

Sonderdruck aus:

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée

Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Swiss Review of General and Comparative Literature

45/2016

Poetik und Rhetorik des Barbarischen

Poétique et rhétorique du barbare

herausgegeben von

Melanie Rohner

Markus Winkler

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2016

Elena Tétaz

Die Poetik des Skythischen im Werk von Vjačeslav Ivanov

Le poète, philosophe et helléniste Vjačeslav Ivanov (1866-1949) est considéré comme l'un des représentants les plus importants du symbolisme russe et comme une des grandes figures intellectuelles et artistiques de la Russie du début du XX^e siècle. Il a été influencé aussi bien par les idées de Nietzsche que par celles des slavophiles. C'est en combinant ces deux traditions qu'il forme sa conception du dionysien. Cette dernière fait partie intégrante de son concept de « 'idée russe » et joue un rôle important dans la mise en place de sa doctrine de la *sobornost'*. Chez Ivanov, le dionysien trouve sa réalisation dans les Scythes. Cette identification reprend la conception classique des « Scythes comme barbares russes », mais assume également l'idée nietzschéenne du dionysien comme moment barbare. On a donc affaire à une réinterprétation créative du Dionysos nietzschéen dans l'esprit de la *renaissance slave*. Sur la base de trois œuvres d'Ivanov datant de périodes différentes, l'article met en évidence comment Ivanov construit la figure du Scythe et les raisons pour lesquelles son symbolisme prend la forme d'un discours de la totalité aux ambiguïtés parfois proches du totalitarisme.

Vjačeslav Ivanov ist eine Schlüsselfigur des literarischen und intellektuellen Lebens in Russland um 1900.¹ An seinem Werk lässt sich paradigmatisch zeigen, weswegen der Skythe zur russischen Figur des Barbarischen im Russland der Jahrhundertwende wurde.

1 Über Ivanov allgemein: Johannes Holthusen. *Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1982 (Heft 2); *Vjacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*. Hg. Robert Louis Jackson/Lowry Nelson, Jr. New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1986; Gudrun Langer. *Kunst, Wissenschaft, Utopie: die „Überwindung der Kulturkrise“ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1990; *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph: Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4.-10. September 1989*. Hg. Wilfried Potthoff. Heidelberg: Winter, 1993; *Un maître de sagesse au XXe siècle. Vjačeslav Ivanov et son temps. Cahiers du Monde russe*. Vol. XXXV/1-2 (1994); *Vjačeslav Ivanov: Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass*. Hg. Michael Wachtel. Mainz: Liber, 1995; Alexandra Ioannidou. *Humaniorum studiorum cultores: die Gräkophilie in der russischen Literatur der Jahrhundertwende am Beispiel von Leben und Werk Innokentij Annenskij und Vjačeslav Ivanovs*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1996; Jurij Murašov. *Im Zeichen des Dionysos: zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*. München: Fink, 1999.

Geboren 1866 in Moskau, verbrachte Ivanov den größten Teil seines Lebens (43 Jahre von 83) im Ausland und starb 1949 in Rom. Er war nicht nur eine zentrale Gestalt des russischen Symbolismus, sondern auch studierter Althistoriker und Altphilologe, Kulturphilosoph und Übersetzer.² Bei Ivanov fand „die Grundlegung von Begriffen im Studium der Geschichte und klassischen Philologie bei Mommsen und Hirschfeld in Berlin, [aber auch] in der Auseinandersetzung mit Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*“³ statt.⁴ In diesem Rahmen wird Dionysos zu einer Leitfigur von Ivanovs Denken, wobei es um eine Umdeutung von Nietzsches Dionysosfigur und um dessen „Überwindung“ in Fragen des „religiösen Bewusstseins“ geht.⁵ Die eigenen Dionysos-Forschungen von Ivanov fanden ihren Niederschlag in den Vorlesungen zur dionysischen Religion, die er 1903 an einer privaten russischen Hochschule in Paris hielt. Sie verschafften ihm auf Anhieb die Aufnahme in den Symbolisten-Kreis von Moskau und Sankt Peterburg. Später folgten noch drei weitere wissenschaftliche Arbeiten zu Dionysos.⁶

Ivanov „war sicherlich einer der westlichsten russischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts“, aber „mit ebensolcher Sicherheit kann man ihn gleichzeitig auch als überzeugten Slavophilen bezeichnen“.⁷ Diese Ambivalenz ist für das Werk Ivanovs charakteristisch. Das Slavophilen-Thema zieht sich wie ein roter Faden durch sein Gesamtwerk und findet eine besondere Ausprägung im Essay „O russkoj idee“ („Die russische Idee“, 1909).⁸ Sein Titel knüpft

2 U. a. von Sappho, Alkaios, Aischylos, Dante, Petrarca, Novalis, Schiller, Goethe, Byron, Baudelaire.

3 Potthoff (wie Anm. 1). S. 11-12.

4 Allgemein zur Nietzsche-Rezeption in Russland: Bernice Glatzer Rosenthal. *Nietzsche in Russia*. Princeton: University Press, 1986; Maria Deppermann. „Protest und Verheißung. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die Kultur des Fin de siècle in Rußland“. *Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft* 10 (1989): S. 61-88; Valentin Belentschikow: „Novočelovečestvo“ – „Sverščelovečestvo“: Zur Semantik des Übermenschen in der russischen Avantgarde“. *Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche: eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz*. Hg. Urs Heftrich. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2003. S. 9-26. (Trierer Abhandlungen zur Slavistik, Bd. I).

5 Siehe: Ivanov (II, 21); russische Textbelege, wenn nicht anders vermerkt, sind der Ausgabe Vjačeslav Ivanov. *Sobranie sočinenij I-IV*. Brüssel 1971-1987: Foyer Oriental Chrétien. Hg. Dmitrij V. Ivanov/Olga Deschartes entnommen und mit entsprechenden Bandverweisen (I, II, III, IV) versehen.

6 1904/1905, 1917, 1923 (erscheint als eine zweite Dissertation). Details siehe: Ioannidou (wie Anm. 1). S. 106-107, 149-153.

7 Antonin Meštan. „Vjačeslav Ivanovs Slavophilentum“ (wie Anm. 1). S. 267; Jackson/Nelson (wie Anm. 1). S. 1.

8 III, 321-338; auf dt.: W. Iwanow. *Die russische Idee*. Übers. von I. Schor. Tübingen: Mohr-Siebeck, 1930.

direkt an eine lange Tradition an, deren Anfang auf das 15. oder 16. Jahrhundert zurückgeht⁹ und die mit der ursprünglich politisch motivierten Vorstellung, Russland sei das Dritte Rom¹⁰, verbunden ist. Diese Idee bedeutete „nicht weniger als die *Identifizierung* von russischem und rechtgläubigem (d. h. orthodoxem) Christentum, was zugleich auf die Identifizierung des russischen *Volkes* mit der *Kirche* als des mystischen Leibes Christi hinauslief“.¹¹ Das Telos dieser „russischen Idee“ besteht darin, die ganze Welt in eine neuartige mystische Gemeinschaft des wahren Christentums zu verwandeln. Dieses Endziel entspricht dem, was mit dem Begriff von *sobornost'* bezeichnet wird. Es geht um einen zentralen Begriff des religiösen Ideenkosmos Russlands, der sowohl den Prozess der religiös-christlichen Vergemeinschaftung als auch deren Ergebnis, die allumfassende, religiös begründete und integrierte Gemeinschaft, bedeutet.¹²

9 Zur Geschichte des Begriffs „russische Idee“ siehe z. B.: Wilhelm Goerd. *Russische Philosophie: Grundlagen*. Freiburg i. Br./München: Alber, 1995. S. 504-517; Michael Wegner. „Die ‚Russische Idee‘ – Geschichte und Wirkung“. *Russland und Europa. Historische und kulturelle Aspekte eines Jahrhundertproblems*. Hg. ders. u. a. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Verein, 1995. S. 17-33; Nikolaj Berdjaev / Dietrich Kegler. *Die russische Idee. Grundprobleme des russischen Denkens im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Sankt Augustin: H. Richarz, 1983.

10 Siehe dazu: Thomas Tetzner. *Der kollektive Gott. Zur Ideengeschichte des „Neuen Menschen“ in Russland*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2013. S. 81-90; Boris A. Uspenskij/Jurij M. Lotman. „Die Idee ‚Moskau – das Dritte Rom‘ in der Ideologie Peters I.“. *Semiotik der Geschichte*. Hg. Boris A. Uspenskij. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 1991. S. 113-126. Die Vorstellung von Russland als dem Dritten Rom geht auf die Vision der vier Reiche im Buch Daniel (2,31ff.) zurück. Traditionell wurden die vier Reiche so gedeutet, dass das vierte Reich (Dan 2,41ff.) mit dem römischen Reich identifiziert wurde. Daraus folgte, dass das römische Reich das letzte Reich der Weltgeschichte sei (so schon in den *Historiarum adversum paganos libri septem* des Orosius zu Beginn des 5. Jahrhunderts). Daraus wurde das Modell der *translatio imperii* ausgebildet: das *Imperium* ist zuerst von Rom nach Byzanz übertragen worden, sodann von Byzanz nach Moskau. In diesem Modell der *translatio* spielen auch trinitarische Geschichtsspekulationen eine Rolle, die spätestens seit dem Werk von Joachim von Fiore (1130-1202) weit verbreitet sind: das dritte Zeitalter, das Zeitalter des Geistes, soll dem Zeitalter des Sohnes, der Zeit der Kirche, folgen und eine neue Form von Gemeinschaft herbeiführen, die in einer fundamentalen Erneuerung des Menschen ihr Prinzip findet (vgl. Claude Carozzi. *Weltuntergang und Seelenheil. Apokalyptische Visionen im Mittelalter*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1996). Beide Motive kombinieren sich in der Gleichsetzung von Russland und dem Dritten Rom als Rom des Geistes.

11 Tetzner (wie Anm. 10). S. 85.

12 Zum Begriff *sobornost'* siehe z. B. Holthusen (wie Anm. 1). S. 15f.

Für Ivanov drückt sich die russische Idee in der Auffassung des „Dritten Roms“ als „Rom des Geistes“ aus (III, 326). Mit dem Stichwort „Rom des Geistes“ schreibt sich Ivanov in eine auch für Russland charakteristische Denktradition ein, die Peter Thiergen Translationsdenken nennt.¹³ Es wird hier mit zwei Modellen gearbeitet: „translatio imperii“ und „translatio artium“. „[D]er Nährboden dieser Theorien liegt in der politischen und kulturellen Selbstdeutung aufstrebender Völker, die sich jeweils als Träger und Gipfel eines religiös-weltgeschichtlichen Heilplans begreifen“.¹⁴ Das russische Schrifttum kannte zunächst nur die Vorstellung einer „translatio imperii“. In der neueren russischen Literatur nach 1700 tritt noch die Idee der „translatio artium“ dazu.¹⁵ In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts setzt eine dritte Phase dieses russischen Translationsdenkens ein, dessen Fokus jetzt „auf dem Drang nach Überlegenheit und russischer Mission“¹⁶ liegt.

Bei Ivanov ist die Vorstellung Russlands als Rom des Geistes mit der Idee einer von Russland aus anbrechenden Synthese verbunden, in der Ivanov das Prinzip einer fundamentalen Erneuerung sieht. Sein Programm im Essay „Die russische Idee“ geht von einer kritischen Zeitdiagnose aus, die die russische Gegenwart als das Nebeneinander zweier Kulturen, einer organischen Kultur der Volksmassen und einer „kritischen“, aus Westeuropa kommenden Kultur der Intellektuellen, deutet.¹⁷ Ivanov wertet die kritische Kultur eindeutig negativ: er sieht in ihr die „Kultur der Kainssöhne“¹⁸, in der sich das „taedium sui“ (Selbstekel) der abgekapselten Klassen ausdrückt und die nach der Wiedervereinigung mit der Masse sucht.¹⁹

Damit ist die „russische Idee“ von Ivanov ein einziges Plädoyer gegen die weitere Differenzierung und Schichtung der Kulturen und ein ausdrückliches Votum für die „universale Synthese“²⁰; sie entwickelt sich gegenläufig zu den für die *gesellschaftliche* Moderne charakteristischen Prozessen zunehmender Zergliederung.²¹ Wie alle Programme einer von den intellektuellen

13 Peter Thiergen. „Translationsdenken und Imitationsformeln. Zum Selbstverständnis der russischen Literatur des XVIII. und XIX. Jahrhunderts“. *Arcadia* 13 (1978): S. 24-39.

14 Ders. S. 24.

15 Ders. S. 24-25.

16 Ders. S. 38.

17 Vgl. Holthusen (wie Anm. 1), S. 36-37.

18 III, 330; dt.: 28 (wie Anm. 8).

19 III, 327; dt.: 22 (wie Anm. 8).

20 III, 329; dt.: 37 (wie Anm. 8).

21 In der Sehnsucht nach Integration, Einbindung und Synthese wird man den Ausdruck des typischen Unbehagens der Intellektuellen an der eigenen Ungebundenheit erkennen, vgl. Gangolf Hübinger. „Intellektuelle, Intellektualismus“. *Max Webers „Religionssystematik“*. Hg. Hans G. Kippenberg/Martin Riesebrodt. Tübingen: Mohr Siebeck, 2001. S. 297-313. Webers Analysen der Rolle der

Eliten zu schaffenden „Kultursynthese“²² ist auch Ivanovs „russische Idee“ ein utopisches Konzept zur Rücknahme der für die *kulturelle* Moderne konstitutiven Differenzen.

In Ivanovs Synthesegedanken²³ spielt aber auch ein anderer Einfluss eine grundlegende Rolle: Nietzsches Konzept einer erträumten Synthese des Apollinischen und des Dionysischen aus der *Geburt der Tragödie*, wobei nicht unwichtig ist, dass in diesem Zusammenhang das Dionysische das Moment des Barbarischen darstellt.²⁴ In einem anderen Essay erklärt Ivanov, dass er diese Synthese zweier gegensätzlicher Prinzipien als eine „Formel“ versteht, die sich auf andere Zusammenhänge übertragen und mit einem neuen Inhalt füllen lässt.²⁵

Diese „Formel“ kommt in seinen Essays auf ganz unterschiedlichen Ebenen zum Ausdruck, z. B. als Einheit von Intelligenzija und Volk, Künstler und Volk (ideale Kunst), Individuum und Gemeinschaft oder auch von Hellenentum und Slawentum. In diesem Kontext bekommt das Dionysische bei Ivanov eine Bedeutung, die weit über das bloß Ästhetische hinausgeht (I, 725). Es wird zum „Symbol einer bestimmten Sphäre seelischer Zustände, vor allem ein richtiges *Wie* und nicht irgendein *Was* oder irgendein *Wer*“

Intellektuellen in Russland sind heute noch lesenswert, vgl. Max Weber. *Zur Russischen Revolution von 1905. Schriften und Reden 1905-1912*. Hg. Wolfgang J. Mommsen (MWG 10). Tübingen: Mohr, 1989. Darüber hinaus wichtig in diesem Kontext: Hans G. Kippenberg. „Intellektuellen-Religion“. *Die Religion von Oberschichten*. Hg. Peter Antes/Donata Pahnke. Marburg: Diagonal, 1989. S. 181-201; Hartmann Tyrell. „Intellektuellenreligiosität, Sinn-Semantik, Brüderlichkeitsethik“. *Max Weber und Osteuropa*. Hg. Anton Sterbling/Heinz Zippryan. Hamburg: Krämer, 1997. S. 25-58.

- 22 Das Wort begegnet häufig im kulturkritischen Schrifttum der Jahrhundertwende, vgl. z. B. Samuel Lublinski im „Vorwort“ von *Der urchristliche Erdkreis und sein Mythos. Erster Band: Die Entstehung des Christentums aus der antiken Kultur*. Jena: Diederichs, 1910. Darin liest man, dass „die Gegenwart gemahnt sein [soll], dass auch sie ihre Kultursynthese immer noch zu begründen hat“ (S. 2). Lublinski, der ehemalige Sekretär von Theodor Herzl, war ein scharfsinniger Kritiker der literarischen Moderne (vgl. *Die Bilanz der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1974 [1904]), der klar die nietzscheanischen Wurzeln des Symbolismus sowie den Zusammenhang zwischen Symbolismus und moderner Erotik erkannt hatte (ebd., S. 162f.). Beides trifft auf Ivanov zu.
- 23 Über die Syntheseidee bei Ivanov siehe: Leonid Heller. „Le synthétisme de Vjačeslav Ivanov“. *Cahiers du Monde russe*. Vol. XXXV/1-2 (1994). S. 171-190.
- 24 Friedrich Nietzsche. *Werke I*. Werke in drei Bänden. Darmstadt: WBG, 1997. S. 34-35; Nietzsche selbst nennt es nicht „Synthese“, sondern „geheimnisvolles Ehebündnis“ „beider Triebe“ (S. 35).
- 25 Siehe den Essay „O suščestve tragedii“. Bd. II (1912), 190-191. Deutsche Fassung: W. Iwanow, „Der Sinn der antiken Tragödie“. *Das alte Wahre*. Hg. Victor Wittkowski. Berlin/Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1954. S. 77-78.

(II, 569-570), und zu einem Prinzip, das im Überschreiten der Schranken des empirischen Ichs als Bedingung der Zugehörigkeit zur göttlichen Alleinheit besteht (I, 719). Hier wird das Dionysische als Weg zur *sobornost'* gedeutet²⁶ und damit ins Konzept der „russischen Idee“ integriert.

Die Träger des so verstandenen Dionysischen sind bei Ivanov die Skythen. Diese Identifizierung greift die klassische Vorstellung des ‚Skythen als russischen Barbaren‘ auf, übernimmt aber gleichzeitig die nietzscheanische Vorstellung des Dionysischen als Barbarischem. Die Skythen werden dabei als Träger einer besonderen Eigenschaft dargestellt, die im Begriff der Freiheit wurzelt. Wir haben es hier mit einer kreativen Umdeutung des Nietzsche'schen Dionysos zu tun, in der die „russische Idee“ mit dem Gedanken einer barbarisch-dionysischen Erneuerung verschmolzen wird – im Geiste einer *slawischen Renaissance*, wie es damals die Mode war.²⁷

Äußerlich drückt sich bei Ivanov die Verschmelzung der russischen Idee mit Nietzsche dadurch aus, dass in vielen seiner Essays eine innere Verbindung zwischen Dionysos und den Slawen hergestellt wird, die auf dem Barbarentum als deren gemeinsamem Element beruht. Dabei argumentiert Ivanov sogar gelegentlich mit Nietzsches slawischer Herkunft²⁸:

Дионис [...] наш, варварский, наш славянский бог (III, 70)

Дионис варварского возрождения вернул нам – миф. (III, 75)

Славяне [...] с незапамятных времен были верными служителями Диониса. [...]. Истыми поклонниками Диониса были они [...]. Недаром и Фридрих Ницше [...] приписывал это открывшееся ему постижение – постижение «хаоса, рождающего звезду», – своей природе славянина. (IV, 668-669)

Dieser *slawische* Dionysos spielt eine zentrale Rolle in der Deutung der Skythen bei Ivanov. Die Begründung ihrer Erneuerungsfunktion liegt gerade darin, dass sie als Träger des Dionysischen gelten. Dies wird anhand drei

26 Ausführlicher darüber: I, 28-29; vgl. auch Carin Tschöpl. *Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie*. München: Otto Sagner, 1968. S. 106.

27 1908 fand z. B. der erste sogenannte neoslawische Kongress in Prag statt: Meštan (wie Anm. 7). S. 268.

28 „Dionysos [...] unser barbarischer, unser slawischer Gott“ (1907); „Der Dionysos der barbarischen Erneuerung gab uns den Mythos zurück“ (1907); „Die Slawen [...] waren seit Vorzeiten treue Diener des Dionysos. [...] Die echten Anhänger von Dionysos waren sie. [...] Nicht umsonst schrieb auch Friedrich Nietzsche [...] diese ihm offenbarte Entdeckung – die Erkenntnis vom ‚Chaos, das einen Stern gebiert‘, – seiner slawischen Natur zu“ (1917), [Meine Übersetzung: ET].

seiner Texte, die zwischen 1891 und 1919 entstanden sind, gezeigt.²⁹ Es geht um die einzigen Texte in Ivanovs Werk, die sich explizit mit der Figur des Skythen befassen. Es wird gezeigt, zu welchen Konstruktionen der Skythen-Figur es im Rahmen von Ivanovs slawischer Renaissance jeweils kommt und warum Ivanovs Symbolismus einen in hohem Maße ambivalenten Totalitätsdiskurs darstellt.³⁰

* * *

Das Gedicht „Skif pljašet“ („Der Skythe tanzt“, 1891) gehört zum Zyklus der *Pariser Epigramme*; es wurde während Ivanovs Aufenthalts in Paris geschrieben:

Стена Вольности и Прав
Диким скифам не по нраву
Гильотин учил вас праву.
Хаос волен, хаос прав!

В нас заложена алчба
Вам неведомой свободы:
Ваши веки – только годы,
Где заносят непогоды
Безымянные гроба! (I, 627)³¹

Der Text stellt einander zwei Pole gegenüber – den französischen und den skythischen. Dieser Gegensatz hat eine lange Vorgeschichte. Er knüpft einerseits an den klassischen Gegensatz Hellenum / Barbarentum an, andererseits an das Russlandbild in Westeuropa, welches Russland bis 1700 „als skythisch-tatarisches Irgendwo oder als tabula rasa“ schilderte³²; Frank-

29 Es geht um heterogene Texte, ein Gedicht und zwei Essays, aber wie Potthoff betont, „tritt bei der Beschäftigung mit Ivanovs Werk die Trennung zwischen Dichtung und symbolistischer Ästhetik und Poetik sowie umfassender Weltanschauung zurück“ (Potthoff, wie Anm. 1). S. 5.

30 Vladimir Papernyj. „O simbolizme Vjačeslava Ivanova“. *Vjačeslav Ivanov i ego vremja: materialy VII Meždunarodnogo simpoziuma, Vena 1998*. Hg. Sergej Averincev/Rozemarie Ziegler. Institut slavistiki Venskogo Universiteta, Associazione Internazionale „Convivium“. Rom/Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2002. S. 354-355.

31 „Die Mauer der Freiheit und der Rechte / Gefällt den wilden Skythen nicht / Guillotin lehrte euch das Recht. / Das Chaos ist frei, das Chaos ist im Recht! / Wir sind süchtig nach / Euch unbekannter Freiheit: / Eure Jahrhunderte sind nur Jahre, / Wo das Unwetter verschüttet / Namenlose Särge!“ [Meine Übersetzung: ET].

32 Thiergen (wie Anm. 13). S. 26; Leibniz nannte Russland noch 1712 „Scythien“ (ders. S. 28).

reich galt hingegen als das Land der Aufklärung und deswegen als Erbe des Hellenentums.

Ivanov dreht hier die Pole um und kritisiert die Französische Revolution³³, deren hundertjähriges Jubiläum gerade feierlich abgeklungen war.³⁴ Diese Kritik ist eine typische Erscheinung seiner Zeit.³⁵ Als Beginn der Moderne ist die Französische Revolution auch der Anfang der zeitgenössischen Entzweiung zwischen Intelligenzija und Volksmasse; Frankreich wird zum Land der Dekadenz, während sich mit dem Barbarentum die Idee der Erneuerung und der Umwertung aller Werte verbindet.

Ivanov betrachtet die Errungenschaften der Französischen Revolution (Freiheit sowie Menschen- und Bürgerrechte) als unecht, was sich in Oxy-mora und absurden Formulierungen wie „die Mauer der Freiheit“ oder „Guillotins lehrte euch das Recht“ ausdrückt; sie werden damit auch als vergänglich und abgestorben beschrieben („Eure Jahrhunderte sind nur Jahre“; „namenlose Särge“). Ihnen werden andere Rechte sowie ein anderes Freiheitsverständnis gegenübergestellt, die dem westlichen Menschen unzugänglich bleiben und deren Träger „wilde Skythen“ sind.

Die skythische Freiheit und das skythische Recht erheben den Anspruch auf Wahrheit und werden durch „Chaos“ gekennzeichnet („Das Chaos ist frei, das Chaos ist im Recht!“). In den späteren Essays von Ivanov kommt das Wort wieder vor, wird aber als das *einen Stern gebärende* Chaos präzisiert.³⁶ Das ist eine unverwechselbare Reminiszenz an den berühmten Nietzsche-Satz: „Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“.³⁷ Damit werden das Erneuerungspotential von Chaos in Ivanovs Epigramm von 1891 wie auch der damit verbundene Gedanke der Menschenüberwindung unterstrichen. Diese Überwindung des „Menschlichen, Allzumenschlichen“ wird den Skythen zugeschrieben.

Nietzsche verbindet aber das Chaos nicht nur mit Zarathustra, sondern auch direkt mit Dionysos: die Opposition Ordnung/Chaos ist zentral für seine Charakteristik von Apollon und Dionysos.³⁸ Ivanov bezieht die Wörter „Chaos“ und „Dionysos“ auch direkt aufeinander, wie es z. B. in seinem

33 Für Ivanov schreibt sich die Kritik der Französischen Revolution in den Kontext seiner Überlegungen darüber, was eine richtige Revolution sei, ein. Zu diesem Thema kehrt er wieder in seinen Essays von 1917 in Bezug auf die Oktoberrevolution zurück.

34 Vgl. hierzu François Furet/Mona Ozouf (Hg.). *Le siècle de l'avènement républicain*. Paris: Gallimard, 1993.

35 Für Ivanov ist hier die Hauptreferenz eindeutig Nietzsche, den er gerade in dieser Zeit intensiv liest. Er erwähnt ihn sogar explizit in Verbindung mit seinem Umzug nach Paris, vgl. II, 19.

36 Vgl. III, 70 (1907) und IV, 669 (1917).

37 Aus der Vorrede zum Werk *Also sprach Zarathustra*.

38 Siehe z. B. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

Essay von 1907, über den im nächsten Teil ausführlich gesprochen wird, der Fall ist.

Das Wort „Chaos“ dient im Epigramm also als ein Signalwort für ‚Umwertung aller Werte‘ und Dionysos. Der Titel des Epigramms zeigt auch die Verschmelzung des Skythischen mit dem Dionysischen. Der Titel „Der Skythe tanzt“ ist auf den ersten Blick überraschend, denn das Tanzen ist für die Skythen keine übliche Charakteristik. Der Tanz ist aber ein zentraler Bestandteil des Dionysoskultes, aus dem die Tragödie hervorgegangen ist; bei Nietzsche tanzt auch Zarathustra.

Die Skythen-Figur wurde in der russischen Literatur schon *vor* Ivanov gelegentlich erwähnt, v. a. als Selbstidentifizierung.³⁹ Neu ist, dass Ivanov sie in diesem Gedicht nicht nur im Sinne eines Erneuerungsmodells verwendet, sondern ihr darüber hinaus dionysische Züge verleiht, die an Schlüsselstellen des Textes eingeführt werden. Aber eine Erneuerung im Sinne von Nietzsches Synthese des Apollinischen und des Dionysischen, die Ivanov als Formel übernimmt, findet hier noch nicht statt. Der Gegensatz zweier Pole, des skythischen und des französischen, wird nicht überwunden, es kommt nicht zu einer Einheit.

Im Gegenteil wird der Sieg der Skythen als *Sterben* des anderen Pols dargestellt und in direkte Verbindung mit der „skythischen“ Freiheit gebracht, was im Reim „svobody/nepogody“ (Freiheit/Unwetter) den Ausdruck findet. Unter dem Unwetter wird der Schnee verstanden, der die „namenlosen Särge“ verschüttet. Der Schnee ist bei Ivanov ein eindeutiger Hinweis auf Skythen, was z. B. aus einem anderen Gedicht desselben Epigrammenzyklus deutlich wird, wo es um das verschneite Skythien geht.⁴⁰

Die „skythische“ Freiheit bleibt im Epigramm noch inhaltlich unbestimmt: als „Chaos“ charakterisiert, ist sie in diesem Kontext bloß die Negation jeglichen Ordnungsprinzips. Das ist der Kernpunkt: Die Skythen werden als Träger einer „unbekannten“ Freiheit dargestellt, aber worin genau diese besteht, bleibt noch eine offene Frage; es wird nur angedeutet, dass sie mit Dionysos verbunden ist. Eine mögliche Antwort darauf kann man in der späteren Theorie des mystischen Anarchismus (1905-1908) von Ivanov sehen⁴¹, die aufs Engste mit seiner Dionysosdeutung zusammenhängt.

39 Z. B. bei A. Puschkin und A. Herzen; vgl. z. B. Herzens Brief an Proudhon vom 27.08.1849, in dem er sich im Kontext seiner Kritik an der Französischen Revolution von 1848 als „Barbar“ und „Skythe“ bezeichnet: A. Gercen. „Sobranie sočinenij v 30 tomach“. Tom 23. Moskau: Verlag der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, 1961. S. 175.

40 I, 625: „В снежной Скифии, у нас“.

41 Vor allem sind hier die Essays „Krizis individualizma“ („Die Krise des Individualismus“, 1905; I, 831-840) und „Ideja neprijatija mira“ („Die Idee der Nichtannahme der Welt“, 1906; III, 79-90) zu nennen; ausführlicher dazu wie auch

Mit anderen Worten: Die Frage nach dem Vollzug der Synthese und nach der inhaltlichen Bestimmung dessen, was später unter dem *dionisijstvo* (der Dionysoslehre) von Ivanov bekannt wurde, bildet sich in diesem Epigramm erst heraus. An diesem Text sieht man deutlich, wie Nietzsches Idee der barbarisch-dionysischen Erneuerung bei Ivanov im Sinne des Translationsdenkens (von Thiergen) umgedeutet wird, um den geistigen Hegemonieanspruch Russlands zu untermauern, dessen Kern im besonderen Freiheitsverständnis liegt.

* * *

Der Essay „O veslom remesle i umnom veselii“ („Über das fröhliche Handwerk und den verständigen Frohsinn“, 1907)⁴², dessen Titel offenkundig auf Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft* anspielt, beschäftigt sich mit der Frage der idealen Kunst. Bei Ivanov verbindet sich diese Frage mit dem Bild des Künstlers als Handwerker.⁴³

Des Weiteren rückt der Synthesegedanke ins Zentrum, der im Essay auf zwei Ebenen präsent ist und letztendlich mit der Vorstellung der idealen Kunst zu tun haben wird. Zuerst aber entwickelt Ivanov den Gedanken zweier gegensätzlicher Welten. Diese Welten existieren normalerweise getrennt voneinander und verhalten sich zueinander wie Form und Inhalt⁴⁴; von Zeit zu Zeit aber entsteht zwischen ihnen ein „Bündnis“⁴⁵, das zu einer Wiedergeburt führt.⁴⁶ Diese zwei Welten sind das Hellenentum und das Barbarentum:

Великая стихия не-эллинизма, варварства, живет отдельною жизнью рядом с миром стихии эллинской. Оба мира относятся один к другому, как царство формы и царство содержания, как формальный строй и рождающий хаос, как Аполлон и Дионис – фракийский бог Забалканья, претворенный, пластически выявленный и укрощенный, обезвреженный

zur Verbindung zwischen dem Symbolismusbegriff von Ivanov, *sobornost'* und dem mystischen Anarchismus siehe: Holthusen (wie Anm. 1). S. 24ff.

42 III, 61-77.

43 Vgl. III, 62; [in meiner Übersetzung, ET: „Denn ein echter Künstler [...] ist ein Handwerker, und seine Psychologie ist vor allem die Psychologie eines Handwerkers: er braucht den Auftrag nicht nur materiell, sondern auch moralisch...“]. Die Idee des Künstler-Handwerkers entwickelt sich auch im Essay „Mysli o simvolizme“ („Gedanken über den Symbolismus“, 1914; II, 604-612).

44 Bis hier ist es derselbe Gedanke wie im Epigramm „Der Skythe tanzt“.

45 Auf Russisch: „союз“, vgl. III, 71.

46 Ein ähnlicher Gedanke über Form und Inhalt findet in derselben Zeit im deutschen Raum statt, vgl. z. B.: Rudolf Borchardt. *Das Gespräch über Formen und Platons Lysis deutsch*. Berlin: Hyperion, 21918 [1905].

элинами, но все же самую стихией своей – наш, варварский, наш славянский, бог.

И вечно повторяется старая сказка о похищении Елены дикими любовниками: вечно варвар-Фауст влюблен в Прекрасную, и Хаос ищет строя и лика, и скиф Анахарсис путешествует в Элладу за мудростью формы и меры. Опять и опять совершается «возрождение»... (III, 70).⁴⁷

Wichtig ist, dass in dieser Passage das Barbarische gleichzeitig durch Dionysos (als slawischen Gott) und durch den Skythen Anacharsis näher bestimmt wird. Die Verbindung zwischen dem Skythen und Dionysos auf der Strukturebene wird durch das Wort „Chaos“ bezeichnet, wie schon im Epigramm „Der Skythe tanzt“. Im Vergleich zu Epigramm ändert sich aber hier das Konzept: Die Wechselwirkung der Gegensätze ist jetzt das, worauf es ankommt. Das Chaos ist einer Gestalt bedürftig, es ist nicht selbstgenügend. Dem *barbarischen* Element kommt aber im Prozess der Wiedergeburt die aktive Rolle zu: „das Chaos *sucht* nach Ordnung und nach Gesicht, und der Skythe Anacharsis *reist* nach Hellas“.

Die Figur des Skythen Anacharsis bedarf einer ausführlicheren Erläuterung. Anacharsis ist der Sohn eines skythischen Königs aus dem 7. vorchristlichen Jahrhundert. Er reiste nach Griechenland, verkehrte angeblich u. a. mit dem athenischen Gesetzgeber Solon und galt sogar als einer der Sieben Weisen.⁴⁸ Schriftlich wird er zum ersten Mal bei Herodot erwähnt.⁴⁹ Er erscheint bei Platon als Beispiel eines auch handwerklich versierten Philosophen.⁵⁰ Später wird er zu einer oft geschilderter Figur des „klugen Barbaren“, der in Streitgesprächen die Rolle des Kritikers bestimmter Unarten der griechischen Stadtkultur spielt⁵¹, und von dem sogar eine apokryphe Briefsammlung existierte. Die Figur des Anarcharsis war seit dem 18. Jahrhundert in

47 „Das große Element des Nicht-Hellenischen, des Barbarischen, lebt sein abgesondertes Leben neben der Welt des hellenischen Elements. Beide Welten verhalten sich zueinander wie das Reich der Form und das Reich des Inhalts, wie formale Ordnung und gebärendes *Chaos*, wie Apollon und *Dionysos* – der thrakische Gott, verwandelt, [...] und gezähmt, [...] von Hellenen, aber doch seiner Natur nach – unser barbarischer, unser slawischer Gott. / Und ewig wiederholt sich das alte Märchen vom Raub der Helena durch wilde Liebhaber [...] und das *Chaos* sucht nach Ordnung und nach Gesicht, und der *Skythe Anacharsis* reist nach Hellas wegen der Weisheit von Form und Maß. Wieder und wieder vollzieht sich eine ‚Renaissance‘“, [Übersetzung und Hervorhebung: ET].

48 So z. B. bei Diogenes Laertius. *Leben und Werk der berühmten Philosophen* I. S. 105.

49 *Historiae* IV, 76f.

50 *Politeia* X, 600a.

51 So z. B. bei Lukian von Samosata.

Russland bekannt; es wurden sogar Portraitstiche von ihm in St. Petersburg verbreitet.

Dies alles war natürlich Ivanov als studiertem Altphilologen wohl bekannt. Er knüpft an die antiken Traditionen an, so dass alle mit dem Namen von Anacharsis verbundenen Kontexte hier auf das Barbarische der Slawen projiziert wurden, um ihre Erneuerungsrolle zu unterstreichen. Zwei Motive wurden für Ivanov dabei besonders wichtig: einerseits Anacharsis als *Vermittlungsfigur*, der, indem er „nach Hellas wegen der Weisheit von Form und Maß“ reist, durch seine Tat eine Wechselwirkung zwischen den Polen des Hellenentums und des Barbarentums verwirklicht und so in der Form der idealen Kunst den Erneuerungsprozess in Gang setzt, der zur „Renaissance“ führt; andererseits Anacharsis als *Figur des Handwerker-Philosophen*, der zur Verkörperung des idealen Künstlers wird.

Die doppelkodierte Figur des Skythen Anacharsis, der sowohl die Voraussetzungen der idealen Kunst als auch deren Ergebnis personifiziert, wird konkretisiert und bekommt eine metapoetische Funktion, indem sie die Position von Ivanov selbst als russischem Symbolisten gegenüber dem französischen Symbolismus markiert. Hier wird mit dem Bild des „klugen Barbaren“ Anacharsis gespielt, der die hellenischen, d. h. in diesem Kontext die westlichen ästhetischen Ideen, kritisch übernimmt, um sie umzuwerten und daraus eine grundsätzliche Erneuerung der Kunst herbeizuführen. Dahinter steckt auch die Polemik gegen die sogenannten „älteren“ russischen Symbolisten (v. a. mit Valerij Brjusov), die dem Kanon des französischen (hier im Sinne des „dekadenten“) Symbolismus folgten.⁵²

Worin besteht aber für Ivanov die Erneuerung, die seine Deutung des Symbolismus anbietet? Ausgehend vom Gedanken „Der Mythos aus dem Symbol“, erklärt er seine Kunst explizit zum Medium eines erneuten „Mythoschaffens“.⁵³ Demnach⁵⁴ soll der Symbolismus zum Wegbereiter der idealen Kunst werden und als theurgische Kunst einen Neuen Mythos schaffen⁵⁵, in dem die Idee der religiösen Einheit als *sobornost'* dargestellt

52 Vgl. III, 72.

53 Ausführlich darüber z. B. im Essay „Èkskurs II. Èstetika i ispovedanie“ (1908), II, 566-572.

54 Bis zum Ende des Absatzes ist nach dem Essay „O veselom remesle i umnom veselii“ (III, 77) zusammengefasst.

55 Es ist nichts anderes als das alte Programm der deutschen Romantik: Dichtung als „Neue Mythologie“, vgl. z. B. Schlegels „Rede über die Mythologie“. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Band 2. *Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe*. Hg. Ernst Behler u. a. München/Paderborn/Wien: Schöningh, 1967. S. 311-329. Ausführlich über die romantische Idee einer neuen Mythologie (bei Lessing, Novalis, Fr. Schlegel, Schelling, Marx, Baader) siehe: Manfred Frank. *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982. S. 188-216.

und erlebt wird. Für die Vorstellung der idealen Kunst als Mythos bei Ivanov wird ein anderes Künstlerbild festgelegt, als es der individuellen Kunst der Moderne eigen ist – das Bild des Künstlers als Handwerkers. Ivanov träumt von der Zusammenkunft des Volkes und des Künstlers als einer Synthese. Dabei soll der Künstler im Auftrag der Gemeinde sein Werk vollziehen und insofern zu deren Medium werden⁵⁶:

Тогда встретится наш художник и наш народ. Страна покроется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии или комедии, народного дифирамба или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество (ибо истинное мифотворчество – соборно), [...]. Тогда художник окажется впервые только художником, ремесленником веселого ремесла, – исполнитель творческих заказов общины, – рукою и устами знающей свою красоту толпы, вещим медиумом народа-художника. (III, 77)⁵⁷

In der Rückkehr zum Mythos und zum Einheitsdenken mit den Mitteln der Kunst⁵⁸ zeigt sich die spezifische Deutung des Symbolismus bei Ivanov. In

56 Ein ähnlicher Gedanke wird bei Wagner in der berühmt-berüchtigten Tirade von Hans Sachs am Ende der *Meistersinger* ausgesprochen. Zur problematischen Deutung des Gedankens siehe: Udo Bermbach. *Richard Wagner in Deutschland: Rezeption – Verfälschungen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011. S. 419-435; zur Wirkungsgeschichte des Gesamtzusammenhangs siehe: Manfred Frank. *Mythendämmerung. Richard Wagner im frühromantischen Kontext*. München: Wilhelm Fink, 2008. S. 25-53. Ivanov hat natürlich Wagner gelesen und sich intensiv mit seinen Ideen des Gesamtkunstwerks auseinandergesetzt; eine Reihe von Ivanovs Essays sind direkt Wagner gewidmet, z. B., *Vagner i dionisovo dejstvo* (II, 83-85), *Predčuvstvija i predvestija: novaja organičeskaja epocha i teatr buduščego* (II, 86-104).

57 „Dann treffen sich unser Künstler und unser Volk. Das Land wird sich mit Orchestras und Thymelas bedecken, wo der Reigen tanzen wird, wo in der Handlung der Tragödie oder Komödie, des völkischen Dithyrambos oder völkischen Mysterienspiels das wahrhafte Mythoschaffen wiedererwachen wird (denn das wahrhafte Mythoschaffen ist immer *vereinigend* [ET: im Sinne von *sobornost*]), [...]. Dann wird der Künstler zum ersten Mal nur Künstler, ein Handwerker des fröhlichen Handwerks, – ein Vollzieher der Kunstaufträge der Gemeinschaft, – die Hand und der Mund der von ihrer Schönheit wissenden Menschenmenge, das prophetische Medium des Volkes als Künstlers, [...]" [Übersetzung: ET].

58 Diese Tendenz ist in der Zeit von Ivanov eine verbreitete Reaktion der Intellektuellen auf die Pluralität der Moderne, um nur die Namen von Wagner und Nietzsche zu nennen; ausführlicher dazu: Dieter Borchmeyer (Hg.). *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“*. München: DTV, 1987; Manfred Frank. (wie Anm. 55). Über den Mythos in Russland siehe: Wolf Schmid (Hg.). *Mythos in der slawischen Moderne*. Wien: Ges. zur Förderung Slaw. Studien, 1987. (Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 20).

der Gewährleistung des Überganges zur idealen Kunst, d. h. in der Einstellung auf die bewusste Überwindung des Persönlichen in der Kunst, manifestiert sich seine Dionysoslehre. Die Figur des Anacharsis als Grenzgänger kann *auch* die Überschreitung der Schranken des Individuellen symbolisieren. Das kann zusätzlich die Parallelisierung zwischen Dionysos und Anacharsis erklären, die im obigen Zitat (s. Fußnote 47) vollzogen wird. Damit wird der russische Symbolist à la Ivanov zum Kernpunkt und zum Träger der sogenannten slawischen Renaissance gemacht.

* * *

Das Hauptthema der „Kruči“ („Klüfte“, 1919)⁵⁹ ist der kritische Wendepunkt des Humanismus, der als „Krisis der inneren Form des menschlichen Selbstbewusstseins in der Persönlichkeit und durch die Persönlichkeit“ (24) definiert wird, gleichzeitig aber mit der Suche nach neuen, notwendig religiösen Bewusstseins- und Menschheitsformen einhergeht. In der russischen Intelligenzija gab es damals intensive Debatten über das *neue religiöse Bewusstsein*, dessen Fluchtpunkt eine auch unter Rückgriff auf heidnische Kulte umgeformte Gestalt des Christentums war.⁶⁰ Auch Ivanov beteiligte sich an diesen Debatten⁶¹, die eng mit der Frage nach dem „neuen Menschen“ verknüpft waren, – einer Frage, mit der sich die Intelligenzija in Russland der Jahrhundertwende und vor allem am Vorabend der Oktoberrevolution verstärkt beschäftigte.⁶²

Bei der Beschreibung der Krisensituation in der Gesellschaft und in der Kunst wie bei der Idee von deren Überwindung greift Ivanov auf Naturbilder zurück: „Die Menschheit streift, der Schlange gleich, ihre alte Haut ab, und deshalb kränkelt sie“ (9). Das neue religiöse Bewusstsein ist für ihn mit der Geburt des neuen Mythos verbunden (13). Er spricht über eine „andere“, „auf neue Art mythologische [...] Welterkenntnis“ (14) wie über eine „neue Empfängnis“, zu der „der Mensch derart die Grenzen seines Bewusstseins in ein Ganzes erweitern [muss], dass das frühere Maß des Menschlichen ihm als enge Puppe erscheinen wird, wie einem aus der Wiegenhaft entfliegenen Schmetterling“ (14).

59 Es liegt eine deutsche Fassung dieses Essays vor, es wird direkt danach zitiert: V. Iwanov. *Klüfte. Über die Krisis des Humanismus. Zur Morphologie der zeitgenössischen Kultur und der Psychologie der Gegenwart*. Berlin: Skythen, 1922; im russ. Original: *Kruči. O krizise gumanizma. K morfologii sovremennoj kul'tury i psichologii sovremennosti*. III, 367-382.

60 Tetzner (wie Anm. 10). S. 228.

61 S. dazu Jutta Scherrer. *Die Petersburger religiös-philosophischen Vereinigungen. Die Entwicklung des religiösen Selbstverständnisses ihrer Intelligencija-Mitglieder (1901-1917)*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1973. S. 439 ff. (= Ost-Europa-Institut an der Freien Universität Berlin. Historische Veröffentlichungen, 19).

62 Tetzner (wie Anm. 10). S. 169ff.

Der Idee des neuen Mythos wie auch der Idee einer in der Kunst vollzogenen Überschreitung des Individuellen sind wir schon im Essay von 1907 begegnet.⁶³ Dort wurden die Symbolisten als diejenigen gezeigt, die die Fähigkeit haben, die Grenzen des Persönlichen zu überwinden und die Geburt des neuen Mythos vorzubereiten. In den „Klüften“ wird diese Rolle der Symbolisten als Erneuerer der Kunst wieder aufgenommen, die Perspektive wird aber breiter. Die Kunst wird grundsätzlich als ein Vorposten der neuen Bewusstseinsform dargestellt, die von Ivanov als „Transhumanismus“ (27) bezeichnet wird: „Und, vor allem, zerlegt der Künstler das einheitliche Ganze seiner vererbten Weltanschauung. Er überwältigt das ‚Menschliche, allzu Menschliche‘ in sich – durch die Vernichtung des früheren subjektiven Zentrums“ (27-28).

Da mit den Worten „das frühere Maß des Menschlichen [...] als enge Puppe“ (14) der Humanismus gemeint ist, führt das Bild des „aus der Wiegenhaft entfliegenen Schmetterling[s]“ (im Abschnitt I.5 „Die Krisis der Kunst“) metaphorisch den Begriff des Transhumanismus ein (im Abschnitt II.5 „Die Aussage der Kunst“). Die Künstler werden als diejenigen dargestellt, die sich nach dem Tod des Humanismus (14-15) fähig zeigen, sich unter den neuen Bedingungen des Transhumanismus zu orientieren.

Das ist aber nicht die einzige Rolle, die den Künstlern zugewiesen wird. Sie werden auch als diejenigen beschrieben, die „um den Körper“ des Humanismus gegen „die verwilderten Horden Besessener“ kämpfen (25). Die Auseinandersetzung von zwei Kräften nach dem Tod des Humanismus ist schon das Thema der früheren Essays von Ivanov. Danach sei die individualistische Vereinzelung des Menschen ein Übergangszustand der Menschheit, die Zukunft stehe unter dem Zeichen eines universellen Kollektivismus: es werde die Zeit nicht nur einer engsten gesellschaftlichen Einigkeit, sondern auch neuer Formen des Kollektivbewusstseins kommen. Die Menschheit nähere sich dem Scheideweg zwischen zwei Möglichkeiten, die mit den Namen Antichrist und Christus bzw. mit den Begriffen von „Legion“ und *sobornost* korrelieren. Diese Antinomie wird als Kampf zwischen Natur und Kultur, als Zerfall der „inneren Persönlichkeit“ im Menschen einerseits und als deren Aufbewahren andererseits verstanden.⁶⁴

Diese Themen kehren in den „Klüften“ wieder: der Humanismus (mit der Vorstellung „der Mensch als Maß aller Dinge“, 17) stirbt; es wird um ihn gekämpft – zwischen den wilden Horden von Besessenen und denjenigen, mit denen der Verfasser sich emphatisch (als „wir“) identifiziert:

63 Hier und weiter ist der Essay „Über das fröhliche Handwerk und den verständigen Frohsinn“ (siehe Anm. 42) gemeint.

64 V. a. die Essays „Krizis individualizma“ (I, 831-840), „Legion i sobornost“ (III, 253-261), „Lik i ličiny Rossii“ (IV, 445-482).

Der heroische Humanismus ist gestorben. *Wir kämpfen*, wie in den Sagen Homers, *um den Körper des Helden*, der schon leblos ist, damit ihn uns nicht nehmen und schänden *die verwilderten Horden Besessener*, damit uns anheimfalle, ihn zu salben, und zu beweinen, und zu bestatten, und herrlich zu rühmen auf künftigen Erinnerungsgelagen... (25).

Die „verwilderten Horden Besessener“ verbinden sich mit dem „Legion“-Begriff, wie aus dem Natur- und Antichrist-Hinweis in ihrer Beschreibung folgt; das Persönlichkeitsprinzip ist in diesen Horden zerstört. Diejenigen, mit denen der Dichter sich identifiziert, sind dann diejenigen, die die Persönlichkeit bewahren und folglich auf die Verwirklichung der *sobornost* hin arbeiten.

Gerade im Kontext der Auseinandersetzung zwischen den „Horden“ und dem „Wir“ erscheinen die Skythen. Auf den ersten Blick scheint es nicht evident zu sein, diejenigen, die gegen die Horden kämpfen, mit den Skythen gleichzusetzen, denn der Name „Skythe“ taucht nur im Titel des Abschnittes „Humanismus und Skythen“ (II.4) auf. Darauf, dass es doch um die Skythen geht, weisen folgende Indizien hin: 1) das emphatische „wir“, das auch in den anderen „skythischen“ Texten von Ivanov vorkommt (z. B. im Epigramm „Der Skythe tanzt“ wie im Essay von 1907)⁶⁵; 2) die betonte Rolle des Künstlers im Prozess des Transhumanismus, der im Vergleich zum Humanismus als eine viel größere Freiheit dargestellt wird (Schmetterling statt enger Puppe), was an die „unbekannte Freiheit“ der Skythen im Epigramm von 1891 denken lässt.

Gleichzeitig aber erscheint in den „Klüften“ die Opposition Skythe vs. Barbar, und zwar gerade im Kontext der Freiheit. Dieser Gegensatz verweist auf eine im Vergleich zu den früheren Texten grundsätzliche Änderung des Konzepts. Während im Epigramm „Der Skythe tanzt“ wie im Essay von 1907 das Barbarische, das Skythische und das Dionysische zu einer Einheit verschmelzen, werden in den „Klüften“ „Barbar“ und „Sklave“ einerseits, „Skythe“ und „Freier“ andererseits parallelisiert und somit „Barbar“ und „Skythe“ einander entgegengesetzt.⁶⁶ Von welcher Sklaverei und welcher Freiheit ist hier die Rede?

Im Essay von 1907 wird bei der Darstellung der idealen Kunst als kollektiver Erfahrung über die Gefahr der „geistigen Sklaverei“ beim Verlust der religiösen Empfänglichkeit gesprochen (III, 77). Anders gesagt: Ohne die religiöse Komponente wird die kollektive Erfahrung zu einer geistigen Sklaverei. Gerade darin besteht der Hauptvorwurf von Ivanov gegen

65 Auch im Gedicht *Nomaden der Schönheit* (1904; I, 778) entspricht die „wir“-Position den Nomaden.

66 Vgl.: „Barbar und Skythe, Sklave und Freier werden von diesen Denkern einander in der Kategorie der generellen Verschiedenheit gegenübergestellt.“ (18; russ.: III, 374)

die Oktoberrevolution – ihre Säkularisierung verwandle das Volk in wilde Tiere⁶⁷; diese Beschreibung liefert eine direkte Parallele zu den wilden Horden der Besessenen in den „Klüften“. So wie die *geistige* Sklaverei das Merkmal der Barbaren ist, ist die geistige Freiheit das Kennzeichnende der Skythen. Das wird in den „Klüften“ im empathischen „wir“ ausgedrückt und in der Rolle des Künstlers hervorgehoben.

In den „Klüften“ wird nicht nur das Skythische, sondern auch das Dionysische vom Barbarischen getrennt. Zusammenstellungen wie „*dionysische* Züge der *wilden* Skythen“ (im Epigramm) oder die Verbindung des Skythen Anacharsis mit *Dionysos* als dem *barbarischen* slawischen Gott (im Essay von 1907) kommen nicht mehr vor. Darin könnte man Ivanovs Absage an ein Konzept sehen, das die Barbarei der russischen Revolution mit der Dionysoslehre rechtfertige.⁶⁸ Von dem Barbarischen befreit, bleibt das Dionysische weiterhin das Merkmal der Skythen; jetzt aber ist es endgültig im Sinne der „russischen Idee“ umgedeutet.

Folgt man Ivanov, existieren schon seit der Antike zwei gegensätzliche Konzepte dessen, was der Mensch ist: der Humanismus und die mystische Dionysoslehre der Orphiker. Wenn im Humanismus „der Mensch als Maß der Dinge aufgerufen wird“⁶⁹, was Ivanov als „zweideutig“ bezeichnet (17), wird bei den Orphikern „der Mensch [als] eine Mischung des aufrührerischen, chaotischen, ‚titanischen‘ Elementes, von der der Materie eigenen Ursünde belastet, und dem Feuergeiste Dionysos“ gedeutet (19); „der Mensch befreit sich vom wüterischen Titanen in sich nur mittels eines langsamen Reinigungsprozesses“ (19). Die dionysischen Mysterien geben der zukünftigen Menschheit die „Prophezeiung“, „dass der Mensch etwas in uns sei, das übertroffen und überwunden werden müsse“ (20). Das Dionysische wird bei Ivanov also als Überwindung des Humanismus verstanden.

Weiter entwickelt Ivanov den Gedanken über die Ideenähnlichkeit des orphischen Dionysoskultes mit dem Christentum: Das letztere versteht er als eine Verstärkung der von der dionysischen Idee angebotenen Verklärung des Menschen:

67 Siehe den Essay „Revoljucija i narodnoe samoopredelenie“ („Die Revolution und die Selbstbestimmung des Volkes“, 1917; III, 354-364).

68 Genau darin lag der Hauptvorwurf von Andrej Belyj, eines anderen russischen Symbolisten, an Ivanov: siehe dessen Essay „Sirin učenogo varvarstva“ (Sirin der gelehrten Barbarei). Berlin: Skify, 1922. Der Begriff „Barbar“ ist durch die Oktoberrevolution kompromittiert worden: Es wird über sie in dieser Zeit fast ausschließlich wie über einen Ausbruch der Barbarei gesprochen, vgl.: Dmitrij M. Segal. *Literatura kak ochrannaja gramota*. Moskau: Vodolej, 2006. S. 458-517.

69 Bekanntlich ist die Formulierung „der Mensch ist das Maß aller Dinge“ ein Zitat des Protagoras, Perikles philosophischen Lehrers und Freundes.

So bestand auch in dieser Hinsicht kein prinzipieller Widerspruch zwischen der Mystik des hellenischen Heidentums und dem Christentum. Letzteres betrachtete die menschliche Gegebenheit ebenso pessimistisch, [sic!] und vertiefte noch, verdunkelte und verlegte in unendliche Ferne das Ziel des menschlichen Strebens, das erahnte Bild des verklärten Menschen. (21)

An diesem Punkt besteht ein grundsätzlicher Unterschied zur antichristlichen Dionysosdeutung bei Nietzsche. Gerade die Analogie zwischen dem Christentum und Dionysos erlaubt es Ivanov, eine Kontinuität zwischen seiner Dionysoslehre und der Idee der *sobornost'* zu konstruieren, sie als Entwicklungsstufen eines einzigen Prozesses zu deuten, dessen Telos in der *sobornost'* liegt. Das drückt sich vor allem darin aus, dass er die Ideen von Dostoevskij, Nikolaj Fedorov und Vladimir Solov'ev, denen der Begriff der *sobornost'* zugrunde liegt, übernimmt und darauf aufbaut, um seine eigene Lehre der *sobornost'* zu entwickeln.⁷⁰ In dieser Lehre übernehmen die Skythen als Träger des Dionysischen die Vorbereitungsrolle für die neue Bewusstseinsform der Menschheit.

Ivanov nennt seine *sobornost'*-Lehre „Monanthropismus“ und bezeichnet sie als „Religion“ (32). Die Grundlage dieser Lehre bildet die Idee, „Der Mensch ist eine Einheit“ (32), wobei die ganze Menschheit als eine einheitliche *Persönlichkeit* verstanden wird: „dieses einheitliche *Ich* der Menschheit [ist] ein lebendiges und konkretes Wesen“ (30). Warum wird hier der Akzent auf die Persönlichkeit gesetzt? Für Ivanov sind nach dem Tod des Humanismus zwei gegensätzliche Entwicklungsformen der Menschheit möglich. Die eine geht mit der Zerstörung der Persönlichkeit einher und wird als „Legion“ bezeichnet. Die andere ist hingegen die Rettung der Persönlichkeit; das ist die *sobornost'*. Gerade darum wird im Konzept des Monanthropismus die Persönlichkeit hervorgehoben: Ihrem eigentlichen Sinne nach soll die Überwindung des Humanismus mit einer Zunahme der inneren Freiheit der Persönlichkeit einhergehen. Aber diese ausdrückliche Intention des Konzeptes wird durch den Wortlaut und die Implikationen des Textes durchkreuzt.

Die von Ivanov imaginierte und erträumte organische Epoche soll die gesamte Menschheit zu einem einheitlichen Organismus vereinigen. Der Organismusgedanke geht auf Kant zurück: Mit dem Begriff des Organismus ist eine Ganzheit, die aus Ganzheiten besteht, gemeint.⁷¹ Bei Ivanov bekommt dieser Gedanke eine präzisere Bedeutung; er meint eine Persön-

70 Ausführlicher dazu siehe in den „Klüften“: „Dostojewski, mit seiner Lehre von der Schuld eines jeden vor allen, für alle und alles, und von der Abwesenheit eine Scheidungsgrenze zwischen Mensch und Mensch; Fedorow, mit seiner ausschließlichen Betrachtung der ‚allgemeinen Sache‘ der Auferstehung der Väter, die unerreichbar ist, ohne Überwindung der Individuation; Wladimir Solowjow, mit seiner Predigt des Gottmenschentums...“ (S. 29-30) (wie Anm. 59).

71 Vgl. Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*, § 65.

lichkeit, die aus Persönlichkeiten besteht. Dieser Gesamtpersönlichkeit kommt dabei das Merkmal des Gewissens zu. Denn das Gewissen ist das Selbstverhältnis, das eine Persönlichkeit ausmacht. Bei Ivanov wird, begrifflich vollkommen kohärent, die *sobornost'* als die fromme Vergemeinschaftung des Gewissens dargestellt, d. h. also als die Weise, in der die Mitglieder der allumfassenden Gemeinschaft miteinander in einem innerlichen Verhältnis stehen.

Diese mystische Verallgemeinerung des Gewissens, dieses Erheben des *Allmenschlichen* [= im russ. Original: „*sobornosti*“, Gen.] als einer neuen Energie und eines neuen Wertes, die keinem Menschen im einzelnen eigen sind, auf eine höhere Stufe, als alle schöne „Menschlichkeit“ des einzelnen; diese Ansicht vom Verbrecher, als einem Abtrünnigen, der einer Wiedervereinigung mit dem Ganzen bedarf – dies ist, natürlich, kein Humanismus. (36)

Traditionell ist das Gewissen diejenige subjektive Dimension, in der das Individuum mit sich selbst konfrontiert ist und in dieser Konfrontation zu einer Person wird.⁷² Hier aber wird genau diese für das Individuum als Person konstitutive Instanz nicht mehr der individuellen Persönlichkeit zugerechnet, sondern der Gesamtpersönlichkeit zugesprochen. Damit wird aber der Organismusgedanke entgegen der erklärten Absicht Ivanovs zunichte gemacht, da die Elemente, aus denen die Gesamtpersönlichkeit besteht, ihrerseits nicht mehr als Ganzheiten, d. h. als Persönlichkeiten, gedacht werden können. Für die Individuen sind womöglich die Folgen noch katastrophaler: Die „Vergemeinschaftung des Gewissens“ raubt dem Individuum seinen letzten Rückzugsort und hebt es als Person auf. Die Synthese, die Ivanov im Auge zu behalten versucht und die er einige Zeilen später anspricht⁷³, findet hier nicht statt. Das, was auf der strukturellen Ebene auf die Synthese des Persönlichen und des Allgemeinen hinweist, kippt bei genauer Betrachtung in sein Gegenteil um: Es dominiert ein Element und absorbiert das andere; es ist eine Pseudosynthese.⁷⁴

72 Dies wurde in genau denselben Jahren noch von dem Berliner Theologen Karl Holl zugespitzt, indem er das Religionsverständnis Luthers als „Gewissensreligion“ deutete. Dadurch wurde das Gewissen zum Ort, in dem der Mensch sich Gott gegenüber wiederfindet, und in diesem Gegenüber von niemandem und von keiner Institution vertreten werden kann.

73 „die ganze Menschheit [...] als lebendige, *allmenschlich-persönliche Einheit*“ (S. 37) (wie Anm. 59).

74 Hier entsteht derselbe logische Widerspruch, der schon im Essay von 1907 zwischen der angesprochenen Synthese des Künstlers und des Volkes einerseits und der Deutung des Künstlers als Auftragsvollziehers der Gemeinde, d. h. der Auflösung des Persönlichen im Ganzen andererseits spürbar wird.

Vorstellungen einer organischen Einheit sind keineswegs eine Besonderheit von Ivanov. Sie sind im Gegenteil charakteristisch für das Leiden an der Moderne als einer Zeit des Individualismus und der zunehmenden Auflösung überkommener Gemeinschaften. Viele Intellektuelle haben diesem Unbehagen ihre Stimme geliehen, wobei eine gewisse Affinität mit frühen Formen des faschistischen Denkens unübersehbar ist.⁷⁵ So erstaunt es wenig, dass ein anderer Vertreter des russischen Symbolismus, Dmitrij Merežkovskij, einige Jahre später meinte, in Mussolini denjenigen gefunden zu haben, der sein religiöses Programm politisch in die Tat umsetzen würde, bevor er sich schließlich sogar Hitler zuwandte.⁷⁶

Ivanov selber hoffte offenkundig zuerst, in der bolschewistischen Revolution diejenigen Bedingungen zu finden, unter denen er seine Vorstellung einer „mystischen Gemeinschaft“ werde verwirklichen können: In seinem Vortrag vor dem Ersten Allrussischen Kongress zum Arbeiter-Bauern-Theater im November 1919 entfaltete er seine Auffassung des Theaters der Zukunft als Modell einer einheitlichen Menschheit.⁷⁷ Wenn man dieses Dokument aufmerksam liest, sieht man sofort, dass Ivanov bis in die einzelnen Formulierungen hinein die Hauptidee der „Klüfte“ über Monanthropismus und *sobornost*⁷⁸ übernahm, verzichtete aber auf die kritischen Töne, die in den im selben Jahr entstandenen „Klüften“ durchaus vorhanden sind. Er bemerkte aber schnell, dass seine Hoffnungen illusorisch waren, distanzierte sich vom Sowjetkommunismus und ging ins Exil. Dabei scheint er wahrgenommen zu haben, dass unter den realhistorischen Bedingungen der 20er Jahre das Totalitätsdenken des Symbolismus in eine gefährliche Nähe zum

75 Über die Ursprünge und die frühen Formen faschistischen Denkens in Frankreich vgl. die bahnbrechenden Forschungen von Zeev Sternhell. *La Droite révolutionnaire 1885-1914: les origines françaises du fascisme*. Paris: Seuil, ⁴2000 [1978]; *Ni droite ni gauche. L'idéologie fasciste en France*. Paris: Complexe, ³2000 [1987]; *Naissance de l'idéologie fasciste*. Paris: Gallimard, ²1994 [1989]. Über die entsprechenden Erscheinungen in Deutschland vgl. die klassische Untersuchung von Fritz Stern. *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. München: DTV, 1986 [1961]. Ein Abschnitt von *Ni droite ni gauche* trägt den Titel: „La démocratie contre l'esprit“ (S. 377-403); dies bezeichnet präzise die Stoßrichtung von Ivanovs Kulturkritik in den „Klüften“.

76 Papernyj (wie Anm. 30). S. 362.

77 Es ist die Aktualisierung einer alten Idee Wagners, die Nietzsche den entscheidenden Impuls zur *Geburt der Tragödie* gegeben hatte. Grundlegend: Udo Bermbach. *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, ²2004.

78 Leonid Zubarev. „Vsenarodnoe iskusstvo Vjačeslava Ivanova i ‚Iskusstvo dlja naroda‘ pervych let revoljucii“. (aus: Averincev/Ziegler, wie Anm. 30). S. 453-454.

Totalitarismus geraten musste, und sagte sich deswegen ausdrücklich vom Symbolismus los.⁷⁹

* * *

In allen drei Texten haben wir dieselbe Struktur gefunden: Einer Krisendiagnose wird mit der Konstruktion einer „gelehrten Gegenwelt“⁸⁰ begegnet.⁸¹ Die Krisendiagnose sieht in der Moderne einen Prozess zunehmender Individualisierung, in dem die „Persönlichkeit“ ihren Halt in einer religiös vermittelten Kultur- und Wertgemeinschaft verliert. Die Konstruktion entwirft das Programm einer neuartigen Gemeinschaft, in der die „Persönlichkeit“ stabilisiert werden soll. Diese neue Gemeinschaft soll eine Einheit von gegensätzlichen Aspekten und getrennten Gruppen gewährleisten. Mit diesem Programm schreibt sich Ivanov in einen verbreiteten intellektuellen Diskurs der Jahrhundertwende ein, an dem sich Philosophen und Historiker, Theologen und Soziologen, aber eben auch Dichter beteiligten.⁸²

Diese imaginierte neue Gemeinschaft wird von Ivanov als eine allumfassende Gemeinschaft dargestellt. Der Totalitätsgedanke zieht sich wie ein roter Faden durch alle drei Texte hindurch. Er drückt sich im wahrhaftigen und endgültigen Charakter der Freiheit als geistiger Hegemonie, in der Idee einer totalen Kunst des Mythos als Idealkunst sowie in der Vorstellung der gesamten Menschheit als einer einheitlichen Persönlichkeit aus. Die Träger dieses radikalen Erneuerungsprozesses sind immer die Skythen; außer in den „Klüften“, wo das Barbarische wegfällt, wird dieser Prozess als eine slawisch-barbarische Renaissance geschildert. Es gelingt Ivanov aber nicht, die erträumte neue Gemeinschaft konsistent zu konzipieren. Im ersten Text bleibt er bei einem bloß negativen Begriff der Freiheit als „Chaos“, in den beiden anderen wird der Totalitätsanspruch auf Kosten des Individuellen durchgeführt. Die Einzelpersönlichkeit, zu deren Rettung der Symbolismus angetreten war, wird der Gesamtpersönlichkeit geopfert.

79 Papernyj (wie Anm. 30). S. 362.

80 Vgl. Kay Schiller. *Gelehrte Gegenwelten. Über humanistische Leitbilder im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2000.

81 Zum Begriffspaar „Krise“ – „Konstruktion“ vgl. Volker Drehsen/Walter Sparn. „Die Moderne: Kulturkrise und Konstruktionsgeist“. *Vom Weltbildwandel zur Weltanschauungsanalyse. Krisenwahrnehmung und Krisenbewältigung um 1900*. Hg. dies. Berlin: Akademie, 1996. S. 11-30.

82 Die Forschung hierzu ist mittlerweile uferlos, vgl. z. B.: Hg. Rüdiger vom Bruch/Friedrich Wilhelm Graf/Gangolf Hübinger. *Kultur und Kulturwissenschaften um 1900*. Stuttgart: Steiner, 1989; als Schriftsteller kann man im deutschen Sprachraum an Stefan George, Rudolf Borchardt oder Hugo von Hofmannsthal denken, im französischen Raum an Maurice Barrès oder Charles Maurras.

Inhaltsverzeichnis

Thema

POETIK UND RHETORIK DES BARBARISCHEN

POÉTIQUE ET RHÉTORIQUE DU BARBARE

Melanie Rohner und Markus Winkler

Einleitung 9

Tim Albrecht

Die Polypheme Homers und die Patagonier Pufendorfs.
Barbarei und Völkerrecht bei Vico 15

Edoardo Tortarolo

Die Herausforderung des Barbarischen in der Spätaufklärung.
Volney als globaler Beobachter 35

Melanie Rohner

Verhandlungen des Barbarischen in Inkle und Yariko-Adaptionen
aus dem 18. Jahrhundert 51

Julien Zanetta

Les barbares de Baudelaire: peinture, poésie et cosmopolitisme 63

Elena Tétaz

Die Poetik des Skythischen im Werk von Vjačeslav Ivanov 77

Ioulia Podoroga

Barbares/sauvages.
Les non-civilisés dans *Les Barbares* de Maxime Gorki 99

Michel Viegnes

Entre abjection et noblesse.
Trois visions du barbare chez Jünger, Borgès et Frank Herbert 119

Moritz Wagner

„Die Perser! Die Perser kommen...“
Zur Aktualisierung eines Barbaren-Topos in der deutschen
Exilliteratur 135

Julian Reidy	
„Wie der Geist zum Kamele ward“.	
Zu einem Leitmotiv in Jonas Lüschers <i>Frühling der Barbaren</i>	157
Varia	
Matei Chihaia	
Borges und Proust.	
Analyse einer Nicht-Rezeption	177
Thomas Weitin	
Integrationskomik.	
<i>Odyssee</i> und <i>Wilhelm Tell</i> in C. F. Meyers Novelle <i>Der Schuss von</i>	
<i>der Kanzel</i>	197
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	213
Prospectus	
Band 46 (2017)	219