneignen konnte und sich darüber hinaus auch mit Forkels Theorie auseinandergesetzt hatte (Naumann 1990: 24f.; Neubauer 1986: 197), lässt in den *HK* seinen Joseph Berglinger – ein junger Mann, der mit Vater und Schwestern in einer kleinen Stadt ein wenig aufregendes Leben führt – Gefühle von großer Intensität erleben, als dieser eine Zeit lang in der bischöflichen Residenz verweilt und so die Möglichkeit bekommt, Kirchenkonzerte zu besuchen. Bei seinem allerersten Konzert ruft die Musik folgende Empfindungen und Gedanken bei ihm hervor:

Erwartungsvoll harrete er auf den ersten Ton der Instrumente; – und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach, und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Haide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte. Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich, und heftete die Augen unverrückt auf den Boden. Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; die Musik durchdrang seine Nerven mit leisen Schauern, und ließ, so wie sie wechselte, mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen. (Wackenroder 1991a: 132)

Die Wirkung der Musik versetzt Berglinger in einen nahezu ekstatischen Zustand, in dem er für einige Augenblicke sein irdisches Dasein vergisst. Dieser Rausch endet nicht mit der Musik; er hält auch nach dem Konzert weiter an. Berglinger fühlt sich wie erleuchtet und nimmt beim Verlassen der Kirche die ihn umgebende Realität ganz anders wahr:

Ja bey manchen Stellen der Musik endlich schien ein besonderer Lichtstrahl in seine Seele zu fallen; es war ihm, als wenn er dabei auf einmal weit klüger würde, und mit helleren Augen und einer gewissen erhabenen und ruhigen Wehmut, auf die ganze Wimmelnde Welt herabsähe. So viel ist gewiß, daß er sich, wenn die Musik geendigt war, und er aus der Kirche herausging, reiner und edler geworden vorkam. Sein ganzes Wesen glühte noch von dem geistigen Weine, der ihn berauscht hatte, und er sah alle Vorübergehende mit andern Augen an. (ebd.: 132f.)

Berglinger besucht während seines Aufenthalts viele Konzerte, muss aber nach einiger Zeit zu Vater und Schwestern in seinen Heimatort zurückkehren und sich mit den Belanglosigkeiten des täglichen Familienlebens begnügen. Der Vater, der die Künste als bloße Befriedigung von Lüsten ablehnt, will seinen Sohn – dessen Hang zur Musik gegenüber er naturgemäß negativ eingestellt ist – einen „richtigen“ Beruf erlernen lassen und unterrichtet ihn in der Medizin. Nachdem Berglinger eine geraume Zeit lang kein Ton zu Ohr gekommen ist, verfällt er in eine tiefe Depression. (ebd.: 132ff.)

Berglinger flieht aus der Vaterstadt und wird Kapellmeister. Nach einigen Jahren der musikalischen Tätigkeit findet er sich in einem Zustand der Enttäuschung wieder als er bemerkt, dass die Musik bei seinen Zuhörern nicht die Art von durchdringenden

Empfindungen auslöst, die er selbst einst erlebte. Berglinger beginnt an seinen Fähigkeiten und daran zu zweifeln, ob er nicht doch einen wissenschaftlichen Beruf hätte erlernen sollen, bis er nach vielen Jahren dem Vater – den er seit seiner Flucht nicht mehr gesehen hatte – erst am Sterbebett wieder begegnet. Nach dessen Tod schreibt Berglinger eine Passionsmusik, die in einem berausenden Konzert aufgeführt wird:

Er sollte zu dem bevorstehenden Osterfest eine neue Passionsmusik machen, auf welche seine neidischen Nebenbuhler sehr begierig waren. Helle Ströme von Thränen brachen ihm aber hervor, so oft er sich zur Arbeit niedersetzen wollte; er konnte sich von seinem zerissenen Herzen nicht erretten. Er lag tief daniedergedrückt und vergraben unter den Schlacken dieser Erde. Endlich riß er sich mit Gewalt auf, und streckte mit dem heißesten Verlangen die Arme zum Himmel empor; er füllte seinen Geist mit der höchsten Poesie, mit lautem, jauchzendem Gesange an, und schrieb in einer wunderbaren Begeisterung, aber immer unter heftigen Gemüthsbewegungen, eine Passionsmusik nieder, die mit ihren durchdringenden, und alle Schmerzen des Leidens in sich fassenden Melodieen, ewig ein Meisterstück bleiben wird. Seine Seele war wie ein Kranker, der in einem wunderbaren Paroxysmus größere Stärke als ein Gesunder zeigt. (ebd.: 144)

Durch den Tod des Vaters macht Berglinger jene schmerzhaft Erfahrung, die die Kluft zwischen dem tiefsten Urgrund seines inneren Wesens und seiner Person aufhebt. Mit derselben Gewalt, mit der sich Leid und Entsetzen über ihn selbst ergießen, werden auch die Kirchenbesucher von seiner Musik ergriffen. Jetzt erst kann Berglinger die Hörer „berauschen“ und sie durch seine Musik an seinem Leid teilhaben lassen. Das Sein ist für ihn aber unerträglich geworden und er geht letztlich an seinem seelischen Schmerz zugrunde.

Die Berglinger-Erzählung liefert ein bezeichnendes Beispiel für den romantischen Diskurs, anhand des Mediums Musik den Riss zwischen Künstler und der ihm zugeteilten Rolle in der Gesellschaft zu thematisieren. Hierin zeichnen sich schon die Konturen von Schopenhauers und Nietzsches Musikphilosophie ab. Wie schon festgehalten wurde, gilt für sie das persönliche „Erleben“ des Künstlers als unabdingbare Voraussetzung für das kreative Schaffen. Naumann sieht in der Berglinger-Erzählung den Grundstein der romantischen Poetik gelegt:

Wackenroder gelingt es anhand der Figur des Berglinger, der an der *Episteme* seiner Kunstmetaphysik scheitert und – historisch gesehen – an den Aporien der metaphysischen Ausdrucksästhetik verzweifelt, einen Text zu konstruieren, der das von Berglinger als problematisch beschriebene Beziehungsgeflecht von Künstler und Gesellschaft als Oberfläche einer obsoleten ästhetischen Voraussetzung deutlich werden läßt. Gleichzeitig entwickelt Wackenroder, als Innenseite dieses Protagonisten, subjekttheoretische Konsequenzen, die für die gesamte frühromantische Poetik und Philosophie entscheidend werden. Da es keine Harmonie mehr zwischen dem Subjekt und der Ordnung des Kosmos geben kann, reproduziert die Reflexion derjenigen Kunstform, die am ehesten die kosmologiosche [sic!] Harmonie verkörpert, der Musik, am prägnantesten den transzendentalen Riß und die Krise des Subjekts als Künstler. (Naumann 1990: 57f.)

Die Berglinger-Erzählung ist demnach in zweifacher Hinsicht relevant: Einerseits wirft Berglingers Scheitern die Frage nach der Rolle des Künstlers als Individuum in der

Gesellschaft auf; andererseits lenkt er aufgrund dieses Sachverhalts das ästhetische Urteilen in eine neue, zeitgemäße Richtung, in der die Kunst nicht mehr lediglich als Naturnachahmung verstanden werden will, sondern als Reflex des subjektiven Erlebens, welches in keiner anderen Kunst als der Musik stärker zum Ausdruck gebracht werden kann.

5.2.2. Romantische Poetik bei Schlegel und Novalis

Der für Wackenroders und Tiecks Kunstreflexionen bezeichnende Ausdruckscharakter der Musik, den die pathetisch anmutenden Passagen der *HK* und *PK* illustrieren gerät bei den zwei führenden Programmatikern der deutschen Frühromantik, Novalis und Friedrich Wilhelm Schlegel, in den Hintergrund (Dimter 1994: 419; Naumann 1990: 4). Während sich die Brüder Schlegel in ihren Schriften und Vorlesungen überwiegend mit gattungspoetischen Fragen beschäftigen, sucht Novalis in seinen Fragmenten die Funktionen einer individuell gestalteten Poesie zu ergründen. Ähnlich wie Forkel verfahren Novalis, Friedrich und dessen Bruder August Wilhelm Schlegel nach historischen Gesichtspunkten der Sprachentwicklung und der Ausdifferenzierung der Künste, wobei – im Gegensatz zu Forkel – ihr spekulativer Ansatz vom irrationalen Charakter ihres Denkens zeugt.

Wir finden bei den Brüdern Schlegel, vor allem aber bei Novalis, poetologische Gedankensysteme, die im Symbolismus ihre stärkste Ausprägung finden werden und welche mit gewissen Modifikationen in Belyjs Ästhetik zum Tragen kommen. So äußert sich Novalis (1965a: 441) in einem seiner Fragmente über die Schwierigkeit des Poeten, seine Ideen im Medium Sprache zum Ausdruck zu bringen: „Unsere Sprache ist entweder mechanisch, atomistisch oder dynamisch. Die ächt poetische Sprache soll aber organisch, lebendig seyn. Wie oft fühlt man die Armuth an Worten, um mehrere Ideen mit Einem Schlage zu treffen.“ (ebd.)

Das Gegensatzpaar mechanisch – organisch bezeichnet die Dichotomie der zwei Sprachaspekte des Prosaischen und des Poetischen; das Attribut „organisch“ ist den Brüdern Schlegel ein beliebtes Mittel, um die „genetische“ Verwandtschaft der Poesie mit der Religion und Philosophie und deren gemeinsamen Ursprung in der Musik zu kennzeichnen. Wie sollte nun solch eine lebende Poesie aussehen? In seinen schon hochromantischen Vorlesungen *Über deutsche Sprache und Litteratur* führt Schlegel (2006: 47) die „Nothwendigkeit der Poesie“ (ebd.) auf die Mythologie zurück: „<Die Geschichte aller Nationen führt uns auf Mythologie als Quelle der Dichtkunst; welche[,] wenn sie auch nicht

eine philosophisch künstlich gebildete Allegorie des Universums ist[,] doch sich immer darauf bezieht[.]>“ (ebd.)

Die Mythologie als sinnbildliche „Welterklärung“ stellt für Schlegels Bestimmung der romantischen Poetik den Ausgangspunkt dar. Für Friedrich Schlegel ist die Epik als historisch älteste künstlerische Form die gattungsbildende Mutter aller Künste, denn so wie die Entstehung des Dramas und seine spezielle Zweckmäßigkeit historisch nachweisbar sind, lässt sich der Ursprung der epischen Poesie nicht erörtern:

[...] Die epische Poesie ist die älteste <wesentlichste ursprünglichste>, die Grundlage aller Poesie überhaupt[.]
<Die *dramatische* eine angewandte abgeleitete neuere[;] nicht so wesentlich nothwendig[.] – Es läßt sich nicht denken, daß ein Volk[,] das ein Drama hätte und poetisch wäre[,] keine epische *Periode* gehabt hätte.> (ebd.: 49)

Als Beleg für diese Annahme ist hier der babylonische Schöpfungsmythos *Enuma Eliš* zu nennen, dessen Verschriftlichung laut *MGG* (Suppan 1995: 127f.) ins 3. Jahrtausend v. Chr. datiert und von Priestern zu Beginn des neuen Jahres feierlich vorgesungen wurde. Der Autor dieses Epos ist nicht bekannt, wohingegen der Verfasser der zwei ältesten griechischen Epen *Ilias* und *Odyssee* bekanntlich kein anderer als Homer ist, der sie im 8. Jhdt. v. Chr. niedergeschrieben haben soll. So weisen schon Homers Fassungen Spuren früherer Verschriftlichungen auf, die aber mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit auf eine lange Tradition mündlicher Überlieferungen zurückzuführen sind. Es braucht hier nicht näher erläutert zu werden, dass diese Epen von Göttern und übernatürlichen Begebenheiten handeln und daher mythischen Charakter haben, weshalb Schlegel die Poesie auf die Mythologie als fantastische Allegorisierung der kosmischen Zusammenhänge zurückführt. Diesen Gedanken finden wir schon in den frühromantischen Vorlesungen seines Bruders August Wilhelm, der sich darüber etwas konkreter äußert:

Die ersten Sittengesetze hatten die Form religiöser Gebote, und die innere Weihe der Religion wurde durch die Cerimonien des Gottesdienstes in Pflichthandlungen verwandelt. Mythologie war das verbindende Mittelglied zwischen Philosophie und Poesie, und wurde auch von den Griechen als die gemeinschaftliche Wurzel beyder betrachtet.“ (Schlegel 1989: 507)

Es ist also ersichtlich, dass Poesie ursprünglich untrennbar mit ihrer religiösen Funktion verbunden war und erst durch ihre Ausdifferenzierung sich die Philosophie entwickeln konnte. Für A. W. Schlegel ist dies insofern problematisch, als dass sich die unabhängige Entwicklung der Poesie nach dem Prinzip der Naturnachahmung vollzog und dadurch ihren metaphysischen Aspekt eingebüßt hat. So soll die neue Poesie durch einen Prozess der Remystifizierung wiederaufblühen:

Die Verwirrung der Gränzen hat von jeher großes Unheil angerichtet. Ächte Poesie wird von selbst zugleich philosophisch, moralisch und religiös seyn: gleichsam eine sinnbildliche Philosophie, eine losgesprochne freye Sittlichkeit und eine weltlich gewordne Mystik. (ebd.)

Somit äußert sich die Bestimmung des Poeten in seiner theurgischen Funktion, der in den Dingen das Übersinnliche erkennen und es darüber hinaus mittels poetischer Bilder kodifizieren kann. Wenn Novalis (1977: 289) seinen Heinrich von Ofterdingen sagen lässt: „[...] die höhere Welt ist uns näher, als wir gewöhnlich denken [...] wir erblicken sie auf das Innigste mit der irdischen Natur verwebt.“ (ebd.), so äußert er Markus Schwing (Schwing 1994: 368) zufolge eben das Gegenteil vom Mimesis-Prinzip, indem der mittels sinnbildlicher Darstellung – mit Novalis' Terminus: Poetisierung – das sich in der Natur offenbarende Absolute zum Ausdruck bringt.

So zielt F. W. Schlegel (2006: 77) mit seiner Aussage „alle Poesie soll mythisch seyn“ (ebd.) auf eine Ausdrucksform, die nicht etwa das mythologische Material behandeln, sondern sich ihrer Mittel bedienen soll, um letztlich selbst mythisch zu werden. Gerade im „Übergang vom Unendlichen zum Endlichen, in der Historisierung des Absoluten“ (Schwing 1994: 368), die Schlegel mit dem Begriff der „Divination“ (Schlegel 2006: 80) bezeichnet, liegt der wahrhaft lebendige Wesenszug der Poesie. In jedem kunstvoll gestalteten Nationalmythos (z.B. dem griechischen, indischen, nordischen) – und nicht etwa in der Historie –, sieht Schlegel jenes „organische“ Fundament gegeben, aus dem der Poet seine divinatorische Kraft schöpfen sollte und betont dabei die besondere Bedeutung der nordischen Mythen für die romantische Poesie. In seiner differenziell-wertenden Abstufung verschiedenster Volksmythen lässt sich der Nationalismusgedanke erahnen, der ja bekanntlich in der romantischen Philosophie wurzelt und im Laufe des 19. Jhdts. in der gesamten westlichen Welt Fuß fassen sollte (ebd.: 80ff.).

Das Ideal der gesungenen Epik, auf die das Silbenmaß zurückzuführen ist (Rhythmik, Metrik), liegt für Schlegel in der Einheit von Mythos und Musik und deren gemeinsamen Ursprungs im Ton. Eine genaue Untersuchung der griechischen Silbenmaße erweist sich hier nicht als notwendig, denn Schlegels Ausführungen zielen ganz und gar auf einen bestimmten Sachverhalt, nämlich auf den Zusammenhang zwischen Philosophie und Musik, der sich in der Poesie in dreierlei Dingen manifestiert: Der Mythos stellt als allegorischer Reflex zur „Unvollkommenheit der Philosophie“ (ebd.: 72) die bildliche Grundlage der Epik; der Pathos als tiefes, religiöses Empfinden, als vitale Kraft des Glaubens an eine unendliche Wirklichkeit, die leidenschaftliche oder enthusiastische und somit die musikalische; und der Ethos als Verschmelzung beider den eigens individuellen Charakter der Poesie. Denn „[j]edes

Gefühl[,] jede Leidenschaft ist individuell und dies wird bestimmt durch den Charakter, es führt daher der B.[egriff] des Mythos sowohl als der des Pathos auf den B.[egriff] von Charakter.“ (ebd.: 74).

Romantische Poesie zeichnet sich also für Schlegel durch subjektive Individualität als Ergebnis des verfremdeten mythischen Materials und seiner musikalischen Anordnung aus und ist nicht denkbar, wenn eines dieser Elemente fehlte, denn ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen der Poesie und den anderen Künsten liegt darin, dass in der Musik einzig der Pathos, in der Malerei die Allegorie das vorherrschende Element bilden (ebd.: 75). Das heißt in anderen Worten, dass Schlegel die romantische Poesie nicht in ihrer gesellschaftlich-zweckgebundenen Funktion verstehen will, sondern der eigens individuelle Charakter als Ausdruck des subjektiven Erlebens des freien Willens das wesentliche Element ausmacht, das die Poesie als solche determiniert.

Da nun die Musik als leidenschaftlich-enthusiastischer Ausdruck des mystisch-subjektiven Erlebens gilt, bekommt sie jenen individuell-metaphysischen Aspekt, der in ihr als nicht logisch definierte Sprache eine Reflexion des poetischen Subjekts ermöglicht. In seinen frühromantischen Fragmenten äußert sich Schlegel (1981: 261) zum Aufbau des Romans: „Die innerste Form des R[omans] ist μαθ[mathematisch], ρ[rhetorisch], μουσ[musikalisch]. Das Potenzieren, Progr[essive], Irrationale; ferner die ρ[rhetorischen] Figuren. Mit der μουσ[Musik] versteht sich von selbst. –, (ebd.)

Die scharfe Abgrenzung zwischen mathematischen und musikalischen Aspekte ist bezeichnend für den irrationalen Charakter, den Schlegel der Musik zuschreibt. Naumann (1990: 135ff.) beobachtet, dass für Schlegel die Musik deshalb einen ideellen Anhaltspunkt für die Romanform bietet, da sie einerseits aufgrund ihres strukturellen Aufbaus formal begrenzt ist, zugleich aber kraft ihres indefiniten Charakters transzendental unbestimmt ist, d.h. dass sie über ihre eigenen Grenzen hinausgeht. Der Gedanke, dass die Musik mit Philosophie eins sei, da sich in ihr das Absolute ausdrücken lasse, findet sich in einem von Schlegels frühromantischen Fragmenten: „In d.[er] Musik müßte sich d.[er] Idealismus aufs vollkommenste ausdrücken lassen. *Sie muß nur Gott bedeuten*. Die ganze Musik muss wohl Eins werden. /“ (Schlegel 1981: 270) Darüber, wie sich dieses Prinzip auf die Poesie anwenden lässt, macht sich Novalis Gedanken, der den poetischen Geist mit dem musikalischen gleichsetzt, sich vom Prinzip der Mimesis gänzlich lossagend:

Nirgends aber ist es auffallender, daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffs poetisirt, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt – als in der Musik. Alle Töne, die die Natur hervorbringt sind

rauh – und geistlos – nur der musikalischen Seele dünkt oft das Rauschen des Waldes – das Pfeifen des Windes, der Gesang der Nachtigall, das Plätschern des Bachs melodisch und bedeutsam. Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen. (Novalis 1965b: 573f.)

Novalis, der in seinen Fragmenten Überlegungen aufstellt, wie sich musikalische Strukturen auf die Poesie übertragen lassen, ist der erste unter den Frühromantikern, dessen musikästhetische Reflexionen sich nicht mehr auf den Effekt des musikalischen Ausdrucks beziehen, d.h. dass die Musik bei Novalis jenen Abstraktionsgrad erreicht, in dem sie weder in Kontext mit der Affektenlehre, als Natursprache noch als gattungsbildende Kunstform wahrgenommen wird, sondern in streng philosophischem Sinne (vgl. Naumann 1990: 158ff.). Wie dem obigen Zitat zu entnehmen ist, verfährt Novalis ähnlich wie F. W. Schlegel nach dem musikalischen Idealismus-Prinzip, das „Poetisieren“ selbst ist bei ihm aber ein Prozess, der erst durch die subjektive künstlerische Einbildungskraft, jenen „wunderbare[n] Sinn, der uns alle Sinne *ersetzen* kann – und [...] offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reize gebunden“ ist, (Novalis 1965b: 650) also apriorisch ist und daher das Rohmaterial Natur verarbeiten kann. So gilt auch für Novalis, dass die bildliche Darstellung des Historischen ein divinatisches Verfahren ist, da „[d]ie Fabellehre [...] die Geschichte der urbildlichen Welt [enthält], sie begreift Vorzeit, Gegenwart und Zukunft.“ (ebd.: 457). Wenn aber Schlegel in seinem Poetikbegriff der Allegorisierung besonderes Gewicht verleiht, schließt Novalis hingegen: „Bild – nicht Allegorie – nicht Symbol eines Fremden: *Symbol von sich selbst*.“ (ebd.: 562) Somit sucht Novalis seinen Poetikbegriff nicht in der mythischen Poesie zu ergründen, sondern orientiert sich viel stärker am eigenen subjektiven Erleben, welches der Künstler in sein Erzeugnis hineinlegt. Das Symbol ist bei Novalis, wie Schwering (1974: 369) meint, eben nicht an konkrete Signifikate gebunden, somit nicht klar definiert, sondern soll aufgrund seiner Unbestimmtheit gewisse Zusammenhänge und reziproke Verhältnisse zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos evozieren. Sofern dies mit sprachlichen Mitteln dargestellt werden soll, bedarf es daher eines Leitprinzips, welches die kosmische Ordnung in der Sprache erkennbar macht. Hierin bedient sich Novalis der Pythagoreischen Zahlengesetzlichkeit, die – wie in Kapitel 4.2 gezeigt werden konnte – sich in ihrer dualistischen Funktionalität, sowohl logisch als auch mystisch, als kosmologisches Ordnungsprinzip schlechthin anbietet:

Die Comb[inatorische] Analys[is] führt auf das ZahlenFantasiren – und lehrt die *Zahlen compositionskunst* – den mathemat[ischen] Generalbaß. (Pythagoras, Leibnitz.) Die Sprache ist ein musicalisches Ideen Instrument. Der Dichter, Rhetor und Philosoph *spielen* und componiren grammatisch. Eine Fuge ist durchaus *logisch* oder wissenschaftlich – Sie kann aber auch poetisch behandelt werden. (Novalis 1968: 360)

Hierin wird wiederum ersichtlich, dass bei Novalis, der selbst in den Naturwissenschaften und der Mathematik bewandert war, die Musik vor der Sprache rangiert; die Musik als kombinatorisches Spiel des Verknüpfens von gleichen und entgegengesetzten Tönen zur Erzeugung von Harmonie und Melodie ist einerseits durchaus ein logisches Verfahren, andererseits stellt aber die Musik den unvermittelten Bezug zum substanziellen Kern der Erscheinung auf, also zum Metaphysischen, was dazu führt, dass die mathematische Gesetzmäßigkeit über ihren logischen Aspekt hinaus in der Musik eine Ordnung der Ideen ermöglicht. Die Sprachgrammatik verhält sich hier wie die Musikgrammatik, da beide einem festen Regelwerk unterworfen und somit begrenzt sind, zugleich aber ergeben sich durch das kombinatorische Verfahren unendlich viele Möglichkeiten der Verknüpfungen, was ein unbegrenztes kreatives Repertoire ermöglicht (vgl. Naumann 1990: 181; Neubauer 1986: 201f.). Denn so wie die Musik äußert sich auch die Sprache mittels des Tons, die Töne wiederum werden zu Wörtern und diese zu Sätzen kombiniert, was für Novalis analog zum musikalischen Kompositionsverfahren Ton – Motiv – Satz erfolgen soll, denn: „Worte und Töne sind wahre *Bilder* und *Ausdrücke* d[er] *Seele*. *Deschiffirkunst*.“ (Novalis 1968: 463) Der Mensch als fester, selbständiger Bestandteil des kosmischen Gefüges „drückt schon [...] die Analogie mit dem Ganzen – kurz den Begriff des Microcosmus“ (Novalis 1965b: 650f.) in all seinen Erscheinungsformen aus: „So viel Sinne, so viel Modi des Universums – das Universum völlig ein Analogon des menschlichen Wesens in Leib – Seele und Geist.“ (ebd.: 651). Demnach konstruiert er seine Welt mittels der visuellen Darstellung, die sich in der Malerei als Synthese dreier elementarer Bestandteile „«Chiffer, Werkzeug und Stoff»“ (Naumann 1990: 178) manifestiert. Daher liegt in der Darstellung, konkret in der Chiffre, der Schlüssel zum Substanziellen, in diesem Kontext also zum Musikalischen, was in der Poesie mittels Symbolen zur Äußerung gebracht wird, die sich eben nicht auf den symbolisierten Gegenstand beziehen, sondern als variable Signifikanten stets neue Konnotationen in den verschiedenen „Modi des Universums“ (Novalis 1965b: 651) zulassen. Das Poetisieren ist somit ein Prozess der aktiven Teilnahme am Leben, an der unbegrenzten schöpferischen Essenz, die den Menschen aus seinem passiven in einen höheren Bewusstseinszustand erhebt:

Alle Poesie unterbricht den gewöhnlichen Zustand – das gemeine Leben, fast, wie der Schlummer, um uns zu erneuern – und so unser Lebensgefühl immer rege zu erhalten.

[...] Leider ist das ganze Leben der bisherigen Menschheit Wirkung unregelmäßiger, unvollkommener Poesie gewesen.

Was wir Glauben an Versöhnung nennen ist nichts als Zuversicht einer vollendeten poetischen Weisheit in den Schicksalen unsers Lebens.

Durch Bemeisterung des Stimmhammers unsers höhern Organs werden wir uns selbst zu unserm poetischen Fato machen – und unser Leben nach Belieben poetisieren, und poetisieren lassen können. (ebd.: 568f.)

Somit ist klar, dass Novalis' Poetikkonzept nicht lediglich auf die Arbeitsweise des Dichters Bezug nimmt, sondern den Rezipienten als Mitwirkenden miteinschließt, der selbst am Zusammenspiel mit den variablen Chiffren partizipiert (vgl. Neubauer 1986: 204). In Anlehnung an Cassirers Deutung der Pythagoreischen Zahlengesetzlichkeit, die laut ihm die Homogenität von Raum und Zeit, also ihren rohen, absoluten Zustand, in heterogene Formen unterteilt und sie dadurch für den Menschen fassbar macht (vgl. Naumann 1990: 180), geht es Novalis weniger um die Harmonie, um einen Wohlklang des „poetisierten“ Materials, sondern um die rhythmischen Einheiten, die bei der Ordnung der Zeit entstehen:

Großer Rythmus. In wessen Kopfe dieser große Rythmus, dieser innre poëtische Mechanismus einheimisch geworden ist, der schreibt ohne sein absichtliches Mitwircken, bezaubernd schön und es erscheint, indem sich die höchsten Gedanken von selbst diesen sonderbaren Schwingungen zugesellen und in die reichsten mannichfaltigsten Ordnungen zusammentreten, der tiefe Sinn sowohl der alten orphischen Sage von den Wundern der Tonkunst, als der geheimnißvollen Lehre von der Musik, als Bildnerinn und Besänftigerinn des Weltalls. Wir thun Hier einen tiefen, belehrenden Blick in die acustische Natur der Seele, und finden eine neue Aehnlichkeit des Lichtes und der Gedanken – da beyde sich Schwingungen zugesellen. (Novalis 1968: 308f.)

Ganz im Gegensatz zu Forkel, der der Harmonie den vorrangigsten Status unter den musikalischen Prinzipien einräumt und dem Rhythmus, der bei ihm nach der Melodie rangiert, als unterste Kategorie nur eine geringe Bedeutung beimisst, nimmt der Rhythmus in Novalis' mystischem Weltbild eine Sonderstellung ein. Er ist das Verbindungsglied zwischen Mensch und Natur, zwischen Subjekt und Kosmos, zwischen dem Poeten-Theurgen und der Weltseele und ist somit universale ordnende Instanz, die für Novalis – und dies kann ohne Übertreibung behauptet werden – alle Bereiche des Seins erfasst; denn wie Naumann (1990: 159) beobachtet, bildet der Rhythmus nicht lediglich eine mystische Fundierung seiner Thesen, sondern Novalis zieht darüber hinaus in seinen kunsttheoretischen Überlegungen Analogien zu naturwissenschaftlichen Phänomenen, da es ihm kraft seines umfassenden Wissens keine Schwierigkeiten bereitet, „in einem Zug von der Rhythmik der menschlichen Verdauungstätigkeit auf die motorisch gleichförmige Bewegung der Gestirne zu schließen und beide in Verbindung zu bringen mit einer angenommenen rhythmisch-musikalischen Grundstruktur der Welt.“ (ebd.)

Für Novalis (1968: 309) steht also fest: „Alle Methode ist *Rythmus*. Hat man den Rythmus der Welt weg – so hat man auch die Welt weg.“ (ebd.) Der Mensch als organischer, fester Bestandteil des Makrokosmos obliegt dem „Weltrhythmus“; als eigenes, subjektiv erlebendes und wahrnehmendes Individuum ist der Mensch somit insofern ein eigener „Modus des Universums“, als er von diesem Weltrhythmus schöpft. So kommt Novalis letztlich zum Schluss: „Jeder Mensch hat seinen individuellen Rythmus.“ (ebd.)

6. Belyjs Zugang zur Musik

6.1 Zwei konträre Welten

„– Мой Кот [...] и что захочу, то с ним сделаю! Не хочу, чтобы вырос вторым математиком он; а уж растёт лоб: лобан!« (Belyj 1989: 98). Seine hohe Stirn sei das erste gewesen, das er über sich selbst erfuhr – so schildert Belyj im ersten Band seiner Memoiren *Na rubeže dvuch stoletij* die Erinnerungen an seine Kindheit, in der er lange Zeit im Bann seiner psychotischen Mutter gestanden war. Sie nannte ihn „kotik“ (Käterchen) und hatte ihm gegenüber eine stark possessive Haltung, sie kleidete ihn wie ein Mädchen und ließ ihm lange Locken wachsen, damit diese die „mathematische“ Stirn verbergen (ebd.; vgl. Gut 1997: 10).

In den Schilderungen über seine Kindheit (vgl. Cioran 1973: 31ff; Gut 1997: 10f;) lässt Belyj seine Leser vor allem eines errahnen: dass die Zeit seines Heranwachsens in seinem Elternhaus durch tiefgreifende, traumatische Erlebnisse gekennzeichnet war, die für seine Persönlichkeitsentwicklung prägend waren; das Zusammenleben mit den Eltern betrachtet er als eine Zeit des „otročestvo“ und bringt in der lapidaren Äußerung die gesamte Problematik seines jungen Daseins auf den Punkt: „Трудно найти двух людей, столь противоположных, как родители [...]“ (Belyj 1989: 96).

Boris Nikolaevič Bugaev war das einzige Kind des berühmten Moskauer Mathematikers Nikolaj Vasil’evič Bugaev und der Pianistin Aleksandra Dimitrievna Bugaeva, zweier Personen, die scheinbar sehr wenig miteinander verband und deren gemeinsames Leben durch heftige Auseinandersetzungen gekennzeichnet war. Nikolaj Bugaev war um knappe zwanzig Jahre älter als seine Gattin (vgl. Gut 1997: 10), er war ein viel beschäftigter Mann mit starker Physiognomie und einer „rationalen“ Klarheit im Kopf, der in seinem steten Drang, die Wohnung am Moskauer Arbat zu verlassen, die meiste Zeit auf der Universität und in Klubs verbrachte (Belyj 1989: 96). Aleksandra Dimitrievna hingegen beschreibt Belyj als hysterische, nervenkranken, schöne Frau, die das Haus mit Geschrei, Gelächter, mit Weinen und mit Musik füllte; im ersten Ehejahr spielte sie noch mit Puppen, danach wurde der kleine Boren’ka zu deren Ersatz (ebd.; vgl. Gut 1997: 10). Für Belyj (1989: 96) selbst spiegelte sich die Polarität seiner Eltern in allen ihren möglichen Gegensätzlichkeiten, sei es als „весьма некрасивый и – «красавица»; почти старик – и почти ребенок“ (ebd.) oder „рационалист и нечто вовсе иррациональное“ (ebd.), man sucht in seinen Memoiren vergeblich nach einer einzigen Gemeinsamkeit zwischen seiner Mutter und seinem Vater. Der einzige Grund, warum

sie sich nicht trennten, schien Belyj selbst gewesen zu sein, dessen erste Erinnerungen schon durch die Auseinandersetzungen seiner Eltern gekennzeichnet waren, in die er ab dem Alter von vier Jahren miteinbezogen wurde:

[...] темы их – различные взгляды на жизнь, разность отношения к Москве и Петербургу; и – главное – уже их борьба из-за меня; я себя чувствую схваченным отцом и матерью за разные руки: меня раздергивают на части; я вновь перепуган до ужаса; [...] (ebd.: 185)

Dieser immerwährende Zustand der Angst, der sich für Belyj wie ein Auseinanderreißen seiner Persönlichkeit anfühlte, wurde umso stärker, als Aleksandra Dimitrievna, für die das Zusammenleben mit ihrem Mann immer unerträglicher wurde, diesem drohte, sich von ihm scheiden zu lassen, wodurch der Junge mit seinem streng rationalen Vater alleingelassen würde, vor dem ihn die Mutter stets beschützt hatte. Des gemeinsamen Kindes wegen entschied sie sich letztlich dagegen. Dass Belyjs Eltern nur seinetwegen zusammenblieben und er sich deshalb für die Tragödie im Elternhaus verantwortlich fühlte, begriff er schon im Alter von vier Jahren: „Я нес наимучительный крест ужаса этих жизней, потому что ощущал: я – ужас этих жизней; кабы не я, – они, конечно, разъехались бы; [...]“ (ebd.: 97).

Das Kind war sich der Tatsache bewusst, dass es im Elternkonflikt als Projektionsfläche des jeweiligen Elternteils instrumentalisiert worden war, wodurch seiner Person jedwede Eigenständigkeit abgesprochen wurde. Ab seinem vierten Lebensjahr versuchten seine Eltern nicht nur, ihre völlig entgegengesetzten Interessen und Erwartungen an das Kind zu transponieren, sie projizierten darüber hinaus all ihre Unzufriedenheit mit dem jeweiligen Ehepartner auf das gemeinsame Kind, die sich in einer teils schon bis zur Verachtung gesteigerten Aversion gegenüber dem jeweiligen Betätigungsfeld äußerte, wie aus dem eingangs Gesagten hervorgeht. Die musikalisch begabte Aleksandra Dimitrievna wollte ihren Sohn zum Pianisten erziehen und war gegenüber der rationalistischen Weltanschauung des gelehrten Gatten dementsprechend negativ eingestellt, vor welcher sie ihren „kotik“ stets fernzuhalten versuchte, so lange es ihr gelingen konnte. So sehr die Mutter dem Jungen die Welt der Wissenschaften verperren wollte, so sehr vermochte Nikolaj Vasil’evič das Kind in dieser seiner Welt zu erziehen und forderte gelegentlich von ihm ein Wissen, welches es sich durch das mütterliche Verbot nicht aneignen konnte: „– [ч]то есть, Боренька, нумерация? [...] Как же, голубчик мой, опять не знаешь: ужасно-с!“ (ebd.: 98) – urteilte der Vater über den erst fünf Jahre alten Borja, der die Antwort – auch wenn er sie wüsste – unter der akuten Drohung der Mutter: „– [е]сли выучишь, – помни: не сын мне!“ (ebd.), der er stets ausgesetzt war, nicht preisgeben konnte (vgl. Gut 1997: 10).

Diese prekäre Lage hatte zur Folge, dass der junge Belyj nicht nur in seiner Entwicklung gehindert wurde, was dazu führte, dass seine Bildung anfangs mit massiven Schwierigkeiten voranschritt – er konnte sich erst mit sieben Jahren mit großer Mühe das Lesen aneignen (ebd.: 11) – sondern dass er darüber hinaus in seiner gesamten persönlichen Entwicklung nachhaltige Konsequenzen davontrug, die sein Dasein als Mensch und Künstler bestimmten (vgl. Deppermann 1982: 78; Gut 1997: 10f;).

In dieser frühen Phase von Belyjs Leben zeichnete sich eine verschärfte Polarität der zwei entgegengesetzten Tendenzen des streng Rationalen und des chaotisch Irrationalen ab, die jeweils von Vater und Mutter verkörpert wurden (vgl. Cioran 1973: 34). Sein apokalyptisches Bewusstsein, das viele Jahre später zum Leitmotiv seines künstlerischen Schaffens werden sollte, entwickelte er schon in diesen ersten Jahren seines Daseins, das von Beginn an durch den „rubež“, durch eine klare Grenze zwischen Mutter und Vater bestimmt war:

Первые впечатления бытия: рубеж меж отцом и матерью; рубеж между мною и ими; и – кризис квартиры, вне которой мне в мире не было еще мира; так апокалиптической мистикой конца я был переполнен до всякого «Апокалипсиса»; она – эмпирика поданной мне жизни; впоследствии, уже семилетним, наслушавшись рассказов горничной о «светопредставлении», я всю душой откликнулся на «судную трубу»; я только и ждал: «вострубит» отец спором, воскликнет мать нервами, и – конец, конец всему! (Belyj 1989: 97)

Für den Symbolisten Belyj war daher der seine Kindheit bestimmende Zustand der Angst vor dem Zerissenwerden vonseiten seiner Eltern untrennbar mit seinem künstlerischen Dasein verbunden. In dieser permanenten Angst, die seine Liebe zu den Eltern dominierte und die sich in seiner späteren Existenz zu einer alle Lebensbereiche übergreifenden apokalyptischen Befürchtung entwickelte, manifestiert sich demgemäß der Kern seines künstlerischen Schaffensimpulses. Belyj legt somit das Fundament seiner symbolistischen Entwicklung in die Zeit seiner frühen Kindheit, die von einer existenziellen Krise gezeichnet war. In der „family Apocalypse“ (Cioran 1997: 26ff.), wie Cioran Belyjs Kindheit bezeichnet, finden wir daher schon bezeichnende Elemente von Belyjs Kunst-Leben-Konzept dargelegt. Nach Deppermann (1982: 73) steht im Zentrum von Belyjs kritischem Denken die Problematik der Bewusstseinspaltung, die sich in der Polarität der zwei Naturen Vernunft und Trieb äußern. Hieraus wird ersichtlich, dass Belyj sein Symbolismuskonzept auf eine Harmonie dieser beiden Naturen auslegte, da sie getrennt voneinander als existenzielle Bedrohung empfunden werden, wie er dies in seiner Kindheit an Leib und Seele erlebt hatte.

6.1.1. Ein Kinderspiel

„На вопросы о том, КАК я стал символистом и КОГДА стал, по совести отвечаю: НИКАК НЕ СТАЛ, НИКОГДА не становился, но всегда БЫЛ символистом [...]“ (Belyj 1982: 7)

Die Persönlichkeitsspaltung zeichnet sich in Belyjs Bewusstsein noch vor dem Elternkonflikt ab und wurde erstmals schon am Ende des dritten/Anfang des vierten Lebensjahres erlebt, einer Zeit, in die seine ersten Erinnerungen, gekennzeichnet durch die von Masern und Scharlach hervorgerufenen Bewusstseinswanderungen zwischen Fieberwahn und Realität, zurückreichen (Belyj 1989: 179; vgl. Deppermann 1982: 78f.). Schon in diesem frühen Alter ist für Belyj (1989) die Bewusstwerdung seines eigenen Ich deutlich durch eine klare Schwelle zwischen der Welt der Fieberfantasien und der Realität gekennzeichnet. Es war gerade dieser Umstand des „rubež“, der für Belyjs „simvolizacija“, für die Entwicklung seiner symbolistischen Weltanschauung ausschlaggebend war. Nach der Genesung vom Scharlach bekommt diese Grenze im Kontext mit den Eltern die Symbolik der Schere: „[...] есть родители; и они разрывают меня пополам [...] опять – ножницы, но на этот раз не между бредом и детской, а между отцом и матерью.“ (ebd: 185)

Nachdem der „rubež“ in Belyjs Erleben als Abgrenzung seines eigenen Ich von seiner Umwelt passiven Charakter hat, impliziert das Symbol der „nožnici“, die die Inkohärenz seiner Persönlichkeit illustriert, ein von außen erzwungenes, aktives Zerrissenwerden derselben, das der Junge als lebensbedrohlich empfand. Diese Problematik stellte den Ausgangspunkt für die Schaffung einer zwingenden Überlebensstrategie¹⁹ dar, die in Hinblick auf sein späteres Leben „zugleich als fortschreitender Heilungsprozeß gesehen werden kann.“ (Gut 1997: 10)

Für Belyj begann dieser Heilungsprozess mit den Kinderspielen, die ihm eine alternative Realität boten, in der er für kurze Zeit das zu Hause vorherrschende Drama vergessen konnte. Durch das Spiel lernte er seine eigenen Interessen und Vorlieben geheimzuhalten, da sie ihm sonst verboten würden: „[...] ведь горький опыт мне показал: всякое проявление интереса к чему-либо оканчивалось запретом [...]“ (Belyj 1989: 193). Er fand eine Möglichkeit, die ihm seitens seiner Eltern auferlegten Verbote zu umgehen und seine eigene Realität zu gestalten, indem er über die von ihm wahrgenommene Welt nach seinem Belieben verfügen konnte. Belyj fand daher nicht nur eine Möglichkeit, mit den wissenschaftlichen Erklärungen des streng rationalen Vaters, mit welchen dieser stets versuchte, die Neugier des

¹⁹ Schon Deppermann (1982:79) untersuchte in ihrer Arbeit diesen Aspekt in Kontext mit Belyjs Symbolismustheorie und fand in der von ihm als existenzielle Bedrohung erlebter Angst des Zerissenwerdens einen wesentlichen Faktor, der sich auf sein Konzept des „pereživanie“ ausgewirkt hat (siehe Kapitel 9).

Kindes zu stillen, etwas anzufangen, sondern letztlich auch einen Ausweg aus seiner Zwangslage. In Hinblick auf sein Heranwachsen und der damit einhergehenden Persönlichkeitsbildung, die Belyj als „преодоление ножниц“ (ebd.: 195) bezeichnet, äußert sich Sinn und Bedeutung des Begriffes „simvolizacija“:

[...] «как будто» моих игр стало мне серьезной проблемой настроения в противовес двум действительностям третьей; и эту игру, укрепшую до серьезных заданий, впоследствии назвал я процессом символизации; в символизации преодолевал ножницы я: 1) между бытом родителей и собою, 2) между отцом и матерью, 3) между разнородными утверждениями авторитетов [...] (ebd.:194f.)

Im Symbol der Schere finden wir daher die Polarität der wahrgenommenen „Realitäten“ wiedergespiegelt, deren Verschmelzung in eine neue, eigens wahrgenommene Dimension für den jungen Belyj zur eigentlichen realitätsbildenden Entität wurde. Für das Erleben des jungen Borja spielte die Erfahrung einer anderen als der sich zu Hause abspielenden Realität eine wesentliche Rolle; in diese entführten ihn die Literatur und die Musik, die ihm den nötigen „Stoff“ boten, um die defensiven Strategien seines Ichs auszubilden: „Сказки мне были матерьялом упражнения в переживаниях; и я развил себе в детстве крепкие мускулы: владенья собою.“ (ebd.: 178)

Die in der Kindheit durch die Wirkung der Musik und Märchen angelebte Fähigkeit, Herr seiner selbst zu sein, begünstigte letztlich sein symbolistisches Weltverständnis als Ergebnis der Verschmelzung zweier Realitäten, deren Inhomogenität sich zuerst im Fieberwahn gäußert hatte, danach im Zusammenleben mit den Eltern, zwischen welchen Belyj von seiner Kindheit an gefangen war. Die Eltern selbst lasen dem Kind nicht vor, denn sie beschäftigten die meiste Zeit Gouvernanten, die sich um den jungen Borja kümmerten und die auf Wunsch der eifersüchtigen Aleksandra Dimitrievna immer wieder ausgetauscht wurden (vgl. Gut 1997: 10). Die bedeutendste von ihnen war für Belyj (1989: 186) die Deutsche Raisa Ivanovna, die ihn von seinem vierten bis zu seinem fünften Lebensjahr unter ihre Obhut nahm und sich besonders liebevoll um ihn kümmerte und stets bemüht war, das Kind mit Märchen und Gedichten zu beschäftigen, um es vor den Auseinandersetzungen seiner Eltern zu bewahren. Belyj selbst war das Vorgelesene nicht verständlich, obwohl er schon dank einer früheren, ebenfalls deutschen Gouvernante, Karolina Karlovič, Deutsch in Ansätzen verstehen konnte: „[...] она читает мне стихи Уланда, Гейне, Гете и Эйхендорфа [...]; я плохо понимаю фабулу, но понимаю сердцем стихи; [...]“ (ebd.). Zur selben Zeit, als er sich mit der Literatur bekannt machte, habe Belyj erkannt, dass die Musik sich ähnlich wie diese auf sein Gemüt auswirkte, in ihrer Wirkung jedoch viel mächtiger war als jene: „[...] впервые выступают мне звуки музыки, действующие на меня потрясающе [...]“ (ebd.:

186). Das Klavierspiel Aleksandra Dimitrievnas – Belyj erinnert sich an Werke Beethovens, Chopins und Schumanns – sollte für Borja ein Jahr später, nachdem Raisa Ivanovna ihre Beschäftigung im Hause Bugaev aufgegeben hatte und Belyj daher keine Märchen mehr vorgelesen wurden, die einzige Freude in dieser von ihm so tragisch erlebten Wirklichkeit werden. Insgeheim genoss er die Momente des Musikhörens an jenen Abenden, an denen er sich ungestört dem Klavierspiel seiner Mutter hingeben und die Welt um sich vergessen konnte (ebd.:192).

6.1.2. Musik und Mythos als Prinzipien der Realitätsgestaltung

Die Musik übernahm für Belyj (1989: 193) eine eigene kommunikative Funktion, der seine stets mit sich selbst beschäftigten Eltern entbehrten und die für ein Kind in solch jungem Alter, für das alle Tätigkeit einen Lernprozess darstellt, von fundamentaler Bedeutung ist. So fand Borja in der Musik nicht nur die Befreiung aus dem „Elterndrama“, sondern sie erhob ihn in einen Zustand eines anderen Bewusstseins:

[...] не существовало: ни профессоров, ни их «рациональных» объяснений, мне якобы вредных; не было и никакого «второго математика»; эволюция, Дарвин, цепкохвостая обезьяна имели смысл, власть, основание в том мире, где не было звуков: в мире дневном, в мире, обстающем кроватьку; но после девяти часов вечера в кровати под звуки музыки выступал иной мир. Не закон тяготенья господствовал, а то, слово к чему мною было подобрано, когда я стал взрослым.
И это слово есть ритм. (ebd.)

Wie aus den Untersuchungen von Novalis' poetologischen Reflexionen hervorgeht, hat der Rhythmus eine ordnende Funktion, die eine Systematisierung des subjektiven Gefühlerlebens ermöglicht. So dürfte für Belyj der Rhythmus jenes Element gewesen sein, das im chaotischen Wechsel verschiedenster emotionaler Ausbrüche einen bezähmenden Effekt auf ihn ausübte. Dass er sich in seiner Kindheit dessen noch weitgehend unbewusst war, wird aus dem oben Zitierten ersichtlich. So gilt es hier darauf hinzuweisen, dass diese Schilderungen aus Belyjs Memoiren stammen, welche er im Laufe der zwanziger Jahre des 20. Jhdts. zusammenstellte, d.h. dass die hier geschilderten Kindheitserfahrungen Belyj erst nach seinem vierzigsten Lebensjahr verarbeitete und diese daher durch das Prisma seiner symbolistischen Weltanschauung gestaltete.²⁰ Dies muss man sich beim Lesen seiner Memoiren natürlich stets

²⁰ Cioran (1973: 32) verweist hier auf den logisch-unschlüssigen Zusammenhang zwischen dem vierjährigen Protagonisten dieser Schriften und der anspruchsvollen Thematik; dass ein Kind in diesem Alter sich über religiöse Konzeptionen sowie musikalische Ausdrucksmittel nicht bewusst sein konnte, braucht hier weiters

vor Augen halten, was ihren Wert aber nicht infrage stellt, sondern vielmehr darüber Aufschluss gibt, wie eng für Belyj Selbstreflexion und Symbolismus zur Zeit der Niederschrift miteinander verbunden waren. So sieht Belyj (1989: 186) den Höhepunkt seines ästhetischen Erlebens zu jener Zeit, da Raisa Ivanovna noch im Hause Bugaev beschäftigt war. Er sieht, dass ihre spezielle Bedeutung vor allem in ihrer besonderen Fähigkeit lag, ihn vom zu Hause vorherrschenden Drama fernzuhalten, denn sie habe es am besten verstanden, ihm einen virtuellen Zufluchtsort in seiner tragischen Realität zu schaffen, indem sie ihm Märchen und Gedichte vorlas. Für Belyj ist sie der Inbegriff der Synthese seiner dualistischen Realität, ein Symbol der „Simvolizacija“ selbst:

За этот период от бреда, через раздвоение сознания, на эмпирику детской и память о бреде, чрез позитивное соби́рание фактов нашей жизни, чрез невыносимое, острое страдание и перепуг я подхожу к какому-то новому синтезу: этот синтез – Раиса Ивановна, читающая мне песню и сказку. (ebd.)

In Andersons Märchenwelten sowie in den Gedichten Uhlands, Heines, Goethes und Eichendorffs bekam das Spiel des Kindes eine neue Dimension, in der die Wirkungskraft der Musik und seine Fantasie eine eigene reziproke Dynamik entwickelten und im Erleben des Kindes die Welt als ästhetische Entität erscheinen ließen, in der sich Belyj zugleich vom akuten Angstepfinden gegenüber jedweder Bedrohung frei gefühlt habe, durch die sein empirisches Erleben gebrandmarkt worden war:

В песне, в сказке и в звуках музыки дан мне выход из безотрадной жизни; мир мне теперь – эстетический феномен; ни бреда ни страха перед эмпирикой нашей жизни; жизнь – радость; и эта радость – сказка; из сказки начинается моя игра в жизнь; но игра – чистейший символизм. (ebd.)

In Zusammenhang mit seiner „lebensbedrohlichen“ Lage waren demnach zur Herausbildung einer individuellen Persönlichkeit und der Entfaltung einer eigenen originären Kreativität Musik und Literatur die zwei „Urkräfte“, aus welchen Belyj zugleich seine Lebensenergie schöpfte. Die untrennbare Einheit von Musik und Literatur scheint sich für ihn demnach schon im Kindesalter abgezeichnet zu haben, als deren Berührungspunkt offenbar der Rhythmus anzusehen ist, der sich für Belyj – wie bei Novalis – in allen Bereichen des Seins manifestiert. Deziert spricht Belyj erst dann von „simvolizacija“, wenn er die seelisch befreiende Wirkung der Musik und der Literatur thematisiert. Beide Medien waren demnach früh entwickelte Vorlieben, die er lange Zeit wie ein Geheimnis hütete und die für die Entwicklung seiner Persönlichkeit prägend waren. Die Literatur, mit der er sich zuerst über die Vermittlung Raisa

nicht argumentiert werden. So schildert Belyj seine Kindheitserfahrungen vom philosophischen Standpunkt eines Symbolisten.

Ivanovnas vertraut gemacht hatte, wurde ihm nach der Beendigung ihrer Tätigkeit von den Eltern vorenthalten. Seine intensive Auseinandersetzung mit dieser begann erst ab seinem vierzehnten Lebensjahr (vgl. Gut 1997: 11); bis dahin war er auf die „heilende Kraft“ der Musik angewiesen, die ihm stets das Gefühl gab, aus dem Gefängnis, als welches sich seine Zwangslage anfühlte, befreit zu sein, was Belyj in seinen Memoiren nicht oft genug erwähnen kann: „В миги моих музыкальных восприятий я как бы хитро говорил себе, что я выведен из тюрьмы, которая мне навязана безо всякой вины с моей стороны [...]“ (Belyj 1989: 193). Die Musik blieb aber dennoch nicht die einzige Quelle seiner kreativen Umgangsweise mit der „Scherenproblematik“. Obwohl in der Wohnung am Moskauer Arbat kein religiöser Kult praktiziert wurde und die Religion weder in Nikolaj Vasil’evič’ positivistischer Weltanschauung noch in Aleksandra Dimitrievnas Welt der Künste einen festen Platz einnahm, konnte sich Belyj – wenn auch auf groteske Weise – als Kind mit den Mythen des Alten und Neuen Testaments vertraut machen. In einer gänzlich unbeabsichtigten Weise war dafür seine Großmutter verantwortlich, die Belyj als äußerst verwirrend empfand und die darüber hinaus für ihn auch keine Autorität darstellte: „Единственное религиозное явление в нашем доме, – явление бабушки по воскресеньям из церкви со словами: «Бог милости прислал!»“ (ebd.: 190)

Nikolaj Vasil’evič liebte es ganz besonders, sich aus dem Aberglauben seiner Schwiegermutter einen Jux zu machen, indem er seine Anekdoten von des Teufels Posaunenraub²¹ aus dem Himmel, der zu aller Ärgernis Nikolaus’ von Myra mit seiner Dummheit seiner eigenen Existenz ein Ende setzte, über sie ergehen ließ. Es war letztlich auch Nikolaj Vasil’evič, von dem dem fünfjährigen Borja die Bibelmythen überliefert wurden, mit denen dieser aber nichts „Vernünftiges“ anzufangen wusste – denn weder hatte er einen Bezug zur Religion noch konnte er den philosophischen Sinn der Gleichnisse erkennen – und daher war es der rhythmische Charakter des erzählten Materials, der sich in sein musikalisch-ästhetisches Erleben fügte und an dem er Gefallen fand : „[...] эти образы мне подавались отцом как аллегории понятий, а мною воспринимались в ритмах музыкальной эстетики; [...]“ (ebd.: 191).

Der Rhythmus spielte offensichtlich auch hier jene subjektiv-kommunikative Rolle, wodurch die biblischen Allegorien im ästhetischen Erleben des jungen Belyj nicht völlig inhaltslos aufgenommen wurden; denn – und das ist das Entscheidende – aufgrund seines immerwährenden Angstempfindens, von dem sein gesamtes kindliches Wesen durchdrungen

²¹ Gemeint sind hier die Posaunen des jüngsten Gerichts.

gewesen sein muss, müsste sich für ihn in den Allegorien der Evangelien, besonders in der Leidensgeschichte Christi, sein eigenes Leid widergespiegelt haben, das ihm vonseiten seiner Eltern auferlegt worden war. Davon, dass Belyj im Alter von nur fünf Jahren die religiös-philosophische Aussagekraft des Neuen Testaments begreifen konnte, darf hier, wie schon erwähnt, nicht ausgegangen werden. Was aber für das Auffassungsvermögen eines Kindes plausibel erscheint, ist, dass das neutestamentliche Material auf eine eigentümlich intuitive Weise eben deshalb seine Aufmerksamkeit auf sich zog, dass es eine vertraute Empfindung in ihm weckte, die sich im Erleben des Kindes als ein Nachempfinden der Todesangst geäußert haben muss, mit der es durch die Leidensgeschichte Christi konfrontiert wurde. Daher kann hier nicht von einem logischen Verständnis die Rede sein, sondern vom nachempfundenen Erleben des Leids – ein Erleben, das ihm aus seinen musikalischen Momenten wohl vertraut war und er sich daher über die symbolisch-musikalische Vermittlung die Bibelmythen zugänglich machen konnte. Über den Zusammenhang zwischen Symbol und Musik kam sich Belyj erst viele Jahre später ins Klare, wie wir das in seinen Memoiren dargelegt finden:

Теперь вижу, что события заветов воспринимались мною как музыкальные символы; но эти символы произвели на меня огромное впечатление; как четырех лет упивался я образом какого-то слепого короля («Шлосс ам Меер» – Уланда); так пяти лет: композиция, стиль образов заветов, особенно нового, переполнили мое существо; дело в том, что в страданиях Иисуса мне была брошена тема страданий безвинных; и я осознал в Иисусе тему моих безвинных страданий у нас в доме; и все, что я ни узнавал, я тотчас же вводил в игру; и в игре, в варианциях темы узанного так или иначе я упражнял диалектику своего воображения; в ней же силы крепнувшего познания; [...] (ebd.: 191)

Es konnte oben schon dargelegt werden, dass Belyj, obwohl er als Vierjähriger für die Gedichte der deutschen Klassik und Romantik, die Raisa Ivanovna ihm vorgelesen hatte, weder ein sprachliches noch ein logisch-sinnhaftes Verständnis aufweisen, diese jedoch über den Weg der Empfindung aufnehmen konnte. Die größtenteils unverständlichen Laute, die Raisa Ivanovna in rhythmischen Einheiten aussprach, dürften daher auf den Jungen eine ähnliche Wirkung erzielt haben, die ihm von der Musik vertraut war; in seiner Wahrnehmung müssten daher Musik und Sprache (Fremdsprache) als zwei zueinander analoge Medien mit primär klanglichem Charakter aufgrund ihres gemeinsamen Materials, des Tons, sowie seiner rhythmisch-zeitlichen Äußerungsebene, aufgenommen worden sein. Daraus erklärt sich seine musikalische Auffassung des Symbols, dessen Inhalt ihm eben erst durch die intuitive Vermittlung, welche Belyj in seiner Theorie des Symbolismus zum Prinzip des „pereživanie“ weiter ausbaut, zugänglich gemacht wurde.

Es stellt sich also heraus, dass Belyjs „simvolizacija“, die Entwicklung seines ästhetischen Wahrnehmungsapparats durch und durch auf dem partizipatorisch-erlebnishaften Element

aufbaut, das er zuerst im Spiel erfahren, darüber hinaus die Musik und die Literatur in ihm wecken konnte, was ihm unter den gegebenen Umständen als Überlebensstrategie diente und sich in weiterer Folge zu einer musikalisch-bildlichen Dialektik weiterentwickelte.

6.2 Der Weg zur Kunst

Bis sich Belyj (1989: 337ff.) der Tatsache bewusst wurde, dass in seinem musikalischen Spiel mit den Symbolen sein eigentliches künstlerisches Instrumentarium liegt, sollte es noch einige Zeit in Anspruch nehmen. Sein Spiel und demnach sein brennendes Interesse für die Musik hielt er bis zur siebenten Stufe im Gymnasium geheim, bis er im Alter von 16 Jahren, als er sich bei der Lektüre von Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1819] mit dessen Musikphilosophie vertraut machte, begann, sich intensiv mit der Musik auseinanderzusetzen, der gegenüber er so etwas wie eine geheime „Liebesbeziehung“ aufbaute, wie aus folgender Schilderung hervorgeht: „Моя стыдливость в признании своей влюбленности в звуки напоминала скрытность серьезно влюбленного.“ (ebd.: 194)

Belyj äußert sich in seinen späten Schriften darüber, dass er tatsächlich mit dem Gedanken einer musikalischen Karriere spielte. Seine Mutter legte zwar Wert auf die musikalische Erziehung ihres Sohnes, aber Belyj durfte aufgrund der stets präsenten Befürchtung, dass ihm die Musik verboten würde, seine Begeisterung nicht preisgeben und empfand ihren Musikunterricht darüber hinaus nicht nur aufgrund ihrer ungeeigneten Methoden als Qual, sondern litt ebenso sehr unter ihren boshaften Bemerkungen, dass er der zweite Mathematiker der Familie sei und diese seien alle unmusikalisch (ebd.: 211).

So empfand Belyj (ebd.: 337ff.) Schopenhauers Philosophie insofern als ein Art Erleichterung, als dass er durch sie begann, sein „Spiel“ allmählich zu systematisieren. Schopenhauer habe nicht nur sein Musikinteresse verdreifacht, sondern er begann darüber hinaus seine Wahrnehmung zu trainieren, die Wesenheit hinter der „Erscheinung“ zu erkennen und so zur Erkenntnis der platonischen Ideen zu gelangen.

6.2.1. Ein neues Zuhause

Ende 1892/Anfang 1893 wurde im Haus am Moskauer Arbat eine Wohnung im Stockwerk unter der der Bugaevs frei. Die neuen Nachbarn, denen Belyj immer wieder auf der Straße begegnete, machten auf ihn einen kuriosen Eindruck; eines Tages, da er bei der Wohnung

vorbeiging, sah er das Schild an der Tür und las: Michail Sergeevič Solov'ev. Der Historiker, Übersetzer und Bruder Vladimir Solov'evs war ein kleinwüchsiger, blonder Mann „с длинным и бледным носом“ (Belyj 1989: 339) und einem goldenen Schopfbart; seine Frau, Ol'ga Michailovna Solov'eva, war Malerin und machte mit ihrer „künstlerischen“ Erscheinung auf Belyj, der sie anfangs nicht einordnen konnte, einen besonders kuriosen Eindruck: „«Странная: не сумашедшая ли?» [...] но... уютная [...]. Художница!“ (ebd.: 340) – waren die Worte Aleksandra Dimitrievnas, die ab dem Abend, da die Solov'evs bei ihr zu Besuch waren – Ol'ga Solov'eva wollte ein Porträt von ihr malen – täglich bei ihnen zu Gast war (ebd.: 341ff.). Sie war es auch letztlich, die ihren Borja mit dem Sohn der Solov'evs, Sergej, bekanntmachte, in dem jener, der bis dahin gegenüber anderen – Gleich- und Ungleichaltrigen – verschlossen gewesen war und deshalb auch keine Freunde hatte, zum ersten Mal einen Seelenverwandten fand. Ganz verblüfft saß Belyj dem fünf Jahre jüngeren Sergej gegenüber, als jener seine „страшные рассказы“ (ebd.: 343) über ihn ergehen ließ und dieser ein tiefgreifendes Verständnis dafür aufweisen konnte: „Наша встреча кончилась разговором *по душам*, – первым моей жизни [...]“ (ebd.).

Die Familie Solov'ev, in der Belyj „geistig aufgeschlossene, hochkultivierte Menschen, die ihm die Welt der Kunst und Literatur öffne[t]en und das Gefängnis seiner Einsamkeit spreng[t]en“ (Gut 1997: 14) fand, war für seine Entwicklung von zentraler Bedeutung. So konnte der damals fünfzehnjährige Belyj, nachdem er das erste Mal die Wohnung der Solov'evs betreten und sich mit Sergejs Eltern bekanntgemacht hatte, von den Besuchen im Hause Solov'ev nicht genug bekommen: „[у] меня завелся второй дом“ (Belyj 1989: 345) – und die Familie Solov'ev sollte tatsächlich zu seinem zweiten, seinem „künstlerischen“ Zuhause werden, denn letztlich war es Michail Solov'ev, der 1902 seine S2 dem im Verlag Skorpion tätigen Valerij Brjusov zur Veröffentlichung übergab und ihn mit dem Namen Andrej Belyj taufte (vgl. Gut: 14).

Bevor es aber so weit gekommen war, sollte der Gymnasiast Boris Bugaev lernen, sich aus seiner persönlichen Isolation zu befreien, die Geheimhaltung seiner Interessen aufzugeben und sein Spiel mit den Symbolen „publik“ zu machen, was ihm letztlich durch den Einfluss der Solov'evs gelingen sollte: „[...] у них я учился вступать в разговор с посторонними: одно время являя нелепое раздвоение между Соловьевыми и всеми другими: у Соловьевых я был интересным отроком, с которым всерьез разговаривали; [...]“ (Belyj 1989: 368).

Die „Schwelle zwischen den Solov'evs und allen anderen“ konnte er letztlich mit siebzehn Jahren überwinden, da er zum ersten Male seinen Musikenthusiasmus der Mutter preisgab

und sie plötzlich verstand, dass er „исключительно музыкален“ (ebd.) sei. In dieser Zeit durchlebte Belyj, dem nach den langen Jahren der Isolation jener Respekt vonseiten der Mutter erwiesen wurde, nach dem er sich über all die Jahre gesehnt hatte, eine tiefgreifende Veränderung seiner Persönlichkeit, die sich in seiner plötzlichen „Entstummung“ äußerte: „[...] иной уже я [...]; прежде чувствовал давление на орган речи; меня считали немым; но теперь: я хлынул словами на все окружающее“ (ebd.).

Er entdeckte seine sprachliche Begabung, was durch die intensive Auseinandersetzung mit der Literatur, mit „всею культурою соловьевской квартиры“ (ebd.) vorbereitet wurde. So hatte Belyj im Haus Solov'ev nicht nur jene seelische Unterstützung gefunden, die ihm zu Hause gefehlt hatte, sondern es hatte ihm darüber hinaus auch die Möglichkeit geboten, sich mit der Welt der Kunst vertraut zu machen, in der er bald einen festen Platz einnehmen sollte. Sein musikalisches „Outing“ gegenüber seiner Mutter hatte für Belyj eine für ihn besonders bedeutende Konsequenz: Er wurde zu einem regelrechten Konzertbesucher. In Sachen Musikgeschmack herrschte zwischen Belyj und seiner Mutter weitgehend Einverständnis. Belyj selbst hatte bei den Solov'evs eine starke Affinität gegenüber allem Germanischen entwickelt, war großer Anhänger der Literatur Ibsens, Hamsuns, Hauptmanns und musikalisch weitgehend von Grieg und Wagner begeistert, aber auch an Rimskij-Korsakov interessiert (ebd.: 368f.). Vor allem sollten es aber die Ideen sowie die Musik Wagners sein, die seine symbolistische Weltanschauung beherrschen und sich auf sein Schaffen – wenn auch nicht ohne Vorbehalte – auswirken sollte.

7. Belyjs Theorie des musikalischen Symbols

7.1. Ein wissenschaftlicher Versuch

Nach dem Abschluss am Moskauer Polivanov-Gymnasium im Jahr 1899 inskribierte Belyj (1982: 25ff.) an der Moskauer Fakultät für Mathematik und Physik, wo er sich aber schon nach kurzer Zeit der Tatsache bewusst wurde, dass durch die Naturwissenschaften sein Problem der „nožnici“ nicht zu lösen sei. Zwei Jahre zuvor hatte er noch an seinen ersten lyrischen und prosaischen Versuchen gearbeitet und sich eine literarische Karriere erträumt – ein Vorhaben, von dem er sich nach Studienbeginn für kurze Zeit verabschieden musste. In den letzten zwei Gymnasialjahren beschäftigte er sich intensiv mit den Schriften Schopenhauers, Hartmanns und der russischen Symbolisten, darunter hauptsächlich Konstantin Bal'mont und Afanasij Afasevič Fet, in dem Belyj „selbstverständlich“ einen Symbolisten sah. In dieser Zeit bekam das Problem der „nožnici“ für Belyj (1989: 434) eine neue Dimension philosophischer Größenordnung, die in der Frage nach dem Primat „теории знания над психологией“ (ebd.) kulminierte. Auf der Universität baute Belyj zu den positivistisch-wissenschaftlichen Methoden, mit welchen er sich zwecks des Studiums auseinanderzusetzen gezwungen war, zunehmend eine Distanz auf. Durch die Naturwissenschaften habe er sich jenes Systemdenken angeeignet, durch das er mit wissenschaftlichen Methoden zu verfahren lernte, woraus er später, bei der Schaffung seiner Theorie des Symbolismus, noch schöpfen sollte. Dies war daher nur ein Blatt seiner Schere und sollte vorerst für den jungen Studenten Boris Bugaev nicht reichen, um das Problem der Überwindung der menschlich rationalen Grenzen zu lösen. Es war letztlich die Musik, die ihm den Weg für eine künstlerische Karriere ebnete: „[...] увлечение музыкой и попытка стать композитором в первые приблизила мне искусство, которое постепенно и перевесило во мне интерес к точной науке; [...]“ (Belyj 1988b: 19)

Die wichtigste Erfahrung, die es in diesem Zusammenhang zu erwähnen gilt, ist Friedrich Nietzsche, dessen ASZ, wie schon erwähnt, Belyj (1989: 434f.) im Jahr 1899 zum ersten Mal las. In Nietzsches Aphorismen erkannte Belyj erstmals seine Berufung zum Symbolisten, in welchem er den Musiker und den Dichter vereinen konnte: „[...] в афоризме его вижу предел овладения умением символизировать: удивительная музыкальность меня, музыканта в душе, полоняет без остатка; [...]“ (ebd.: 434).

Sieht man sich den Menschen Nietzsche etwas genauer an, so dauert es nicht lange, bis ersichtlich wird, dass eine gewisse Ähnlichkeit zwischen diesem und Belyj besteht, die sich

vordergründig darin äußert, dass nicht nur beide sowohl theoretisch wie praktisch in der Musik bewandert waren, sondern sie als eine elementare Urkraft, als absolute Quelle des menschlich Schöpferischen und daher als fundamentalen Bestandteil des kreativen Prozesses verstanden. In ihren Seelen waren sie beide Musiker, denen es zwar nicht gegeben war, ihre „Leidenschaft“ auszuüben, die aber dennoch einen ungeheuren Einfluss auf ihre Dichtkunst und Philosophie hatte. Man kann sagen, dass sowohl für Nietzsches als auch für Belyjs literarische Tätigkeit ihr jeweils wesensimmanenter Musiker bestimmend war. Daher verwundert es nicht, dass dieser „философ-музыкант“ (ebd.: 435) im Studenten Boris Bugaev einen tiefen Eindruck hinterlassen hatte, denn dieser erkannte zum ersten Male, dass eine „Systematisierung“ seines Spiels mit den Symbolen weder durch die Wissenschaft noch durch die Philosophie, sondern einzig in der Kunst möglich sei.

Somit war der Scheideweg, an dem Belyj am Beginn seiner Studienzeit stand – dem musikalischen Erbe seiner Mutter zu folgen oder in den Fußspuren seines Vaters eine wissenschaftliche Karriere zu betreten – die letzte Station im Elternkonflikt, dessen Teil er in all den Jahren des gemeinsamen Zusammenlebens gewesen war. Der Symbolismus bot sich ihm dabei als Mittelweg, in dem er beide Wege, den des Künstlers und den des Systematikers, miteinander vereinen konnte.

7.2 Kunstkonzept

Ein bezeichnendes Merkmal von Belyjs frühen theoretischen Schriften ist, dass der Symbolismus noch weitgehend als Erkenntnismethode definiert wird (vgl. Deppermann 1982: 128ff.). Belyjs kunsttheoretische Gedanken kreisen um den gnoseologischen Aspekt der Kunst, der den Kern seiner Symbolproblematik bildet. Um dies zu verdeutlichen, muss Belyj (1969a) ihn also von den anderen künstlerischen „Methoden“ abgrenzen. Das zeigt er in *Simvolizm kak miroponimanie* (SKM) am Beispiel der klassischen „Methode“ der Kunst. Aus dem direkten Vergleich zwischen den Poetiken Nietzsches und Goethes will Belyj zu Verstehen geben, dass die symbolistische Methode nicht auf das formale Element der Kunst, sondern darauf zielt, die Idee hinter der Erscheinung hervorzuheben:

Гёте и Ницше часто объ одномъ. Гдѣ первый какъ бы случайно приподымаеъ уголышекъ завѣсы, обнаруживъ глубину, второй стараетъя выбросить глубину на поверхность, усиленно подчеркивая ея феноменальное обнаруженіе. Геніальныя классическія произведенія имѣють двѣ стороны: лицевую, въ которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о послѣдней существуютъ лишь намеки, понятныя избраннымъ. (ebd.: 225)

Wenn also das klassische Kunstverständnis den Fokus auf die formale Beschaffenheit richtet, lenkt es die Aufmerksamkeit vom Wesentlichen ab: Die Aussagekraft des poetischen Bildes ist gestört und Kunst wird zu einem Objekt lüsterner Beschaulichkeit, was mit Belyjs gnoseologischen Ansprüchen, die er an die Kunst stellt, nicht kompatibel ist. Der Gegensatz „Form – Inhalt“ stellt ein zentrales Begriffspaar bei der Behandlung seiner ästhetischen Fragen dar. Dabei ist es die Aussagekraft des poetischen Bildes, des Symbols, die für ihn zählt; denn die Welt wird nach der (neu-)platonischen Lehre als eine sich in einer „Formvielheit“ geäußerte absolute Einheit verstanden, welche sich im Symbol, in dem die Polarität beider Ebenen ausgedrückt ist, offenbart. Hansen-Löve (1987: 63) fasst die Grundzüge des Symbolmythos wie folgt zusammen:

Jedes Symbol verfügt zugleich über einen semiotischen (d.h. im weitesten Sinne "sprachlichen", "medialen ") Charakter und einen real-dinglichen; es ist zugleich "Zeichen", das für etwas "anderes" steht (für die "andere Welt", den metaphysischen "mir inoj") und für sich "selbst" (als Bestandteil der "kosmischen Dingwelt", als "slovo-vešč"). Umgekehrt ist jeder Gegenstand, jede Realie der diesseitigen Welt und des irdischen Lebens insofern ein Zeichen, d.h. Teil einer universellen Sprache, als sie den "Welt-Text" des Kosmos darstellt. (ebd.)

Das bedeutet für den Poeten-Symbolisten, dass seine Methode sich auch auf andere, nicht als symbolistisch geltende Texte anwenden lässt und ihm den „tieferen Einblick“ in beispielsweise einen klassischen Text ermöglicht, wie Belyj dies anhand von Goethes und Nietzsches Poetiken darlegt. Gleichzeitig aber bedeutet dies, dass der Poet-Symbolist seine Methode nicht lediglich als Lesart einsetzt, sondern als induktive Methode des Erkennens in seinen Herstellungsprozess miteinbezieht. Daher bieten sich die Grundzüge seiner Symboltheorie einer genaueren Untersuchung an.

7.2.1. Symboltheorie

In *FI* äußert sich Belyj (1969h: 164) über das Wesen der Kunst, das er, wie schon erwähnt, im Ideellen sieht: „Искусство ни логично, ни нелогично, а идейно. Идейность заключаетъ въ себѣ и понятие логичности, и понятие нелогичности. Идейность является единственнымъ существеннымъ принципомъ искусства.“ (ebd.)

Belyj erläutert sein Prinzip der „idejnost“ anhand von Schopenhauers Dualismus von Wille und Vorstellung, auf dem er sein Symbolverständnis gründet. Daher vereint das Symbol als bildliche Darstellung des „Dings an sich“ sowohl Wesen als auch Erscheinung in sich. Dennoch kann Belyj (1969a: 223ff.) hinsichtlich des „Weltseele“-Prinzips Schopenhauers Theorie nicht ohne Modifikation annehmen, wie dies aus seiner Schrift *SKM* hervorgeht. Er

teilt zwar seine Sicht auf die Musik als „Abbild des Willens“ (Schopenhauer 1938: 304), mit dem Willen selbst aber bezeichnet Belyj (1969a: 223) im Gegensatz zu Schopenhauer nicht den menschlichen Willen, sondern sieht diesen als Teil eines „Weltwillens“:

Идея – ступень объективизации воли. Воля – глубочайшее начало бытия. Если это то, что, открываясь в глубинах духа, влечет к звѣздному, раскрывает черныя пропасти духа, озаряет провалы лучезарнымъ, – если это то, – опредѣленіе глубочайшаго начала бытія, какъ воли, неудачно. Это нечто отличное отъ нашей воли, мерцающее въ ней по временамъ. Это въ волѣ воля. (ebd.:)

So lassen sich in Belyjs Differenzierung Spuren von Novalis' Subjekttheorie des menschlichen Analogons zum Makrokosmos erkennen, mit der jener mit Sicherheit vertraut war, wie dies aus dem Kommentar zu *FI* (Belyj 1969n.: 544f.) ersichtlich ist. Belyj setzt also die ontischen Grenzen entschieden weiter als Schopenhauer, was bedeutet, dass die Ideen als Objektivierungen des subjektiven Willens nicht dessen Abbild, sondern Abbild des kosmischen Ur-Prinzips sind. Aus dieser Unterscheidung heraus erschließt Belyj (1969a: 223) die Idee nicht etwa als Ausdruck des Logos, sondern als das Ewige, das sich in der objektiven Welt in seiner raum-zeitlichen Form unter dem Einwirken der Kausalität manifestiert:

Идея – не понятіе. Какъ выступленіе бессознательнаго въ видимость, она упраздняетъ условное дѣленіе на объемъ и содержаніе. [...] Идея – ограниченіе безусловнаго. Если безусловное носить характеръ единства, то выступленіе его въ видимость ограничено множественностью ступеней. Отсюда множественность [sic!] идей. Возможно говорить о родовыхъ и видовыхъ идеяхъ. Родовые идеи интенсивнѣе видовыхъ. Съ устраненіемъ противоположности между объемомъ и содержаніемъ родовые идеи различимы отъ видовыхъ степенью интенсивности. Интенсивность эта выражается степенью вліянія ихъ на насъ. (ebd.)

Hier werden die Züge von Novalis' Symboltheorie schon deutlicher: Die Idee äußert sich in rationalen Kategorien als formale Begrenzung des Absoluten, welches die Objekte in abstufender Hierarchie und Gradation, daher nach absolutem „Seinsgehalt“, reflektieren (vgl. Hansen-Löve 1987: 64), was Novalis' „Modi des Universums“ (Novalis 1965b: 651) entspricht. Die Kunst als Abbild dieser Ideen wird demnach in zwei Kategorien ihrer Äußerung unterteilt: Wenn sich die Malerei, Bildhauerei und Architektur als räumliche Formen auszeichnen, somit der Vorstellung einzuordnen sind, zählt zur zeitlichen einzig die Musik. Nachdem sich aber die rationale Erkenntnis der Ideen über die Kategorie der Vorstellung vollzieht, dieser jedoch aufgrund ihres rationalen Charakters die „tiefere“ Erkenntnis verwehrt bleibt, muss die Musik als Ausdruck des „Weltwillens“ jene Kommunikationsform darstellen, die eine unvermittelte Kenntnis der Ideen ermöglicht. Nach Schopenhauer (1938) vollzieht sich das Gesetz der Kausalität durch das Zusammenwirken der zwei apriorischen Kategorien des Raumes und der Zeit, d.h. dass in

unserer „Vorstellung“ die Wirksamkeit der Objekte in der Einheit ihrer formalen Beschaffenheit und ihrer zeitlichen Vergänglichkeit erscheinen. Nachdem aber die Zeit über rationale Ebenen nicht erfasst werden kann, sondern über das individuelle, rein subjektive Empfinden wahrgenommen wird, kann sie keine logische Kategorie darstellen. So meint Belyj (1969a: 223f.), dass die Musik aufgrund ihres zeitlichen Charakters als wesenhafter Ausdruck des Absoluten einen höheren rezeptiven Wirkungsgrad erzielen kann als die räumlichen Formen:

Для познания идей необходимо представление. Если время есть форма, систематизирующая представления о внутренних чувствах, то созерцание временных идей интенсивней влияет на нашу душу. Можно поэтому условно говорить о большей интенсивности временных идей. Временные идеи поэтому суть родовые относительно пространственных. Содержание искусства – познание идей. Временные формы искусств дают существеннейшее познание. Вот почему музыкальные идеи – существенные символы. (ebd.)

In der symbolischen Darstellung sind daher beide Ebenen, also sowohl die formale oder logische als auch die zeitliche bzw. musikalische vereint. Worauf Belyj hinauswill, ist nicht ein ledigliches „Kunstsehen“, sondern betrachtet das Sich-Einfühlen als unabdingbaren Bestandteil des Kunsterkennens. Dass Belyj (1969j;1969k) in seinen Reflexionen von einem musikalischen Ursprung der Künste ausgeht, wird in seiner Differenzierung nach dem Raum-Zeit-Prinzip deutlich, die er in seinen Schriften *Princip formy v Ėstetike* und *Smysl iskusstva* (SI) darlegt. Demnach ist in jeder Kunstform der musikalische Wesensgrund enthalten, der als apollinisches Analogon, als visuelle Transformation des Urprinzips, zur Äußerung gebracht wird. Dies wird umso deutlicher, wenn Belyj (1969a: 224) für die darstellenden Künste schlussfolgert, dass man sehr wohl von der Musikalität einer Skulptur oder eines Gemäldes sprechen kann, nicht aber umgekehrt, von einer Bildlichkeit der Musik.

Die Malerei weist einen geringen musikalischen Gehalt auf, da sich ihre Zweckmäßigkeit in der Darstellbarkeit eines einzigen Moments äußert und dabei die Empirie der Ordnung voranstellt. Die Poesie arbeitet zwar auch mit Bildern, diese entstehen aber nicht im Raum, sondern sind dem subjektiven Empfindungsapparat untergeordnet (Belyj 1969j: 179f.). Die Ordnung der Bilder erfolgt hier nach dem zeitlichen Prinzip des Rhythmus:

Если музыка – общий ствол творчества, то поэзия – вѣтвистая крона его. Образы поэзии, нарастая на свободномъ отъ образовъ ритмѣ, ограничиваютъ ритмическую свободу, такъ сказать, обременяютъ ее видимостью. Музыкальная тема становится тогда миѳомъ. (ebd.)

Hierin entfernt sich Belyj wiederum von Schopenhauers Kunsthierarchie, in der die Poesie nach der Skulptur rangiert (Schopenhauer 1938: 284ff.). Somit sieht Belyj (1969j: 179f.) in der Dichtung das einzige Medium, in dem Mythos und Pathos miteinander am stärksten

harmonieren, worauf schon in Zusammenhang mit F. W. Schlegel hingewiesen wurde. Im Gegensatz zu diesem scheint aber Belyj dem musikalischen Aspekt eine ungemein bedeutendere Rolle beizumessen, denn, wie aus Belyjs poetologischen Reflexionen ersichtlich ist, handelt es sich bei seinem „Weltseelenprinzip“ nicht um Musik im Allgemeinen, sondern um ihre „Essenz“, nämlich das zeitliche Gefühl, das dem schöpferischen Geist eine Ordnung der Bilder ermöglicht und Belyj zufolge nur durch den Rhythmus gewährleistet werden kann. Dieses Prinzip ist mit Sicherheit als Ergebnis seiner Kindheitserfahrungen zu sehen, auch wenn dies auf den ersten Blick nicht schlüssig erscheinen mag. Denn obgleich Belyj, wie schon erwähnt, seine Kindheit erst viel später verarbeitete, so bezeugen seine frühen theoretischen Arbeiten, dass er mit musikästhetischen Erkenntnismodellen spekulierte, in welchen eben nicht Empirie, nicht die räumlich-logische Komponente, sondern die zeitlich-intuitive viel wesentlicher zum Prozess des Erkennens beizutragen scheinen. Demnach finden wir in seiner Bestimmung des Symbols als Ausdruck des Substantiellen beide Aspekte vereint:

Символь есть соединеніе переживанія съ формой образа. Но такое соединеніе, если оно возможно, доступно посредствомъ формы внутренняго чувства т.-е. времени. Вотъ почему всякій истинный смиволь произвольно музыкаленъ, т.-е. произвольно идеализируетъ эмпирическую дѣйствительность, въ большей или меньшей степени отвлекаясь отъ реальныхъ условій пространства.“ (ebd.)

Das subjektive Erleben, das in Belyjs späterem Schaffen noch an Komplexität dazugewinnen wird und, wie Deppermann (1982: 122) beobachtet, ab 1907 im Zentrum seiner ästhetischen Überlegungen steht, ist daher als Ergebnis seiner noch von Schopenhauer beeinflussten musikphilosophischen Reflexionen zu betrachten. Dass Belyj (1969h: 169) sich hierbei noch weitgehend an der Symphonie orientiert, geht aus seiner Erstschrift *FI* klar hervor:

Въ симфонической музыкѣ заканчивается переработка дѣйствительности; дальше итти некуда. А между тѣмъ вся сила и глубина музыки впервые развертывается въ симфоніахъ. [...] Здѣсь мы имѣемъ послѣднее слово искусства. (ebd.).

Hierin scheint auch der Grund zu liegen, warum Belyj sich mit seinen ersten künstlerischen Experimenten an die für den ersten Satz einer Symphonie charakteristische Sonatenform anlehnte (vgl. Steinberg 1982: 12). Wir sehen also, dass sich Belyj im Gegensatz zu beispielsweise Brjusov weitaus tiefgründiger mit der Musik auseinandersetzt. Er gibt sich mit einer lediglichen „Versmelodie“ nicht zufrieden; mit dem Kunstfühlen verbindet Belyj keinen „logischen“ Sinn der Kunst, sondern eine Anteilnahme am energetischen Fluss der kosmischen Urkraft, die er über die „korrekte“ Lesart des Symbols zu erzwingen sucht. Die

Musik bildet demnach nicht nur ein Mittel zum Zweck, sondern sie selbst ist der Zweck des Kunstrezipierens.

7.3 Von der Theorie in die Praxis

In Belyjs (1971:125f.) Verweis auf die drei schon erwähnten „Sinnebenen“ seiner S2 beschreibt er ferner, dass sich die musikalische Ebene in einer Reihe von verschiedenen Stimmungen äußert, die von einer einzigen Grundstimmung abhängen, mit der sie durch verschiedene poetische Verfahren in Einklang gebracht werden. Daraus ergibt sich der Aufbau des Werks in vier Teilen – welche den 4 Sätzen einer Symphonie entsprechen – die jeweils auf kleinere autonome thematische Einheiten aufgespalten sind, welche wiederum auf durchnummerierte metrische Einheiten aufgeteilt sind.

Wie manche Forscher (Kovač 1976: 154; Steinberg 1982: 35f.) beobachten, schien Belyj sich hierbei weitgehend an der für den ersten Satz einer Symphonie charakteristischen Sonatenform zu orientieren, in der zwei Grundthemen – im Normalfall ein etwas melodischeres und ein „weiches“ – miteinander variiert werden. Der Aufbau der Sonate erfolgt in drei Phasen, nämlich: der Exposition, wo die Themen eingeführt werden; der Durchführung, wo sie miteinander variiert werden und schließlich der Reprise, in der die Exposition mit gewissen Modifikationen wiederholt wird (Harvard Dictionary zit. nach Kovač 1976: 25). Nach Anton Kovač (1976: 154), der eine Analyse von Belyjs 4S von einem ästhetisch-philosophischen Standpunkt aus durchgeführt hat, sind die zwei „symphonischen“ Grundthemen des ersten Teils der S2, dem also die Sonatenform entsprechen müsste, „boredom and the noumenal world“ (ebd.), welche im fünften Vers vorgestellt werden:

5. Всѣ были блѣдны и надо всеми нависаль сводъ голубой, сѣро-синій, то сѣрый – то черный,
полный музыкальной скуки, вѣчной скуки, съ солнцемъ-глазомх посреди. (Belyj 1971: 129)

Belyj thematisiert in seinem Debüt die Problematik der Überwindung der dualistischen Teilung in eine „reale“ und eine Scheinwelt, mit der die Symbole „skuka“, „večnost“, „solnce“ in engem Zusammenhang stehen. Das Thema Langeweile erscheint hier in zweifacher Bedeutung und ist daher zum Einen, als „Monotonie“ des Seins, zweifellos im Kontext mit der Krise des Schaffens, zu verstehen, gleichsam aber verweist sie auf die übersinnliche Welt, die ja nach der bereits ausgelegten Symboltheorie der „Seinswelt“ stets immanent ist.

Somit müssten diese beiden „Themen“ der S2 aufs Engste miteinander verknüpft sein und im fortlaufenden „Erzählverlauf“ weiter ausgebaut und variiert werden. Dies geht aus einer Szene etwas deutlicher hervor, in der eine unbedeutend anmutende Situation mit einem Künstler geschildert wird (vgl. Kovač 1976: 155), der ein „Wunder“ an die Wand eines Innenhofes malt, auf welches die Hausbewohner aufgrund der stets präsenten „skuka“ verängstigt reagieren:

4. Были на дворикѣ и двѣ сѣрья цесарки.
5. Талантливый художникъ на большомъ полотнѣ изобразилъ «чудо», а въ мясной лавкѣ висѣло двадцать ободранныхъ тушъ.
6. И всѣ это знали, и всѣ скрывали, боясь обратить глаза свои къ скукѣ.
7. А она стояла у каждаго за плечами невидимымъ, туманнымъ очертаніемъ.
[...]
9. Хотя смѣялся всѣмъ въ глаза сводъ голубой, сводъ сѣро-синій, сводъ небесный и страшный съ солнцемъ-глазомъ посреди.
10. Оттуда неслись унылыя и суровыя пѣсни Вѣчности великой, Вѣчности царящей.
11. И эти пѣсни были, какъ гаммы. Гаммы изъ невидимаго міра. Вѣчно тѣ же и тѣ же . Едва оканчивались, какъ уже начинались.
12. Едва успокаивали, – и ужъ раздражали.
13. Вѣчно тѣ же и тѣ же, безъ начала и конца. (Belyj 1971: 131f.)

Aus den beiden Textstellen lässt sich Belyjs dualistische Wahrnehmung, die zuvor im Kontext mit seiner Symboltheorie behandelt wurde, herauslesen. So wie im Symbol, äußert sich hier der Seinsdualismus in der Polarität zwischen dem Bereich des Materiellen und der „večnaja skuka“. Dass die Musik – den Übergang der zwei Seinssphären symbolisierend – als beängstigende Monotonie wahrgenommen wird, dürfte mit Belyjs Materialismuskritik zusammenhängen. Diese wird hier satirisch dargestellt, weshalb die Musik per se keinen negativen Charakter haben kann. Somit lässt sich die eintönige Rekurrenz der musikalischen Klänge als Warnung vor der Einseitigkeit des „passiven“ Lebens, zugleich auch als Aufruf zum „Schöpferischen“ verstehen. Diese These lässt sich insofern untermauern, als folgende Stelle aus Belyjs (1969a: 224) *SKM* darüber Aufschluss gibt:

Современное челоѡѣчество взволновано приближеніемъ внутренней музыки къ поверхности сознанія. Оно захвачено не событіемъ, а символ омъ и н о г о . Пока и н о е не воплотится, не прояснятся волнующіе насъ символы современнаго творчества. Только близорукіе въ вопросахъ духа ищутъ ясности въ символахъ. Душа не звучитъ ихъ – не узнаютъ они ничего. (ebd.)

Hierin wird Belyjs Vernunftkritik überdeutlich: Wie schon erwähnt, wird der rationalen Klarheit beim Erkenntnisprozess keine primäre Bedeutung zugeschrieben. Es ist das Fühlen, das nach Belyj den Menschen entbehrt und sie deshalb im logischen „Chaos“ keine Antworten finden können. Damit ist der Kontext von Belyjs Symboltheorie zum Außerkünstlerischen gegeben und hängt daher mit seiner gesellschaftskritischen Haltung

zusammen. Somit müsste in Anlehnung an Kovač' (1976: 154) These die „skuka“ in zweifacher Hinsicht verstanden werden, weshalb durch sie die zwei symphonischen Grundthemen in Belyjs *S2*, nämlich der materialistische Überdruß und die daraus resultierende Angst vor dem „Ewigen“, symbolisiert werden.

Es ist schon erwähnt worden, dass Belyj sich hierbei am Prinzip der Kontrapunktik und der an Wagner angelehnten Leitmotivik (vgl. Bartlett 1995: 143f.; Morrison 2002: 5f.; Steinberg 1982: 35f.) orientierte. Das Leitmotiv wurde von Wagner in *Oper und Drama* entwickelt und ist ein rekurreres musikalisches Motiv, mit dem der Zuhörer ein bestimmtes Handlungsmotiv aus dem dramatischen Sujet konnotiert. Heute finden wir den Begriff Leitmotiv in den Wissenschaften verschiedener dramaturgischer – hauptsächlich nicht musikalischer – Künste wie beispielsweise Literatur oder Film in Anwendung, was aber von Wagners Verständnis des Begriffes, der untrennbar mit seinem Konzept des „Gesamtkunstwerks“ verbunden ist, prinzipiell zu unterscheiden ist (Veit 1996: 1079ff.). Folgende Textpassage aus dem *MGG* verdeutlicht das Wagnersche Leitmotiv am Beispiel des *Rheingold* und des ersten Aktes der *Walküre*:

Alberichs sog. Fluchtmotiv [...] wird als (nur von Paukentremolo unterlegte) reine Versmelodie exponiert, die bei der ersten Wiederkehr an die Posaunen übergeht [...]. Zwischen eine erneute Wiederholung ist Wotans Kommentar »Furchtbar nun erfind ich des Fluches Kraft« eingeschoben. Diese eindeutige Konnotation bleibt für die übrigen Teile der Tetralogie verbindlich. Der ›Gehalt‹ dieses Motivs nimmt aber gewissermaßen durch die Zahl seiner ›Opfer‹ zu, es verknüpft die jeweilige Gegenwart des Schreckens durch diese Erinnerung begründend mit der Vergangenheit. (ebd.: 1082)

Das Leitmotiv ist also ein musikalischer Eingriff in die Fabelkonstruktion, der beim Zuschauer bestimmte Empfindungen hervorrufen und ihm ein bestimmtes Motiv aus dem dramatischen Sujet in Erinnerung rufen soll.

Der Kontrapunkt hingegen ist eine Kompositionstechnik, die zwei voneinander rhythmisch und melodisch unabhängige „musikalische Linien“ (Palisca/Krützfeld 1996: 596) kombiniert, „gleichzeitig aber nach gewissen vorbestimmten Grundsätzen, z.B. denen der Harmonie, in Übereinstimmung“ (ebd.) bringt. In Belyjs *S2* müsste demnach die Kontrapunktik durch das Variieren der beiden Grundthemen erreicht werden, die zuerst in mehreren parallel verlaufenden Handlungszyklen unabhängig voneinander eingeführt werden, durch das Ineinandergreifen bestimmter Motive jedoch eine „thematische“ Einheit bilden (vgl. Kovač 1976: 155).

Der Unmöglichkeit der Realisierung dieses Unterfangens wurde sich Belyj (1990b:125) beim Schreiben seines *S4*, die er im Jahr 1907 fertigstellte, bewusst, was ihn in eine tiefe „musikalische“ Krise versetzte in der er erste Zweifel an der Musik als höchste Kunstform

äußerte (Bartlett 1995: 144; Ljunggren 1994: 28; Steinberg 1982:12). In seinen Memoiren finden wir zur *S4* folgende Aussage:

[...] с материалами фраз я хотел поступить так, как Вагнер с мелодией; мыслил тематику строгою линией ритма; подсобные темы – две женщины, «ангел» и «демон», слиянные в духе героя – в одну, не по правилам логики, а, – контрапункта. (Belyj 1990b: 125)

Belyj schrieb noch im selben Jahr den Artikel *Protiv muzyki*, der in Brjusovs Verlag *Vesy* veröffentlicht wurde und in dem er das Primat der Musik unter den Künsten revidierte. Bartlett (1995: 161ff.) bemerkt, dass Belyj in diesem Artikel auch Wagner erwähnt und auf ein einziges Werk Bezug nimmt, nämlich auf *Siegfried*²². Sie deutet den Artikel als Reaktion auf einen Brief von Ljubov', den Belyj (1990b: 126) in München erhielt. Diesen kommentiert er wie folgt: „[...] я – «безчестен», [...] в этом жалком рассказе заря не заря [...]“ (ebd.) – und einige Zeilen weiter: „[...] музыка – лжива, когда ею подлость прикрыта [...]“ (ebd.:127). Aus diesen zwei Textstellen lässt sich Bartletts These nachvollziehen. Ljubov', die Inkarnation der „Sofija Premudrost'“ hatte sich letztlich für Blok entschieden und aus dieser Tatsache heraus lässt sich Belyjs Reaktion, für den, wie wir schon wissen, Sophia als Sinnbild für das rhythmische „Weltprinzip“ galt, erklären.

²² Als Belyj mit Blok und Ljubov' im März 1905 im Petersburger Mariinskij-Theater eine Aufführung von Wagners *Ring* besuchte, hoffte er noch auf Ljubov', die zwar mit Blok in einer Beziehung war, für Belyj aber Sympathien entwickelt hatte. Belyj setzte ab jenem Abend seine Erwartungen in die „schöne Dame“, was für ihn in Zusammenhang mit der Vorstellung, in der der Openschauspieler Ivan Eršov eine fulminante Performance von *Siegfried* hingelegt hatte, und der revolutionären Umbruchsstimmung von bezeichnender Symbolik zeugte (Bartlett 1995: 157ff.). Deshalb deutet Bartlett *Protiv muzyki* in erster Linie als Reaktion auf die Ljubov's „Absage“ an Belyj.

8. Auf dem Boden der Realität – Die Geschichte einer musikalischen Ideologie

8.1 Belyj's „Seelendirigent“

8.1.1. Emilij Metner – ein musikalischer Geist

Eine von Belyjs frühen Bekanntschaften, die für das erste Jahrzehnt seiner Karriere prägend war, war der Musiktheoretiker Emilij Karlovič Metner. Metner wurde im Jahr 1872 als erstes von fünf Kindern einer bürgerlichen Moskauer Familie deutscher Abstammung geboren. Eine musikalische Veranlagung gab es mütterlicherseits, die Metners jüngerer Bruder Nikolaj, musikalisches Talent der Familie und späterer Pianist, erbt. Metner strebte eine Karriere als Dirigent an, litt aber seit seiner Kindheit an neurotischen Zuständen psychosomatischen Charakters, was seine Ausbildung erheblich erschwerte (Ljunggren 1994: 9ff.). Er entwickelte eine Obsession zu Nikolaj und machte es sich zur Lebensaufgabe, für dessen Erfolg die zeitgleich in Russland tätigen und weitaus erfolgreicherer Komponisten Sergej Rachmaninov und Aleksandr Skrjabin zu neutralisieren (ebd.: 25).

Belyj (1990a: 87ff.) machte 1901 über seinen Schulfreund A.S. Petrovskij die Bekanntschaft mit Metner. Anfangs noch etwas uninteressiert, geriet Belyj bei einem Konzertbesuch einige Monate später, in dem der Dirigent Artur Nikiš Schuberts *6. Symphonie* dirigierte, in den Bann des deutschstämmigen Musikenthusiasten.

Wie der schwedische Kulturwissenschaftler Magnus Ljunggren (1994: 15ff.) beobachtet, war Metner in der deutschen Kultur sehr bewandert, war ein Bewunderer von Wagner, Nietzsche und Goethe, ferner von Beethoven und Kant und konnte – so Petrovskij – bei einer Musikaufführung „каждую фальшивую ноту“ (Belyj 1990a: 89) erkennen. Wie sehr dieser Abend vom „Geist der Musik“ überschattet war, lässt sich an Belyjs Schilderungen von Metners „Auftritt“ herauslesen:

- «А... а?... Слышите... Ти-та-та... Ну, что?.. А?»
Не дождавшись ответа, – бросал: не мне, не себе:
- «Дик мотив под токкато: сквозная веселость; под ней – страх... Великолепно... Та-та», -
напевал он, принимаясь вгонять обертон впечатления всей живой пантомимой в... проблему культуры приведением в параллель к теме рои напеваемых фиоритур из Бетховена, Шумана –
в ухо мне: с подкивом на Никиша; и случайная мелодия становилась связью мелодий, из
которых звучала полная блеска дума его: и о Шуберте, и о Никише, интерпретаторе Шуберта.
– «Вспомните: у Фридриха Ницше...»
И – что это? Фридрих Ницше собственно персоною встал как бы для меня на пульт, заслонив
дирижера Никиша.
Я же разевал рот на комментатора Никишевых комментариев не к це-дурной симфонии, а к

европейской культуре, в лекции о которой он мне превратил репетицию Никиша простым подчерком музыкальных тем и их смысловым раскрытием в связи с философией.

«Культура есть музыка!» – по Новалису резюмировал он.

[...] К концу репетиции не Никиш отдирижировал Шуберта, – Метнер отдирижировал Никиша: во мне.

И бросил:

– «Идем к Никишу».

[...] Метнер обменялся с Никишем несколькими словами; я их наблюдал:

– «Дирижер оркестра и дирижер душ!».

Таким увиделся Метнер. (ebd: 91f.)

Wie aus der Textstelle ersichtlich ist, war die Aufmerksamkeit Belyjs an jenem Abend an Metner gerichtet, dessen Vortrag auf den jungen Studenten offenbar starken Eindruck machte. Es liegt die Vermutung nahe, dass Belyj in Metners Inszenierung, die an eine Art freie Assoziation erinnert (vgl. Ljunggren 1994: 15), etwas „Musikalisches“ sah. In diesem Zusammenhang dürfte Metners Vortrag, in dem er das „Problem der Kultur“ anspricht und einen breiten Bogen von der Musik Beethovens über Schumann und Schubert bis zur Musikphilosophie Nietzsches und Novalis' zieht, auf Belyj einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben. Ljunggren zufolge waren Belyjs Kenntnisse über Wagner, Beethoven und Kant noch nicht ganz vertieft und Metner, der sich als Teutone verstand, war als profunder Kenner der deutschen Kultur genau der richtige, um die „gaps in his knowledge“ (ebd. 16) zu füllen. Andererseits entwickelte der psychotische Metner eine ähnliche Obsession mit Belyj wie mit seinem Bruder Nikolaj und wollte ihn „even closer to the German models“ (ebd.: 15) bringen, was für Belyj bedeutete, dass er “directed and shaped in the German spirit” (ebd.) werden sollte.

Belyjs Affinität für die Musik sowie seine Bewunderung für Nietzsche und Wagner dürfte für Metner jedenfalls so offensichtlich gewesen sein, dass dieser im Jahr 1902 nach der Erstlektüre der *S2* – ohne zu wissen, dass sie aus der Feder der neuen Bekanntschaft stammte – sofort erkannte, wer sich hinter dem Pseudonym Andrej Belyj (1990a: 92) verbarg: „[к]огда вышла «Симфония», Метнер решил: автор – я [...]“ (ebd.) erinnert sich dieser an jenen Abend, da Metner und Petrovskij an seiner Tür klingelten und ihn zum Spaziergang einluden, auf dem Metner dieses erste Jahr des jungen Poeten „годом зари“ (ebd.: 93) betaufte. Metner wurde ab diesem Zeitpunkt Belyjs großer Gönner, der ab Herbst 1902 als täglicher Besucher in seinem Haus am „Gnezdikovskij pereulok“ erschien, in dem er sich mit dem „высший тон музыкальной Москвы“ (ebd: 96, vgl. Ljunggren 1994: 17) bekannt machte. Metner selbst, der die Welt durch „the prism of Wagner's *Ring*“ (Bartlett 1995: 145) wahrnahm und von seiner frühen Kindheit an von grauenhaften Halluzinationen heimgesucht

worden war, sah sich selbst als ein tragischer Wälsung aus Wagners Mythos (vgl. Lunggren 1994: 9, 18), wie aus einem Gespräch mit Belyj (1990a: 99) zu schließen ist:

– «Я ведь «вельзунг», преследуемый: нянька я».

Странно робел в большом обществе.

Раз принялся развивать мне переживания своей жизненной темы, после того, как напел лейтмотив свой: «татататата́» из «Кольца».

– «Тема «вельзунгов»... Вы понимаете Борис Николаевич, – глаза зажмурил и слушал, – такая в ней тонкая сладость, что сердце мое останавливается, – мне в ухо шептал перепуганным шепотом: – в ней – любовь к гибели... Знаете: я болел самоотравлением организма на почве переживаний...»

И с детским испугом:

– «Перед болезнью и ночью и днем моя кровь запевала мотивами «вельзунгов», переплетенными с «гибелью Вальгаллы»: казалось, что выпил я солнца: и солнце во мне стало ядом: смерть солнца во мне – моя тема, мой рок... Бойтесь темы моей: она вам угрожает:

«Зачем этот воздух лучист, зачем светозарен до боли» – у вас с стихотворением; «светозарен как яд» – во мне воздух культуры моей». (ebd.)

Hieraus lassen sich Elemente lesen, die für den Zeitgeist im Russland des Fin de Siècle bezeichnend waren. So erscheint Metner in Belyjs Darstellung als selbsternannter prophetischer Botschafter, als Verkünder jener neuen Ära, die man nach den bisherigen Untersuchungen als Anbruch der Morgenröte aus dem „Geist der Musik“ bezeichnen könnte. Dafür spricht Metners Konnotation von *Ring*-Mythos und Sonnensymbolik. Letztlich war es auch Belyj, der Metner mit dem Pseudonym „Wölfing“ taufte – jenem Namen, den in Wagners *Walküre* der mutterlose und gejagte Siegmund – Siegfrieds Vater – auf der Suche nach seinen Wurzeln annimmt und unter welchem Metner ab 1906 seine Schriften veröffentlichen sollte (Ljunggren 1994: 25).

8.1.2. Über die politische Vereinnahmung der Musik

Als Daniel Barenboim (2012) mit seinem Orchester im Jahr 2001 bei einem Musikfestival in Jerusalem Wagners Musik aufführte – wovon ihm seitens der Organisation strengstens abgeraten worden war – wurde er nach der Aufführung von israelischen Sicherheitsbeamten abgeholt, die ihn vor möglichen physischen Angriffen von Protestierenden schützen sollten. Am nächsten Tag verlautbarte der damalige israelische Präsident Ariel Sharon, dass Barenboim „Israel kulturell vergewaltigt“ (ebd.) habe. Barenboim wusste schon im Vorfeld seiner Vorbereitungen für das Festival, dass sein Auftritt in Israel von Kontroversen seitens der Öffentlichkeit begleitet würde, mit solch einer harschen Anschuldigung hatte er aber nicht gerechnet. Dieses Beispiel illustriert die politische Instrumentalisierung von Wagners Musik besonders deutlich, es zeigt aber nur eine Seite der Münze, nämlich eine ideologische

Konsequenz der israelischen Politik aufgrund der Vereinnahmung von Wagners Musik im Dritten Reich.

Es ist heute eine allgemein bekannte Tatsache, dass Wagner nicht nur ein überzeugter Antisemit war, sondern dass die Familie Wagner mit den Nationalsozialisten eng zusammenarbeitete und sich darüber hinaus mit ihrer Rassenideologie identifizierte. Wagner selbst aber starb 1883, wodurch sich die Frage nach seiner Anteilnahme erübrigt. Trotzdem sind, wie Barenboim selbst sagt, „die Assoziationen [...] viel zu stark“ (ebd.).

Die nationalsozialistische Rassenideologie stand in einer langen antisemitischen Tradition, von der nicht nur in Deutschland die kulturelle Elite des 19. Jhdts. beeinflusst war. Wagners Antisemitismus, den er in seiner Schrift *Das Judentum in der Musik* [1850] auslegte, war in erster Linie gegen seine jüdischen Konkurrenten – die Bankierssöhne Mendelsohn und Meyerbeer – gerichtet und durch seine kulturkritische Haltung motiviert. Man muss daher den Künstler Wagner in engem Zusammenhang mit seiner Weltanschauung sehen, derzufolge Kunst, Politik und Gesellschaft in engen Wechselbezügen zueinander standen (Friedrich/Döge/Geck 2007: 341ff.). Wie schon erwähnt sah Wagner in der materiellen Unersättlichkeit der herrschenden Klasse den Grund für den Verfall der Gesellschaft und somit der Kunst. Es ist heute noch ein weit verbreitetes Vorurteil, dass Juden nicht nur besonders reiche Menschen seien und aufgrund dessen eine wirtschaftliche und politische Machtposition genossen, sondern darüber hinaus verschwörerische Absichten verfolgten, die „Weltherrschaft“ an sich zu reißen und das „Kapital“ regieren zu lassen. Diese Anschauung fand im Deutschland des 19. Jhdts. ihre besonders starke Ausprägung und wurde nicht zuletzt auch von Wagner vertreten, der im Judentum die herrschende Klasse und somit den Hauptverantwortungsträger für den „Verfall“ verkörpert sah.

Besonderen Einfluss auf Hitlers Rassenideologie hatte Wagners Schwiegersohn Houston Stewart Chamberlaine, der in seinen *Grundlagen des XIX. Jahrhunderts* [1899] das Judentum als „biologisch“ minderwertiges Volk darstellte (Ljunggren 1994: 32). Warum wird dieses Thema hier angesprochen? Metner heiratete im Jahr 1902 Anna Bratenši, die aus einer zur Orthodoxie konvertierten jüdischen Familie stammte, und zog für vier Jahre nach Nižnij Novgorod, wo seine Affinität für alles Deutsche bald zum chauvinistischen Größenwahn heranwuchs: Er glaubte fest daran, dass Deutschland im 20. Jhd. zur „spiritual hegemony“ (ebd.: 20) auserwählt war und fasste den Plan, das in seinen Augen kulturell nachhinkende Russland nach deutschem Vorbild umzugestalten. Seine pangermanistische Ideologie nahm allmählich jene extremistische Form an, die in der antisemitischen Tradition Wagners, besonders seines Schwiegersohns Chamberlaine stand, mit dessen *Grundlagen* sich Metner

auf einer seiner Deutschlandreisen vertraut machte. Es waren gerade jene beschriebenen antisemitischen Weltanschauungen, mit denen sich Metner in seinen Ideen der Umgestaltung identifizieren konnte: die einzige Rettung des „arischen“ Volkes lag für ihn in der „Beseitigung“ der Juden aus Deutschland und Russland – ein Plan, der nur knappe vier Jahrzehnte später Realität werden sollte. In seinen zahlreichen Essays polemisierte Metner gegen die jüdischen Konkurrenten seines Bruders Nikolaj, dessen Erfolg ihm aufgrund der jüdischen „Prädominanz“ in der Musikwelt verwehrt geblieben sei. (ebd. 30, 33)

Metner hatte zwar eine starke Affinität zu Russland, gab aber der deutschen Kultur, die er als seine erste Heimat verstand, stets den Vorrang (Bartlett 1995: 146). Er war begeisterter Anhänger von den zwei Wortführern der „neuen Kultur“, Nietzsche und Wagner, nach deren Ideen sich die Umgestaltung der russischen Kultur vollziehen sollte (Ljunggren 1994: 20f.). Wie sehr Metners Musikenthusiasmus mit politischem Machtinteresse verbunden war, erwähnt Ljunggren in Zusammenhang mit seiner in *Zolotoe runo* erschienenen Kritik zu Rachmaninovs 2. *Symphonie*: „The review is of interest in that it so clearly demonstrates that Medtner's relationship with music – centering as it does on his obsession with conducting – was in substance a question of *power*.“ (ebd.: 31) Metner, der vom Größenwahn deutscher Rassenüberlegenheit geplagte und gescheiterte Dirigent, dürfte also die Musik an sich nicht besonders wertgeschätzt haben, wenn sie nicht seine narzisstischen Bedürfnisse erfüllte. Hingegen ist von dem, was bisher hinsichtlich Belyjs Musikverständnis erschlossen werden konnte, anzunehmen, dass dieses anderer Natur gewesen ist, als das oben beschriebene.

8.1.3. Und der Geist ward zum Gespenst

Im Jahr 1907 kam es zum ersten Wiedersehen zwischen Metner und Belyj, als Belyj (1990b: 305ff.) im Polytechnischen Museum in Moskau einen Vortrag über Nietzsche hielt, zu dem Metner, nach seiner Ankunft von der Auslandsreise, direkt vom Bahnhof gestoßen ist. Metner hatte neue Strategien für die Verwirklichung seiner Pläne entwickelt und arbeitete an der Finanzierung eines neuen Verlages mit dem Ziel der Verbreitung der deutschen Kultur in Russland mit Belyj an vorderster Front, was dieser sehr willkommen hieß, da er nach einem Journal suchte, in dem er seine Ideen zum Symbolismus einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machen konnte (Belyj 1982: 62ff.).

Metner hatte auf seinen Reisen zwischen 1902 und 1907 viele Kontakte in Deutschland geknüpft, die ihm zur Umsetzung seiner Pläne verhelfen sollten: Mithilfe von Nietzsches

Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche arbeitete er an einer russischen Gesamtausgabe von Nietzsches Werk (Ljunggren 1994: 22) ; der Komponist Heinrich von Köselitz, der Nietzsche zu Lebzeiten sehr nahe gestanden und unter dem Namen Peter Gast bekannt war, sollte bei der Gestaltung von *Musaget* mitwirken (ebd. 38) und Hedwig Friedrich, eine Musikenthusiastin, die sich in Metners Bruder Nikolaj verliebt hatte, sollte die Finanzierung des Verlags übernehmen (ebd.: 30)

Was machte Belyj (1982: 310ff.) zu dieser Zeit? Er litt nach wie vor an seiner inneren Zerrissenheit, denn bisher konnte er noch keine zufriedenstellende Lösung für seine Scherenproblematik finden. Die Erfahrungen, die er seit der Veröffentlichung der *S4* gemacht hatte, brachten in ihm tiefgreifende Zweifel an seiner Tätigkeit und den bis dato veröffentlichten Schriften zum Symbolismus hoch. Die ersehnte „Verwandlung“ des Lebens blieb entgegen der anfänglichen großen Erwartung aus. Seine Liebe zu Ljubov' Dimitrievna blieb ebenfalls unerwidert und letztlich resignierte er vor seinem Vorhaben, mit der literarischen Form der Symphonie ein „Kunstwerk der Zukunft“ zu schaffen, was u.a. – wie schon erwähnt – dazu führte, dass er erste Zweifel an der Musik als theurgische Kraft.

Wie sehr Belyj (2010) unter dem Einfluss seines Freundes Metner stand, verrät seine polemische Schrift *Štemplevannaja kul'tura* aus dem Jahr 1909, in der er versuchte, die Schaffensproblematik Russlands auf ein kulturelles „Fremdelement“ zurückzuführen: „[...] всякое же истинное дыхание арийской культуры внегосударственно, свободно, ритмично. А пока евреи диктуют задачи русской литературы, они вносят туда гнет государственности; и писателю угрожает городской интернационального участка.“ (ebd.)

Diese Textstelle ist für den gesamten Inhalt der Schrift bezeichnend. Belyjs Polemik gegen die Juden ist vom Geiste Metners überschattet. Dies ist insofern ersichtlich, als er seine antisemitischen Argumente direkt von „Vol'fing“ übernimmt: „[...] г. Вольфинг дает понять, что борьба с захватом евреями культурного руководства Европы есть борьба двух расовых духов, а не борьба политическая; [...]“ (ebd).

Ljunggren (1994: 33f.,37) zufolge ließ sich Belyj hierbei von einem Artikel Metners beeinflussen, in welchem dieser – wie bereits erwähnt – gegen die jüdischen Musiker in der Berliner Musikwelt polemisierte. Belyj verkehrte zu dieser Zeit mit der bereits erwähnten Kunstmäzenin Margarita Morozova. Diese war Vorsitzende der Moskauer musikalischen Gesellschaft und hochrangiges Mitglied der 1905 gegründeten Religiös-philosophischen Gesellschaft, die sich in ihrem Haus versammelte und über welche Belyj die theosophischen Schriften Blavatskajas und Rudolf Steiners vermittelt wurden (ebd.: 31).

Belyj begann sich zu dieser Zeit allmählich dessen bewusst zu werden, dass Metner sowohl in ihm als auch in Nikolaj ein Mittel zum Zwecke der Umsetzung seiner pangermanistischen Ambitionen sah (Lunggren 1994:39). In dieser Zeit, noch kurz vor der Gründung von *Musagetes*, begannen sich zwischen Belyj und Metner Spannungen abzuzeichnen, die den Anfang vom Ende ihrer Freundschaft kennzeichneten.

8.1.4. Eine deutsch-französische Rivalität

Direkt vis-à-vis von Metners Haus befand sich das Haus Petr D'Al'gejms (D'Alheim) und seiner Frau, der Sängerin Marija Olenina. D'Al'gejm war ein Musikkritiker französischer Abstammung und glaubte an die lebensgestaltende Kraft der Kunst und die damit zusammenhängende Erneuerung des Lebens. So wie Metners Treue primär der deutschen Kultur galt, so war D'Al'gejm von der Erhabenheit seiner eigenen, der französischen überzeugt (Bartlett 1995: 166). Im Jahr 1908 gründete D'Algejm das „Maison du Lied“ (Dom Pesni), in welchem jährlich bis zu acht Konzerte aufgeführt wurden und das Belyj regelmäßig aufsuchte:

[...] у д'Альгеймов ищут вдохновения – концерты Олениной – переплетенье романсов в поэму и драму: сознательная пропаганда Мусоргского, Шумана, Шуберта, Гретри, Рамо, Вольфа, Баха и Глюка; цикл песен, не опера, – сходит с подмостков: творит дело Вагнера. (Belyj 1990a: 425)

D'Al'gejms Veranstaltungen waren keine herkömmlichen Konzertaufführungen. Bartlett (1995: 166f.) zufolge war das „Maison du Lied“ ein Unterfangen, im Lied die Zusammenhänge und Wechselbezüge zwischen Musik und Literatur zu ergründen und zu erforschen. Das Konzept des „Maison du Lied“ war ein durchaus anspruchsvolles: nach den Aufführungen wurden auch Vorträge von verschiedensten renommierten Musikschaffenden und -kritikern sowie Übersetzern zu diversen Themen, sowohl allgemeinen als auch konkreten gehalten, was laut Bartlett zu einem „considerable raising of musical standards in the city“ (ebd.) führte. Das Besondere am „Maison du Lied“ war, dass die D'Al'gejms sich bei ihrer Programmgestaltung nach dem Publikum richteten; es wurden Konzerte gespielt, welche man in den Moskauer Konzertsälen sonst nicht zu hören bekam, weshalb Belyj (1990a: 426ff.) das „Maison du Lied“ besonders schätzte. Metner selbst war den D'Al'gejms gegenüber negativ eingestellt und die Polemiken zwischen ihnen entwickelten sich zu einem deutsch-französischen „Kulturkrieg“, wie Belyj beobachtet:

И вес Гнездиковский разламывался для нас; две культуры, два воина: француз д'Альгейм нес дар Франции, т.е. отраву для Метнера, немца [...]; за Э.К. Метнером шли: Гольденвейзер, Морозова, Шпет, Эллис.

Слушали:

– «Или – со мной, или – с Метнером!»

– «Или – со мной, или – с д'Альгеймом!»

Рос миф уже не о «руне», а о «золоте Рейна», которое выкрали гномы; и Метнер, оскалась, чувствовал: гибель Вальгаллы; [...] (ebd.: 94)

Für Metner, der die Menschheit auf Nibelungen oder Wälsungen aufteilte, wurde ein Alptraum wahr, nachdem nicht nur Belyj und seine Argonauten, sondern auch sein Bruder Nikolaj zu regelmäßigen Besuchern der Konzerte bei D'Al'gejm wurden. Der Verlag wurde 1909 gegründet, zur selben Zeit, da Belyj begann, über die Vermittlung von der Steinerianerin Anna Minclova sich zunehmend mit der Theosophie auseinanderzusetzen. (Bartlett 1995: 168; Ljunggren 1994: 35f.)

8.2 Aleksandr Skrjabin und der musikalische Symbolismus

Skrjabin war schon zu Lebzeiten ein international bekannter Komponist. Er verbrachte viel Zeit auf Tournéen im Ausland, überwiegend in den USA und Frankreich, und sein internationales Ansehen wuchs in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende. Im Frühling 1905 führte er seine 3. *Symphonie* in Paris unter dem schon erwähnten Dirigenten Artur Nikiš auf, was den Beginn einer erfolgreichen Karriere kennzeichnete (Lobanova 2006: 885). Mit dem Dirigenten und Verleger S. Kusevickij, den er im Jahr 1908 kennenlernte, entwickelte sich eine Zusammenarbeit, welche für Skrjabins Erfolg in Russland entscheidend war.

Es ist bereits erwähnt worden, dass Skrjabin der einzige Komponist von hohem Rang gewesen ist, der sich für den Symbolismus begeisterte. In den Jahren seines wachsenden Erfolgs begann seine Hinwendung zum Mystizismus. Er wurde Anhänger der theosophischen Lehren Helena Blavatskajas und sein Schaffen war zunehmend von der Philosophie der mystischen Symbolisten beeinflusst (ebd.: 889f.). So war Skrjabin ein großer Anhänger von Solov'evs Idee des „vseedinstvo“ und wollte sein Streben nach der mystischen Verschmelzung mit der Weltseele in seinem kunstsynkretistischen Projekt, dem *Mysterium*, verwirklicht sehen (Morisson 2002: 185).

Ab 1904 begann Skrjabin mit der Arbeit am Konzept des *Mysterium*, das nach Morrison auf einem 1902 entworfenen Libretto über Eros und Psyche basierte. Der Held sei ein Selbstportrait Skrjabins gewesen, der mit übernatürlichen Kräften ausgestattet war und Charakterzüge von Orpheus, Siegfried und Nietzsches Übermensch trug. Das Libretto blieb

allerdings ein Fragment, ebenso wie das *Mysterium*, denn Skrjabin musste sich am Ende eingestehen, dass sein Großprojekt nicht zu verwirklichen war. (ebd.: 185f.)

Beeinflusst vom Gedanken der Auflösung der Kunst-Leben-Grenze bekam Skrjabin beim Komponieren einer Oper im besagten Jahr die Idee von einem sich auf der Theaterbühne abspielenden Spektakel, in welchem neben akustischen und optischen auch olfaktorische Elemente zum Einsatz kommen würden. Skrjabin entwickelte das Konzept eines „Dramas“, in dem alle Sinneswahrnehmungen beansprucht würden und somit ein Kunstwerk realisiert würde, welches den ursprünglichen Zustand der „einheitlichen“ Kunstform wiederherstellen sollte (Schibli 1983: 333f.). Eine Beschreibung aus Siegfried Schiblis Untersuchung *Alexander Skrjabin und seine Musik* gibt über das *Mysterium* genauere Informationen:

»Gesamtkunstwerk« sollte das *Mysterium* insofern sein, als es die getrennten Künste vereinigen sollte, oder: wiedervereinigen, wie man im Skrjabin-Kreis sagte, denn mit Wjatscheslaw Iwanow war Skrjabin der Überzeugung, daß die Künste in der Antike noch eine Einheit gebildet und sich erst allmählich verselbständigt hätten. Jenseits der Gesamtkunstwerk-Idee Wagners liegt aber der Plan Skrjabins, die Künste wieder mit den elementaren Sinnesempfindungen zusammenzuführen und im *Mysterium* alle Arten von Sinnesreizen aufeinander zu beziehen – neben dem Wort und dem Ton auch Farben und Geruchs- wie Geschmacksempfindungen, Bewegung (Tanz), Gefühle und Berührungen. Diese radikalisierte, totalisierte Vorstellung vom synthetischen Gesamtkunstwerk sprengt den traditionell vorgegebenen Rahmen nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ. Denn zum einen sollte dieses Werk [...] die Kunst als Schein aufheben und sie ins Leben transformieren. (ebd.: 333)

Es ist klar ersichtlich, dass Skrjabin einen theurgischen Akt vollziehen wollte, indem er durch die Beanspruchung aller Reize und Empfindungen einen „künstlerischen“ Totaleffekt erzielen wollte. In einer schon späteren Entwicklungsstufe wollte er sein *Mysterium* in einem Tempel in Indien uraufführen, er begann Sanskrit zu studieren und hatte Ambitionen, eine eigene Sprache zu schaffen (ebd.: 335ff.). Die Dauer der Aufführung war für sieben volle Tage geplant. Wie Skrjabin sich die „Auflösung“ der Grenzen zwischen Kunst und Leben im *Mysterium* vorstellte, darüber gibt Morrison (2002: 195) Aufschluss:

Ideally, Scriabin wanted performers and spectators in the *Mysterium* to interact, to change places, so that, eventually, anarchy reigned, social divisions dissapeared and, both inside and outside the theater, humans experienced *vseedinstvo*. (ebd.)

Morrison verweist darauf, dass Skrjabin selbst nicht genau wusste, wie es zum „vseedinstvo“ kommen sollte, was die obige Textstelle auch verrät. Ob eine inszenierte Anarchie zu einem theurgischen Akt führt, ist sehr fragwürdig. Es liegt die Vermutung nahe, dass dies sicherlich auch ein Grund gewesen sein könnte, warum Skrjabin sich an den „mystischen“ Symbolisten Belyj wandte. Wie dieses Treffen ausfiel, wird im Anschluss geschildert.

8.2.1. Die Bekanntschaft mit Belyj

Skrjabin war Mitglied der philosophisch-künstlerischen Gesellschaft, deren Gründerin Morozova es letztlich war, die ihn mit Belyj bekannt machte. Belyj (1990b: 309f.) hatte Skrjabin schon spielen gehört, der darüber hinaus von Metner auch immer wieder thematisiert wurde, die persönliche Bekanntschaft machte er aber erst im Jahr 1909. Belyj schildert den Eindruck, den Skrjabin bei ihm hinterlassen hat:

Скрябина Морозова мне всегда подносила; и, кажется, многое обо мне говорила ему; но, кажется, мы в те годы не слишком нуждались друг в друге (Скрябин пришел позднее ведь к необходимости пропустить сквозь себя символистов); из нарочно подстроенной встречи не многое вышло, судя по тому, с какой утрированной вежливостью поворачивала ко мне бледная фигурочка Скрябина свой расчесанный и пушистый гусарский ус, доминировавший над небольшою светловатой бородкой, в то время как тонкие пальчики бледной ручонки брали в воздухе эн-аккорды какие-то, аккомпанируя разговору; мизинчиком бралась нота «Кант»; средний палец захватывал тему «культура»; и вдруг – хоп – прижок указательного через ряд клавишей на клавиш: Блаватская! Четвертую ноту не воспринимало уже ухо; воспринимались: встрясь хохолка волос и очаровательная улыбка с движением руки от меня, через Морозову, Метнера к сидевшему вместе с нами ехиднейшему когелянцу, Б. А. Фохту, – с игривым:

– «Не правда ли?»

Фохт рассматривал маленького «маркизика» с пристальным восхищением из... бешенства; но запевал он лукавым и бархатным тенором:

«Оно, коне-е-е-чно... Блава-а-а-тская... любопытна!.. Не мне судить! Кант, смею вас уверить, Александр Николаевич, это немного – не та-а-а-к-с!..»

На что Скрябин с жестом, пленяющим нас, поворачивал голову к Татьяне Федоровне (жене), молча евшей глазами нас; и смеясь, соглашался:

– «Не смею спорить.» (ebd.: 310)

In dieser Szene zeichnet Belyj ein bemitleidendes Portrait von Skrjabin, der mit seinem Verhalten offensichtlich Belyjs Aufmerksamkeit gewinnen will. Dafür sprechen nicht nur die überaus „höflichen“ Blicke, die er ihm zuwirft, nicht nur das Gesprächsthema, das er mit Focht anreißt, sondern darüber hinaus auch seine Art zu kommunizieren, die Belyj mit Musizieren assoziiert. Belyj dürfte etwas unsicher gewesen sein, was Skrjabin betrifft, denn er gewann von Morozova den Eindruck, dass er selbst oftmals – vielleicht zu oft – das Thema ihrer Gespräche mit Skrjabin war. Im weiteren Verlauf des Abends wird Skrjabin schließlich aufgefordert, etwas vorzuspielen. Aus Belyjs Schilderung der Situation lässt sich entnehmen, was dieser von seinem Spiel hielt:

В заключение Скрябина попросили играть; он сел за рояль; гибко откинулся; поставил вверх выпяченные усы; взвесил в воздухе ручку, ею повращал; и разрезвился на клавишах, откинувшись еще более; впечатление от игры его – скорей впечатление изящнейшей легкости, чем глубины; признаться: я более любил Скрябина в исполнении Веры Ивановны, его первой жены, которую в этой же комнате я столько раз слушал.“ (ebd.: 311)

Somit ist klar, warum Belyj an Skrjabin nicht sonderlich interessiert war. Trotz seines zynischen Urteils über ihn Spiel tritt Belyj ihm an jenem Abend bei der Verabschiedung mit

Ehrlichkeit entgegen, als Skrjabin ihn dazu einlädt, ihn wieder besuchen zu kommen. Er nimmt seine Einladung an, aber er selbst kommentiert: „[...] эта искренность, вспыхнувши, тут же погасла. Ни разу не поднялось во мне: надо бы пойти к Скрябину.“ (ebd.)

Belyj gibt in seinen Memoiren keine explizite Antwort darauf, warum er Skrjabin kein zweites Mal besuchte, seine Schilderungen des Treffens sprechen aber für sich. Letztlich war auch Metner²³ an diesem Abend anwesend und dieser hatte eine gewisse Macht über Belyj, von der letzterer zwar schon versuchte, sich zu befreien, was ihm aber noch nicht gelingen sollte.

Diese Vermutung würde aber nahe legen, dass Metners Person auch nach einer Abkühlung des Verhältnisses vonseiten Belyjs viel stärker auf ihn gewirkt haben müsste, als Belyjs eigene Pläne nach Verwirklichung seines utopischen Kunstideals; denn eine Zusammenarbeit mit Skrjabin und dessen eigenes Vorhaben, den symbolistischen „Traum“ von der Kunstsynthese zu verwirklichen, würde für Belyj eine neue Möglichkeit bieten, Wagners Gesamtkunstwerkkonzept neu zu erfinden und das musikalische Drama in die nächste Stufe der kulturellen Entwicklung zu heben. Morrison (2002: 195) zufolge habe Belyj, nachdem er – vermutlich 1912 – vom *Mysterium* gehört hatte, den „Mystizismus“ von Skrjabins Projekt als „theoretical abstraction“ (ebd.) bezeichnet. Daher lässt sich nicht beantworten, ob Skrjabin tatsächlich an Belyjs Zusammenarbeit am *Mysterium* interessiert war, es ist aber anzunehmen, nachdem Skrjabin sich letztlich an Vjačeslav Ivanov wandte, der seine Idee mit Begeisterung aufnahm (ebd.: 190).

²³ Belyj (1990b: 309f.) beschreibt im dritten Buch seiner Memoiren die Einstellung der Metners zu Skrjabin. So soll Metner in Skrjabin einen talentierten Musiker, gleichsam aber eine potenzielle Gefahr für seinen Bruder Nikolaj gesehen haben, der die zeitgenössische Musik „из тупика“ (ebd.: 309) führen sollte. Metners ambivalentes Verhältnis zu Skrjabin schien durch diese zwei entgegengesetzten Tendenzen bestimmt zu sein. Nikolaj hingegen empfand Skrjabin als hochnäsig und habe nichts als tiefe Verachtung übrig gehabt.

9. Belyjs Theorie des rhythmischen „Weltgrundes“

Für Belyj (1990b: 312f.), der noch 1908 mit seinen Argonauten in Brjusovs Verlag *Vesy* tätig war, markierte dieses Jahr eine Wende in seinem Leben, die er nach den vielen persönlichen Krisen der vergangenen Jahre sehr willkommen hieß. Als ausschlaggebend für diese Wende nennt Belyj einen Konflikt mit Brjusov, der sich in den unterschiedlichen Vorstellungen vom Symbolismus zwischen den Argonauten und der Redaktion von *Vesy* niederschlug. Andererseits sagt er, dass neben der Idealisierung Brjusovs zur Vaterfigur des Symbolismus auch die Gespräche mit Metner seine innere Zerrissenheit nicht aufheben konnten: „[...] между душевной периферией и центром, где звучал еще «Реквием», где из зеленого зеркала свешивался надо мною двойник, – росла трещина.“ (ebd.: 311). Noch im Frühling desselben Jahres fuhr Belyj nach Bobrovka, wo er mit der Erforschung des russischen Verses und der Sprachrhythmik begann: „Работа над ритмом, которой я в годах отдавался, была начата в Бобровке как выход из тоски и как перенос внимания от пустот философского формализма к конкретным деталям скромного участка культуры.“ (ebd.: 315)

Es ist ein bezeichnendes Merkmal von Belyjs Memoiren, dass der Rhythmus immer genau dann bedeutend wird, wenn er seinen inneren Konflikt thematisiert. Das Leben in Moskau sowie seine Auslandsreisen 1907/08 nach München hatten bis dahin nicht zur erhofften Überwindung der „nožnici“, zur Beantwortung der Kantischen Frage nach den Grenzen der Metaphysik geführt (Belyj 1982: 61f.). Belyj (1990b: 311) gibt in seinen Memoiren zu verstehen, dass im Jahr 1909 seine Freundschaft zu Metner nur noch wegen des gemeinsamen Projektes *Musaget* motiviert war, da Belyj mit der Gründung der Zeitschrift die lang ersehnte literarische Plattform bekam, bei deren Gestaltung er sich eine weitgehende Entscheidungsfreiheit erhoffte. Er begann sich mit seiner neuen Bekanntschaft Asja Turgenenva, der Nichte Oleninas, die er im „Maison du Lied“ kennengelernt hatte, zunehmend in die okkulten Schriften Helena Blavatskajas und Rudolf Steiners zu vertiefen (Ljunggren 1994: 35f.).

Belyj (1982: 65f.) war äußerst unzufrieden mit Metners Führung von *Musaget*, der wiederum dessen Hinwendung zum Okkulten nicht willkommen hieß. Er fühlte sich bei der Zusammenarbeit mit Metner, in der sich die zunehmenden Differenzen zwischen den beiden widerspiegelten, stets überwacht, was er – rückblickend auf das Jahr 1911 – beispielhaft in *PJS* äußert: „[...] всякая инициатива подвергнута, во-первых, явно подозревающей критике Метнера, совершенно неопытного в делах тактики (глаз Метнера „ГЛАЗИТ“

меня); [...]“ (ebd.: 66). Belyj war nicht an Metners Germanisierungsplänen interessiert. Für ihn hatte der Symbolismus insofern einen ideologischen Sinn, als er – wie bereits erwähnt – eine gesellschaftliche Umgestaltung lediglich durch die „Wiedergeburt“ des Einzelnen möglich sah. Mit dem Symbolismus konnte er aus diesem Grund – im Gegensatz zu Metner, der Jahre später ein begeisterter Verehrer von Hitler werden sollte (Ljunggren 1994: 152f.) – keinen politischen Zweck verfolgen. Im Zentrum seiner „Theorie“ standen daher weder Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Hartmann noch Solov’ev oder Steiner, sondern stets er selbst (Belyj 1989: 196). Es war stets die Überwindung des „Wirklichen“, des „Materiellen“ im Geistigen – jene Problematik, die in seiner Kindheit vorbereitet worden war und auf welche er seine Theorie immer wieder neu auslegte. So maß er stets dem gnoseologischen Aspekt seiner Weltanschauung eine ungemein große Bedeutung bei, worin ihn Metner nicht zu verstehen schien: „[...] но есть „СИМВОЛИЗМ“; меня интересует 1) его гносеология 2) его культура; Э.К. Метнер – попутчик в символизме; но он – трубадур от культуры Гете, Канта, Бетховена; [...]“ (Belyj 1982.: 62)

So ging die Freundschaft wie auch die Zusammenarbeit letztlich im Jahr 1915, als Belyj schon in der Anthroposophischen Gesellschaft in Dornach weilte, auseinander. Belyj (1990a: 101) äußert dies in seinen Memoiren im Kontext mit seinem Poem *Starinnyj drug*, das er Metner am Beginn der Freundschaft gewidmet hatte. Im Poem thematisiert Belyj das in Zusammenhang mit Nietzsche erwähnte Prinzip der ewigen Wiederkunft. Belyjs lyrisches Ich will seinem *starinnyj drug*, der ihn aus dem Grab zur Sonne ruft, folgen. Es erscheint aber immer wieder ein Gnom, der sich ihnen in den Weg stellt und sie auffordert, in ihre Gräber zurückzukehren (Belyj 2005: 73ff.).

Über die Bedeutung der Grabsymbolik wurde sich Belyj (1990a: 101) erst viele Jahre später – nachdem er mit Metner gebrochen hatte – bewusst, was darauf hinweist, dass sich in der Beziehung zu Metner von Beginn an ideologische Verschiedenheiten abgezeichnet haben: „Через тринадцать лет понял: эти «гроба» – разделившие нас идеологии, о которых разбилась прекрасная дружба: с 1915 года уже не встречались мы; Метнер стал – «враг».“ (ebd.)

Worin besteht also Belyjs „Ideologie“? Seit er seinen „Angriff“ auf die Musik im bereits erwähnten Pamphlet *PM* gestartet hatte, beschäftigte er sich mit der Frage nach der Überwindung der rationalen Grenzen. Er setzte sich intensiv mit Kant auseinander und versuchte den methodischen Kritizismus mit gnoseologischen Konzeptionen in Einklang zu bringen, um endgültig vom Standpunkt des Symbolismus als Methode des Erkennens loszukommen und – in seinem Bestreben nach der Vereinigung von Trieb und Ratio – sich

von den „-Ismen“ zu befreien. Wenn Belyj den Symbolismus nach wie vor im Kantischen Kritizismus beheimatet sieht, so spricht er über den rationalen Ansatz, der für seine Denkmethode, für die Sphäre des Logos unumgänglich scheint (Belyj 1982: 61ff.). Wie schon fesgehalten zeichnet sich Belyjs Denken zugleich durch eine starke Rationalismuskritik ab. In seinem Erkenntnismodell nimmt die Empfindungsebene einen sehr hohen Stellenwert ein und rangiert daher vor der Vernunft. Mit dem zunehmenden Interesse an den theosophischen Lehren macht sich in seinem Symbolismuskonzept auch eine verstärkte Tendenz zum Irrationalen bemerkbar. In welcher Weise die Musik hierin zum Tragen kommt, ist das Thema des vorliegenden Kapitels.

9.1 Die Kunst als Erleben

Es ist bereits erwähnt worden, dass das Prinzip der aktiven „Partizipation“ erst ab dem Jahr 1907 in Belyjs Ästhetik klar definiert wird (Deppermann 1982: 182). Belyj orientiert sich in seiner Hinwendung zum Okkultismus zunehmend an gnostischen Konzepten, die er in seine Theorie einbaut. Daher verwundert es nicht, dass in seinen Schriften beispielsweise der Orphismus und die Pythagoreer als musikphilosophische Anhaltspunkte erscheinen:

[...] догматическое представление о мірѣ, какъ музыкальномъ инструментѣ, было уже осознано в ученіи пиѳагорейцевъ; для них мірѣ – гармоническій космосъ; законы космической гармоніи – единственный предметъ познанія пиѳагорейцевъ; число есть символическое орудіе этого познанія; гамма чисель есть гамма струнь космоса, при помощи которыхъ познающій из міра извлекаетъ музыкальные звуки; такое число не просто количество; оно – тайна; въ числахъ находимъ мы свойства музыкальной гармоніи; и потому-то моментъ тайны внесенный в самую математику, превращаетъ ее въ музыку, а познающихъ превращаетъ въ оркестру (союзъ) связанныхъ единой симфоніей людей; симфонія міра звучитъ въ мистеріи; и пиѳагорейство воспринимаетъ мистику орфизма; здѣсь познаніе черезъ музыку превращается въ магію; [...] (Belyj 1969n: 546)

Dieser aus dem Kommentar zu *SI* stammende Textauszug – geschrieben im selben Jahr, in welchem Belyj auch *PM* verfasste – zeugt davon, dass er der Musik stets einen gnoseologischen Wert beimisst. Der Wandel von „Erkenntnis“ zu „Erleben“ lässt sich somit schon hierin nachvollziehen. Wenn in Belyjs früheren Schriften der „Kantismus“ noch deutlich herauszulesen ist, so gerät er dann mit der Hinwendung zum Okkultismus verstärkt in den Hintergrund. Daher gewinnen Belyjs musikästhetische Reflexionen an Substanz, da der Musik nun eine „feste“ Stellung zukommt. Der Prozess der Erkenntnis vollzieht sich ihm zufolge zwar nach wie vor durch das „Kunstsehen“, dieses bildet aber nicht mehr den zentralen Aspekt seiner Kunstbestimmung. In den Essays ab 1907 zeichnet sich in Belyjs

Theorie eine Tendenz zur Vereinheitlichung des Künstlers mit seiner Kunst ab, wodurch das Element des „Kunsterlebens“ in den Mittelpunkt seiner kunsttheoretischen Reflexionen gerät. In seinem 1908 erschienenen Artikel *Pesn' žizni* legt Belyj (1969d) einen schon etwas komplexeren Kunstbegriff dar, in welchem die wesentlichen Elemente seiner Theorie (*pereživanie*, *tvorčestvo*, *religija*) im Schaffensbegriff schon fest verankert sind. So steht in Belyjs Kunstbegriff damit nicht mehr die „idejnost“ im Vordergrund sondern bereits der Mensch selbst: „Искусство (Kunst) есть искусство жить. Жить значить умѣть, знать, мочь (Können). [...] [И]скусство есть творчество жизни.“ (ebd.: 43) Die Aufklärung dazu gibt er in einem anderen Essay (*Iskusstvo*) aus demselben Jahr: „Искусство жить есть искусство продлить творческій моментъ жизни въ безконечности времянь, въ безконечности пространствъ; здѣсь искусство есть уже созиданіе личнаго бессмертія, т.-е. религія.“ (Belyj 1969f: 217)

In diesem Sine bedeutet Kunst daher nicht das künstlerische Produkt – denn nicht im Geschaffenen, sondern im Schaffen selbst liegt ihr eigentlicher Sinn. Damit fokussiert Belyj nicht auf das formbezogene Ergebnis, sondern auf die aktive Partizipation am „Kunstschaffen“. Mit diesem Wandel gewinnt zugleich auch der religiöse Aspekt vermehrt an Bedeutung. Wiewohl Berdjaev die Kulturkrise des *Fin de Siècle* als Krise des menschlichen Schöpfertums schlechthin definierte, so kreisen auch Belyjs kunsttheoretische Überlegungen um genau diese Problematik und den Kernbegriff seiner Überlegungen bildet das „*tvorčestvo*“. Nun steht aber in Belyjs mystisch-symbolistischer Weltanschauung dem künstlerischen Schöpfertum gleichzeitig ein apokalyptisches Szenario gegenüber, auf das seine Theorie des Schaffens als Antwort gesehen werden kann. In seinem Essay *Budušcee iskusstvo* aus dem Jahr 1907 zeichnet er seine utopische Vorstellung von einer Kunst der Zukunft, in der das Formproblem nicht mehr besteht: „Вотъ отвѣтъ для художника: если онъ хочетъ остаться художникомъ, не переставая быть человекомъ, онъ долженъ стать своей собственной художественной формой.“ (Belyj 1969m: 453)

Die Frage nach der künstlerischen Überwindung der materiellen „Formvielfalt“ steht im Zentrum der Schaffensproblematik. Daher sieht Belyj die Antwort auf die Schaffenskrise in der Transformation des Künstlers in seine eigene Kunstform. Hierin lassen sich die Konzepte von Nietzsches „Übermensch“ und Solov'evs „*bogočelovek*“ erkennen. Der Mensch wird vor seinem kulturellen Untergang dann bewahrt, wenn er seine kreative Energie zur Schaffung „lebender“ Kunst verwendet. So würde sich einhergehend mit der Vollendung der Synthese von Kunst und Leben auch die Auflösung der künstlerischen Formen vollziehen und somit das Ende der Kunst als solcher bedeuten, was wir bei Belyj (1969a: 227) noch in *SKM*

geäußert finden: „Но когда это будущее станетъ настоящимъ, искусство, приготовивъ человечество къ тому, что за нимъ, должно исчезнуть. Новое искусство менѣе искусство. Оно – знаменіе, предтеча.“ (ebd.)

Belyjs „Übermensch“ ist daher ein Künstler, der die Lebenskunst beherrscht, die ihn letztlich zur „Verwandlung“ führt. Daher zeugt seine apokalyptische Weltdeutung nicht von kirchlicher Dogmatik, sondern bildet lediglich – wie schon festgehalten – den mythischen „Inhalt“ seiner Kunstform. Diese selbst ist aber eschatologisch (vgl. Cioran 1973: 26f.), d.h. so ausgelegt, dass eine Wiederauferstehung nur nach der kompletten Zerstörung der herrschenden Weltordnung erfolgen kann: „Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самихъ себя. И единственная круча, по которой мы можемъ еще карабкаться, это мы сами.“ (Belyj 1969m: 453)

Die Zusammenhänge zwischen Schaffen, Erleben und Religion legt Belyj (1969f: 217) anhand Nietzsches tragischem Prinzip dar: „Искусство всегда трагично; трагедія – религіозна; таково углубленіе искусства извнѣ вовнутрь. Религія всегда трагична; трагедія всегда есть форма искусства: вотъ ходъ творчества изнутри вовнѣ.“ (ebd.)

Ähnliche Gedankengänge haben wir auch schon bei F.W. Schlegel angetroffen, jedoch übernimmt Belyj (1969n: 544ff.) Schlegels Gedankengut nicht unmittelbar. Zwischen der Romantik und dem Symbolismus steht in musikästhetischer Richtung die Entwicklung Schopenhauer-Wagner-Nietzsche, von denen vor allem letzterer mit seinem Konzept der Musik als Ausdruck des Weltschmerzes die romantische Philosophie für Belyj besser verständlich machte. So ist der Mensch als „leidendes“ Subjekt insofern Teil seiner eigenen Kunst, als er seine auf dem subjektiven Erleben basierende Erfahrung in sie hineinlegt. In Anlehnung an Nietzsches dionysisches Prinzip versteht es sich von selbst, dass diese Erfahrung stets mit dem subjektiven Schmerzempfinden verbunden ist, denn erst der dionysische Künstler, wie Nietzsche (1980b: 43f) sagt, „ist gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden und producirt das Abbild dieses Ur-Einen als Musik“ (ebd.).

Was Nietzsche und Belyj unter dem tragischen Prinzip verstehen, lässt sich als Einblick in die Tiefen der menschlichen Seele deuten, aus dem – der Büchse der Pandora gleich – Leid und Unheil hervordringen. Aus Nietzsches *GDT* erfährt man über den Prozess von der dionysischen Inspiration zur apollinischen Vision nur in Gleichnissen, wie er sich aber tatsächlich vollzieht, das erwähnt er kein einziges Mal. Genauerer dazu finden wir in seiner späten Schrift *Ecce Homo*, in der das Erlebnis „Inspiration“ wie folgt beschrieben wird:

– Hat jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter *Inspiration* nannten? [...] Mit dem geringsten Rest von Aberglauben in sich würde man in der That die Vorstellung, bloss *Incarnation*, bloss *Mundstück*, bloss *medium* übermächtiger Gewalten zu sein, kaum abzuweisen wissen. Der Begriff *Offenbarung*, in dem Sinn, dass plötzlich mit unsäglichlicher Sicherheit und Feinheit etwas *sichtbar*, hörbar wird, Etwas, das Einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Thatbestand. Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da giebt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Nothwendigkeit, in der Form ohne zögern, – ich habe nie eine Wahl gehabt. Eine Entzückung, deren ungeheure Spannung sich mitunter in einen Thränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird; ein vollkommnes Ausser-sich-sein mit dem distinktesten Bewusstsein einer Unzahl feiner Schauer und Überrieselungen bis in die Fusszehen; eine Glückstiefe, in der das Schmerzlichste und Düsterste nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgefordert, sondern als eine *nothwendige* Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses; ein Instinkt rhythmischer Verhältnisse, der weite Räume von Formen überspannt – die Länge, das Bedürfniss nach einem *weitgespannten* Rhythmus ist beinahe das Maass für die Gewalt der *Inspiration*, eine Art Ausgleich gegen deren Druck und Spannung... Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturme von Freiheits-Gefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit... Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses ist das Merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichniss ist, Alles bietet sich als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck. [...] Auf jedem Gleichniss reitest du hier zu jeder Wahrheit. Hier springen dir alles Seins Worte und Wort-Schreine auf; alles Sein will hier Wort werden, alles Werden will von dir reden lernen – “). Dies ist *meine* Erfahrung von *Inspiration*; ich zweifle nicht, dass man Jahrtausende zurückgehen muss, um Jemanden zu finden, der mir sagen darf „es ist auch die *meine*“. – (Nietzsche 1980c: 340f.)

Hiermit ist im Grunde schon alles gesagt: Der chaotische Charakter der „göttlichen“ Eingebungskraft äußert sich in einem Überfluss gleichzeitig hervorströmender, „gegensätzlicher“ Emotionen, von Freude und Schmerz über Glückseligkeit, Trauer, Enthusiasmus bis hin zu Wahnsinn, die das Subjekt überwältigen, sodass es zum Objekt seiner eigenen *Inspiration* wird. Die *Inspiration* nimmt somit zwanghaften Charakter an, der sich aber positiv auswirkt, da diese Empfindungswallungen eben nicht als gegensätzlich erscheinen, sondern miteinander harmonieren. So äußert sich diese „Unfreiwilligkeit“ wie ein Gefühl von Freiheit. Nietzsche deutet diese emotionale Überladung mit jenem „Instinkt rhythmischer Verhältnisse“, von welchem bisher zahlreiche Beispiele geliefert wurden und welche es letztlich sind, die eine zeitliche Ordnung der subjektiven Bilder – der Gleichnisse der „Wahrheit“ – ermöglichen. Dass Nietzsche in diesem Zusammenhang dem Rhythmus eine überaus wichtige Bedeutung beizumessen scheint, erweist sich hinsichtlich Belyj als wichtig, in dessen Symbolkonzept das rhythmischen Prinzip, den bisherigen Betrachtungen nach zu schließen, hinter allen Erscheinungsformen der „Dingwelt“ zu stehen scheint. Deshalb bietet sich dieses Element einer genaueren Untersuchung an.

9.2 Die Kosmogonie der Künste

Belyjs (1969n: 544ff.) theoretische Schriften bezeugen dessen Bewunderung für die deutschen Romantiker, insbesondere für Tieck und Novalis. Jedoch sollte man die Rolle Fedor Tjutčevs, einem der wichtigsten Vertreter der Romantik im Russland des 19. Jhs., der als Erhalter der romantischen Tradition gilt, dabei nicht übersehen. Tjutčev selbst lebte lange Zeit in Deutschland und pflegte Bekanntschaften mit Friedrich W. J. Schelling und Heinrich Heine. In vielen seiner Gedichte ist das Symbol der Nacht ein zentrales Motiv, welches bei ihm für das Chaotische, Untastbare und Ungreifbare steht – ein Prinzip, hinter welchem sich das romantische Sehnsuchtsideal nach dem Übersinnlichen verbirgt. (Tschizewskij 1964: 129ff.)

Ein gutes Beispiel liefert dafür folgendes unbetitelte Gedicht Tjutčevs:

Как сладко дремлет сад темнозеленый,
Объятый негой ночи голубой,
Сквозь яблони, цветами убеленной,
Как сладко светит месяц золотой!..

Таинственно, как в первый день созданья,
В бездонном небе звездный сонм горит,
Музыки дальней слышны восклицанья,
Соседний ключ слышнее говорит...

На мир дневной спустилася завеса,
Изнемогло движенье, труд уснул...
Над спящим градом, как в вершинах леса,
Проснулся чудный, еженочный гул...

Откуда он, сей гул непостижимый?..
Иль смертных дум, освобожденных сном,
Мир бестелесный, слышный, но незримый,
Теперь роится в Хаосе ночном?..

(Tjutčev 2002: 158)

In Tjutčevs Poem finden wir die zwei Sphären der „Seinswelt“ und der metaphysischen Welt des Immateriellen dargestellt. Das chaotische Prinzip wird hier durch eine unbestimmbare, nächtliche Musik symbolisiert. Mit dem zentralen Motivpaar „Nacht“ – „Musik“ wird hier eine anfangs idyllisch anmutende Szenerie beschrieben. Das nächtliche Geräusch, das in der zweiten Strophe noch als eine ferne Musik vernommen wird, verwandelt den „Garten“ in einen mystischen Ort, an dem sich die Kategorien von Raum und Zeit auflösen. „Geheimnisvoll“ umhüllt Tjutčev den Leser mit einer Nachtmusik und führt ihn in das „Tohuwabohu“ des „ersten Tages“. Am Ende geht die Szene als eine „körperlose Welt“, als eine formlose Welt im „musikalischen“ Chaos unter.

Belyj (1989: 282) war schon in seiner Gymnasialzeit ein großer Bewunderer Tjutčevs, dessen Einfluss sich folglich in seiner Theorie des Schaffens bemerkbar macht. So wird diese Ur-Einheit bzw. die Ur-Kraft durch „bezdna“ und „noč“ symbolisiert, welche wiederum gleichermaßen als Gleichnisse der „muzyka“ gelten (Belyj 1969d). Belyj entwirft in *PŽ* eine mystische Kosmogonie der Künste und lässt die Welt genau da beginnen, wo Tjutčevs „Garten“ endet: im nächtlichen Chaos.

9.2.1. Die Essenz des künstlerischen Schöpfertums

Сначала был наступительный период искусства: это - период доисторический, музыкальная стихия ночи пела безымянными криками в дикарь – и символом этой ночной песни была ночь, окружавшая первобытного человека: «мир безтелесный, но незримый...роился в хаосе ночном». (Belyj 1969d: 48)

In *PŽ* begibt sich Belyj auf die Suche nach dem historischen Ursprung des kreativen Schöpfertums. Er zeichnet ein Szenario, in dem der Mensch ein in seinem Schaffen unbegrenzter Künstler war: er schuf, indem er lebte – und er lebte, indem er schuf. Sein Leben und seine Kunst bildeten eine Einheit, denn er war seinem Schicksal überlassen. Sein „Heldentum“ definiert Belyj mit seiner Schaffenskraft, die er aus einer immerwährenden Überwältigung seines Schicksals schöpfte:

Корень искусства – творческая сила личности, вырастающая в борьбе с окружающей тьмой; тьма – это рок; задача личности – победить рок, в чем бы рок ни выражался, в виде ли медведя, нападающего на человека (как это было несомненно в пещерный период), в виде ли злого духа, угрожающего ему; здесь, в этот доисторический, темный период, создание гармонической личности, т. е. личности сильной, (героя) есть необходимое условие жизни – здесь жизнь – драма, личность – ее герой; здесь жизнь, как творчество, здесь искусство как жизнь.“ (ebd.: 44)

Was Belyj hier anspricht, ist jenes kulturelle Ungleichgewicht, welches wir in Nietzsches *GDT* als dionysisch-apollinischen Reflex kennengelernt haben. Das tragische Prinzip, welches wir in Ansätzen auch in Forkels erster Kunstperiode angetroffen haben, stellt den Ausgangspunkt von Belyjs Kosmogonie dar. In jenen alten Zeiten, da Kunst und Leben eine untrennbare Einheit bildeten, lebte der Mensch in Harmonie mit seiner Umwelt. Was will uns Belyj sagen? Es ist ersichtlich, dass er seinen Schaffensbegriff deshalb im Prähistorischen ansiedelt, da die Welt zu dieser Zeit kulturell noch weitgehend „unterentwickelt“ war, was bedeutet, dass aufgrund einer noch fehlenden formalen Infrastruktur der Mensch auf sein eigenes Schaffen angewiesen war.

Wenn Schlegel seinen Poetikbegriff auf der harmonischen Einheit der Triade Mythos-Pathos-Ethos aufbaut, ist es bei Belyj der Mensch selbst, der ins Zentrum seiner poetologischen Überlegungen gerät. Somit setzt er den Fokus nicht auf den rein sprachlichen Aspekt, sondern, bedingt durch die drohende materielle „Katastrophe“, die jedwedes künstlerische Schaffen in ihrem Keim zu ersticken droht, auf den Schaffensbegriff selbst. Daraus erschließt sich Belyjs „neuer“ Kunstdualismus, nach dem die Kunst entweder als Erscheinung und demnach als vollendetes Werk verstanden wird oder als künstlerische Tätigkeit, als Prozess des Schöpferischen per se, in dem ihr metaphysischer Charakter zum Tragen kommt. Dieser Aspekt bildet den individualistischen Kern seiner Theorie des Schaffens:

Первоначально искусство, какъ творчество жизненныхъ цѣнностей, есть созиданіе здороваго потомства внѣ себя, или скопленіе жизненной силы въ себѣ: первый путь его – преображеніе рода; второй путь – преображеніе личности: на этомъ пути искусство и религія – одно. Первый путь (преобразование жизни внѣ себя) – есть путь, которымъ шло человѣчество; и путь привелъ человѣчество къ отрицанію себя. (ebd.: 43f.)

Die schöpferische Energie ist demnach nicht auf die Ordnung der materiellen Welt gerichtet, sondern auf die Gestaltung der eigenen „Persönlichkeit“. Nachdem die Menschheit nun aber mal den ersten Weg eingeschlagen habe und, anstatt sich selbst in einem immerwährenden schöpferischen Prozess neu zu erfinden, seine Energien in die Schaffung „мертвыхъ формъ“ (Belyj 1969e: 20) verschwendete, ist die Essenz des Schöpferischen vergegenständlicht worden und so – sich in den Objekten der Seinswelt manifestierend – zum technischen Hilfsmittel verkommen.

In seiner 1907 verfassten Schrift *Teatr i sovremennaja drama* (TISD) legt Belyj seine Formproblematik anhand des Dramas fest, das er als höchstmöglichen künstlerischen Ausdruck bewertet (vgl. Ebert 1988: 49), da in ihm der schöpferische Pathos, das Ringen des Helden mit seinem eigenen Schicksal, seinen prägnantesten Ausdruck findet – und Pathos ist, wie Schlegel schon meinte, immer religiös, daher immer musikalisch. So sieht Belyj im Drama aufgrund seiner formalen „Echtheit“ den Keim des neuen Lebens, betont aber dezidiert, dass Lebensdrama und Bühnendrama durch eine klare ontische Grenze voneinander getrennt sind: „Но у драмы есть своя собственная драма; она – форма искусства.“ (Belyj 1969e: 20).

Dem „Bühnendrama“ wird demnach – wie allen anderen „Formen“ der Kunst – ein symbolischer Wert beigemessen. So bleibt das Drama als Kunstform, obwohl in ihm der Aufruf zum dionysischen Leben am stärksten hörbar ist, in Belyjs Schaffensproblematik nichts weiter als ein „Produkt“ und auf dieses, wie wir schon festhalten konnten, nimmt der Terminus „творчество“ lediglich sekundären Bezug. In diesem Punkt geht er daher

entschieden weiter als Nietzsche, denn so sehr auch Belyj selbst ein großer Verehrer der Wagner-Opern war, muss er doch in diesem einen Punkt Kritik an seinem Idol äußern. So fand Nietzsche, Belyjs Urteil zufolge, sein „Lebensdrama“ auf der Bayreuther-Bühne, wie folgender Textpassage zu entnehmen ist:

Въ музыкальныхъ драмахъ Вагнера усмотрѣлъ Ницше дѣйствительную борьбу за освобожденіе человѣчества. Но и Ницше не разобрался въ роковомъ противорѣчii современной драмы. Онъ почувствовалъ въ ней призывъ къ жизни, не отдѣливъ этотъ призывъ отъ формы, въ которой призывъ раздается. Возвращеніе къ жизни по новому въ драмѣ упраздняетъ самую драму какъ форму искусства. (ebd.: 23)

Das heißt, dass Belyj den Begriff „Drama“ in zweifacher Hinsicht versteht und der Unterschied zwischen „Lebensdrama“ und „Kunst drama“ darin zur Äußerung kommt, dass letzteres als etwas wie ein „znamja“ des neuen Lebens angesehen, die Form an sich aber nichts weiter als Materie, als Produkt, als ein Glied der Symbolkette und demnach als Mittel zum Zweck der künstlerischen „Metamorphose“, des „preobraženie ličnosti“ verstanden wird, welches sich – wie wir wissen – aber nur im Geiste vollziehen kann. Diese Diskrepanz finden wir bei Belyj (1969d: 59) in folgender rhetorischer Frage klar geäußert: „Мистерія, открывающаяся намъ въ жизни, – и мистерія Вагнера съ кольцомъ и колоколами, что тутъ общаго?“ (ebd.) Nietzsche selbst, den Belyj (1969e: 23) nach wie vor einen „великій теоретикъ новой драмы“ (ebd.) nennt, sei das Phänomen Wagner zum Verhängnis geworden, da er viel zu sehr der Seinswelt verhaftet blieb, wie aus dem obigen Zitat zu entnehmen ist. Dies führte in weiterer Folge dazu, dass Nietzsche nicht nur seine Erstschrift revidierte, die Belyj für besonders hoch hält, sondern sich darüber hinaus auch von Wagners Musik abwandte, was Belyj mit einer Abkehr vom „tvorčestvo“-Prinzip gleichsetzt und im Anhang zur obigen Aussage über Nietzsche mit folgendem Aphorismus zur Äußerung bringt: „Получилось уродство: призывъ къ жизни со сцены превратился въ призывъ жизни на сцену.“ (ebd.) Hierin dürfte auch der Grund für Belyjs harsche Kritik an Skrjabins *Mysterium* zu suchen sein; noch bevor jener über sein Projekt tatsächlich Bescheid wusste, gibt er in *TISD* seine ablehnende Haltung gegenüber dem Mysteriendrama kund, das er als einen eklektischen Versuch einer Kunstsynthese, als unnatürliches und daher erzwungenes Herbeiführen des theurgischen Aktes wertet (ebd.: 22).

Für Belyj (1969d) äußert sich daher die Problematik der künstlerischen Form in ihrem empirischen Charakter, dem er mit seinem individuell ausgerichteten Schaffensbegriff entgegensteuert. Der Mensch schafft, wenn er seine schöpferischen Energien in einen fließenden Prozess der Erneuerung integriert. Ohne das subjektive, partizipatorische Element bleibt sie wie alle anderen Phänomene der materiellen „Dingwelt“ nichts anderes als ein

Gegenstand lüsterner Beschaulichkeit, wodurch das reziproke Verhältnis zwischen Mensch und Weltrhythmus gestört ist: „Фетишизмъ товарнаго производства, творчество идоловъ и формъ искусства, насиліе надъ героемъ, все это олицетворенія одного угасанія ритма жизни.“ (ebd.: 45)

Wie die Schaffung der formalen Strukturen das „Erlöschen“ des Lebensrhythmus‘ nach sich zog, so sucht Belyj in seiner Theorie einen Weg zu finden, diesen wieder zu „reaktivieren“. Er strebt daher die Umkehrung dieses Prozesses an, welche erst durch die Wiederherstellung der Harmonie zwischen Vernunft und Trieb möglich zu sein scheint (vgl. Deppermann 1982: 73). So sieht Belyj (1969d: 47) in *PŽ* den Sinn der Kunst darin, den Menschen vom apollinischen Schlummer zu erwecken, wobei er der Musik nach wie vor eine Schlüsselrolle zuschreibt. Dabei findet er wiederum in der Symphonie einen idealen Anhaltspunkt, von dessen „absolutem“ Charakter er fest überzeugt ist:

Если жизнь наша есть культурная смерть, то въ удаленіи отъ жизни – жизнь творчества. Человѣчество раждаетъ форму искусства, въ которой міръ расплавленъ въ ритмѣ, такъ что уже нѣтъ ни земли ни неба, а только – мелодія мирозданія: эта форма – музыкальная симфонія. Извнѣ – она найсовершенѣйшая форма удаленія отъ жизни, изнутри – она соприкасается съ сущностью жизни – ритмомъ. (ebd.)

Seine in den vergangenen Jahren gewonnenen literarischen Erfahrungen scheinen ihm bewusst gemacht zu haben, dass er sich nicht an der Form der Symphonie, nicht an ihrer poetischen Umsetzung zu orientieren habe, sondern an ihrem „rhythmischen Prinzip“, das – wie schon erwähnt – den musikalischen Kern einer jeden Kunstform bildet. Und weil dieses Prinzip eng an das subjektive Erleben gebunden ist, so dürfte nicht die symphonische „Form“ als poetologischer Anhaltspunkt gelten, sondern ihre „Essenz“, was Belyj bereits in Zusammenhang mit Beethoven und Wagner äußerte. Denn so wie die Tragödie den Gipfel der Poesie darstellt, daher rein symbolischen Wert hat, so ist auch die Symphonie lediglich die absolute „Form“ der Musik. Eine „Fusion“ von beiden ist daher aufgrund der Formproblematik nicht möglich, und es ist letztlich der Mensch, der an der Spitze der Kunstpyramide steht:

Намъ нужно соединеніе поэзіи и музыки въ насъ, а не внѣ насъ, мы хотимъ жить дѣйствительнымъ единствомъ слова и музыки, а вовсе не отраженнымъ; мы хотимъ, чтобы не мертвая форма – куполь – увѣнчалъ храмъ искусствъ, а человѣкъ – живая форма. (ebd.: 59)

Seine Gedanken schließen an Nietzsches (1980c: 341) Worte „alles Sein will hier Wort werden“ (ebd.) an, worin letztlich Belyjs Konzept von der „organischen“ Einheit von Künstler und Kunst mündet. Die Musik nimmt dabei nach wie vor eine zentrale Stellung ein und scheint hier der Schlüssel zum „žiznetvorčestvo“ zu sein.

9.3 Die „Sprache“ als Schaffensinstrument

Wenn der abstrakte „Weltrhythmus“ für Belyj (1969g: 429) das Maß allen kreativen Schaffens verkörpert, so ist der menschliche Konnex zu diesem durch die Sprache gegeben: „Языкъ – наиболѣе могущественное орудіе творчества.“ (ebd.) In seinem poetologischen Traktat *MS* legt Belyj sein Konzept der „organischen“ Sprache dar. Dabei geht er von der historischen Entwicklung von Musik und Sprache aus, die sich – wie schon festgehalten – im Laufe des kulturellen Prozesses von ihrer ursprünglich einheitlichen Form ausdifferenziert haben. Wenn Forkel in seinem Werk die Entwicklung der Musik nachzeichnet, so legt Belyj hingegen den Schwerpunkt auf das Wort. In seiner Urform war es noch reines Onomatopoetikon, d.h. der unvermittelte Kontakt zwischen Mensch und Natur war im reinen Wortklang gegeben. Damit begründet Belyj seinen Begriff des schöpferischen Wortes: „Но всякое слово есть прежде всего звукъ; первѣйшая побѣда сознанія – въ творествѣ звуковыхъ символовъ.“ (ebd.: 430) So wie die Schwächung der schöpferischen Kraft des Menschen mit dem zunehmenden Einfluss verschiedener kultureller Faktoren einhergeht, so hat auch das „wahre“ Wort seine ursprünglich lebensgestaltende Funktion eingebüßt. Es ist zum „starren“ Terminus verkommen, zum „косякъ“ (ebd. 434; vgl. Ebert 1988: 51), weshalb sich Belyj bei der Gestaltung seiner Poetik an der klanglichen Ebene der Sprache zu orientieren sucht. In Anlehnung an Forkels erste Kunstperiode lässt sich daher sagen, dass Belyj in der Sprache des „prähistorischen“ Menschen – als ein „blos leidendes Geschöpf“ (Forkel 1967: 3), dessen Mittel der Erkenntnis „Klang“ noch keiner Modifizierung unterzogen war – das Ideal seiner Kunst-Leben-Theorie verkörpert sieht. Das poetische Wort gilt demnach erst dann als „lebendig“, wenn sein Charakter von der „organischen“ Verwurzelung mit seinem „Schöpfer“ zeugt: „Творческое слово есть воплощенное слово (слово-плоть), и въ этомъ смыслѣ оно дѣйствительно; символомъ его является живая плоть человека; [...]“ (Belyj 1969g: 434). Worauf also Belyj in *MS* abzielt, ist ein individuell ausgelegtes Konzept von Poetik, das mehr nach klanglichen denn nach logischen Prinzipien geordnet ist. Hierdurch erst ist es möglich, subjektives „pereživanie“ des mit dem „Weltrhythmus“ eins gewordenen Poeten zum Ausdruck zu bringen. Dabei zeugt die Konnotation mit dem biblischen Wort von bezeichnender Symbolik und verweist auf den religiösen Aspekt seiner Theorie des Schaffens.

Wenn in Solov'evs mystischer Vision das künstlerische Schöpfertum letztlich im „bogočelovečstvo“, in der Vereinheitlichung des Natürlich-Menschlichen mit dem Schöpferisch-Göttlichen mündet und Christus das Ideal des „bogočelovek“ verkörpert,

scheint dies für Belyj am Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jhs. bereits in greifbarer Nähe zu liegen. In seinem 1909 verfassten Traktat *Ėmblematika smysla* (ĖS) bekommt das Symbol eine neue Dimension, womit – parallel zum „pereživanie“-Prinzip – die nächste Stufe von Belyjs Symboltheorie eingeleitet wird²⁴. Demnach erscheint das Symbol nicht einfach nur als „poetischer“ Ausdruck mit partizipatorischem Charakter, sondern als Ideal eines höheren Seins, das Belyj (1969I: 132ff.) im Sinnbild des Göttlichen verkörpert sieht: „Образъ Символа – въ явленномъ Ликѣ нѣкоего начала; этотъ Ликъ многообразно является въ религіяхъ; задача теории символизма относительно религій состоитъ въ приведеніи центральныхъ образовъ религій къ единному Лику.“ (ebd.: 133) Dieses „absolute Symbol ist daher als solches vom menschlichen Logos nicht fassbar: „Самъ Символь конечно не символъ; понятіе о Символѣ, какъ и образъ его, суть символы это [sic!] Символа; по отношенію къ нимъ онъ есть воплощеніе.“ (ebd.) Somit besteht eine Verbindung aller Symbole in der Tatsache, Erzeugnisse menschlichen „Schaffens“ zu sein, die demnach objektivierte Formen des „Ewigen“ sind und in einem bestimmten Verhältnis zum absoluten Symbol stehen. Sie gelten daher weitgehend als Embleme.

Wenn für Belyj das „Kunstfühlen“ in *FI* und *SKM* noch als Unterkategorie des Schopenhauerschen Willens erscheint, so finden wir dieses in seinem „pereživanie“-Prinzip gänzlich davon getrennt (vgl. auch Deppermann 1982: 129). Hierin äußert sich ein wesentlicher Unterschied zu seiner früheren Theorie: Der Rhythmus als zeitliche Äußerungsebene der Kunst und zugleich inneres Empfinden des „Künstlers“ bleibt stets in Belyjs Konzept des „Kunstfühlers“ erhalten, wobei sich jedoch das Verhältnis umkehrt (ebd.). Nicht das In-Sich-Aufnehmen, sondern das Nach-Außen-Geben wird zum zentralen Movens von Belyjs Theorie des Schaffens und gerade hierin äußert sich ihr religiöser Charakter.

Наконецъ, мы называемъ символами образы нашихъ переживаній; мы разумѣемъ подъ образомъ переживанія неразложимое единство процессовъ чувствованія, воленія, мышленія; мы называемъ это единство символическимъ образомъ, потому что оно неопредѣлимо въ терминахъ чувствъ, воли и мышленія; это же единство олицетворяетъ въ каждомъ мгновеніи индивидуально; мы называемъ символомъ индивидуальный образъ переживанія; мы улавливаемъ далѣе единый ритмъ въ смѣнѣ нашихъ переживаній, олицетворяя смѣну со смѣной мгновений; образы переживаній располагаются другъ относительно друга въ извѣстномъ порядкѣ; этотъ порядокъ называемъ мы системой переживаемыхъ символовъ; продолжая систему, мы видимъ, что она охватываетъ нашу жизнь; жизнь, осознанную въ

²⁴ Deppermann (1982: 128ff.) beobachtet drei Entwicklungsstufen von Belyjs Symbolbegriff: In der ersten Phase zeichnet sich das Symbol durch seinen gnoseologischen Wert aus und ist – wie in Kapitel 7.2 dargelegt – auf die Überwindung der rationalen Erkenntnisgrenzen ausgelegt. Auf einer zweiten Stufe lässt sich in Belyjs Symbolkonzeption die Entwicklung von dessen rein bildlichem Charakter zu eben jenem partizipatorischen Element erkennen, das im vorliegenden Kapitel behandelt wird. In der dritten Stufe nimmt letztlich das Symbol eine philosophische Dimension an und wird nach der platonischen Emanationslehre hierarchisch abgestuft.

ритмическихъ образахъ, называемъ мы индивидуальной нашей религіей; ритмъ отношенія нашихъ переживаній къ переживаніямъ другихъ расширяетъ индивидуальное пониманіе религіи до коллективнаго; въ томъ процессѣ познанія, который называетъ Липпе ‚вчувствованіемъ‘, мы видимъ произвольно религіозный корень; и поскольку ‚вчувствованіе‘ (Einfühlung) лежитъ въ основѣ эстетическихъ переживаній, постольку художественное творчество получаетъ свое освѣщеніе въ творествѣ религіозномъ.“ (Belyj 1969I: 133f.)

Somit fließen die Kategorien Vorstellung, Wille und Einfühlung in Belyjs Schaffensbegriff zusammen. Der Dichter ist daher insofern „Theurg“, als er durch formale Mittel sein Inneres nach außen kehren kann. Hierin kommt wiederum die primär individuelle Ausrichtung des künstlerischen Schöpfertums zum Ausdruck. Dies deckt sich mit der These, dass das „menschliche“ Element bei Belyj an erster Stelle steht und von Beginn an ein wichtiger Faktor für sein ästhetisches „Fühlen“ zu sein scheint. Wenn wir an Belyjs Treffen mit Solov’ev zurückdenken, der für ihn spätestens seit seiner Bekanntschaft mit der Familie von Solov’evs Bruder ein Begriff war, fand die intensive Auseinandersetzung mit dessen Schriften erst nach dem ersten und zugleich letzten Gespräch im Frühling des Jahres 1900, am „rubež“ zweier Jahrhunderte statt. Für Belyj schien also von früh an der persönliche Aspekt eine ungemein wichtige Rolle gespielt zu haben, wovon auch seine Auseinandersetzung mit Nietzsches ASZ zeugt. Wie wir wissen, war Belyj bei dessen Erstlektüre vom tragischen Schicksal des Verfassers ergriffen, was er auf dessen aphoristischen Stil zurückführte. Was also Belyj an dieser Schrift als „musikalisch“ empfinden mochte, mündet letztlich in seiner Theorie des rhythmischen „Weltprinzips“, der „Sofija Premudrost“, Buddha, Orpheus, Christus oder Mohammed – kurz: des „SYMBOLS“ – als individuelles, religiöses Element, das den „Menschen“ zum „Schöpfer“ macht, indem es sein subjektives Erleben nach außen versinnlicht. Somit lässt sich sagen, dass mit dem Wandel vom Symbolismus als Erkenntnismethode zum Symbolismus als Lebensprinzip Belyjs Musikbegriff einen entscheidenden Impuls bekam und dadurch einen Grad an Abstraktion erreichte, der es letztlich ermöglichte, die innere Harmonie zwischen Trieb und Ratio, Wille und Vorstellung, zwischen dem Dionysischen und Apollinischen, zwischen schmerzvoller Eingebung und sinnlicher Äußerung aufrechtzuerhalten und schließlich die Blätter seiner „nožnici“ zusammenzuführen. Und in diesem Sinne lag der Weg zum Übermenschen, zum „bogočelovek“ für den „Gottsucher“ Andrej Belyj offen.

9.3.1. Eurhythmie – der Mensch als seine eigene „Kunstform“

Es war in Dornach, wo Belyj seine „Bestimmung“ erfüllen konnte. Somit wirken die in *ES* formulierten Thesen von Belyjs symbolistischem Lebensweg sowie das in *MS* geäußerte Prinzip des „solvo-plot“ wie eine Art Prognose für die Jahre um 1909, in denen sich Belyj zunehmend mit den anthroposophischen Lehren Rudolf Steiners auseinandersetzte, bis er ihm schließlich 1912 begegnete. Belyjs Theorie des Symbolismus und Steiners anthroposophische Lehren weisen solch bemerkenswerte Ähnlichkeiten auf, dass man – wüsste man es nicht besser – davon ausginge, Belyj habe seine Theorie des Symbolismus nach den Steinerschen Prinzipien gestaltet. Dieser Einfluss ist für Belyjs späte Schaffensphase – während und nach seiner Dornacher Zeit – nicht zu leugnen, wie er selbst bemerkt: „Путь ‚СИМВОЛИЗМА‘ к антропософии для меня оказался продолжением пути уже мной намеченного в ‚Эмблематике‘ [...] вступление в ‚антропософское общество‘ было лишь внешним оформлением давно назревшего внутреннего факта; [...]“ (Belyj 1982: 81)

Dem Lexikon *Religion in Geschichte und Gegenwart* (Baral 1998: 529) zufolge baut die Anthroposophie auf dem zentralen Begriff „Christus“ auf, den es aber von Jesus zu unterscheiden gilt. Steiner begreift Christus als ein übermenschliches Wesen, das sich in verschiedenen religiösen Gestalten der Weltgeschichte manifestierte, letztlich aber in Christus zur Einheit gelangte. So meint der Religionswissenschaftler Karl Baral, gab es nach Steiner zwei verschiedene Jesusgestalten, einen „nathanischen“ und einen „salomonischen“, wobei sich in Ersterem ein „Teil“ Adams und in Zweiterem das Ich des avestischen Priesters Zarathustra hineinversetzt hat. Nachdem der salomonische Jesus mit zwölf Jahren gestorben war, wanderte Zarathustra in den Leib des nathanischen Jesus, der darüber hinaus auch „Teile“ von Buddhas Geist in sich trug. Nach der Kreuzigung seines Wirtes verließ er dessen Körper wieder und machte den Weg frei für den Christus-Geist. Dieser sei über das Blut Jesu auf die Erde geflossen und bildet seither mit ihr eine Einheit, weswegen er als „Weltgeist“ gilt. Daher ist nach Steiners Ethik ein Vergehen an „Mutter Erde“ einer Sünde gleichzusetzen.

Es bedarf keiner weiteren Auslegung dieses Konzeptes, um zu begreifen, dass es sich hierbei um einen esoterischen Bund handelt, der dem Menschen einen seelischen Heilsweg bietet. Es lässt sich nachvollziehen, warum Belyj Anklang daran fand. Der anthroposophische Lebensstil war auf die harmonische Persönlichkeit ausgelegt. Was ihn auszeichnet, lässt sich im gegebenen Kontext am ehesten mit den Pythagoreern vergleichen: Unterweisungen, Ernährungsregeln, Meditation, Musik und Training zum Zweck der harmonischen Einheit

von Geist und Seele. Hier erweist sich Steiners Eurhythmie als bedeutend. Steiner, der selbst ein Kind des „Jahrhunderts aus dem Geiste der Musik“ war, bezeichnet die Eurhythmie in seinen Vorlesungen als „sichtbare Sprache“ (Steiner 1927: 18). Hierin werden die Parallelen zur Theorie Belyjs besonders deutlich, dessen Kosmogonie in derselben Tradition zu stehen scheint, wie die Steiners.

So bildet die „Kunsterkenntnis“ einen wichtigen Bestandteil von Steiners (1995a: 44) mystisch-wissenschaftlicher Weltanschauung. In seinen Vorträgen über *Kunst und Kunsterkenntnis* erläutert er anhand des „Komischen“ in der Kunst vier Arten der Kunstbetrachtung, von denen zwei schon in einem anderen Kontext thematisiert wurden. So können in der Kunst als „Ausdruck des Ideellen“ die Proportionen zwischen Form und Inhalt entweder gleichmäßig sein, das Ideelle vom Formalen überdeckt sein oder umgekehrt. Alle drei Fälle lassen vier verschiedene ästhetische Urteile zu: „schön, erhaben, tragisch, häßlich“ (ebd.:45). Das Komische aber lässt sich nicht anwenden, weshalb Steiner meint:

Wären die Grundgedanken der deutschen Ästhetik richtig, dann gäbe es dem Inhalte nach eigentlich gar keinen Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst. Die letztere hätte nur das in anschaulicher Form darzustellen, was die erstere durch das Wort (den Gedanken) ausspricht. (ebd.: 45f.)

So bringt er eine eigene Art der Kunstbetrachtung zum Ausdruck, die auf den ästhetischen Überlegungen Johann Wolfgang von Goethes aufbauen. Wenn Steiner die ersten drei ästhetischen Ansätze aufgrund ihres uneinheitlichen Charakters als „wissenschaftlich“ bewertet, so bilden Form und Inhalt in seinem eigenen Kunstkonzept eine untrennbare Einheit. Er unterscheidet zwischen den drei Bereichen des Unsinnlich-Ideellen (Wissenschaft), des Unideell-Sinnlichen (Wirklichkeit) und des Sinnlich-Ideellen (Kunst), wobei letztere nicht lediglich eine Darstellung der „Idee“ ist – dies wäre die Aufgabe der Wissenschaft – sondern deren Elevation zum Göttlichen (ebd.: 45ff.). Kunst versteht Steiner demnach nicht als Ausdruck der Idee, sondern als einen Prozess der „Menschwerdung“:

Die Schöpfungen des Künstlers sind nun (neben anderen) solche Taten aus Liebe. Denn er sucht die sinnliche Wirklichkeit zu überwinden, indem er sie vergeistigt. Er will ein solches Werk vor unsere Sinne zaubern, welches bei aller Sinnenfälligkeit nicht von Naturgesetzen, sondern von Geistesgesetzen durchzogen ist. Was an dem Objekte *nur* natürlich ist, soll abgestreift, überwunden und so hingestellt werden, *als wenn es ein Göttliches wäre*. Die Kunst ist ein fortdauernder Befreiungsprozeß des menschlichen Geistes und zugleich die Erzieherin der Menschheit zu dem Handeln aus Liebe. Wer es vermag, in die volle Tiefe eines wahrhaft großen Kunstwerks hineinzuschauen, der wird ihn verspüren, jenen hehren Zug *nach oben*, der nur für die Dauer der Betrachtung wirklich Raum und Zeit und die eigene Persönlichkeit vergessen und uns vollständig in das angeschaute Objekt verlieren läßt. Nur wer die volle, reine ungetrübte Liebe kennt, wird auch dieses selbstvergessende Schauen völlig verstehen. (ebd.: 49)

Die Parallelen zu Belyjs Kunstkonzept sind hier überdeutlich. Die Überwindung der Form, die Einswerdung des Künstlers mit seinem „Material“ im Prozess der schöpferischen Tätigkeit – all jenes, was Belyj in seinen Schriften kunstvoll ausmalt und – mit prähistorischen Kunstkosmogonien spekulierend – in mythisches Gewand kleidet, finden wir bei Steiner in Form einer praktischen Anleitung zum „Kunstschaffen“ dargelegt.

Gerade hier wird sein Konzept der Eurhythmie bedeutend. Denn so, wie Künste nicht „aus verstandesgemäss gefassten Absichten“ (Steiner 1927: 17) entstanden sind, so kann die Kunst auch nicht nach mimetischen Prinzipien definiert werden. Es ist die schöpferische Essenz, die der Mensch ins Kunstwerk hineinlegt – jener geistige Impuls, den er vermittels der formalen Beschaffenheiten der „Dingwelt“ verarbeitet. Hierin liegt der Schnittpunkt zwischen Steiners und Belyjs Musikphilosophie:

Was durch das Ohr als Ton einströmt, was als Tonvorstellung in uns lebt, wird zur Musik, indem es sich begegnet mit der inneren Musik, die betrieben wird dadurch, dass der ganze Organismus ein Musikinstrument ist, wie ich es eben beschrieben habe. Würde ich Ihnen alles beschreiben, so würde ich Ihnen eine wunderbare menschliche Musik zu beschreiben haben, die zwar nicht gehört, aber innerlich erlebt wird. Was musikalisch erlebt wird, ist im Grunde nichts, als das Entgegenkommen eines inneren Singens des menschlichen Organismus. Dieser menschliche Organismus ist gerade in bezug auf das, was ich jetzt geschildert habe, das Abbild des Makrokosmos: daß wir in konkretesten Gesetzen, strenger als Naturgesetze, diese Leier des Apollo in uns tragen, auf welcher der Kosmos in uns spielt. Nicht das, was die Biologie in uns anerkennt, ist unser Organismus, sondern er ist das wunderbarste Musikinstrument. (Steiner 1995b: 230)

Aus Steiners Worten lassen sich eindeutig Elemente von Belyjs und Novalis' musikästhetischen Reflexionen herauslesen. Es ist des Menschen „musikalische“ Seele, durch welche dieser zur „Einheit“ mit dem kosmischen „Urprinzip“, mit der „Weltseele“ gelangen kann. „Erkenntnis“ vollzieht sich nicht nach logischen Prinzipien, das Verhältnis Erkennen – Empfinden ist umgedreht. Demnach wird alles durch die Sinnesorgane in „roher“ Form aufgenommen und erst in den Tiefen des menschlichen Empfindungsapparats verarbeitet. Die Musik erscheint hier als der Schlüssel zum Kunst- und demnach Lebensschöpfung. Gerade diese „wunderbare menschliche Musik“ (ebd.) ist es, die in der Eurhythmie zum Ausdruck gebracht werden soll, ohne dass sich der „Künstler“ irgendeines „Materials“ bedienen müsse. Hierin kommen Steiners Kunst- und Sprachphilosophie auf einen Nenner, denn so wie die Dichtung in ihrem ursprünglich rituellen Zweck – wie im Dithyrambos oder Nomos – gesungen und von körperlichen Bewegungen begleitet wurde, so gilt Sprache als innigster Ausdruck der lebendigen, menschlichen Seele. Sinn und Zweck der Eurhythmie ist es daher, diese Einheit zur Äußerung zu bringen (Steiner 1927: 17ff.). Körpersprache – als visuell kodierte Darstellung des Gesagten – und „Geistesprache“ sind in der Eurhythmie untrennbar miteinander verbunden. Der Mensch artikuliert nicht seine Gedanken, sondern vermittelt sein

gesamtes verinnerlichtes Wesen durch Singen und Gebärden nach außen. Die Philophie dahinter erklärt Steiner wie folgt:

In Wahrheit entsteht die ganze Sprache durch die zurückgehaltene Bewegung der menschlichen Gliedmassen. Während seiner elementarisch selbstverständlichen ersten Entwicklung hat das Kind die Tendenz, Arme und Hände zu bewegen. Diese Bewegung wird zurückgehalten, konzentriert sich in die Sprachorgane hinein; diese sind ein Abbild dessen, was sich äussern will in Armen und Händen und dann in den andern Gliedmassen des Menschen. So wird die Eurythmie durch die Natur selbst durch die menschliche Organisation herausgeholt. Das eurythmisch sichtbar Dargestellte muss als Ideal anstreben ein orchestrales Zusammenwirken der Rezitation und Deklamation. Dies kann nur erreicht werden, wenn durch die Sprachbehandlung die in der Sprache liegende geheime Eurythmie künstlerisch herausgearbeitet wird. Ebenso kann am Instrument musikalisch begleitet werden, was in der Eurythmie nicht Tanz, sondern sichtbares Singen ist. (ebd.: 19)

Hiermit schließt sich der Kreis. Das tragische Prinzip, die innere menschliche Musik, sein seelisches „Chaos“, jene unkontrollierbare Energie, die aus den Tiefen seines Irrationalen strömt und sein gesamtes Wesen beizeiten in jenen ekstatischen Zustand versetzt, den Nietzsche als „Inspiration“ bezeichnete, bedarf schließlich einer eigens „meditativen“ Tätigkeit, um kontrolliert werden zu können. Wir sehen also, dass sich das Phänomen „Geist der Musik“ wie ein roter Faden durch die abendländische Geistesgeschichte zieht. Bei Steiner scheint er aber in seinen mannigfachen Erscheinungen letztlich eine Form anzunehmen, die ihn von seinen abstrakten Höhen auf den Boden der Realität zurückbringt.

Belyj verbrachte mit seiner Lebensgefährtin Asja einige Jahre in Dornach und kehrte nach der Oktoberrevolution zum ersten Mal nach Russland zurück. Seine autobiographischen Schriften liefern keine Hinweise auf die Eurhythmie, weshalb sich nicht sagen lässt, welche Einstellung er dazu hatte. Wir finden aber in den Memoiren der Zeitzeugin Marina Cvetaeva (1953: 290), *Plennyj duch*, eine bemerkenswerte Schilderung ihrer Besuche bei *Musaget*, mit welcher sie über den „танцующий“ (ebd.) Belyj ein Dokument hinterlegt, das für sich selbst spricht:

Впрочем, видела его часто, года два спустя, в Мусагете, но именно – видела, и чаще – спиной, с белым мелком в руке обтанцовывающего черную доску, тут же испещряемую – как из рукава сыпались! запятыми, полулиниями и зигзагами ритмических схем, так напоминавших гимназические геометрические, что я, по естественному чувству самосохранения (а вдруг обернется и вызовет к доске?), с танцующей спины Белого переходила на недвижные фасы Тайного Советника Гёте и Доктора Штейнера, во все свои огромные глаза глядевшие или не глядевшие на нас со стены.

Так это у меня и осталось: первый Белый, танцующий перед Гёте и Штейнером, как некогда Давид перед Ковчегом. В жизни символиста всё – символ. Не-символов – нет. (ebd.)

Somit lässt sich sagen, dass Belyj seinen inneren Rhythmus gefunden zu haben scheint, indem er den anthroposophische Lebensstil mit seinem Symbolismus vereinte. Dadurch

konnte letztlich sein Prinzip des Schöpferischen aus dem Bereich des Theoretischen gehoben und in die Praxis umgesetzt werden. Wie sich dies auf sein Schaffen ausgewirkt hat, ist Thema des letzten Kapitels dieser Arbeit.

9.3.2. Ein Epilog zur rhythmischen Prosa

Wie schon festgehalten werden konnte, ging Belyj in seinen Romanen auch weiterhin nach musikästhetischen Gesichtspunkten vor. Die in den *4S* erprobten Techniken der Kontrapunktik und Leitmotivik führte er auch nach der Aufgabe der Sonatenform in seinen Romanen weiter (Janecek 1978a: 13). Andere Elemente, die in den *4S* in geringerem Maße anzutreffen sind, wurden ausgebaut und der Sprachrhythmus wurde zum maßgebenden Kriterium von Belyjs „musikalischer“ Prosa. Die Rhythmisierung setzte freilich schon in den *4S* ein. Wie Ivanov-Razumnik (2004: 552) beobachtet, ist die *Severnaja simfonija (1-aja geroičeskaja)* in einem daktylo-spondeischen Metrum gehalten. Von Belyjs Romanen hat für den Literaturwissenschaftler Orlickij (2002: 171) *Peterburg* den höchsten Grad der Rhythmisierung, wo sie von Belyj am konsequentesten umgesetzt wurde, in den folgenden Romanen aber abnimmt.

Ivanov-Razumniks (2004: 619ff.) Untersuchung von *Peterburg* ergab, dass dessen metrisches Grundschema der Anapäst²⁵ und der Päon 3 bilden, wie er dies in jeder beliebig gewählten Textstelle der Sirin-Ausgabe nachweisen konnte. Die Berlin-Ausgabe von *Peterburg* ist in dieser Hinsicht anders; hier scheint der Anapäst durch den Amphibrachus ersetzt worden zu sein, was zu einer Reduktion des Tempos führte und die „напевность“ (ebd.: 623), also das rhythmische Vortragen, erleichtert. Die Rhythmik des Romans scheint eng an einen bestimmten Wortklang gebunden zu sein, welcher nach Ivanov-Razumnik (ebd.: 614ff.) aus einer Reihe von „лейтзвук“ (ebd.: 617) – von konsonantischen Leitmotiven bestehend – die klangliche Basis des Romans bildet, wie jener es am 31. August 1921 von Belyj selbst erklärt bekam:

„...Я, например, знаю происхождение содержания «Петербурга» из

л – к – л – – пп – пп – лл,

²⁵ Von 32 metrischen Einheiten sind 29 im Anapäst gehalten und lediglich 3 im Amphibrachus (Ivanov-Razumnik 2004: 621)

где «к» звук духоты, удушения от «пп – пп» – давления стен аблеуховского «желтого дома»; а «лл» – отблески «лаков», «лосков» и «блесков» внутри «пп» – стен, или оболочки «бомбы» («Пепп Пеппович Пепп»). А «пл», носитель этой блещущей тюрьмы – Аполлон Аполлонович Аблеухов; а испытывающий удушье «к» в «п» на «л» блесках есть Николай Аполлонович, сын сенатора.“ (ebd.: 614f.)

Die musikalische Analogie dieser lautlichen Leitmotive lässt sich dadurch erklären, dass diese in der Musik von den Instrumenten eines Orchesters, in der Sprache von der klanglichen Zusammensetzung der Wörter gebildet werden. Somit wird die musikalische Leitmotivreihe von *Peterburg*, die sich im ersten Teil in den motivischen Variationen von „lak, losk, blesk“ und im zweiten von „Pepp Peppovič Pepp“ äußert, in den oben genannten Lautkombinationen von Belyj systematisch umgesetzt (ebd.: 615). Das metrische Grundschema des Sirin-Textes ist demnach schon in den Namen der zwei Protagonisten, Apollon Ableuchov und Nikolaj Ableuchov – also Anapäst und Päon 3 – gegeben (ebd.: 620) und daher bilden der Rhythmus sowie der Wortklang nicht lediglich äußere Merkmale des Romans, sondern sind ein wesentliches Kriterium seiner inneren Struktur und damit eng an seine narrative Ebene gebunden.

Neben den klanglichen Wortelementen spielen bei der Rhythmisierung auch andere Aspekte eine wesentliche Rolle. So zeigt Anton Hönigs (1965: 11ff.) Untersuchung u.a. der verschiedenen grammatikalischen Besonderheiten von Belyjs Romanen, die sich in dem für ihn so charakteristischen, unorthodoxen Satzbau äußern, dass gerade die Nachstellung von Adjektiven und Pronomen bzw. die Voranstellung des Genitivs oder auch die häufigen Hyperbata²⁶ jene Mittel darstellen, die Belyj zum Zwecke der Rhythmisierung einsetzt. Weiters ist die Zeichensetzung in Belyjs Romanen für das rhythmische Gefüge ausschlaggebend; ein kurzer Blick in einen von diesen verrät, dass Belyj den Punkt am Satzende zu meiden scheint und stattdessen die einzelnen Syntagmen sehr häufig durch den Gedankenstrich und den Strichpunkt oder Doppelpunkt trennt. Hönig sieht dahinter die Absicht des Dichters, Pausen oder auch Perioden zu signalisieren und dadurch einen bestimmten Rhythmus von gewissen Textstellen aufrechtzuerhalten.

Über die entscheidende Funktion des Strichpunkts für den Rhythmus schreibt auch Janecek (1978b: 94ff.), der in dieser Hinsicht mit Ivanov-Razumniks Ergebnis über das metrische Grundschema von *Peterburg* nicht ganz konform geht, da dieser bei seinen Textanalysen, die

²⁶ Als Hyperbaton wird eine syntaktische Konstruktion bezeichnet, bei der eine aus zwei Wörtern bestehende syntaktische Einheit durch den Einschub eines nicht dazugehörigen ein- oder mehrwortigen syntaktischen Elements getrennt wird (Lausberg zit. nach Hönig 1965:13f.). *Serebrjanyj Golub'* ist der einzige von Belyjs Romanen, der eine besonders hohe Anzahl an Hyperbata aufweist, wie z.B.: [...] темная, томная, белоглазая уползала к Лихову туча [...] (Belyj 1990c: 141).

er jeweils an der Sirin- und der Berliner Ausgabe durchführte, eine Methode anwandte, in der er den Strichpunkt nicht miteinbezog. Janeceks Untersuchung ergab eine andere metrische Struktur, nach der die Verhältnisse von Anapäst und Amphibrachus im Berlin-Text etwas anders ausfallen. Der rhythmische Trend, den er von der Sirin- zur Berlin-Ausgabe beobachtet, läuft jedoch trotz dieser Diskrepanz auf das Gleiche hinaus, nämlich auf die Aufhebung der Monotonie der Sirin-Ausgabe und somit auf ein erleichtertes Lesen des Textes, das aber nach Janecek durch die Annäherung der Berlin-Ausgabe an die rhythmische Struktur eines herkömmlichen, künstlerischen Textes erreicht wird. Wie die rhythmische Struktur von den verschiedenen Versionen von *Peterburg* auch aussehen mag, es ändert nichts an der Tatsache, dass in Belyjs Sprache eine verstärkte Tendenz zum Musikalischen zu verzeichnen ist, wobei sowohl Rhythmus als auch Elemente des Wortklangs die innere Romanstruktur gebunden zu sein scheinen, was auf das Prinzip des „формо-содержание“ (Belyj 1988a: 14; vgl. Novikov 1990: 108) verweist. Dieses finden wir bei Belyj (1969: 136ff.) in *ĖS*, das er zu einer Zeit verfasste, da er mit der Arbeit an *Serebrjannyj golub* schon begonnen hatte. Die Loslösung seiner Theorie des Schaffens von den rationalistischen Prinzipien ging einher mit der Entwicklung seiner Kunst-Leben-These, die in diesem Kapitel ausführlich behandelt wurde. Das Prinzip der „Vereinheitlichung“ des Künstlers mit seiner Kunst umfasst also seine gesamte Ästhetik und schlägt sich daher auch in seinen Romanen nieder. Demnach lautet Belyjs ästhetische Devise ab 1909: „„Форма дается въ содержаніи,‘ ,содержаніе дается въ формѣ‘ – вотъ основныя эстетическія сужденія, определяющія символъ въ искусствѣ.“ (ebd.: 136)

Ein bezeichnendes Beispiel dafür liefert einer seiner Essays aus den Dreißigerjahren, in dem wir dieses Prinzip in Kontext mit seinem kreativen Arbeitsprozess dargestellt bekommen. Rückblickend schreibt Belyj (1988a: 14) daher über seine literarische Tätigkeit:

В звуке будущая тема сюжета подана издали; она обозрима в моменте; я сразу вижу и ее начало и ее конец; позднее это целое утонет в энного рода работах; тогда из-за деревьев я не увижу леса; в звуке подано мне будущее целое; и я взволнован им, ибо я переживаю сполна; «вдохновение», по-моему, есть удесятенность зоркости художественной мысли, силлогизмы, которой текут с быстротой музыкальных рулад. В звуке мне подана тема целого; и краски, и образы, и сюжет уже предрешены в звуке; в нем переживается не форма, не содержание, а формо-содержание; из него первым содержанием вылупляется основной образ, как зерно: таким зерном, рожденным звуком, были мне: Распутин до Расутина (Кудеяров), сенатор Аблеухов, профессор Коробкин. (ebd.)

Hierin finden wir all jene Elemente geäußert, die den musikästhetischen Kern seiner Theorie des Schaffens bilden. Die Musik als Quelle der Inspiration, als subjektiv empfundene Vorahnung einer neuen „Idee“ ist ein Prinzip, wovon wir bisher zu Genüge gehört haben.

Was aber aus seinen Worten sehr klar hervorkommt, ist der absolute Charakter der musikalischen Inspiration, die von ihm auch tatsächlich „erlebt“ wird. Somit steht fest, dass Belyj seine Romane nach dem „slovo-plot“-Prinzip gestaltete. Der Rhythmus und der Wortklang als vorherrschende Elemente seiner Sprache sind in ihrer Einheit mit der narrativen Struktur demnach als Ausdruck der subjektiv erlebten „Wirklichkeit“ zu verstehen und verleihen dem Werk ihren einheitlichen Charakter.

10. Schlusswort

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Belyjs Musikphilosophie im ersten Jahrzehnt seines Schaffens – parallel zu seiner Theorie – stets im Wandel begriffen war. Dass diese Tendenz mit den begleitenden Lebensumständen einherging, ist als Beweis für die enge Bindung von Schaffen und Leben anzusehen. Belyj begreift den Symbolismus als Lebensweg, als Suche nach einer Möglichkeit, die ihn beschäftigenden Fragen nach der Überwindung des Seinsdualismus zu beantworten, was mit Sicherheit in engem Zusammenhang mit seinen Kindheitserfahrungen steht. Es lässt sich nicht feststellen, wann genau Belyj mit der Aufarbeitung seiner Kindheit begann. Die Tatsache, dass er seine autobiographischen Schriften erst in einem Alter von über vierzig Jahren verfasste – also erst nach seiner Dornacher Zeit – weist darauf hin, dass ihm die Anthroposophie als Komplement zu seiner Theorie einen entscheidenden Impuls zur Herausbildung seines Reflexionsvermögens gegeben hat.

Belyjs Denken zeichnet sich durch eine starke Polarität zwischen den zwei Antinomien Ratio und Trieb aus, welche auch die Kernproblematik seiner Theorie bildet und welche er vermittels der Musik zu überbrücken sucht. Die Untersuchungen sämtlicher theoretischer Schriften haben ergeben, dass Belyj bei der Konstruktion seines Erkenntnismodells nach musikästhetischen Prinzipien verfährt, die zweifellos in der Tradition der deutschen Frühromantik stehen. Hierbei gilt es zu beachten, dass diese auf sein Denken über die Vermittlung der neu- bzw. „postromantischen“ Geistesphilosophie um Schopenhauer und Nietzsche Einfluss genommen haben. Letzterer dürfte auch als wesentlicher Faktor für den Wagnerschen Impuls gelten, der sich aber – abgesehen von den *4S* – auf Belyjs Schaffen nur marginal ausgewirkt zu haben scheint.

In dieser ersten Schaffensperiode, in welche die Arbeit an den *4S* fällt (bis 1906/1907), kann Belyj den Musikbegriff noch nicht klar definieren, wiewohl schon in seinem zweiten Brief an Blok Ansätze des rhythmischen Prinzips zu verzeichnen sind, das sich im Laufe der hier untersuchten Zeitspanne in seiner Theorie zunehmend herauskristallisiert. Zu Beginn zeichnen sich daher Belyjs musikästhetische Reflexionen noch weitgehend durch einen universellen Musikcharakter aus. Er versucht, seine ersten literarischen Experimente theoretisch zu untermauern, weshalb die Symphonieform im Zentrum seiner Ästhetik steht. Bezeichnend für diese Phase ist der starke Einfluss Schopenhauers, der für die Entwicklung von Belyjs idealistischem Weltbild ausschlaggebend gewesen zu sein scheint, da die Auseinandersetzung mit dessen Philosophie in die Zeit von seiner Selbstbewusstwerdung

fällt. Mit der starken Hinwendung zur Rhythmik, die mit der Herausbildung des „pereživanie“-Prinzips einhergeht, nimmt dann der Schopenhauersche Einfluss wiederum tendenziell ab und wird von dessen Nachfolger Nietzsche verdrängt, dessen Relevanz für Belyjs Theorie des Schaffens klar von maßgebender Bedeutung gewesen ist.

Somit kommen Schopenhauer, Nietzsche und Wagner als wichtigste Vermittler des kulturellen Phänomens „Geist der Musik“ zwar eine Schlüsselrolle für die Herausbildung des kulturkritischen Diskurses an der Jahrhundertwende zu, wie die musikhistorischen Untersuchungen ergaben, ist aber dieses Phänomen, das im Laufe des 19. Jhs. allmählich die Form einer Ideologie angenommen hat, in der deutschen Frühromantik beheimatet und auf die die Krise des Künstlers als Individuum zurückzuführen. Gerade hierin kommt auch die Abweichung des Nietzscheanischen Individualismus von Wagners politisch motiviertem „Allgemeinheitsdenken“ zum Tragen, auf welches Belyjs Symbolismuskonzept nur sekundären Bezug nimmt. Dass er an der politischen Dimension wenig Interesse zeigt, macht sich in seinem subjektiv ausgelegten Schaffenskonzept deutlich bemerkbar. Letztlich waren es auch ideologische Gründe, welche zum engültigen Bruch zwischen ihm und seinem Lebensfreund Metner führten.

Aus diesem Grund erweist sich der individualistische Aspekt des Nietzscheanischen Gedankenguts für Belyj als bedeutend, welcher in seiner zweiten Schaffensphase deutlich im Vordergrund steht. Hinsichtlich des Musikalischen lässt sich dieser auf die seit der Frühromantik zunehmende Relevanz des Rhythmus zurückverfolgen. Schon in Novalis‘ mystisch-mathematischem Poetikkonzept erscheint er als gedankliches Ordnungsprinzip der kreativen Eingebungskraft, die – wie sich bei Belyj herausstellt – als chaotisch und unkontrollierbar empfunden wird. Das rhythmische Prinzip darf daher konträr dazu in weitestem Sinne als ein tiefes, inneres Empfinden verstanden werden, das zu einer Befreiung der Gedanken führt und ein zügelloses kreatives Schaffen ermöglicht. Bei Belyj scheint der körperliche Aspekt der Musik wesentlich dazu beigetragen zu haben, dass die seiner Schaffensproblematik zugrunde liegende Antinomie zwischen Körper und Geist bzw. zwischen Form und Inhalt überwunden werden konnte, was er letztlich in seinen Romanen umsetzte.

11. Резюме на русском языке

11.1. Введение

Андрей Белый известен как литератор по своим *Симфониям*, по звуковой и ритмичной речи его романов. Но центральным аспектом данного исследования является не его поэтическое творчество, а его символистическое миропонимание, т.е. его теоретические статьи, в которых Белый строит поэтологические концепции на основе музыкальной философии и эстетики. На основе того, что музыка носит характер универсальности, предметом данной работы является понятие музыки у Белого. Цель исследования состоит в определении этого понятия, чтобы указать на его значение в контексте его жизни и художественного дела. Белый писал свои статьи в юношеских годах, и они были изданы в 1910/1911 гг. в сборниках *Символизм* и *Арабески*. Поэтому исследуемый период данного предмета продолжается до примерно 1912 года. В сравнении избранных теоретических текстов с автобиографическими текстами Белого наконец то воспроизводится картина развития музыкальной эстетики в его символической системе в соотношении с его жизненным путем.

В начале приходится указать на дискурс музыкальной эстетики и культурной критики в 19 и раннем 20 веках в связи с французским и русским символизмом (г. 2), чтобы разъяснить этот дискурс у Андрея Белого (г. 3) и впоследствии сделать анализ этого дискурса в соотношении с его понятием о музыке (г. 4). Дальнейшим шагом я занимаюсь жизнью и ранней теорией Белого, чтобы получить образ развития идеологического масштаба этого понятия и указать на переходный период (г. 5), который заканчивается с новыми концепциями в теории Белого (г. 6).

11.2. Критика, музыка и поэзия

Имея дело с понятием музыки у Андрея Белого необходимо разъяснить, какую роль сыграла музыка при возникновении жесткого кризиса, к которому подошла европейская и особенно русская культура в конце второй половины 19 века. Развитие европейской критичной мысли произошло путем новых эстетических концепций, корнем которых является дух немецкого романтизма или так называемый «дух музыки». Вильгельм Вакенродер и Людвиг Тик были первые из романтиков, которые в

конце 18 века, выведив свои критические думы из музыкальных переживаний, поставили вопрос о роли художника в обществе. На основе этой философической мысли братья Шлегель и Новалис строили свои поэтологические концепции, стремясь определить искусство индивидуальным религиозным выражением. Пока романтики оставались романтиками, утонувшие в процессе рационализации европейской и впоследствии русской культур, одновременно замечается растущая тенденция против позитивистской доминанты, которая обхватила разные области жизни.

Первые предтечи этого феномена кристаллизируются во Франции в половине 19 века, происходя из сильного влечения художественной элиты прочь от буржуазной среды к городским перифериям. Французские поэты-символисты Пол Верлэн, Стефан Маллармэ и др. отличались от «остальных» литераторов одной особенностью, а именно радикальной автономизацией поэтического языка путем музыкальной эстетики. Символистическое кредо «*de la musique avant toute chose*» было слышно дори до Петербурга, где молодой студент и языковой талант Валерий Брюсов впоследствии провозгласил себя лидером «новых» русских поэтов, принявши эстетические лозунги французских коллег. Но один из первых, который явно провозглашает свое идеалистическое мировоззрение и – зовя к «более глубоким течениям» (Мережковский 2013) в искусстве – противопоставляет стихии прозаической «внутреннюю» красоту символа – это Дмитрий Мережковский. Он – идеолог, а Брюсов – большой экспериментатор и теоретик стиха.

Тенденция к «символизации» в русской литературе конца 19 века происходит тем же путем, как и во Франции. Брюсов отлично понимает, что «мысль изреченная есть ложь» (Тютчев 2002: 123) а музыка – путь сердца, «высказать себя» (ebd.). Поэтому для Брюсова рифмическая свобода, утрата семантической поэтического «слова» и общение с читателем путем вчувствования являются важнейшими эстетическими принципами.

11.3. Кризис индивидуума и «сверхчеловечество»

Если Брюсов стремится к обновлению русской поэзии, то Белый к обновлению всего человечества. Влияния французских символистов у него почти не доказано, но зато мы встречаем у него феномен «духа музыки» посредством немецких идеалистов. Главнейший из них – Фридрих Ницше.

Идея о «сверхчеловеке» Ницше возникла из его радикальной и небрежной критики европейской культуры, построенной на ценностях христианской морали. Его философия определяет сущность человека божественной не в религиозном смысле, а в природном, т.е. собственная «воля» человека стоит на первом плане. Определив человеческую волю «волей к мощи», путь к сверхчеловечеству открыт только для личности сильной. Сам Ницше был большим любителем музыки и считал свое центральное сочинение *Так говорил Заратустра*, которым он создал свой концепт «сверхчеловека», музыкальным произведением. Поэтому можно сказать, что идея сверхчеловека родилась из «духа музыки».

Это станет более ясно, когда посмотрим на Белого, который в возрасте девятнадцати лет, будучи студентом на Московском физическо-математическом факультете и ищущи «отдыха» (нрдс.) от наук природных, читает *Заратустру* Ницше, написанную в афоризмах, и воспринимает ее музыкально. В своих мемуарах Белый пишет, что он был поражен именно его афористическим стилем, на основе чего он мог почувствовать присутствие немецкого «философа-музыканта» (Белый 1989: 434). Этот аспект является детерминантой в символизме Белого. Для него музыка – душа мира.

Возникший из буржуазных форм жизни кризис индивидуума младшие символисты переживают апокалипсисом. Их ответ – перерождение человечества путем преображения индивидуума. Таким образом сверхчеловек у Белого обретает свою божественную природу и становится по концепции Соловьева «богочеловеком». Идеалом этого соединения является Христос. Цель искусства, считающегося явлением мировой души, Софии Премудрости – богочеловеческое совершенство. Следовательно искусство осуществляется не на полотне или в данном случае в книге – не в мире материальном, а в духе, который по Белому связан с так называемым «миром иным». Это значит, что музыка, как единственная форма искусства увлеченная от видимости – стихийная мощь, в которой эта связь дана непосредственно.

11.4. Символизм из духа музыки

Для Белого искусство религиозно, но он прежде всего считает символизм течением, коренившимся в Кантовском критицизме, и возникшим «пробуждением духа музыки» через философию Шопенгауэра и Ницше. «Дух музыки» для Белого означает тенденцию освобождения музыки от общественной ее функциональности, роль которая

ей была дана до всяческого оформления неоромантических течений. Шопенгауэр – философ в традиции романтизма, придал музыке новое значение, назвав ее выражением человеческой воли, т.е. его сущности. В пессимистическом мировоззрении Шопенгауэра воля является ненасытной, на основе чего человек – страдательное бытие. Из этого следует, что музыка – выражение человеческого страдания. Молодой Ницше, бывши еще любителем романтиков и Шопенгауэрской философии, был столь поражен музыкой Рихарда Вагнера, что посвятил ему свое первое сочинение *Рождение трагедии из духа музыки*. В сущности Ницше этим письмом сочинил символистический трактат. Определяя музыку искусством дионисическим а все остальные искусства аполлиническими, он переместил Шопенгауэровские категории «воля» и «представление» из области метафизики в жизнь. Подобно Вагнеру Ницше считал греческую трагедию совершенным искусством, в котором эти две потенции были еще гармоничны. В России Вагнер был очень популярным особенно у младших символистов, которые его считали музыкальным богом именно потому-что пользовался мифическими сюжетами и, переплетав их лейтмотивами и симфонической музыкой создал новую форму искусства, в которой поэзия, танец и музыка сливаются в одно. Поэтому драмы Вагнера, особенно *Кольцо Нибелунгов* и *Парсифал* считались символистами призывом к новой жизни.

Из этого следует, что музыка Белым воспринималась двойственно. С одной стороны музыка есть форма искусства, а с другой она – символ Вечной Женственности.

У Белого символом являются всякие объекты и субъекты видимого мира, корнем которых считается стихийная музыка. Лучший пример человеческой символизации мы находим у прекрасной дамы Александра Блока, Любви Менделеевой, в которой не только Блок, но даже Белый и его Аргонавты видели инкарнацию Софии Премудрости. Поэтому у младших символистов мы наблюдаем феномен сильного сближения искусства и жизни. Во своем первом эссе *Формы искусства* Белый пишет, что «„[...] всякая форма искусства имѣеть исходнымъ пунктомъ дѣйствительность, а конечнымъ – музыку [...]» (Белый 1969h: 153). Для него связь между реальной и символичной музыкой это мировой ритм, который, подобно пифагорейской «музыке сфер», удерживает космическую гармонию.

11.5. Символизм как миропонимание

Белый определяет символ соединением двух действительностей в третью. Эти две действительности для него с детства были мать, занимавшаяся музыкой и отец математик – двое совсем противоположных людей. Свое детство он называет отрочеством именно из-за того, что был поставлен своими ссорившимися родителями между двумя фронтами. Из описания в мемуарах Белого каждому станет ясно, почему он стал символистом.

У маленького Бори было только два жизненных удовольствия, через которые он научился символизировать, а именно музыка и сказки, давшие ему фантастическую реальность, в которой он мог развить свою от ссор родителей раздвоенную личность. Первые сказки и стихи ему читались на немецком языке горничными и он, не понимая сюжета, воспринимал их сердцем. Белый писал свои мемуары в позднее время, когда ему уже стало ясно, что связь между музыкой и литературой – ритм.

Во своих ранних статьях Белый строит теорию символизма на принципах музыкальной эстетики. В символе для него дается метафизическая сущность образа путем вчувствования, вследствие чего всякий символ является музыкальным. Иными словами познание не осуществляется разумом, а сущностью человеческой, которую Белый определяет Шопенгауэровской категорией «воля». В отличие от Шопенгауэра, у Белого мы наблюдаем не человеческую волю, а мировую. Белый волю человека считает органической частью космической, вечно текущей энергии, которую все существа связаны друг с другом и более того, которая связывает человека с божественной своей природой. Подобно Шопенгауэру Белый делит формы искусства на видовые, которыми являются живопись, скульптура и зодчество, и временные или родовые – области к которой принадлежит музыка. Из этого следует, что каждая форма искусства имеет ритмический корень. В симфонии этот корень дается самым сильным образом, на основе чего Белый ее считает абсолютной музыкой. Поэзия, соединяя образность и временность в одно, после музыки занимает самое высокое место в иерархии искусств.

В этой ранней творческой фазе Белый пытается осуществить симфонические техники композиции в поэзии. *Симфония драматическая* является первым экспериментом Белого, в которой он экспериментирует техникой лейтмотива и контрапункта, сочиняя прозаическое изделие, отличавшееся своей ритмичности, повторностью определенных мотивов не для нарративности, а для вызывания особенного настроения.

Когда вышла *Симфония* весной 1902 года, Белый обретает особенное внимание теоретика музыки немецкого происхождения Эмилия Метнера, в котором видит заступника любимой германской культуры. При помощи Метнера Белый углубляет свои знания о Вагнере, Бетховене, Ницше, Канте, Гете и, оказавшись ежедневным посетителем его дома в Гнездииковском переулке, знакомится с «высшим тоном музыкальной Москвы» (Белый 1990а: 96). С Метнером Белого связывает дух новой эры, родившийся из духа музыки под знаменем зари. Чтобы осуществить свои преобразительные искания, Белому нужна литературная платформа для расширения своих идей о символизме. Метнер, путешествуя по Германии и стремясь найти финансирование для журнала, который будет носить название греческого бога и лидера муз Аполлона *Мусагет*, сначала считает Белого идеологическим сверстником и пытается сделать его своим агентом, чтобы осуществить свои планы обновления русской культуры, которой по его мнению нужна германизация.

В дружбе Белого с Метнером все больше и больше кристаллизируются различия во взглядах на преобразование русской культуры. В антисемитских письмах Вагнера и особенно его зятя Чемберлена Метнер утверждает свое расистское миропонимание, в котором «арийству» угрожают евреи. Наконец Метнер становится националистическим фанатиком, считавшим евреев врагами всего мира. Об этом влиянии на Белого свидетельствует статья *Штемвлеванная культура*, написанная в 1908 году, в которой Белый дает понять, что считает евреев угрозой для русской культуры, пользуясь аргументами «Г. Вольфинга» – Э.К. Метнера.

Но Белый ищет не освобождение народа от каких-то этнических меньшинств, а освобождение духа сквозь преобразительную силу искусства. Искусство для него не имеет идеологического или политического значения. Даже композитор Александр Скрябин, работавший над концептом *Мистерия*, которым стремится осуществить «гезамткунстверк» своего рода, чтобы привести теургический акт, Белого не интересует. *Мистерию* Скрябина он осуждает как эклектизм.

Белый постоянно работает над своей теорией символизма, в поисках пути освобождения его от Кантовского критицизма, и вследствие чего начинает заниматься оккультизмом, углубляясь в теософские учения Елены Блаватской и Рудольфа Штейнера.

11.6. Не музыка, а ритм жизни

В поздних теоретических статьях Белого мы встречаем концепт «переживания». Его лозунг: Соединение художника со своим искусством. Стремление к единству у Белого означает период, в котором главный его вопрос состоит в том, как можно преодолеть границы между материальным и духовным мирами. Художник – творец и поскольку каждый человек как часть космического целого носит в душе творческую энергию, импульсы которой Белый называет ритмом жизни, постольку он ее вкладывает в свое художественное изделие. Притом изделие – вторично и имеет только символическую ценность. На первом плане стоит творческая деятельность. Следовательно, путем творчества каждый творец вкладывает свое субъективное переживаемое в материал. Таким образом получаем определение символа как единство переживания с формой образа.

В главной статье *Эмблематика смысла* сфера символа получает религиозно-философский масштаб. Символ больше не символ, а эмблема, будучи в определенном отношении к абсолютному «Символу». Но сам «Символ», который частично является в религиях (напр. Христос, Буддха, Орфей итп.) непонятен логосом, потому-что он – идеал высшего бытия. Из этого следует, что стремление к «Символу» совершается в индивидуальном творчестве собственной личности и таким образом искусство получает свой религиозный смысл.

Когда перенесем это на поэзию, получаем принцип «слово-плоть» (Белый 1969g: 434). Это означает, что каждое творимое слово как выражение личного переживаемого отличается своей субъективностью через звуковые комбинации. Поэтому Белый считает слово звуковым символом, в котором дается связь поэта-символиста с ритмом жизни. Это становится более ясным, когда мы разберемся с эвритмией Штейнера, в которой этот творческий импульс выражается путем физически-медитационной деятельности, т.е. рецитацией и танцем. Что Белый сильно занимался эвритмией мы узнаем у Марины Цветаевой, которая пишет в своих мемуарах о посещениях в *Musagete*, где «танцующий» Андрей Белый читал лекции по Штейнеру и Гете.

11.7. Заключение

Символизм Белого особен в том, что его теория не остается только теорией, но получает жизненный смысл. Поэтому Белый не только поэт, а и философ, психолог,

гностик и художник жизни. Путь символизма был ему дан с детства. В его раннем символистическом периоде он пытается найти путь, считая символизм методом, преодоления полярности двух антиномичных сил разума и инстинкта, живыми символами которых являются отец и мать. В единстве искусства, философии и религии ему дана возможность этого преодоления. Он строит гносеологический концепт, пользуясь философией музыки Шопенгауэра, пишет *Симфонии*, пытаясь сочинить новую форму искусства путем сближения поэзии с музыкой и наконец понимает, что дело не в изделии, не форму искусства творит человек, а самого себя. Творчество как деятельность таким образом получает терапевтический масштаб и становится «искусством» жизни.

Концепт мирового ритма мы наблюдаем еще у Новалиса и вследствие того у Ницше, у которых он является элементарным креативным импульсом, предоставляющим неограниченное творчество и таким образом им переживаемым жизненным откровением. Белый с самого начала отлично понимает, что сущность творчества дана в ритме как временном порядке личных чувств, но методологически не может определить его, вследствие чего, для него, ритм является синонимом музыки. Ритмический принцип кристаллизуется с возникновением принципа «переживания», когда философия Ницше, сильно влиявшая на этот принцип, Белому становится более ясна.

Наконец эстетика Белого определяется единством формы и содержания, лучший пример чего мы наблюдаем в его романе *Петербург*. Особенностью самого знаменитого произведения Белого является звуковая речь, которая дается в отношениях между ритмичностью языка и определенными «лейтзвуками», связанными с внутренней структурой романа. Таким образом получается единственная «форма», построенная на звуково-ритмических «переживаниях» своего автора.

12. Literaturverzeichnis

12.1. Akronyme

4S	Četyre simfonii (Belyj)
ASZ	Also sprach Zarathustra (Nietzsche 1980a)
ÉS	Émblematika smysla (Belyj 1969l)
FI	Formy Iskusstva (Belyj 1969h)
GDT	Die Geburt der Tragödie (Nietzsche 1980b)
HK	Herzensergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders (Wackenroder 1991a)
MS	Magija slov (1969g)
MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
PJS	Počemu ja stal simvolistom i počemu ne perestal im byt' vo vsekh fazach moego idejnogo i chudožestvenoogo razvitija (Belyj 1982)
PK	Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst (Wackenroder 1991b)
SKM	Simvolizm kak miroponimanie (Belyj 1969a)
PM	Protiv muzyki (Belyj)
PŽ	Pesn' žizni (Belyj 1969d)
RS	Russkie simvolisty (Brjusov 1975)
S2	Simfonija 2-aja, dramatičeskaja (Belyj 1971)
S4	Kubok metelej (četvertaja simfonija) (Belyj)
SI	Smysl iskusstva (Belyj 1969k)
TISD	Teatr i sovremennaja drama (Belyj 1969e)

12.2. Primärliteratur

- Belyj, Andrej (1969a): Simvolizm kak miroponimanie. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Arabeski. München, S. 220–238. (Slavische Propyläen. 63.)
- Belyj, Andrej (1969b): Na pervale. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Arabeski. München, S. 241–384. (Slavische Propyläen. 63.)
- Belyj, Andrej (1969c): O pisateljach. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Arabeski. München, S. 387–501. (Slavische Propyläen. 63.)
- Belyj, Andrej (1969d): Pesn' Žizni. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Arabeski. München, S. 43–59. (Slavische Propyläen. 63.)
- Belyj, Andrej (1969e): Teatr i sovremennaja drama. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Arabeski. München, S. 17–42. (Slavische Propyläen. 63.)
- Belyj, Andrej (1969f): Iskusstvo. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Arabeski. München, S. 211–219. (Slavische Propyläen. 63.)
- Belyj, Andrej (1969g): Magija slov. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Simvolizm. München, S. 429–448. (Slavische Propyläen. 62.)
- Belyj, Andrej (1969h): Formy iskusstva. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Simvolizm. München, S. 147–174. (Slavische Propyläen. 62.)
- Belyj, Andrej (1969i): Kriticizm i simvolizm. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Simvolizm. München, S. 20–30. (Slavische Propyläen. 62.)
- Belyj, Andrej (1969j): Princip formy v èstetike. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Simvolizm. München, S. 175–194. (Slavische Propyläen. 62.)
- Belyj, Andrej (1969k): Smysl iskusstva. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Simvolizm. München, S. 195–230. (Slavische Propyläen. 62.)
- Belyj, Andrej (1969l): Èmblematika smysla. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Simvolizm. München, S. 49–143. (Slavische Propyläen. 62.)
- Belyj, Andrej (1969m): Budušee iskusstvo. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Simvolizm. München, S. 449–453. (Slavische Propyläen. 62.)
- Belyj, Andrej (1969n): Kommentarij. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Simvolizm. München, S. 457–633. (Slavische Propyläen. 62.)
- Belyj, Andrej (1969o): „Èpopeja“ 1–4. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Vospominanija o A.A. Bloke. München. (Slavische Propyläen. 47.)
- Belyj, Andrej (1989): Na rubeže dvuch stoletij. In: Serija literaturnych memuarov. Kniga 1. Moskva.
- Belyj, Andrej (1990a): Načalo veka. In: Serija literaturnych memuarov. Kniga 2. Moskva.

- .Belyj, Andrej (1990b): Meždu dvuch revoljucij. Vospominanija. In: Serija literaturnych memuarov. Kniga 3. Moskva.
- Belyj, Andrej (1932): Maski. Moskva.
- Belyj, Andrej (1971): Simfonia 2–aja, dramatičeskaja. In: Tschizewskij, Dmitrij (Hg.): Četyre simfonii. München, S. 123–326. (Slavische Propyläen. 39.)
- Belyj, Andrej (1982): Počemu ja stal simvolistom i počemu ja ne perestal im byt' vo vseh fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija. Michigan.
- Belyj, Andrej (1988a): Kak my pišem. In: Lesnevskij, Stanislav S. (Hg.): Problemy tvorčestva. stat'i, vospominanija, publikacii. Moskva, S. 10–19.
- Belyj, Andrej (1988b): O sebe kak pisatele. In: Lesnevskij, Stanislav S. (Hg.): Problemy tvorčestva. stat'i, vospominanija, publikacii. Moskva, S. 19–24.
- Belyj, Andrej (1994): Revoljucija i kul'tura. In: Kritika, éstetika, teorija simvolizma. Bd. 2. Moskva, S. 450–469.
- Belyj, Andrej (2005): Zoloto v lazuri. In: Aleksandrovič, S. (Hg.): Sobranie sočinenii v šesti tomach. Bd. 5. Moskva, S. 7–120.
- Belyj, Andrej (2006): Pi'sma k M.K. Morozovoj. 1901–1928. In: Lavrov, Aleksandr V.; Malmstad, John (2006): Andrej Belyj – „Vaš rycar““. Pi'sma k M. K. Morozovoj. Moskva, S. 34–276.
- Belyj, Andrej (1990c): Serebrjannyj golub'. In: Plachotnikova, I.E.; Utechin, N.P. (Hg.): Serebrjannyj golub': Moskva, S. 31–306
- Orlov, VI. (1940): A.A. Blok – Andrej Belyj. Perepiska. Moskva. (Nachdruck 1969). (Slavische Propyläen. 65.)

12.3. Sekundärliteratur

- Aristoteles (²1982): Metaphysik. Bücher I (A) – VI (E). In: Horst Seidl (Hg.): Aristoteles' Metaphysik. Bd. 1, Hamburg, S. 1–250 (Philosophische Bibliothek, 307)
- Bartlett, Rosamund (1995): Wagner and Russia. Cambridge, New York.
- Berdjaev, Nikolaj (1994): Smysl tvorčestva. In: Gal'ceva, Renata A. (Hg.): Filosofija tvorčestva, kul'tury i iskusstva. Bd. 1. Moskva, S. 37–341 (Russkie filosofy XX veka)
- Brjusov, Valerij (1975): Stat'i i recenziji. 1893– 1912. In: Antopol'skij, P.G. (Hg.) (u.a.): Sobranie sočinenij. Bd. 6. Moskva, S. 25–188.
- Cassirer, Ernst (1981): Erster Teil – Die Philosophie der Griechen von den Anfängen bis Platon. In: Aster, Ernst von; Dessoir, Max (Hg.): Die Geschichte der Philosophie. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1925. Wiesbaden, 7–139.

- Cioran, Samuel D. (1973): *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*. The Hague, Paris. (Slavistic Printings and Reprintings)
- Cvetaeva, Marina (1953): *Plennyj duch (Moja vstreča s Andreem Belym)*: In: *Proza*. New York, S. 286–352.
- Dahlhaus, Carl (1974): *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jhdts*. München. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. 7.)
- Deppermann, Maria (1982): *Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewusstseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende*. München. (Slavistische Beiträge. 150)
- Ebert, Christa (1988): *Symbolismus in Russland. Zur Romanprosa Sologubs, Remisows, Belys*. Berlin. (Literatur und Gesellschaft)
- Forkel, Johann N. (1967): *Allgemeine Geschichte der Musik*. In: Othmar Wessely (Hg.): *Johann Nikolaus Forkel – Allgemeine Geschichte der Musik. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1788–1801. Bd. 1*. Graz.
- Frischeisen-Köhler, Max (1981): *Die Philosophie der Gegenwart*. In: Aster, Ernst von; Dessoir, Max (Hg.): *Die Geschichte der Philosophie. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1925*. Wiesbaden, 553–630.
- Gut, Taja (1997): *Die Narrenkrone der Einweihung*. In: *Andrej Belyj. Symbolismus, Anthroposophie, ein Weg. Texte, Bilder, Daten*. Dornach, S. 9–26.
- Hansen-Löve, Aage A. (1987): *Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus*. In: Schmid, Wolf (Hg.): *Mythos in der Slawischen Moderne*. Wien, S. 61–103 (Wiener Slawistischer Almanach. 20.)
- Hönig, Anton (1965): *Andrej Belyjs Romane. Stil und Gestalt*. München. (Forum Slavicum. 8.)
- Ivanov-Razumnik (2004): *Veršiny. Aleksandr Blok. Andrej Belyj*. In: Burlaka, D. K.; Lavrov, Aleksandr V. (Hg.): *Andrej Belyj: Pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Andreja Belogo v ocenkach i tolkovanjach sovremmenikov*. Antologija. St. Peterburg, S. 543–678.
- Janecek, Gerald (1978a): *Introduction to Andrej Bely. A critical review*. In: *Andrej Bely. A critical review*. Lexington, Kentucky, S. 1–17.
- Janecek, Gerald (1978b): *Rhythm in Prose: The special case of Andrej Bely*. In: *Andrej Bely. A critical review*. Lexington, Kentucky, S. 86–102.
- Kovač, Anton (1976): *Andrej Belyj. The "Symphonies" (1899–1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage*. Bern. (Slawische Sprachen und Literaturen. 8.)
- Lavrov, Aleksandr V.; Malmstad, John (2006): *„Prekrasnaja dama“ Andreja Belogo*. In: *Andrej Belyj. „Vaš rycar“*. Pi'sma k M. K. Morozovoj. Moskva, S. 3–33.

- Ljunggren, Magnus (1994): *The Russian Mephisto. A study of the life and work of Emilii Medtner*. Stockholm.
- Maksimov, Dmitrij (1988): O tom, kak ja videl i slyšal Andreja Belogo. In: In: Lesnevskij, Stanislav S. (Hg.): *Problemy tvorčestva. stat'i, vospominanija, publikacii*. Moskva, S. 615 – 636
- Morrison, Simon Alexander (2002): *Russian opera and the symbolist movement*. Berkeley.
- Naumann, Barbara (1990): *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart.
- Neubauer, John (1986): *The emancipation of music from language. Departure from mimesis in eighteenth-century aesthetics*. New Haven.
- Nietzsche, Friedrich (1980a): Also Sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. In: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 4. München; New York, S. 10–420.
- Nietzsche, Friedrich (1980b): Die Geburt der Tragödie. In: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 1. München; New York, S. 9–156.
- Nietzsche, Friedrich (1980c): Ecce Homo. In: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 6. München; New York, S. 255–374.
- Nietzsche, Friedrich (1980d): Die Genealogie der Moral. In: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 5. München; New York, S. 245–412.
- Novalis (³1977): Heinrich von Ofterdingen. In: Kluckhohn, Paul; Samuel, Richard (Hg.): *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 1. Das dichterische Werk. Stuttgart, S. 195–370.
- Novalis (²1965a): Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub. In: Kluckhohn, Paul; Samuel, Richard (Hg.): *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 2. Das philosophische Werk 1. Stuttgart, S 412–417
- Novalis (²1965b): Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen. In: Kluckhohn, Paul; Samuel, Richard (Hg.): *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 2. Das philosophische Werk 1. Stuttgart, S 507–651
- Novalis (²1968): Das Allgemeine Brouillon. In: Kluckhohn, Paul; Samuel, Richard (Hg.): *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 3. Das philosophische Werk 2. Stuttgart. S, 207–478
- Novikov, Lev A. (1990): *Stilistika ornamentalnoj prozy Andreja Belogo*. Moskva.
- Orlickij, Ju. B. (2002): Russkaja proza XX veka: reforma Andreja Belogo. In: Bojčuk, A. G. (Hg.): *Andrej Belyj. Publikacii. Issledovanija*. Moskva, 169–182.

- Platon (²1971): Der Staat. In: Gunther Eigler (Hg.): Platon. Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch. Bd. 4. Darmstadt.
- Pyman, Avril (1994): A history of Russian symbolism. Cambridge, New York.
- Riedweg, Christoph (2002): Pythagoras. Leben, Lehre, Nachwirkung. Eine Einführung. München.
- Russell, Bertrand (²2009): Philosophie des Abendlandes. In Zusammenhang mit der politischen und sozialen Entwicklung. Zürich.
- Schopenhauer, Arthur (1938): Die Welt als Wille und Vorstellung. In: Hübscher, Arthur (Hg.): Sämtliche Werke. Bd. 1. Leipzig.
- Schibli, Sigfried (1983): Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes. München.
- Schlegel, August Wilhelm (1989): Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. In: Behler, Ernst (u.a.) (Hg.): Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Bd. 1. Paderborn; München; Wien. S. 179–781.
- Schlegel, Friedrich (1981): Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil. In: Anstett, Jean-Jacques (u.a.) (Hg.): Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 16. Paderborn; München; Wien.
- Schlegel, Friedrich (2006): Vorlesungen und Fragmente zur Literatur. In: Anstett, Jean-Jacques (u.a.) (Hg.): Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2. Paderborn; München; Wien.
- Steinberg, Ada (1982): Word and music in the novels of Andrey Bely. Cambridge, London, New York.
- Steiner, Rudolf (1995a): Über das Komische und seinen Zusammenhang mit der Kunst. In: Nachlassverwaltung Rudolf Steiner (Hg.): Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik. Dornach, 44–58.
- Steiner, Rudolf (1995b): Das Sinnlich-Übersinnliche. Geistige Erkenntnis und künstlerisches Schaffen. Wien, 1. Juni 1918. In: Nachlassverwaltung Rudolf Steiner (Hg.): Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik. Dornach, 213–243.
- Steiner, Rudolf (1927): Inhaltsübersicht. Eurythmie. (Was sie ist und wie sie entstanden ist.). In: Steiner, Marie (Hg.): Eurythmie als sichtbarer Gesang. Ein Vortragszyklus von Rudolf Steiner gehalten vom 19. bis 27. Februar 1924 am Goetheanum. Dornach, 17–32.
- Tjutčev, Fedor I. (2002): Stichotvorenija. In: Skatov, N.N.; Gkadjkova, L.V.; Gromova-Opul'skaja, L. D. (Hg.): Polnoe sobranie sočinenij i pis'ma v šesti tomach. Bd. 1. Moskva.
- Tschizewskij, Dmitrij (1964): Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. München. (Forum Slavicum, 1.)

Tynjanov, Jurij N. (1965): Problema stichotvornogo jazyka. Stat'i. Moskva.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1991a): Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. In: Vietta, Silvo (Hg.): Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Bd 1. S 17 – 145

Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1991b): Phantasien über die Kunst. Für Freunde der Kunst. In: Vietta, Silvo (Hg.): Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Bd 1. S. 146 – 250

12.4. Lexika, Handbücher

Baral, Karl (⁴1998): Anthroposophie. In: Betz, Hans Dieter (Hg.): Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Bd. 1. Tübingen, S. 529–530

Borchmeyer, Dieter (²1995): Gesamtkunstwerk. In: Blume, Friedrich, Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. Bd. 3. Kassel (u.a.), S. 1282–1289.

Dimter, Walter (1994): Musikalische Romantik. In: Schanze, Helmut (Hg.): Romantik-Handbuch. Stuttgart, S. 407–426.

Flamm, Christoph (²1998): Symbolismus. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. Bd. 9. Kassel (u.a.), S. 5–12.

Friedrich, Sven; Döge, Klaus; Geck, Martin (²2007): Wagner, Richard. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil. Bd. 17. Kassel (u.a.), S. 286–367.

Frischmann, Bärbel; Janz, Tobias (²2004): Nietzsche Friedrich (Wilhelm). In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil. Bd. 12. Kassel (u.a.), S. 1105–1113.

Gerver, Larisa; Lehmann Dieter (²2000): Brjusov. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil. Bd. 3. Kassel (u.a.), S. 944–946.

Koppen, Erwin (1976): Décadence und Symbolismus in der französischen und italienischen Literatur. In: Kreuzer, Helmut (u.a.) (Hg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 18. Frankfurt am Main, S. 69–102.

Krones, Hartmut (²1997): Musik und Rhetorik. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. Bd. 6. Kassel (u.a.), S. 814–852.

- Lobanova, Marina (²2006): Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil. Bd. 15. Kassel (u.a.), S. 883–889.
- Naredi-Rainer, Paul von; Hüschen, Heinrich (²1996): Harmonie. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. Bd. 4. Kassel (u.a.), S.116–132.
- Palisca, Claude von; Krütfeld Werner (²1996): Kontrapunkt. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. Bd. 5. Kassel (u.a.), S. 596–628.
- Privitera, Aurelio (²1995): Dithyrambos. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. Bd. 2. Kassel (u.a.), S. 1298–1301.
- Reithmüller, Albrecht; Hüschen, Heinrich; Simon, Arthur (²1997): Musiké–musica–Musik. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. Bd. 6. Kassel (u.a.), S. 1195–1212.
- Roch, Eckhard (²1997): Nomos. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. Bd. 7. Kassel (u.a.), S. 218–228.
- Schwering, Markus (1994): Symbol und Allegorie in der deutschen Romantik. In: Schanze, Helmut (Hg.): Romantik-Handbuch. Stuttgart, S. 366–379.
- Suppan, Wolfgang (²1995): Epos. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. Bd. 3. Kassel (u.a.). S. 127–141.
- Torra-Mattenklott, Caroline (²2004): Mallarmé, Stéphane. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil. Bd. 11. Kassel (u.a.), S. 923–926
- Veit, Joachim (²1996): Leitmotiv. In: Sührig, Ilka; Finscher, Ludwig; Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. Bd. 5. Kassel (u.a.), S. 1078–1095.

12.5. Internetquellen

- Belyj, Andrej (2010): Štemplevannaja kul'tura
<http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Books&go=page&pid=215> [10.04.2013]
- Belyj, Andrej (2002): O teurgii.
http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0500.shtml [05.04.2013]

- Berdjaev, Nikolaj (2001): Osnovnaja ideja Vl. Solov'eva. Biblioteka Vechi.
<http://www.vehi.net/berdyaev/soloviev2.html> [06.04.2013]
- Duden (2013): Online Wörterbuch
<http://www.duden.de/rechtschreibung>. [08.04.2013]
- Merežkovskij, Dmitrij (2013): O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj ruskoj literatury.
<http://knigosite.org/library/read/9147> [18.04.2013]
- Sadykova (2004): „Kunst-Leben“ Der Einfluss der russischen „religiösen Renaissance“ auf die Ästhetik und Kunst des Spätsymbolismus zu Beginn des 20. Jahrhundert in Russland. Diss. Universität Osnabrück.
<http://repositorium.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2005021010> [05.04.2013]
- Schmid, Wolf (1992): Ornamentales Erzählen in der der russischen Moderne. Čechov – Babel’ – Zamjatin. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris (Slavische Literaturen)
http://www.slm.uni-hamburg.de/ISlav/personal/WS_Ornament_Erz.pdf [05.04.2013]
- Sollberg, Michael (2009): Eine metatheoretisch motivierte Interpretation der „Ewigen Wiederkunft“ Nietzsches. In: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie (2009), Vol. 56, No. 1, (145-163).
http://www.unil.ch/webdav/site/philo/shared/DocsPerso/SollbergerMichael/Eine_metatheoretisch_motivierte_Interpretation_der_Ewige_n_Wiederkunft_Nietzsches_fur_Academia_.pdf [15.04.2013]
- Solov’ev, Vladimir (2001): Ideja sverchčeloveka.
http://www.vehi.net/soloviev/sverhchel.html#_ftn1 [15.04.2013]
- Wagner, Richard (1849): Die Kunst und die Revolution. Leipzig.
<http://www.bsb-muenchen-digital.de/~web/web1057/bsb10574850/images/index.html?digID=bsb10574850&pimage=1&v=pdf&nav=0&l=de> [09.03.2013]
- Wagner, Richard (1850): Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig.
<http://www.bsb-muenchen-digital.de/~web/web1044/bsb10446090/images/index.html?digID=bsb10446090&pimage=2&v=pdf&nav=0&l=de> [09.03.2013]

12.6. Radiointerview

- Barenboim, Daniel (2012): Da capo: Im Gespräch. Radiosendung. Ö1. 16. November.

13. Anhang

13.1. Kurzzusammenfassung

Diese Arbeit stellt am Beispiel des russischen Dichters Andrej Belyj den aus der Musikphilosophie des 19. Jhdts. erwachsenen kulturkritischen Diskurs an der Jahrhundertwende dar. Anhand der komparatistischen Analyse ausgewählter kunsttheoretischer Texte aus den Sammlungen *Arabeski* (1969) und *Simvolizm* (1969) sowie der autobiographischen Texte *Na rubeže dvuch stoletij* (1989), *Načalo veka* (1990), *Meždu dvuch revoljucij* (1990) und *Počemu ja stal simvolostom i počenu ja ne perestal im byt' vo vsech fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija* (1982) wird die Auseinandersetzung des Autors mit dem Phänomen „Geist der Musik“ dargestellt. Für die Ausarbeitung des Themas wurden sowohl kunsttheoretische, philosophische, musikästhetische sowie künstlerische Texte verwendet, es wurden auch Informationen von einem aufgezeichneten Radiogespräch bezogen. Am Beginn der Arbeit steht eine deskriptive Darstellung des gesellschaftskritischen Diskurses im russischen Symbolismus mit Hauptaugenmerk auf die Zusammenhänge zwischen Symbolsprache, Musikästhetik, Kunstreligion, Musikphilosophie und Ideologie, woraus sich die Eingrenzung von Belyjs Musikbegriff erschließt. Anschließend folgt eine historisch-diametrale Untersuchung der Musikästhetik, in der die Wechselbezüge zwischen Musik, Literatur, Philosophie, Religion, Kunsttheorie und Gesellschaftskritik beleuchtet werden. Der zweiten Hälfte der Arbeit liegt die vergleichende Analyse der Primärtexte zugrunde. Der Symbolismus wird im Kontext mit dem „Geist der Musik“ einerseits als Erkenntnismodell, andererseits als Ideologie dargestellt. Im weiteren Verlauf wird der Schwerpunkt auf den politischen Aspekt der Kunst gelegt. Aus der Gegenüberstellung von den aus der Musikästhetik des 19. Jhdts. erwachsenen nationalistisch-chauvinistischen Tendenzen und Belyjs persönlicher und kunsttheoretischer Reflexionen erschließt sich der rein individualistisch-reflexive Charakter seiner Symbolismustheorie. Der Vergleich mit der Eurhythmie Rudolf Steiners zeigt, dass in Belyjs Kunst-Lebens-Konzept der Rhythmus als kreatives Schaffensprinzip in seiner ontischen Dimension zum Tragen kommt. Dadurch erschließt sich Belyjs rhythmische Prosa als Mittel der subjektiven Ausdrucksästhetik. Im Schlusswort werden die erarbeiteten Aspekte von Belyjs Kunsttheorie zusammengefasst und die daraus resultierenden Erkenntnisse dargelegt.

13.2. Lebenslauf

24.02.1983	geboren in Bratislava, Slowakei
1989 – 1993	Besuch der Volksschule Corneliusgasse, Wien
1993 - 2001	Besuch des BG6 Amerlingstraße Wien
seit 01. 10. 2003	Studium an der Universität Wien Diplomstudium Russisch
seit 01.10. 2005	Studium an der Universität Wien Diplomstudium Arabistik und Isalmwissenschaften
02/ 2006	Abschluss des ersten Studienabschnitts, Slawistik
16.08. – 06.09. 2007	Teilnahme am Bulgarisch-Österreichischen Sommerkolleg in Varna und Veliko Tarnovo, (Bulgarien)
Sprachkenntnisse	Serbisch, Slowakisch (Muttersprache), Deutsch, Englisch, Russisch, Bulgarisch, Arabisch (passiv), Hebräisch (passiv),