Διατριβή

Humaniorum Studiorum Cultores. Die Gräkophilie in der russischen Literatur der Jahrhundertwende am Beispiel von Leben und Werk Innokentij Annenskijs und Vjačeslav Ivanovs. (= Heidelberger Publikationen zur Slavistik/m Literaturwissenschaftliche Reihe, Bd. 2) Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York 1996: Peter Lang Verlag (σελ. 285).

Heidelberger Publikationen zur Slavistik

A. Linguistische Reihe

Hrsg.: Baldur Panzer (Heidelberg)

B. Literaturwissenschaftliche Reihe

Hrsg.: Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg)
Wilfried Potthoff (Heidelberg)



PETER LANG
Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Heidelberger Publikationen zur Slavistik
B. Literaturwissenschaftliche Reihe · Band 2
Hrsg.: Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg)
Wilfried Potthoff (Heidelberg)

Alexandra Ioannidou

Humaniorum studiorum cultores

Die Gräkophilie in der russischen Literatur der Jahrhundertwende am Beispiel von Leben und Werk Innokentij Annenskijs und Vjačeslav Ivanovs

PETER LANG
Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Ioannidou, Alexandra:

Humaniorum studiorum cultores : die Gräkophilie in der russischen Literatur der Jahrhundertwende am Beispiel von Leben und Werk Innokentij Annenskijs und Vjačeslav Ivanovs / Alexandra Ioannidou. - Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1996
(Heidelberger Publikationen zur Slavistik : B, Literaturwissenschaftliche Reihe ; Bd. 2)
Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1992
ISBN 3-631-46176-3

NE: Heidelberger Publikationen zur Slavistik / B

D 16
ISSN 0930-729X
ISBN 3-631-46176-3

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 1996
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 3 4 5 7

meinen Eltern
und
meiner Schwester Rosa
gewidmet

Ich liebe dies Griechenland
überall. Es trägt die Farbe
meines Herzens.

Friedrich Hölderlin: *Hyperion*

VORWORT

An der Entstehung dieser Arbeit war einer Reihe hilfreicher Geister beteiligt; ihnen gilt an dieser Stelle mein Dank.

Die Anregung und den ersten Ansporn zur Erforschung des literarischen Philhellenismus in Rußland gab der Betreuer dieser Dissertation, *Herr Professor Dr. Wilfried Potthoff (Bonn).* Seinem stets strengen Urteil verdanke ich die mühsame Anerziehung des selbstkritischen Blikkes. Mit gutem Rat in der Sache und mit Vertrauen in meine Möglichkeiten stand mir während meiner Heidelberger Studienjahre *Herr Professor Dr. Baldur Panzer (Heidelberg)* zur Seite; nicht zuletzt hat er in mir die Liebe zur slavischen Sprachwissenschaft erweckt.

Der Sohn des Dichters V. Ivanov, *Herr Dimitrij Vjačeslavovič Ivanov (Rom),* hat mich mit großer Gastfreundschaft 1989 in Rom beherbergt, um mir das Archiv seines Vaters zu zeigen und Einzelnes über den russischen Philosophen mitzuteilen. Sein Enthusiasmus, sein Humor und seine ansteckende Freude an den Dingen des Geistes haben sich mir tief eingeprägt. *Frau Dr. Barbara Conrad (Heidelberg)* hat mir großzügig Einblick in das für ihre Dissertation über Annenskij in Finnland gesammelte Material über den Dichter gewährt.

Meinen Freunden, die die Mühe immer erneuten Korrekturlesens geduldig auf sich nahmen, gilt meine große Bewunderung. Besonders nennen möchte ich hier den guten Freund, den Historiker *Herrn Dr. Ekkehard Kraft (Heidelberg),* die hochgeschätzte Theologin und Romanistin *Frau Renate Holle (Düsseldorf)* und den Althistoriker *Herrn Dr. J.-U. Krause (Heidelberg).* Auch ihnen allen gilt mein Dank.

Die abschließende Durchsicht des Manuskriptes im Hinblick auf die sprachliche Gestaltung hat der Klassische Archäologe *Herr Professor Dr. Jörg Schäfer* (Heidelberg) besorgt. Ihm gilt herzlicher Dank für die langen Stunden, die er an diese Arbeit gewendet hat. Auch hat er mich ermutigt, durchzuhalten. Wenn mein schriftlicher Stil letztlich doch nicht 'wie aus Marmor gemeißelt' dasteht, so ist es gewiß nicht seine Schuld.

Für manchen hilfreichen Hinweis auf methodologischem Gebiet und für Unterstützung während der Jahre meiner 'Bildungsemigration' in Deutschland weiß ich mich dankbar verpflichtet: dem Althistoriker *Herrn Professor Dr. Angelos Chaniotis (New York),* der Gräzistin *Frau Maria Christmann-Petropoulou (Heidelberg)* und der Slavistin *Frau Dr. Rumjana Zlatanova (Heidelberg).*

Gedenken möchte ich hier auch meiner ersten Russisch-Lehrerin in Athen, *Frau Evangelia Gounaropoulou* und meines Lehrers, des Theologen und Russisch-Liebhabers *Herrn Dr. Martin Jordan,* der mich bei der Entscheidung, Slavistik zu studieren, unterstützt hat.

Größten Dank aber schulde ich meinen *Eltern.* Sie wußten mir durch wahre Opfer das "εὖ ζῆν" zu schenken.

Alexandra Ioannidou
Thessaloniki, April 1995

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 9

0. Einleitung 13

1. Die Rolle der griechischen Sprache und Literatur im Leben Annenskijs 21

1.1 Annenskij als Lehrer 22
1.2 Annenskij als Dichter 28
1.3 Annenskij als Übersetzer 30
1.4 Zusammenfassung 38

2. Griechenland in den theoretischen Schriften Annenskijs 41

2.1 Die griechische Kunst und Literatur 42
2.2 Der Mythos in der Kunst 46
2.3 Antikes und Modernes 48
2.4 Theoretische Aussagen zum Drama 56
2.5 Zusammenfassung 61

3. Griechenland in den Dramen Annenskijs 65

3.1 Der antike Mythos 65
3.2 Die Rolle des Chores 71
3.3 Der Botenbericht 74
3.4 Die Anagnorisis 76
3.5 Die tragische Ironie und der "deus ex machina" 78
3.6 Personenbeschreibungen 80
3.7 Bühnenbilder und Regieanweisungen 88
3.8 Zusammenfassung 91

4. Griechenland im Leben Ivanovs 95

4.1 Lehrjahre 95
4.2 Die Zeit im Ausland 96
4.3 Petersburg 100
4.4 Die Jahre der Lehrtätigkeit 106
4.5 Die Übersetzertätigkeit Ivanovs 111
4.6 Zusammenfassung 114

5. Die griechische Kultur im theoretischen Werk Ivanovs 117

5.1 Die Gemeinschaft von Dichter und Volk 117
5.2 Die ideale Kunst 121

5.3 Die Entstehung des Kunstwerkes 125
5.4 Die Rückkehr der antiken Kunst 130
5.5 Griechentum und Barbarentum 134
5.6 Die zwei "Symbolismen" 138
5.7 Eine Typologie des "Genies" 143
5.8 Der "große" Stil 146
5.9 Der griechische Humanismus 147
5.10 Dionysos 149
5.11 Zusammenfassung 153

6. Griechische Themen und Gestalten in der Lyrik Ivanovs 157

6.1 Helden, Titanen, Ungeheuer 157
6.2 Selbsterkenntnis, Narkissos und Eros 165
6.3 Der griechische Tod und die christliche Auferstehung 169
6.4 Die Kunst als Weg aus der Dunkelheit 175
6.5 Alte und neue Götter 187
6.6 Zeugen aus der Vergangenheit 194
6.7 Sprachliches 197
6.8 Zusammenfassung 205

7. Das griechische Drama im Werk Ivanovs 209

7.1 Die Kritik an Wagner 209
7.2 Schillers Chor, Goethes Religiosität 212
7.3 Zur Kritik an Nietzsche 215
7.4 Aristoteles' und Platons Bedeutung 217
7.5 Anwendung der dramatischen Theorie in Rußland? 220
7.6 Die Theaterdiskussion von 1908 222
7.7 Die Fortsetzung der Antike im Mittelalter 227
7.8 Der Mythos in Ivanovs Theaterstücken 230
7.9 Der Chor 233
7.10 Das Symbol 236
7.11 Bühnenbild- und Regieanweisungen 240
7.12 Zusammenfassung 244

Schlußwort 247

Abkürzungsverzeichnis 253
Literaturverzeichnis 255

0. Einleitung

In der ersten Hälfte des 19. Jhs. machte sich in England, Frankreich und Deutschland eine durch romantische Freiheitsideale gestärkte Anteilnahme für den griechischen Unabhängigkeitskrieg gegen die Türken bemerkbar, die sich in Literatur und bildenden Künsten widerspiegelte und als "Philhellenismus" bekannt wurde. In Rußland zeigten sich zur gleichen Zeit ähnliche Tendenzen, vor allem erkennbar an einer steigenden Beschäftigung mit Literatur und Kunst der griechischen Klassik, aber auch an den Übersetzungen der *Ilias* und der *Odyssee*.[1] Auch in Schulen und Hochschulen wurden die klassischen Fächer mehr als bisher gepflegt.[2]

Deutlich schlug sich diese Wendung auch im Werk Puškins[3] und Gogol's,[4] in der Dichtung Lermontovs,[5] Tjutčevs und Ščerbinas

---

1 Die *Ilias* übersetzte Gnedič, die *Odyssee* übertrug Žukovskij ins Russische. Dazu s. O.F. Baziner, Kratkaja charakteristika otnošenija Žukovskogo k klassičeskoj drevnosti. In: *Zapiski obščestva istorii, filologii i prava pri Varšavskom Universitete* 1903, vyp. 2, S. 1-22.

2 S. dazu M. Kažoknieks, *Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu Beginn des 19. Jahrhunderts.* München 1968 (= Slavistische Beiträge, 35); A.M. Loboda, *K istorii klassicizma v Rossii v pervuju polovinu XVIII stoletija.* Kiev 1911; P.N. Černjaev, Puti proniknovenija v Rossiju svedenij ob antičnom mire v svjazi s kratkoj charakteristikoj lic, proložívšich ėti puti. In: *FZ* 1910, Nr. 6, S. 858-884; 1911, Nr. 1, S. 114-146.

3 S. dazu P.N. Černjaev, Puškin i antičnyj mir. In: *Gimnazija. Revel'* 1899, kn. 3, S. 1-16; kn. 4-6, S. 17-48; N.F. Deratani, Puškin i antičnost'. In: *Učenye zapiski Moskovskogo Gosudarstvennogo Pedagogičeskogo Instituta im. Lenina* 1938, vyp. 4, S. 5-34; G.G. Gel'd, Puškin i Safo. Puškin i Anakreon. In: *Puškin i ego sovremenniki* 1930, vyp. 38-39, S. 202-204; D.P. Jakubovič, Antičnost' v tvorčestve Puškina. In: *Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii* 1941, Nr. 6, S. 92-159; S. Ljubomudrov, Antičnyj mir v poėzii Puškina. In: *Kalendar' imperatorskogo Liceja v pamjat' cesareviča Nikolaja za 1899-1900 gg.* Ser. 2, Jg. 6, S. 188-251; ders., *Antičnye motivy v poėzii Puškina.* SPb. 1901; I. Opelt, Puškin und die klassische Antike. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 1986, Nr. 68, S. 185-215; M.M. Pokrovskij, Puškin i antičnost'. In: *Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii* 1939, Nr. 4-5, S. 27-56; I.I. Tolstoj, Puškin i antičnost'. In: *Učenye zapiski Leningradskogo Gosudarstvennogo Pedagogičeskogo Instituta im. A.I. Gercena* 1938, vyp. 14, S. 71-86.

4 S. dazu W. Puchtinski, Gogol und die Antike. In: *Das Altertum* 1970, Nr. 16, H. 2, S. 105-117; S.I. Radcig, Gogol' i Gomer. Doklad na filologičeskom fakul'tete Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta v svjazi s 150-letiem so dnja roždenija N.V. Gogolja. In: *Vestnik Mos-*

nieder.[6] Um die Jahrhundertwende schien es, daß der Symbolismus auch in Rußland den in der Zwischenzeit in der Literatur mehr oder weniger verdrängten romantischen Philhellenismus wiederaufnahm, wenn auch in neuer Prägung.[7]

Im Werk vieler Künstler und Denker Rußlands trat als unverkennbares Merkmal die Vorliebe für griechische Themen in Erscheinung, wurde zur Selbstverständlichkeit und formte eine Art allgemeiner Stimmung, einen "Geschmack".[8]

So spielen z.B. im Werk V. Brjusovs zahlreiche Motive und Gestalten, die der griechischen Mythologie entnommen sind, eine bestimmende Rolle.[9] Ähnliches läßt sich in der Philosophie und Lyrik V. Solov'evs, A. Bloks, ja sogar A. Belyjs beobachten.[10]

---

kovskogo Universiteta 1959, Nr. 4, S. 121-138; I.M. Zvinskij, Gogol' kak ljubitel' antičnogo mira. In: *G* 1909, Nr. 13, S. 419-421; Nr. 14, S. 441-446.

5 S. dazu A.Ja. Krakov, Lermontov i antičnost'. In: *Sbornik statej v čest' V.P. Buzeskula.* Char'kov 1914, S. 792-815.

6 A.S. Kogan, Tjutčev i Ščerbina: Motivy antičnosti. In: *VRL* 1990, Nr. 2 (56), S. 3-11.

7 Die Entwicklung des Interesses für Griechenland vom 18. Jh. bis zu den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts in Rußland kann mit Hilfe folgender bibliographischer Werke verfolgt werden: P.K. Prozorov, *Sistematičeskij ukazatel' knig i statej po grečeskoj filologii, napečatannych v Rossii s XVII stoletija po 1892 g. na russkom i inostrannych jazykach. S pribavleniem za 1893-1859 gg.* SPb. 1898; A.K. Voronkov, *Drevnjaja Grecija i drevnij Rim. Bibliografičeskij ukazatel' izdanij vyšedšich v SSSR (1895-1959 gg.).* Moskau 1966.

8 Nach einem Begriff H. Rothes in seinem für die Wende zum 19. Jahrhundert gedachten Beitrag "Marginalien zum 'griechischen Geschmack' in Rußland 1780-1820". In: *Festschrift für Margarete Woltner.* Heidelberg 1967, S. 205-218.

9 A. Malein, V.Ja. Brjusov i antičnyj mir. *K pjatoj godovščine končiny Brjusova (1924-1929).* In: *ILU* 1930, Nr. 2, S. 184-193; M.L. Gasparov, Brjusov i antičnost'. In: *V.Ja. Brjusov, Sobranie sočinenij v 7-i tomach.* Moskau 1975, Bd. 5, S. 543-556.

10 Auch in dem postsymbolistischen Werk Osip Mandel'štams wurden klassizistische Tendenzen festgestellt und untersucht. Hierzu vgl. R. Przybylski, Arcadia Osipa Mandelsztama. In: *Slavia Orientalis* 1964, Nr. 13, S. 243-262; V. Terras, Classical Motives in the Poetry of Osip Mandelstam. In: *SEEJ* 1966, Nr. 10(3), S. 251-267; V.M. Žirmunskij, Na putjach k klassicizmu (O. Mandel'štam - "Tristia"). In: *ders., Teorija literatury. Poėtika. Stilistika.* Leningrad 1977, S. 138-142.

Es fällt auf, daß Literaturforscher in den Analysen zur russischen symbolistischen Literatur auf griechische Einflüsse hinweisen. Was jedoch bisher fehlt, sind größere Arbeiten, die gezielt den Ausdruck der Gräkophilie in den literarischen Werken einzelner Dichter ins Auge fassen und somit eine allgemeine literaturgeschichtliche Deutung des Phänomens ermöglichen würden. Aber auch hier führt der Weg über eine systematische Beschreibung und Bewertung des Einzelnen zum Allgemeinen. Wie die Gräkophilie der Jahrhundertwende entstand, wie sie in der russischen Literatur zum Ausdruck kam, hat die Untersuchung des Werkes jedes einzelnen Symbolisten zur Voraussetzung.

So ist es das Ziel der vorliegenden Arbeit, die Einflüsse des klassischen Griechenlands auf Leben, Dichtung und Philosophie von zwei bedeutenden Autoren des russischen Symbolismus zu behandeln, von Innokentij Annenskij (1855-1909) und Vjačeslav Ivanov (1866-1944).

Daß gerade diese beiden Dichter zur russischen Gräkophilie in der Jahrhundertwende beigetragen haben, ist schon von Dimitrij Tschižewskij in einem Überblick über klassische Reminiszenzen in den slavischen Literaturen hervorgehoben worden.[11] Er betonte, daß sich in der Arbeit Ivanovs und Annenskijs die breite klassische Bildung und die literarische Tätigkeit vereinigten.

Beide arbeiteten an Übersetzungen aus dem Altgriechischen,[12] waren in der Lehre tätig und galten als Lehrmeister auch im übertragenen Sinne, indem sie durch ihr literarisches Werk die Einflüsse des Alten, Griechischen auf das Neue, Russische förderten. Es ergab sich wie von selbst, beide Autoren gemeinsam in den Mittelpunkt dieser Abhandlung zu stellen.

Die vorliegende Untersuchung ist in zwei parallel gestaltete Abschnitte aufgeteilt, in denen anhand der Biographien beider Dichter und anhand ihrer theoretischen bzw. literarischen Arbeiten ihre Gräkophilie näher untersucht wird. Ivanov ist jedoch ein größerer Teil der Arbeit gewidmet; während Annenskijs Lyrik weitgehend griechischer Reminiszenzen entbehrt, sind die Gedichte Ivanovs davon durchdrungen.

Bei Annenskij drängt sich zunächst die Frage auf, wie sich die Liebe zu Griechenland in seiner beruflichen Laufbahn äußerte. In diesem Zusammenhang wurden vor allem Informationen über sein Leben und

11 D. Tschižewskij, Griechische und römische Mythologie in den slavischen Literaturen. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Bd. 211(2), S. 394-398.

12 S. dazu N.I. Balašov, D.V. Ivanov, M.L. Gasparov, G.C. Gusejnov, N.V. Kotrelev, V.N. Jarcho (Hrsg.), *Èschil. Tragedii v perevode Vjačeslava Ivanova*. Moskau 1989.

Werk aus der Monographie A. Fedorovs (1984) herangezogen.[13] Zusätzlich sind viele wertvolle Angaben zum Leben Annenskijs der Arbeit V. Setschkareffs entnommen.[14] Beide Forscher weisen mehrfach auf die Vorliebe Annenskijs für Griechenland hin, unterlassen es aber, diese im einzelnen hervorzuheben und zu thematisieren. Gerade das jedoch macht sich das erste Kapitel der vorliegenden Arbeit zum Ziel.

Zum Verständnis des dichterischen Werks Annenskijs auf der anderen Seite sind seine Positionen zur griechischen Kunst und Literatur, d.h. seine Gedanken zur Ästhetik, besonders wichtig. Aus diesem Grunde wird die Untersuchung des Griechenlandbildes in Annenskijs theoretischen Schriften der Auseinandersetzung mit den griechischen Motiven seiner Dramen vorangestellt. Im Gegensatz zu Ivanov nämlich beschäftigte sich Annenskij nicht mit der griechischen Kunst und Literatur im Rahmen eines eigenen philosophischen Systems. Die griechische Literatur taucht vielmehr in seinen zahlreichen Vor- und Nachworten zu Euripides' Tragödien sowie in einzelnen Abhandlungen über die Entwicklung der gesamten europäischen Kunst und Literatur auf.[15] Ein weiterer großer Teil seiner Gedanken zu Griechenland ist in seinen theoretischen Schriften der *Knigi otraženij*[16] (1906 und 1909) zu finden. Anhand eben dieser "Bücher der Spiegelungen" untersucht B. Conrad in ihrer Dissertation zwar verschiedene Probleme der Weltsicht Annenskijs, erwähnt jedoch das griechische Element als deren Quelle nur andeutungsweise.[17] Vergleichbare Ansätze enthalten die Arbeiten F. Ph. Ingolds,[18] L.A. Shapovaloffs[19] und D.W. McDuffs,[20] die sich

13 A. Fedorov, *Innokentij Annenskij: Ličnost' i tvorčestvo.* Leningrad 1984.

Zu dem Bild Annenskijs als des klassischen Philologen und Griechenland-Vermittlers in Rußland tragen auch zwei Artikel bei. Es handelt sich um F. Zelinskij, Innokentij Fedorovič Annenskij kak filolog-klassik. In: *A* 1910, Nr. 4, "Chronika", S. 1-9; V.N. Il'in, Innokentij Annenskij i konec Periklova veka v Rossii. In: *Vozroždenie* 1965, Nr. 166, S. 42-59; Nr. 167, S. 37-50.

14 V. Setschkareff (V. Setchkarev), *Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij.* Den Haag 1963 (= Slavistic Printings and Reprintings, 36).

15 Zu Annenskijs Werk s. folgende Gesamtverzeichnisse:

A.I. Černjakov, *Proizvedenija I. F. Annenskogo na russkom jazyke. Bibliografičeskij ukazatel'.* Ivanovo 1989; E. Archipov, *Bibliografija I. Annenskogo.* Moskau 1914; F.Ph. Ingold, A Bibliography of Works by and about Innokentij Fedorovich Annenskii. In: *Russian Literature Triquarterly* 1975, Nr. 11, S. 508-532.

16 B.F. Egorov, A.F. Fedorov (Hrsg.), *I. Annenskij. Knigi otraženij.* Moskau 1979.

17 B. Conrad, *I.F. Annenskijs poetische Reflexionen.* (Diss.) München 1976 (= Forum Slavicum, 39).

mit den ästhetischen Thesen Annenskijs beschäftigen. Im zweiten Kapitel der vorliegenden Untersuchung dagegen sollen die Positionen Annenskijs gerade zur griechischen Welt aus dem Kontext seiner umfassenden theoretischen Abhandlungen über Kunst und Kultur hervorgehoben werden.

Im folgenden Kapitel wird nur auf den Niederschlag griechischer Motive, Gestalten und Symbole in Annenskijs dramatischen Werken zurückgegriffen,[21] da seine Lyrik - wie erwähnt - kaum solche aufweist. Einzelne Beobachtungen und Ideen zu den griechischen Einflüssen in Annenskijs Dramen liefert E. Bazzarellis Arbeit *La poesia di Innokentij Annenskij.*[22] Auch Setschkareff hebt in seinem Artikel *Laodamia in Polen und in Rußland. Studien zum Verhältnis des Symbolismus zur Antike* die Aufarbeitung des griechischen kulturellen Erbes vor allem in den Tragödien Annenskijs hervor.[23] In Anbetracht dieser Vorarbeiten, die sich zwar mit dem griechischen Element im dramatischen Werk Annenskijs beschäftigen, es aber nicht als ihr Hauptthema behandeln, erscheint eine Gesamtbetrachtung der Frage als unerläßlich.

Das Leben und Wirken des zweiten hier behandelten Dichters, Ivanov, stellte in gewisser Weise eine Fortsetzung der Biographie Annenskijs dar. Obwohl jünger als Annenskij und ihn um mehrere Jahre über-

---

18 F.Ph. Ingold, *Innokentij Annenskij. Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus.* Bern 1970.

19 L.A. Shapovaloff, *The Aesthetics and Poetics of Innokentij Annenskij.* (Diss.) Seattle 1968.

20 D.W. McDuff, *The Poetry and Aesthetics of Innokentij Annenskij.* (Diss.) Edinburgh 1977.

21 Zu den Gedichten und Dramen Annenskijs s. I. Annenskij, *Stichotvorenija i tragedii.* (Hrsg. A. Fedorov) Leningrad 1959. (Im weiteren zitiert: AST); *Teatr Evripida.* Polnyj stichotvornyj perevod s grečeskogo vsech p'es i otryvok došedšich do nas pod ėtim imenem: V 3-ch tomach s dvumja vvedenijami, stat'jami ob otdel'nych p'esach i ob'jasnitel'nym ukazatelem I.F. Annenskogo. Bd. 1. SPb. 1906; *Evripid. Teatr Evripida* (Dramy). Per. s vved., poslesl. I.F. Annenskogo. Pod red. i s komm. F.F. Zelinskogo. Bd. I: Alkesta, Andromacha, Vakchanki, Gekuba. Moskau 1916; Bd. II: Geraklidy, Gerakl, Elena, Ippolit. Moskau 1917; Bd. III: Ifigenija Avlidskaja, Ifigenija Tavričeskaja, Ion, Kiklop. Moskau 1921. (Im weiteren zitiert: TE I, II, III).

22 E. Bazzarelli, *La poesia di Innokentij Annenskij.* Mailand 1965.

23 V. Setschkareff, Laodamia in Polen und in Rußland. Studien zum Verhältnis des Symbolismus zur Antike. In: *ZslPh* 1959, Nr. 27, S. 1-32.

lebend, äußerte Ivanov seine Liebe für Griechenland auf ähnliche Art. Auf dem Hintergrund seiner griechisch-humanistischen Bildung gab er griechischer Thematik sowohl im Beruf als auch im Privatleben eine Vorrangsstellung.

Die Stationen seines Lebens zeigen seinen Werdegang zum wahren Hellenisten, oder - wie er selbst es bezeichnete - zum "Griechen" im übertragenen Sinne. Diese seine Entwicklung ist Inhalt des ersten ihm gewidmeten Kapitels. Große Aufmerksamkeit wird dabei seinen Übersetzungen aus dem Altgriechischen gewidmet, weil sie ihn offensichtlich in seinem dichterischen und philosophischen Werk beeinflußten. O. Deschartes, Ivanovs langjährige Freundin und Biographin, gibt in ihrer großen Dokumentation über sein Leben und Werk wertvolle Informationen.[24]

Die griechischen Elemente in der Philosophie Ivanovs sind Thema des nächsten Kapitels. Die hohe Wertstellung, die er dabei der griechischen Kunst, ihrer Entstehung und ihren Inhalten gibt, erlauben es, sein Denken als ästhetische Philosophie zu bezeichnen. Diejenigen Untersuchungen berücksichtigend, die u.a. die Vorrangsrolle der griechischen Kunst im Ivanovschen Weltverständnis betonen,[25] wird hier das Thema gezielt systematisiert und anschließend in einer Übersicht abgeschlossen.[26]

Im Anschluß daran beschäftigt sich diese Arbeit mit der Lyrik Ivanovs, wobei eine Zusammenfassung der griechischen Themen und Gestalten, aber auch der sprachlichen Gräzismen Ivanovs versucht wird. Ansätze für eine solche Übersicht bieten schon die Beiträge von

---

24 Zur Zeit der Entstehung der vorliegenden Arbeit waren schon die ersten 4 Bände der Gesamtausgabe der Werke Ivanovs erschienen: V. Ivanov, Sobranie sočinenij. Brüssel 1971, 1974, 1979, 1987. (Im weiteren zitiert: I, II, III, IV). Die Arbeit O. Deschartes' ist als Einleitung in den ersten Band zu finden, S. 5-227.

25 C. Tschöpl, *Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie.* (Diss.) München 1968 (= Slavistische Beiträge, 30); J. West, *Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic.* London 1970; G. Langer, *Kunst, Wissenschaft, Utopie. Die "Überwindung der Kulturkrise" bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov.* Frankfurt a.M. 1990 (= Frankfurter Wissenschaftliche Beiträge, Kulturwissenschaftliche Reihe, 19).

26 Zur Zeit der Entstehung der vorliegenden Arbeit wurde die Veröffentlichung einer Dissertation angekündigt, deren Titel die Erforschung der griechischen Reminiszenzen in der ästhetischen Philosophie Ivanovs verspricht: M. White, *The Role of Greek Antiquity in Russian Symbolist Theory. Belyj Andrej, Ivanov Vyacheslav, Nietzsche, Solovyov Vladimir.* (Diss.) Washington 1992.

J. Holthusen zu Ivanovs Dichtung und Philosophie, die Hinweise auf den griechischen Charakter der Motivik Ivanovs enthalten.[27]

Abschließend werden dramatische Theorie und dramatisches Werk Ivanovs behandelt. So, wie es u.a. in verschiedenen Vorträgen[28] angedeutet worden ist, vereinigt Ivanov in seinen Tragödien den Kanon des griechischen Dramas mit eigener Thematik, die allerdings vom dionysischen Kult inspiriert ist. Sein Versuch, Religionsphilosophisches in theatralische Wirklichkeit umzusetzen, läßt es notwendig erscheinen, Handlung und Aufbau dieser Tragödien im Zusammenhang mit seiner Theorie zum antiken Drama und zum Wesen der dionysischen Religion zu analysieren.

Es lag nicht in der Absicht der vorliegenden Untersuchung, die ganze Breite der Einflüsse des griechischen Kulturerbes im Rußland der Jahrhundertwende zu erfassen. Noch vieles hier nicht Berücksichtigte aus dieser Zeit bezeugt die Fortsetzung der 'Griechenland-Liebe' der russischen Literatur auch in späteren Jahren. Ebenso wird auf Vergleiche mit weiteren russischen, aber auch westeuropäischen Dichtern verzichtet - dies wäre beim jetzigen Stand der Forschung verfrüht. Eine historisierende Zusammenfassung der Gräkophilie im russischen fin de siècle ist eine Aufgabe, die zahlreicher Einzeluntersuchungen bedarf. Als ein erster Schritt in diese Richtung kann die Arbeit über Annenskij und Ivanov gesehen werden.

---

27 J. Holthusen, *Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph.* München 1982 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, 2); ders., *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus.* Göttingen 1957.

28 S. dazu R. Jackson, L. Nelson (Hrsg.), *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher.* New Haven 1986 (= Yale Russian and East European Publications, 8); F. Malcovati (Hrsg.), *Cultura e memoria. Atti del terzo simposio internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov.* Florenz 1988 (= Pubblicazioni della facoltá di lettere e filosofia dell' Universitá di Pavia, 45); W. Potthoff (Hrsg.), *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph: Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums,* Heidelberg, 4.-10. September 1989. Heidelberg 1993 (= Beiträge zur slavischen Philologie, 3).

1. Die Rolle der griechischen Sprache und Literatur im Leben Annenskijs

Da Annenskij ein eher zurückgezogenes Leben führte und ziemlich früh, im Alter von 54 Jahren, starb, sind die Informationen über sein Leben spärlich. Was die Rolle Griechenlands in seinem Leben angeht, sind sie allerdings aufschlußreich. Wie sich diese definierte, erklärt vieles über die Entstehung des künstlerischen Werkes Annenskijs und kann als beispielhaft für das Interesse an Griechenland in der Zeit der Jahrhundertwende gelten.

Im Alter von 20 Jahren begann Annenskij 1875 ein vierjähriges Studium der Literatur an der Historisch-Philologischen Fakultät der Universität Petersburg. Nach dessen Abschluß 1879 lehrte er an verschiedenen Gymnasien und Institutionen die alten Sprachen. Im Jahre 1890 unternahm er zusammen mit dem Historiker A.F. Šmurlo eine Reise nach Italien,[1] die sich eindeutig vom Interesse an der Antike leiten ließ.

1891 wurde Annenskij zum Direktor des Collegiums von Pavel Galagan in Kiev ernannt und zog für die nächsten zwei Jahre in die Ukraine. Der Beschäftigung in Kiev folgte im Jahr 1893 die Versetzung an das 8. Petersburger Gymnasium, später, 1896, die Anstellung am Gymnasium von Carskoe Selo und die Nominierung zum Schulinspektor. Doch schienen ihn die Beamtenpflichten nicht besonders zu begeistern. In Kiev beschloß er, die Arbeit an der vollständigen Übersetzung und Kommentierung des Euripides aufzunehmen.

Seine Vorlesungen über das griechische Epos und Drama hielt Annenskij ab dem Jahr 1908 im Rahmen der Raevschen Frauenkurse. Als er 1909 plötzlich an den Folgen eines Herzinfarktes starb, hinterließ er die Arbeit zu Euripides und, neben vielen einzelnen Publikationen in Zeitungen und Zeitschriften, die beiden Essay-Sammelbände zur Literatur mit dem Titel "Knigi otraženij" und zwei Gedichtsammlungen.[2]

---

1 Griechenland dagegen besuchte er nie. Die Gründe dafür sind unbekannt, obwohl er sich dadurch nicht von anderen klassischen Philologen unterschied.

2 Nik. T-o, *Tichie pesni. S priloženiem sbornika stichotvornych perevodov "Parnascy i Prokljatye"*. SPb. 1904. Erst nach seinem Tod erschien I. Annenskij, *Kiparisovyj larec: Vtoraja kniga stichov (posmertnaja)*. Moskau 1910.

1.1 Annenskij als Lehrer

Die Zeitgenossen Annenskijs neigten dazu, seinen Beruf des Gymnasiallehrers als einen Widerspruch zu seinem Wirken als Dichter zu sehen. M. Vološin z.B. sah in Annenskij "nahezu zehn verschiedene Personen, die zueinander weder ihren Interessen, noch ihrem Alter, Funktion, oder sozialer Stellung nach" paßten.[3] Auch für V. Chodasevič stand der Direktor des Gymnasiums in Carskoe Selo im Widerstreit zu dem Dichter. Unglücklicherweise habe Annenskij in seinem Berufsleben versucht, sich dem gewohnten Bild eines Beamten anzupassen.[4] Diese Ansichten, die eher auf Vorurteile und nicht auf die Person Annenskijs zurückgehen, sollen hier revidiert werden.

Im Rußland der Jahrhundertwende wurde das Lernen des Altgriechischen von progressiven politischen Strömungen mit Argwohn belegt. In diesem Zusammenhang bedeutete Annenskijs Altgriechischunterricht ein für seine Zeit sehr schwieriges, ja revolutionäres Unterfangen.

Das seit dem 18. Jahrhundert bestehende System der Aufteilung in Realgymnasien und humanistische Gymnasien beschränkte den Altgriechischunterricht zunächst auf wenige Schulen und die geistlichen Seminare,[5] wo das Hauptgewicht nicht auf das klassische, sondern auf das byzantinische Griechisch gelegt wurde. Dies führte zu derart mangelhaften Griechischkenntnissen der russischen Schulabsolventen, daß die Petersburger Geistliche Akademie gezwungen war, für ihre klassischen Studien Studenten aus dem Ausland anzuwerben. Das veranlaßte Zweifel an der Zweckmäßigkeit des altsprachlichen Unterrichts überhaupt, wozu auch die allgemeine Ansicht beitrug, daß die französische Sprache und technische Kenntnisse nützlicher für das Leben der Schulabsolventen seien. Die Diskussion fand ihren Höhepunkt im Jahr 1803 mit der Gründung des Ministeriums für Volksaufklärung.

Erst nach dem Napoleonischen Krieg 1812 wandte man sich für kurze Zeit vom Erlernen der französischen Sprache ab und räumte auch dem Lateinischen und Griechischen eine Existenzberechtigung ein. Dies wurde damit begründet, daß die griechische und die lateinische Sprache Einfluß sowohl auf den Stil als auch auf die Ästhetik des Russi-

---

3 S. dazu M. Vološin, Liki tvorčestva. I.F. Annenskij-lirik. In: *A* 1910, Nr. 4, S. 12.

4 S. dazu V. Chodasevič, Ob Annenskom. In: ders., *Literaturnye stat'i i vosponinanija.* N.Y. 1954, S. 161.

5 S. dazu I. Alešincev, *Istorija gimnazičeskogo obrazovanija v Rossii (XVIII i XIX v.).* SPb. 1912, S. 218; M. Kažoknieks, op. cit., S. 16; P. Miljukov, *Očerki po istorii russkoj kul'tury.* Paris 1931, 2. Bd., S. 804.

schen haben würden. Dennoch führte eine neue Schulreform in den Jahren 1849-1851 dazu, daß in ganz Rußland nur noch an zwölf Gymnasien Griechisch gelehrt wurde.

Als nun in den 60er Jahren Graf A.D. Tolstoj zum Erziehungsminister ernannt wurde, flammte die Diskussion um das Thema wieder auf: Tolstoj hatte sich fest vorgenommen, der Vernachlässigung der alten Sprachen entgegenzuarbeiten, wobei er auf großen Widerstand stieß. Das Hauptargument seiner Beschuldiger war, durch diese schwierigen Fächer seien die sozial nicht privilegierten Schichten am gesellschaftlichen Aufstieg gehindert. Erst als Zar Alexander II. sich auf die Seite seines Ministers stellte, konnte dieser sich 1871 durchsetzen. Nunmehr nahm der altsprachliche Unterricht an allen humanistischen Gymnasien 41% der gesamten Unterrichtszeit ein.[6]

Doch sogar die Befürworter des altsprachlichen Unterrichts konnten einen gewissen Widerwillen gegen die Lehrform nicht unterdrücken; denn im Mittelpunkt der Lehrstunden standen überwiegend grammatische und stilistische Übungen, die von den Schülern hauptsächlich Auswendiglernen verlangten. Dies und die Einstellung progressiver und liberaler Kreise führte um die Jahrhundertwende zu einer sehr verbreiteten Ablehnung des Altgriechischen.

Was es für Annenskij bedeutete, sich dieser negativen Haltung zum Trotz weiterhin für die griechische Sprache und Kultur zu begeistern und auszusprechen, beschrieb P.P. Mitrofanov mit folgenden Worten:

> Он пережил то время, когда русское общество, за деревьями не видевшее леса, накинулось на классицизм, как на причину своих бед, как на лютого своего врага. Он пережил и режим доброжелательных генералов от инфантерии, не знавших, как пишется греческая иота, и тем не менее решивших, что древонасаждение важнее античности. При поддержке весьма немногих, он имел мужество открыто зая-

---

6 I. Alešincev S. 219 gibt eine Liste der Unterrichtsfächer humanistischer Gymnasien zur Schulzeit Ivanovs an, an der die vorrangige Stellung des Griechischen unter anderen Fächern gleich zu erkennen ist:

1 Закон Божий	6	
2 Русская Словесность	13	
3 Латинский язык	24	
4 Греческий язык	22	часовых уроков в месяц
5 История	12	
6 Математика с физикой	12	
7 Немецкий язык	12	
8 Французский язык	8	

> влять, что система Толстого, при всех ее грехах вольных и невольных, была попыткой европеизации русской школы.[7]

Doch trotz seines Mutes, muß ihn die Situation außerordentlich gequält haben. Wie ein Brief an A.V. Borodina vom August 1900 bezeugt, fühlte er sich aufgrund der allgemeinen Ablehnung dessen, was für ihn Berufung war, niedergeschlagen.[8] Er erwog sogar, sich von seiner pädagogischen Funktion zu befreien:

> Вы спросите меня: "Зачем вы не уйдете?" О, сколько я думал об этом... Сколько я об этом мечтал. Может быть, это было бы и не так трудно... Но знаете, как Вы думаете серьезно? Имеет ли нравственное право убежденный защитник классицизма бросить его знамя в такой момент, когда оно со всех сторон окружено злыми неприятелями?[9]

Vielleicht aber war es eben diese in seinem Brief erwähnte "moralische Pflicht", den Klassizismus zu verteidigen, was Annenskij veranlaßte, die Aufgaben des Lehrers und des Dichters weiterhin zu vereinigen. Außerdem wußte er selbst allzugut, was die Schüler unter dem Begriff Altgriechisch verstanden. Er selbst hatte beim Abschluß seiner Schulausbildung die größten Schwierigkeiten bei der Vorbereitung für die Prüfung im Altgriechischen gehabt.[10] Daß seine Lehrtätigkeit einen sehr engagierten und innovativen Charakter hatte, mag darauf zurückgehen.

Hierin ist wohl auch der Grund für seinen Versuch zu sehen, seinen Unterricht nicht nur mit pädagogischen, sondern auch mit dichterischen Mitteln zu gestalten. Sein Ziel war es, den jungen Menschen die Liebe zum antiken Griechenland so zu vermitteln, daß für sie das Erlernen der Sprache - d.h. der Grammatik - ein Mittel zum Zweck wurde. Das führte zu seiner Kritik an früheren Methoden, aber gleichzeitig auch zu dem Bedürfnis, sich durch den Erfolg seiner Lehrform zu bestätigen. Für diese war an erster Stelle die Verschmelzung seines Dichter- und seines Pädagogendaseins von Bedeutung.

---

7 P.P. Mitrofanov, Innokentij Annenskij. In: *Russkaja literatura 20 v. (1890-1910).* (Hrsg. A. Vengerov) Moskau 1914-1916, 2. Bd., kn. 6, S. 288.

8 Die Feindseligkeit gegen den Humanismus in den russischen Schulen dauerte das ganze letzte Jahrzehnt des 19. Jhs. an.

9 I. Annenskij, *Knigi otraženij.* Moskau 1979 (Im weiteren zitiert: *KO*), S. 448, Brief an A.B. Borodina vom August 1900.

10 S. dazu A. Fedorov, op. cit., S. 9.

In den *Pedagogičeskie pis'ma* (1892)[11] und allen sonstigen Quellen, die die pädagogische Tätigkeit Annenskijs bezeugen,[12] tritt die Besonderheit seiner Lehrtätigkeit deutlich hervor. Als erstes übte er Kritik an dem scholastischen Umgang mit der griechischen Sprache in den Schulen. Das trockene Auswendiglernen von Vokabeln, grammatischen Formen und syntaktischen Konstruktionen mißfiel ihm. Ebenso wollte er die übliche Übersetzungsmethode außer Kraft setzen. Annenskij empfand die von ihm so genannte "interlinguale Sprache"[13] der wortwörtlichen Übersetzung als unvereinbar mit dem für ihn eigentlichen Ziel des Altgriechischunterrichts - dem der ästhetischen Erziehung der Kinder. Im Namen der Genauigkeit nämlich mißachtete man völlig die dichterischen Möglichkeiten der russischen Sprache.

In seinen Forderungen zeigte Annenskij Enthusiasmus, sogar kämpferischen Sinn. Gleichzeitig klagte er jedoch zuweilen bitter über seine Isolierung und sein Einzelgängertum:

> Я не люблю толпы, ненавижу шум и суету и укрываюсь с моими, вероятно, устаревшими взглядами и симпатиями в безобидную форму письма, вне полемики.[14]

Offensichtlich verknüpfte Annenskij die Kenntnis der altgriechischen Sprache mit seiner Auseinandersetzung mit der kulturellen Entwicklung Rußlands. Seine *Pedagogičeskie pis'ma* beweisen, daß die Sprache für ihn als Lehrer eine ebenso wichtige Rolle spielte wie für einen Dichter.[15] Von der These ausgehend, daß jede Gesellschaft von den Kindern und somit von ihrer Erziehung abhängig ist, verlangte er zur Schaffung eines kulturellen und kultivierten Rußlands die ästhetische Erziehung der jungen Generation in den Schulen vor allem mit Hilfe der griechischen Sprache und Kultur. Seine Vorschläge zur Vermittlung altgriechischer Autoren, ob Historiker, Dramatiker oder auch Dichter, sollten zu einem Unterricht führen, in dem an erster Stelle ästhetische

---

11 I. Annenskij, Pedagogičeskie pis'ma Ja.P. Gureviču. In: *Russkaja škola* 1892, Nr. 7-8, S. 146-167; 1892, Nr. 11, S. 65-86; 1895, Nr. 2, S. 87-102.

12 I. Annenskij, Pervye šagi v izučenii slovesnosti: Dva soobščenija v sobranii prepodavatelej russkogo jazyka pri Pedagogičeskom muzee voenno-učebnych zavedenij. SPb. 1888.

13 Er sprach von "интерлингвильная речь".

14 I. Annenskij, Pedagogičeskie pis'ma Ja.P. Gureviču, op. cit., Nr. 7-8, S. 165.

15 A. Fedorov, op. cit., S. 25 betonte dies mit den auf den Altgriechischunterricht Annenskijs bezogenen Worten: "...Учитель на уроках оставался Поэтом..."

Inhalte standen, während die Propagierung nationaler und kirchlicher Ideale in den Hintergrund trat.[16] Für die Russen, die in seinen Augen einer aufmerksamen ästhetischen Erziehung bedurften, war es seiner Meinung nach vorrangig, daß sich die Kinder gut ausdrückten, daß sie lernten, Schönheit und Harmonie zu schätzen und zu lieben.

Was die Methode betraf, um diese Ziele zu erreichen, gab Annenskij genaue Anweisungen. Zunächst wies er die Lehrer an, den Kindern die Verbindung von Sprache, Mythologie und Poesie im Altgriechischen nahezubringen.

> Мифология и поэзия - вот две области, в которых лексический анализ, образ, представляемый *словом*, должен быть особенно центром, определяющим пунктом для всех работ, объяснений, иллюстраций. Положим, попалось в переводе слово Gorgo; прежде чем уходить в область мифических рассказов, показывать изображения, говорить о поэтических образах, связанных с именем Горгоны, я беру ближайшее - имя, слово, обогащаю его однокоренными, разъясняю лежащую в основании его идею.[17]

Da Annenskij bemerkt hatte, daß sprachhistorische Beobachtungen und Vergleiche den Kindern Spaß machten, forderte er die Lehrer auf, die Schüler im Unterricht zu diesen zu ermutigen.[18] Er führte das Vorlesen dichterischer Werke, die Vergleiche von Epitheta, die Theateraufführungen antiker Dramen, sogar das Dichten und Nach-Dichten ein, um aus gelangweilten Unterrichtsteilnehmern interessierte und begeisterte Lernende zu machen. Sogar archäologische Erkenntnisse sollten im Altgriechischunterricht besprochen werden. Im Grunde handelte es sich dabei um eine Synthese der verschiedenen Interessen und Neigungen seiner Schüler. Die Schüler im Gymnasium von Carskoe Selo führten im Februar des Jahres 1896 die von ihrem Lehrer übersetzte Tragödie Euripides' *Res* auf. Die Aufführung geriet zu einem herausragenden kulturellen Ereignis. Unter den Gästen befanden sich N.A. Rimskij-Korsakov, A.N. Veselovskij, F.F. Zelinskij und V.K. Ernstedt.[19]

---

16 Es ging ihm dabei hauptsächlich um die Unabhängigkeit des Philologie-Unterrichts von der Vermittlung enger patriotisch-kirchlicher Werte und nicht um die Trennung des religiösen Gefühls vom Kunsterlebnis. Vgl. Pedagogičeskie pis'ma Ja.P. Gureviču, op. cit., Nr. 11, S. 69: "Чувство религиозное связано с долгом и верой, эстетическое лежит в свободном и сознательном наслаждении красотой. Понятия красоты и благопения весьма различны."

17 Ibid. S. 66.

18 Als Beispiel gebrauchte er wieder den Namen "γοργώ" und dessen Verwandschaft mit russ. "гроза". Ibid. Nr. 7-8, S. 164.

Zu der mit Griechenland verbundenen pädagogischen Tätigkeit Annenskijs muß auch seine Arbeit im Rahmen der "Raevschen Frauenkurse" gerechnet werden. Annenskij wurde während seiner letzten Lebensjahre zum ständigen Mitarbeiter dieser Frauenuniversität; dort hielt er ab 1908 bis zum Tag seines Todes Vorlesungen zum griechischen Drama und Epos.

Die bisher wichtigsten Informationen zu seiner Tätigkeit in den Kursen überlieferte der Nachwelt sein dortiger Mitarbeiter F. Zelinskij, der vor allem von der Vortragsart Annenskijs berichtete. Diese habe auf ihn eher zurückhaltend, doch immer interessant und künstlerisch wertvoll gewirkt.[20] Annenskijs Begeisterung für den Gegenstand seiner jeweiligen Vorlesung äußerte sich in zweierlei Hinsicht: ein Manuskript war ihm unbekannt, stattdessen sprach er frei, in ständigem Kontakt mit seinem Publikum, wobei er oft das Schema seiner Vorlesung entsprechend dem Interesse seiner Hörer und seinen eigenen Gedanken abzuändern pflegte.

Zelinskij betrachtete Annenskij als einen der wenigen Intellektuellen, die philologische und dichterische Kenntnisse der Antike miteinander zu verknüpfen vermochten:

> Есть филологи (по немецки их называют Nurphilologen) и есть филологи окрашенные в своем научном естестве еще какой нибудь другой, научной или художественной предилекцией. И.Ф. не относился пренебрежительно к первой категории, но сам он принадлежал ко второй.[21]

Möglicherweise kam diese Kombination in Annenskijs Persönlichkeit im Rahmen der für Erwachsene organisierten Kurse und Vorträge noch besser zum Ausdruck, als in der vom Lehrplan eingeengten Tätigkeit an der Schule.

---

19 I. Annenskij, "Res" na gimnazičeskoj scene. In: *G* 1909, 4. Bd., Nr. 10(36), S. 367-369.

20 F. Zelinskij 1910, op. cit.

21 Ibid. S. 5.

1.2 Annenskij als Dichter

Das dichterische Schaffen war bei Annenskij mit einer bestimmten Haltung im Leben verknüpft. So besaß für ihn ein guter Leser oder ein aufgeweckter literarischer Kommentator eine ebenso dichterische Natur wie ein Autor. Am besten zeigt sich diese Einstellung in seinen beiden, 1906 und 1909 entstandenen Büchern *Knigi otraženij*, in denen er schon das Lesen und Kommentieren eines literarischen Werkes zum künstlerischen Schaffen erhob.[22]

Diese Lebenseinstellung bezeichnete er als griechisch, wobei er auf Goethe als Vorbild zurückgriff. Im Vorwort zur *Iphigenie auf Tauris* hob er vor allem Goethes "griechischen Blick" hervor, nannte die Seele des Dichters "griechisch".[23] Was eine "griechische Seele" sei, ist aus seinen Worten über Goethes Liebe für die Antike, das "Griechentum in Goethes Natur" und über die "antiken Formen" in dessen Poesie zu erahnen.[24] Inwieweit sich Annenskij mit Goethe identifizierte, ist hier nicht von Interesse; von Bedeutung bleibt allerdings der Ton in der Charakterisierung Goethes und die Übernahme seines symbolhaften Begreifens des Griechentums als Lebenseinstellung und seelischen Zustand.

Um gegenwärtiger Dichtung einen dem antiken Empfinden ebenbürtigen Rang zuzuweisen, lud Annenskij von Zeit zu Zeit zu Zusammenkünften mit kunstvollem Vortrag bzw. Vorlesen literarischer Werke ein. In den Erinnerungen seiner Zeitgenossen heißt es, daß er in Carskoe Selo in seinem Arbeitsraum - umgeben von den Büsten des Sokrates und Euripides - besonders gerne seine Übersetzungen aus dem Altgriechischen vortrug; dabei gerieten diese Studien zu einer Art künstlerischen Ereignisses, zu einer Aufführung:

> Время от времени И.Ф. устраивал нам и своим многочисленным петербургским друзьям особый праздник: по мере окончания он читал свои переводы трагедий Еврипида. (...) Сам хозяин изящнее и одушевленнее обыкновенного, своеобразно-красиво декламирует свои ямбы, в которые прелился родственный ему по духу "трагичнейший" из греческих поэтов, так много говорящий современному читателю.[25]

---

22 S. dazu B. Conrad, op. cit., S. 37-44.

23 I. Annenskij, Tavričeskaja žrica u Evripida, Ruččelai i Gete. In: *TE* III, S. 154.

24 Ibid. S. 157.

25 Vgl. A. Muchin, I.F. Annenskij. Nekrolog. In: *G* 1909, Nr. 20, S. 611.

Daß Annenskij sich in seiner Attitüde nicht gleich als klassizistischer Dichter zu erkennen gab, ist offensichtlich. Ein Vergleich mit manchen seiner Zeitgenossen[26] zeigt, daß Annenskij keineswegs in so vielfältiger Weise wie diese sein Privatleben mit seiner Liebe für die griechische Kultur verknüpfte. Zwar war er klassischer Philologe; Angleichung aber an antike Persönlichkeiten oder gar das Gefühl, ein den antiken Dichtern paralleles Leben zu führen, fehlten. 'Persönliche Mythologie', Beinamen, Kostümierungen oder dichterische Abendtreffen in griechischem Stil spielten in seinem Leben keine Rolle.[27]

In seinen eigenen Gedichtsammlungen fehlt die griechische Thematik. Lediglich das von ihm für seine erste Gedichtsammlung *Tichie pesni* (1904) gewählte Pseudonym "Nik. T-o" enthält eine klassizistische Anspielung. In dieser russischen Übersetzung des von Odysseus im 9. Gesang der *Odyssee* für den drohenden Kyklopen gewählten Namen οὖτις sieht B. Conrad eine Allegorie aus Platons "Höhlengleichnis":

> Annenskij stellt sich mit seiner Deutung und Verwendung der Geschichte von Odysseus in der Höhle des Polyphem in die Tradition des Platonismus: er vergleicht die menschliche Existenz mit dem Dasein eines Gefangenen in einer Höhle, deren Ausgang fest verschlossen ist. Wenn er sich als Dichter in der Rolle des Odysseus-Niemand präsentiert, so heißt das, daß er dem Dichter eine außerordentliche Funktion zuweist, nämlich die Rolle desjenigen, der allein aus dieser Höhle, der ausweglosen Gefangenschaft zu erretten vermag.[28]

Gleichwohl beweist dieser einzelne Fall symbolischer Identifizierung mit einer mythischen Gestalt nicht viel für Annenskijs Auseinandersetzung mit Griechenland im Rahmen seines lyrischen Werkes. Diese äußerte sich dagegen vor allem in seinen Dramen.

Seinen vier Tragödien *Melanippa-filosof* (1901), *Car' Iksion* (1902), *Laodamija* (1903), *Famira-kifared* (1906) widmete sich Annenskij lange. Welche Bedeutung er seinen Dramen zumaß, erhellen seine Briefe aus dieser Zeit, in denen er immer wieder Auskunft über den Gang der Arbeit an den Dramen gibt und in teilweise langen Erklärungen über ihren Inhalt und Sinn berichtet. Im Juni 1902 und August 1906 schreibt er A.V. Borodina ausführlich über die kurz zuvor beendeten Tragödien

---

26 S. dazu Kap. 4.3, S. 100-105.

27 In diesem Sinne sind die Vorwürfe gegen Annenskij von seiten V. Aleksandrovs (Innokentij Annenskij. In: *Literaturnyj kritik* 1939, Nr. 5-6, S. 124), Annenskij sei angesichts seines Hangs zum Klassizismus dem Leben seiner Zeit ferngeblieben, sei dekadent und krank gewesen, völlig unberechtigt.

28 S. dazu B. Conrad, op. cit., S. 91.

Laodamija und *Famira-Kifared.* Gerade aus diesen Briefen Annenskijs ist ersichtlich, daß er durch sein dichterisches Schaffen seiner pädagogischen Arbeit gerecht werden wollte.[29] Anscheinend blieb er seiner Verantwortung als klassischer Philologe auch bei der Abfassung seiner Tragödien treu. So griff er auf Erkenntnisse von Philologie und Geschichte zurück, um sein Bild des antiken Griechenlands genau zu vermitteln. Über *Laodamija* z.B. berichtete er, er habe in einem Dialog versucht, "die ganze Welt der religiösen Anschauungen des antiken Griechenland, so wie ich sie in ihrer idealen Seite selbst sehe", zu verdeutlichen.[30]

1.3 Annenskij als Übersetzer

Den dramatischen Werken Annenskijs ist ein besonderes Kapitel gewidmet, denn in seinen Tragödien zeigt sich ein enges Verhältnis zwischen seiner dichterischen und seiner theoretischen Annäherung an Griechenland. Wenn auch die Dramen Annenskijs sein persönliches dichterisches Wort zu Griechenland sind, so dürfen doch seine Übersetzungen nicht unberücksichtigt bleiben. Denn außer Dichter und Pädagoge blieb Annenskij ein Leben lang auch Übersetzer.

Übersetzungen aus dem Altgriechischen hatten in Rußland eine lange Tradition. Erste Übersetzungen Homers stammen aus der Zeit Peters des Großen;[31] später dann, während der Herrschaft Katharinas II. wurden zahlreiche antike Schriften ins Russische übertragen.[32] Gleichwohl kann erst seit dem Beginn des 19. Jhs. vom Anfang des Klassizismus in Rußland gesprochen werden, wenn man z.B. M.N. Murav'ev (1757-1827) und dessen Mitarbeiter A.O. Merzljakov (1778-1830) in ihrer Zusammenarbeit in der Publikation von *Podražanija i perevoda iz grečeskich i latinskich stichotvorcev* (1825-1826)[33], oder die Übersetzung Plutarchs durch den Griechen S.Ju. Destunis (1782-1848), *Žizneopisanija Plutarcha* berücksichtigt. N.P. Černjaev verzeichnete als Folge eine Idealisierung antiken Lebens während der Herrschaftszeit Nikolaus I.,[34] die sich in Publikationen wie *Sever-*

29 Es handelt sich um die Briefe vom 14.VI.1902 und 2.VIII.1906 an A.V. Borodina, publiziert in *KO,* S. 450-456 und S. 468.

30 Ibid. Brief vom 16.12.1908, S. 483.

31 S. dazu P.N. Černjaev 1910, S. 858-885.

32 Dazu trug auch die Einrichtung eines offiziellen "Übersetzungskomitees" sowie die Ausschreibung eines Übersetzerpreises und die Anwesenheit ausländischer, vor allem deutscher Wissenschaftler bei. S. dazu P.N. Černjaev 1910.

33 S. dazu F.A. Vinogradov, *Aleksej Fedorovič Merzljakov.* SPb. 1908.

34 1825-1855

nye cvety oder in einer griechischen Anthologie mit dem Titel *Arcades ambo* ausdrückte. Außerordentliche Bedeutung hatte die Übersetzung der *Ilias* von Gnedič im Jahre 1829, zu deren Initiatoren und Förderern Graf A.S. Stroganov (1733-1811) und A. Olenin (1763-1843) gezählt werden. Diese wiederum standen unter dem Einfluß der Schriften Winckelmanns und Lessings.[35] D.P. Popov übersetzte Homer unter der Obhut Olenins sogar in Prosa.[36] Als ebenso wichtig kann die Übersetzung von Werken Pindars von Goleniščev-Kutuzov (1767-1829) vom Jahre 1804, oder der Aristophanischen *Wolken* von Murav'ev-Apostol (1765-1851) bezeichnet werden.

Um die Jahrhundertwende kann eine Intensivierung der Übersetzungen aus dem Altgriechischen beobachtet werden.[37] Dieses Phänomen wurde sicherlich auch durch die Reformen Alexanders III. gefördert, die sich u.a. in einer Verstärkung archäologischer Ausgrabungen,[38] internationaler Kongresse zur klassischen Philologie und Archäologie auf russischem Boden,[39] in Publikationen klassizistisch ausgerichteter Periodika[40] sowie Anthologien antiker Literatur[41] äußerten. Hinzu kam das Bewußtsein russisch-griechischer Verbundenheit. Neben dem Vergleich mit den Skythen,[42] die das Licht der Aufklärung in Griechenland fanden, bestand auch die Ansicht, die Russen seien direkte Nachfolger der Griechen.

---

35 S. dazu P.N. Černjaev 1910, S. 880.

36 Ibid. S. 883.

37 S. dazu P. Miljukov, *Očerki po istorii russkoj kul'tury.* Paris 1931, Bd. 2: "Iskusstvo, škola, prosveščenie", S. 804 ff.

38 Gemeint sind damit vor allem die Funde Schliemanns in Troja, Evans' in Kreta, der französischen Archäologen in Delphi, der Deutschen in Olympia, die alle um die gleiche Zeit bekannt wurden und die Welt in Staunen versetzten.

39 S. dazu A. Voronkov, op. cit., S. 20-22.

40 *Germes*, 1907-1918; *Gimnazija*, 1888-1900; *Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščenija*, 1895-1917; *Zapiski klassičeskogo otdelenija Imperatorskogo Russkogo Archeologičeskogo Obščestva*, 1904-1917; *Trudy otdelenija archeologii drevneklassičeskoj, vizantijskoj i zapadnoevropejskoj*, 1896-1900; *Filologičeskoe obozrenie*, 1891-1902.

41 S. dazu A.K. Voronkov, op. cit., S. 23-27; V.A. Alekseev, *Drevnegrečeskie poèty v biografijach i obrazcach.* SPb. 1895; V.V. Latyšev, *"Na dosuge". Perevody iz drevnich poètov.* SPb. 1898; S.F. Orlovskij; V.N. Faminskij, *Grečeskaja chrestomatija. Izbrannye mesta iz grečeskich klassikov s biografijami pisatelej i primečanijami grammatičeskimi i real'nymi.* 3 Bde. SPb. 1899; A. Semenov, *Izbrannye otryvki grečeskich lirikov.* o.O. 1896.

42 S. dazu P. Thiergen, Translationsdenken und Imitationsformeln. Zum Selbstverständnis der russischen Literatur des 18. und 19. Jhs. In: *Arcadia* 1978, Nr. 13, S. 31.

In diesem Kontext wurde Puškin als "neuer Prometheus" gefeiert, während Odoevskij die Idee verbreitete, Rußland sei dazu ausersehen, den griechischen Geist wiederzubeleben und somit das moderne Europa "geistig zu erobern".[43] Černjaev sah den Grund seiner Beschäftigung mit der griechischen Klassik darin, daß die mythologische Landschaft Griechenlands bis tief nach Rußland reichte. Für ihn war der Kaukasus der Ort der Bestrafung des Prometheus und die Krim (als Tauris) der Platz der Verbannung der Iphigeneia.

> Не говорят-ли эти стародавние легенды о том, что наша родина в самую отдаленную мифическую эпоху составляла как бы крайние пределы территории древнеэллинского мира?[44]

Die vorschnelle Verurteilung klassischer Bildung infolge der Schulreformen in den 60er Jahren des 19. Jhs. durch Zar Alexander II. erweckte offensichtlich auch ein neues Interesse weniger Intelektueller an griechischen Texten. Der Verleger M.V. Sabašnikov z.B. sah sich in seinen Lebenserinnerungen als Vorkämpfer einer kleinen Schicht von Klassizisten, die entgegen der Interessen und Tendenzen der Zeit Altes zu bewahren suchten:

> Классицизм никогда не пользовался у нас сочувствием публики, теперь же борьба с ним особенно обострилась. "Кто же станет покупать классических писателей! Мы опоздали на несколько лет", - рассуждали питерцы. Я возражал: "Правда, мы идем как будто против течения. Но это только кажется. (...) Переводов нет в продаже. Классиков просто не знают."[45]

Konkret bezog sich Sabašnikov auf die Publikation der Reihe *Pamjatniki mirovoj literatury*, als deren Mitarbeiter u.a. F. Zelinskij für die Übersetzung des Sophokles, I. Annenskij für Euripides und V. Ivanov für Aischylos vorgesehen waren. Zu den Mitarbeitern zählten auch K. Bal'mont, V. Brjusov, M. Kuzmin. Es handelte sich um einen sehr ehrgeizigen Plan, der allerdings nicht vollendet wurde, obwohl man auf die einzelnen Arbeiten auch viel später noch oft zurückgriff. Euripides und Aischylos erschienen nämlich bis in die 40er Jahre hinein in den Über-

43 Ibid. S. 33, 35.
44 P. Černjaev 1910, S. 861.
45 S. dazu M.V. Sabašnikov, *Vospominanija*. Moskau 1988, S. 326.

tragungen Annenskijs und Ivanovs.[46] Am häufigsten unter den Übersetzern[47] der beiden antiken Dramaturgen finden sich ihre Namen.

Annenskijs Arbeit an Euripides hatte schon vor der Planung dieser Publikation begonnen.[48] Doch verlangte diese Arbeit, die sich bis an sein Lebensende hinzog, absolute Konzentration, die er nicht zu jeder Zeit hatte. Im Jahre 1907 schrieb er in einem Brief an N.P. Begeeva in Zusammenhang mit seinen Inspektorenpflichten:

> И теперь еще в глаза глядит работа, которая заставит меня бросить Еврипида, может быть, недели на две, т.е. на все время, которое еще остается от каникул. Это, вероятно, делало меня больным и унылым.[49]

In anderen Briefen, die er zwischen 1899 und 1909 vor allem an A.V. Borodina richtet, ist erkennbar, daß Annenskij in der Übersetzung aus dem Altgriechischen ein Lebenswerk sah. Dazu kommt seine Überzeugung, daß die "in russischer Sprache erste" vollständige Übersetzung von Euripides für die russische Literaturgeschichte von großer Bedeutung sei. Offensichtlich war Annenskij davon überzeugt, zugleich der russischen und der griechischen Literatur zu dienen, d.h. mehr als Dichter und weniger als Philologe zu wirken:

> Нисколько не смущаюсь тем, что работаю исключительно для будущего и все еще питаю твердую надежду в пять лет довести до конца свой полный перевод и художественный анализ Еврипида - первый на русском языке, чтоб заработать себе одну строчку в истории литературы - в этом все мои мечты.[50]

---

46 Wichtige Publikationen, die Übersetzungen der beiden enthalten: V.A. Alekseev, 1895; ders., *Izbrannye ėpigrammy grečeskoj antologii.* SPb. 1896; F.F. Zelinskij, *Drevnegrečeskaja literatura ėpochi nezavisimosti.* SPb. 1892; Ja.E. Golosovker, *Lirika drevnej Ėllady.* Moskau-Leningrad 1935; O. Deratani, *Chrestomatija po antičnoj literature.* Moskau 1939; V.O. Nilender, *Grečeskaja literatura v izbrannych perevodach.* Moskau 1939.

47 Euripides wurde in Rußland am häufigsten ediert. Neben Annenskij erscheinen die Namen von V.A. Alekseev (in den 90er Jahren), F. Zelinskij (er hatte die *Bakchen* 1895 übertragen), D. Merežkovskij (er hatte im Jahre 1895 *Medea* in *Vestnik Evropy* publiziert). Alle angeführten Informationen sind A.I. Voronkov entnommen.

48 Die erste Übersetzung Annenskijs, von *Vakchanki*, wurde schon 1894 publiziert.

49 Brief vom 22. Juli 1907, zitiert nach A. Fedorov 1984, S. 46.

50 Ibid. Brief vom 29.XI.1899, S. 454.

Dieses Werk wurde allerdings erst nach seinem Tod in drei Bänden unter der Redaktion von F. Zelinskij vom Sabašnikov-Verlag ediert.[51]

Dem Erscheinen des ersten Bandes der geplanten dreibändigen Publikation folgte eine über die Presse bekannt gewordene Auseinandersetzung zwischen der Witwe Annenskijs O. Chmara-Borševskaja und dem Redakteur F. Zelinskij.[52] Dieser mußte seinen Umgang mit den hinterlassenen Dokumenten während der redaktionellen Arbeit rechtfertigen, nachdem Vorwürfe von Annenskijs Ehefrau laut geworden waren.

Zelinskij nämlich hatte im ersten Buch der Euripides-Übersetzungen im Rahmen seiner Korrekturen den russischen Text Annenskijs in vielen Punkten geändert bzw. durch seinen eigenen ersetzt, wobei er dieses Vorgehen nur in einer kurzen Anmerkung erläuterte, ohne die ursprüngliche Übersetzung zu zitieren.

In einem Protestbrief in *Novoe vremja* aus dem Januar des Jahres 1917 verteidigte die Witwe Annenskijs seine Übersetzungen mit großer Entschiedenheit.[53] Sie warf Zelinskij vor allem Respektlosigkeit der Dichtung Annenskijs gegenüber vor:

> Г-нь Зелинский редактирует ведь не каникулярную работу гимназиаста VII класса, чтобы силою своею авторитета произвольно вносить поправки в поэтический перевод (не дословный, не подстрочный, а поэтический) И.Ф. Анненского.[54]

Die Worte "не дословный, не подстрочный, а поэтический" unterscheiden eindeutig zwischen poetischer, d.h. freier, und philologischer, d.h. strenger Übersetzung. Die Entscheidung Annenskijs, die poetische der exakten Übertragung vorzuziehen, scheint genau durchdacht gewesen zu sein. Sicherlich fiel sie in Anbetracht der erwünschten Funktion des übersetzten Textes, vor allem seiner Wirkung auf die russische Gesellschaft. Der Meinung O. Chmara-Borševskajas nach wollte Annenskij vermeiden, daß eine allzu philologische Übersetzung beim modernen Dramenpublikum eine erwünschte emotionelle Reaktion verhinderte. Zelinskij wiederum entgegnete, daß die Aufklärung in Rußland richtig durchzuführen sei und warf Rozanov - der den Pro-

---

51 Die Übersetzungen erschienen in *TE*.

52 Die gesamte Diskussion wurde im Vorwort zu *TE* II von F. Zelinskij zur Dokumentation und Unterstützung der eigenen Arbeit gedruckt.

53 Zwei Tage später folgten in der gleichen Zeitung der Protest von Annenskijs Sohn Valentin und die Erwiderung Zelinskijs.

54 Ibid. S. XI.

testbrief Chmara-Borševskajas eingeleitet hatte - im Umgang mit diesem Thema Leichtfertigkeit vor.[55] Auf die gegen ihn erhobenen Vorwürfe antwortete er mit folgenden Worten:

> Как филолог, покойный не находился на высоте своей задачи; как поэт, он, без сомнения, на много голов выше меня - но борьба с филологическими трудностями его задачи не дает развиться его вдохновению...[56]

Diese Auseinandersetzung ist insofern interessant, als sich in ihr das Dilemma der damaligen Zeit zwischen philologischer und poetischer Übertragung offenbart. Dabei darf nicht in Vergessenheit geraten, daß die Hintergründe des Streites keineswegs persönlicher, sondern theoretischer Natur waren, da Annenskij und Zelinskij gute Bekannte und Mitarbeiter in den Raevschen Frauenkursen waren.

In der gesamten Diskussion, die hier nicht in extenso wiedergegeben werden soll, fällt auf beiden Seiten ein besonderes Verantwortungsgefühl für die russische Wirklichkeit auf, nahm doch in den Worten der Beteiligten die Übersetzung den Wert der Kulturübertragung und der Übersetzer die Stellung des ethosbildenden Künstlers, des Förderers der russischen Aufklärung, an.

Der Streit um die angemessene Übersetzung aus dem Altgriechischen ins Russische blieb unentschieden, vielleicht weil seine Entscheidung von den Zielen des Übersetzers abhängig ist, die - wie beobachtet - im Fall Annenskijs über die eines reinen Altphilologen hinausgingen. Schon ein kurzer Vergleich zwischen dem Original und dem russischen Text beweist, daß für Annenskij die Dichtung zuweilen wichtiger als der ursprüngliche Text war.

Wegen der erwähnten Änderungen des Originaltexts durch Zelinskij fällt ein Urteil über den Übersetzungsstil Annenskijs nicht leicht. Indem P.B. Jablonko 1940 eine eigene Prosaübertragung einiger Zeilen der Tragödie *Herakles* mit der Originalübersetzung Annenskijs verglich, zeigte er, daß philologisch gesehen Zelinskij im Recht war.[57] Das Ergebnis deckte sich mit dem der meisten Kritiker Annenskijs:

> Свободное обращение с оригиналом, переходящее иногда в индивидуальную поэтическую переработку текста, подсказывалось переводчику стремлением к модернизации. Анненский умышленно позволял себе

55 Ibid. S. XVII.

56 Ibid.

57 P.Ja. Jablonko, *I.F. Annenskij, 1856-1909. K tridcatiletiju so dnja smerti.* Baku 1940, S. 56-59.

иногда переделку текста и изменение его мысла. Делал это или в видах лучшего прискособления Еврипида к понятиям нашей современности, или же скорее из желания предать переводимому тексту большую, по его мнению, яркость и глубину.[58]

Zu ähnlichen Schlüssen führt ein Vergleich der in *Teatr Evripida* publizierten Texte. Allein am Beispiel von 10 Zeilen aus *Iphigeneia auf Tauris*, die von der Zelinskij-Redaktion unverändert belassen wurden, sind eine Reihe von stilistischen Eigenarten der Übersetzung Annenskijs erkennbar.

Griechischer Text	*Russischer Text*
(Z. 142 - 150) Ἰφιγένεια	
ἰὼ, δμωαί	Увы, мне, увы!
δυσθρηνήτοις ὡς θρήνοις	Рабыни, туманом
ἔγκειμαι, τὰν οὐκ εὔμουσον	Тяжелым увита я слезь....
μέλπουσα βοὰν ἀλύροις ἐλέγοις,	Я стонов и воплей смягчить
αἰαῖ, κηδείους οἴκτους,	Напевами лиры и музы
οἷαι μοι συμβαίνουσ' ἄται,	Искусством не в силах, рабыны.
σύγγονον ἀμὸν καταχλαιομένᾳ	И беды, что сердце сжимали,
ζωᾶς, τοίαν ἰδόμαν ὄψιν	В надгробную жалобу льются...
νυκτός, τᾶς ἐξῆλθ' ὄρφνα.	Я плачу о брате: его
	Мне ночь, чей брак ужь исчез
	Явила умершим...

Daß die Bildhaftigkeit der Übersetzung der des Originals nicht nachsteht, wird rasch deutlich. In manchen von Annenskij erfundenen Bildern und Metaphern steigert sich sogar die Drastik der Worte der von ihrem Alptraum beunruhigten Hauptgestalt. Dies ist z.B. der Fall, wenn Annenskij Iphigeneia umhüllt von einer "Tränenwolke" - туманом тяжелым увита я слезь - sehen will, die im Originaltext nicht existiert. Ebenso verhält es sich mit der Übersetzung der Worte "οἷαι μοι συμβαίνουσ' ἄται" mit "беды, что сердце сжимали" oder der Übertragung von "καταχλαιομένα" mit "надгробная жалоба".

Anlaß für derartige Änderungen könnte auch der Wunsch gewesen sein, das Verständnis des Textes zu erleichtern. Nicht anders nämlich wäre die Aussage von Iphigeneia im russischen Text zu verstehen, sie habe im Traum ihren Bruder als Toten gesehen; denn im Griechischen heißt es nur, daß sie um das Leben ihres Bruders besorgt sei. Daraus würde der griechische Leser des Altertums schließen, daß der Traum dessen Tod angekündigt habe. Annenskij dagegen baut den Traum aus - vermutlich, um keine Mißverständnisse über dessen Inhalt entstehen zu lassen.

58 Ibid. S. 16 f.

Daß die Abweichungen auf einen allzu nachlässigen Umgang Annenskijs mit dem Original zurückzuführen sind, ist auszuschließen. Seine Arbeitsmethode verrät strenge Selbstkontrolle und Genauigkeit. So zählte er im Vorwort zu *Iphigeneia in Aulis*[59] allein für diese Übertragung sechs Ausgaben des Originaltextes und vier Übersetzungen auf, die ihm bei seiner Arbeit behilflich gewesen seien.

Willkürliche Änderungen des Zusammenhangs, wie sie etwa Jablonko auffielen, sind nicht festzustellen. Ob dies auf die redaktionelle Arbeit Zelinskijs oder die philologische Genauigkeit Annenskijs zurückzuführen ist, bleibt offen, solange nicht der komplette Text der Übersetzung zur Verfügung steht. Es ist von der ersten Annahme auszugehen, obwohl Annenskij beteuerte, er sei "streng philologisch" vorgegangen.[60] Im Anhang zu den Tragödien in allen drei "Euripides"-Bänden sind allzu viele Zeilen als geändert verzeichnet. Wahrscheinlich ließ Zelinskij nur diejenigen stehen, die tatsächlich in ihrer philologischen Konsequenz keine Kritik zuließen. Ein weiterer Hinweis darauf, daß aus zehn unveränderten Zeilen der Übersetzung Annenskijs keine Schlüsse auf einen "strengen Übersetzungsstil" zu ziehen sind, geht aus den Worten jener hervor, die sich speziell mit Annenskijs Übersetzungen befaßt haben wie Jablonko und Zelinskij, aber auch Mitrofanov, dessen Urteil über das Werk Annenskijs das Hauptproblem berührt:

> "Я померенно смешал во одно все литературное наследие покойного - и переводы, и критические этюды, и его оригинальные поэтические произведения. Дело в том, что и сам И.Ф. не делал между ними различия: они были для него лишь разновидностями поэтического творчества."[61]

Daß die Übersetzungsarbeit den hohen kulturellen Wert besaß, den sich Annenskij wünschte, sollte sich noch zu seinen Lebzeiten erweisen. Zweimal fanden Aufführungen statt: am 16. März 1890 wurde *Ifigenija žertva* in Petersburg von dem "Kreis der Liebhaber künstlerischen Lesens" organisiert. In den Hauptrollen traten D.D. Mušina, V.V. Kotljarevskaja-Puškareva und A.I. Arkad'ev auf; Regie führte Ju.É.

---

59 *Posmertnaja Ifigenija Evripida*, in *TE* III, S. 10.

60 S. dazu *TE* III, S. XIII (Предисловие переводчика): "Работа моя над Еврипидом была строго филологической, в чем можно убедиться всякий, кто знает текст Еврипида и сам работал над критикой текста вообще."

61 P.P. Mitrofanov, op. cit., S. 284. Das Verdienst der Übersetzungsarbeit Annenskijs betonte schließlich I. Cholodnjak in einer Rezension des ersten *TE* Bands (I.F. Annenskij. Teatr Evripida, In: *ŽMNP* 1909, Nr. 7, S. 86-89), der allerdings zum Schluß den Gebrauch gewisser Ausdrücke kritisiert, die - im Russischen geläufig - im Original fehlten.

Ozarevskij.[62] B.P. Varneke charakterisierte den gesprochenen Text als die "erste Euripides gerechte Übersetzung in Rußland", die Aufführung wurde zum Erfolg.[63] Am 25. September 1907 schließlich wurde "Iphigeneia in Aulis" im Michajlov-Theater gezeigt.[64]

1.4 Zusammenfassung

Die Zeugnisse aus Annenskijs letzten Monaten verraten seine schwermütige Stimmung. In den Briefen an A.V. Borodina, die in lyrischer Sprache verfaßt waren, berichtet er oft über seine schlechte seelische Verfassung, beschwert sich über zeitlichen Druck und Anhäufung von Arbeit. Zudem schreibt er sehr bedrückt über seine Auseinandersetzung mit der Redaktion des *Apollon*.[65]

Der Tod Annenskijs am Abend des 30. November (13. Dezember) 1909 am Bahnhof von Carskoe Selo stand im Zeichen Griechenlands. Am gleichen Nachmittag hatte er in der Gesellschaft für klassische Philologie einen Vortrag über *Iphigeneia auf Tauris* gegeben, nachdem er morgens in den Raevschen Frauenkursen eine Vorlesung zur griechischen Literatur gehalten hatte.[66] Zelinskij, der den Toten identifizieren sollte, schrieb später dazu:

> Вспоминается античная euthanasia, вспоминается желание еврипидовой героини euschemos thanein, "благообразно умереть".[67]

Annenskijs Tod sahen viele seiner Zeitgenossen ähnlich. Daß sein Ende auch das "Ende des perikleischen Zeitalters"[68] in Rußland bedeutete, war sicherlich nicht allein N.V. Il'ins Vorstellung. Offensichtlich repräsentierte Annenskij und seine Zeit auch noch lange danach eine Art "russischer Renaissance" oder gar Wiederkehr des griechischen "Goldenen Zeitalters" in Rußland.[69]

---

62 A. Fedorov, op. cit., S. 32.

63 Ibid.

64 Ibid. S. 50.

65 Die Auseinandersetzung fand vor allem zwischen ihm und K. Makovskij statt. S. dazu ibid. S. 50-53.

66 Ibid. S. 55.

67 F. Zelinskij 1910, S. 2.

68 N.V. Il'in, op. cit.

69 Ibid. Nr. 166, S. 47: "Теперь нет никакого сомнения в том, что Иннокентий Федорович был самым замечательным представителем и увенчанием Русского Ренессанса, самым утонченным явлением элитности не только русской, но и общеевропейской."

Was in Annenskijs Gedankenwelt besonders auffällt, ist die fast utopische Idee, die ästhetische Erziehung könne den kulturellen Fortschritt in einem Land herbeiführen - vorrangiges Mittel auf diesem Wege sei die Kultur Griechenlands. Diesem Ideal diente er als Lehrer, Dichter und Übersetzer.

Auch wenn die Ideen Annenskijs naiv erscheinen, erwies er sich in seinem pädagogischen Konzept als besonders realistisch und engagiert. Wichtiger als die Lehre von Sprachkenntnissen allein war für ihn die Möglichkeit, die griechische Kultur in ihrer Gesamtheit zu vermitteln, zum Nutzen der Jugend und Rußlands. So half er der Entwicklung des Sprachunterrichts mit konkreten Vorschlägen weiter, indem er zum Dichten auf Altgriechisch oder Aufführen von antiken Dramen aufforderte und durch sprachliche Analysen u.ä. die Kreativität seiner Schüler zu fördern suchte. Die Art und Weise, in der er seinen humanistischen Bildungsreichtum weitergab, setzt seine pädagogische Tätigkeit mit seiner dichterischen gleich. Für sein Wirken als Übersetzer und als Dichter gilt dies nicht weniger. Er suchte das "Land der Griechen mit der Seele". War er als Philologe Dichter, so war er als Dichter Philologe.

2. Griechenland in den theoretischen Schriften Annenskijs

Zur Erkundung des Griechenlandbildes in Annenskijs theoretischem Werk dürfen nicht nur seine ausschließlich auf griechische Themen bezogenen Abhandlungen herangezogen werden, sondern es müssen alle seine Essays, unabhängig davon, ob sie von der griechischen Kultur allein oder auch von der russischen und europäischen Kultur handeln, berücksichtigt werden.[1]

Die griechische Dichtung nämlich ist weniger das Hauptthema als vielmehr der Hintergrund der Argumentation Annenskijs. So lassen sich sowohl aus den beiden *Knigi otraženij* (1906 und 1909) als auch aus seinen sonstigen Abhandlungen drei Themenkreise definieren.

Der erste enthält allgemeine Thesen zur griechischen Kultur, die den Grundstein zu einer altgriechischen Kunstgeschichte legen könnten. Annenskij gibt hier ein Bild des altgriechischen Künstlers und macht sich Gedanken über die Philosophie des künstlerischen Schaffens in der Antike sowie über die Rolle des Mythos und der Mythopoiesis bei der Entstehung von Kunst.

Der zweite Themenkreis ist ein ständiger Vergleich zwischen der antiken und der modernen Welt, wobei der Wert der griechischen Kunst und Literatur daran gemessen wird, inwieweit ihre Lehren in der Moderne erhalten wurden. Indem Annenskij das Alte beschreibt, ist er bemüht, Ansporn und Ideen zu Erneuerungen für die Kunst der Gegenwart zu geben.

---

1 Gemeint sind vor allem folgende Abhandlungen (in chronologischer Ordnung aufgelistet):
Reč' o Dostoevskom (um 1883); *Dionis v religii i poèzii* (1894); *Res. Tragedija pripisyvaemaja Evripidu* (1896); *Mif i tragedija Gerakla* (1897); *Posmertnaja "Ifigenija" Evripida* (1898); *"Ifigenija-žrica"* (1898); *Mif ob Oreste u Èschila, Sofokla i Evripida* (1900); *Antičnaja tragedija* (1902); *Tragedija Ippolita i Fedry* (1902); *Tragičeskaja Medeja* (1903); *Racionalizm Evripida* (1904); *Poètičeskaja koncepcija "Al'kesty" Evripida* (1904); *Medeja v tragedijach* (1904); *Dostoevskij* (1905); *Genrich Gejne i my: 1856-1906* (1906); *Antičnyj mif v sovremennoj francuzskoj poèzii* (1908); *O sovremennom lirizme* (1909); *Lekont de Lil' i ego "Erinii"* (1909); *Tavričeskaja žrica u Evripida, Ruccelai i Gete* (1910); *Ion i Apollonid*; *Poslegomerovskaja Andromacha*; *Legenda "Kurgana Psicy"*; *Elena i ee maski*; *"Kiklop" i drama satirov*. Alle genannten Abhandlungen werden entweder nach *TE* I-III oder nach *KO* zitiert, wenn es nicht anders vermerkt wird.

In bezug auf das Theater, das den dritten Themenkreis bildet, macht er sich anläßlich der Tragödien Euripides' Gedanken zu Inhalt und Form der Aufführung eines Dramas früher und heute. Vieles in diesen poetologischen Überlegungen verhilft zugleich zu einem besseren Verständnis seiner eigenen Tragödien.

2.1 Die griechische Kunst und Literatur

Da Annenskijs ästhetische Gedanken tief in der Problematik der Kunst seiner Zeit verankert sind, projiziert er immer das Antike auf das Gegenwärtige - die Frage nach der Nutzbarkeit des Alten für das Neue wird gar nicht erst aufgestellt, denn Annenskij behandelt von vornherein alle Kunstepochen als gleichwertig. In seinen Abhandlungen widmet er sich der gesamten europäischen Kunst mit ähnlicher Intensität.

Selbst in der griechischen Kunst differenziert er keine kunstgeschichtlichen Epochen. Ebensowenig unterscheidet er in der Geschichte der Kulturtheorie einzelne Phasen.

Doch bestimmte Themen der griechischen Kunstgeschichte treten bei Annenskij besonders in den Vordergrund. Dazu gehört das Bild des antiken Künstlers, das bei ihm in einer dem Symbolismus entnommenen Art und Weise erscheint. Es handelt sich dabei um die von der Romantik übernommene Vorstellung der Symbolisten vom "einsamen Dichter" der Gegenwart, die eine Idealisierung der Vergangenheit impliziert. Zu letzterer gehört die Zuweisung gesellschaftlicher Funktionen an den Dichter, die ethosbildenden Charakter haben. So sollte der Kunstschaffende der Gegenwart wie sein Vorgänger in der Antike der Gemeinschaft zugleich als Priester, Philosoph und als Lehrer dienen.

> Начиная с классической древности до сих пор поэты были воспитателями нравственного Я чувства. Гомер у греков лежал в основе не только образования, но и воспитания; из него черпали не только мудрость, знания, но и понятия о справедливости и добродетели. Древнейшая поэзия была то религиозного, то поучительного характера, поэты являлись и жрецами, и философами, и учителями.[2]

Außer dieser Beschreibung des antiken Vorbildes kennt Annenskijs sonst starkes Kontinuitätsbewußtsein griechischer und europäischer Kultur keine Tief- und Höhepunkte. Beispielhaft ist die allegorische Bedeutung des Wortes "Grieche": indem Annenskij ausschließlich zwischen "wahren Künstlern" und sonstigen Kunstschaffenden unterscheidet, be-

2 I. Annenskij, Reč' o Dostoevskom. In: *KO*, S. 235.

zeichnet er als "Griechen" jeden tief empfindenden und sich ehrlich ausdrückenden Künstler, unabhängig von Kunstmethoden und -prinzipien.

Nicht weniger bezeichnend für dieses schwer in Regeln faßbare Künstlerbild Annenskijs sind die Visionen vom Künstler-Handwerker und Künstler-Propheten. Annenskij vertritt die Meinung, die Künstler des Altertums seien gegenüber denen der Gegenwart begünstigt gewesen, weil sie - Handwerkern ähnlich - nicht für sich selbst sondern im Auftrage des Volkes arbeiteten. Hierin ist eine Platonische These zu erkennen.[3] Für Platon nämlich standen nach Gott auch die Handwerker in ihrem mimetischen Werk als wahre Schaffende über dem Künstler; sogar Homer wurde als einfacher "Nachbildner" (εἰδώλου δημιουργός) auf eine Ebene mit einem Werkstattarbeiter gestellt.[4] Als treffendstes Beispiel eines "griechischen Künstlerhandwerkers" führt Annenskij Phidias an. In einem Brief an seine Schwester[5] A.N. Annenskaja spricht er sich gegen die Abgeschiedenheit moderner Kunst aus, wogegen er die Stellung Phidias' in der Antike als ideal beschreibt:

> Были времена, когда Фидий был только банаусос, т.е. ремесленник с ремешком на лбу - Фидий![6]

Über den Grund dieser Wertung der Phidias-Gestalt können lediglich Vermutungen angestellt werden. Am meisten verwundert, daß sich sein Name unter zahlreichen anderen, mindestens genauso wichtigen Bildhauern und Dichtern der Antike durchsetzen konnte.[7] Wahrscheinlich handelt es sich dabei um die Fortsetzung einer Vorliebe des Klassizismus für Phidias. Die klassizistische Theorie sah im Künstler Phidias den Verteidiger der "idealen Schönheit", indem sie sich auf ein "inneres Vorbild" in der Seele des Künstlers berief:

> Idealisierung aber konnte auch eine Berufung auf die innere Vision des Künstlers bedeuten. Eine Richtung der klassizistischen Ästhetik betonte dieses "innere Vorbild" in der Seele des Künstlers, und hier knüpfte sie an die Tradition des Neuplatonismus an. Als maßgeblichen Text berief man sich auf

---

3 Außerdem handelt es sich hier um eine der wenigen Übereinstimmungen der Theorie Annenskijs mit der anderer Symbolisten. S. dazu Kap. 5.5, S. 145 f.

4 Platon, *Staat* 597 d - 601 e.

5 Konkret griff er die Kunst Stanislavskijs und Mejerchol'ds an.

6 Vgl. *KO*, S. 483, Brief an A.N. Annenskaja vom 16. XII. 1908.

7 Auch Ivanov gebrauchte das Beispiel von Phidias zur Veranschaulichung eines idealen Künstlerhandwerkers. S. dazu V. Ivanov, *Dve stichii v sovremennom simvolizme* (1908), II, 541.

einen Abschnitt in den Enneaden des Plotins, wo er von Phidias behauptete, dieser habe "seinen Zeus nicht nach etwas Sichtbarem, sondern so gestaltet, wie Zeus erschiene, wenn er sich unseren Augen offenbaren wollte".[8]

Zum Bild des Künstlers als Propheten gehört die Überzeugung, daß Kunst zukunftsgestaltend wirkt bzw. wirken sollte. In einer indirekten Gegenüberstellung von Altertum und Christentum führt Annenskij den Künstler-Propheten unüblicherweise nicht als heidnisches, sondern als biblisches Kunstgenie ein:

> Как известно, древность дала нам два прототипа поэтов, если не две героизированых теории творчества.
>
> Первая - эллинская, с преобладанием активного момента. Это был похититель огня, платоновский посредник между богами и людьми. Поэт, гений, по теории этой, был демоном, а поэзия - оказывалась чем-то вроде божественной игры. Второй прототип сохранился Библией. Это была пассивная форма гения, и здесь поэт являлся одержимым. Это был пророк, т.е. сосуд со скрытым в нем и вечно бодрым пламенем, и от этого сосуда волнами расходились среди людей их же, только просветленные страдания, их же, только обостренные сомнения.[9]

Hierin äußert sich eine eindeutige Abkehr von dem klassizistischen Bild eines antiken religiösen Künstlers, der durch mythische Gestalten wie die des Orpheus manifestiert wurde.[10] Zurückzuführen ist dies auf die Einschätzung der antiken Religion als freiheitlich, als einer Religion, die das "Gotteskämpfertum" des künstlerischen Ausdrucks erlaubte. Auf diese Weise ist es verständlich, wieso Annenskij auf die sonst übliche Unterscheidung zwischen apollinischer und dionysischer Religiosität in der Kunst verzichtet. Das "Gotteskämpfertum", sei es in der Persönlichkeit des Dichters oder am Kunstwerk erkennbar, ist für ihn nicht das Ergebnis dionysischen Wahnsinns sondern die Folge der undogmatischen Religionsphilosophie der alten Griechen.

Aus diesem Blickwinkel heraus läßt sich Annenskijs summarische Periodisierung griechischer Kunst erklären. So unterscheidet er auf der einen Seite zwischen Aischylos, Sophokles und anderen frühen Künstlern und auf der anderen Seite Euripides, indem er als Kriterium ihre

---

8 R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik 1750-1950.* Berlin, New York 1978 (Nachdruck der Ausgabe 1959), 1. Bd., S. 31.

9 I. Annenskij, Dostoevskij (1905). In: *KO,* S. 239.

10 So z.B. bei Vjačeslav Ivanov. S. dazu Kap. 5.1, S. 127.

Beziehung zur Religion ansetzt. Während er Homer und alle frühen Dichter bis Euripides durchgehend als religiöse, dem olympischen Götter- und Weltbild treue Künstler ansieht, betrachtet er Euripides als revolutionären Zweifler:

> Но гений и сознание Еврипида отрицали эстетическую точку зрения Гомера, с которой мир богов и людей мог мыслиться лишь гармоническим и просветленным. Повторяя конструкцию Гомера, Еврипид был осужден отрицать ее.[11]

Die Zerstörung der homerischen Harmonie durch Euripides ist keine literaturgeschichtliche Erfindung Annenskijs; doch seine Parteinahme für den sonst vernachlässigten Tragödiendichter erscheint ungewöhnlich. So stellt sich Annenskij offensichtlich gegen die Idee eines "Untergangs" der griechischen Tragödienkunst nach und durch Euripides - eine These, die früher vor allem von Friedrich und August Schlegel vertreten und seitdem wenig angezweifelt worden war.[12] Daß die "Götter des Euripides seit langem den Olymp verlassen hätten",[13] wird von Annenskij im Gegensatz zu den Befürwortern des gängigen Vorbildes einer religiösen Kunst als positiv gewertet. Für ihn ist vor allem die Auseinandersetzung des Dichters mit persönlichen Schicksalen, sein Interesse für einzelne Helden und deren Charaktere wichtig.

> Эсхил был поэтом рода, le peintre des races, как метко назвал его Вейл: отдельные драмы его не удовлетворяли. Его концепция, в основе всегда религиозная, требовала для своего развития более широких размеров; личная трагедия, не заполняя Эсхиловской драмы, могла явиться лишь ее элементом. Еврипид, наоборот, был поэтом индивидуальности, и концепция его драм сменила характер религиозный на социально-этический.[14]

---

11 I. Annenskij, Elena i ee maski. In: *TE* II, S. 240.

12 Zu A. Schlegels Euripides-Bild s. R. Wellek, op. cit., 1. Bd., S. 323. Außerdem vgl. F. Schlegel, Geschichte der europäischen Literatur. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe.* (Hrsg. E. Behler, H. Eichner, J.J. Anstett) München, Paderborn, Wien, Zürich 1958, 11. Bd., 2. Abt., S. 80: "Es läßt sich an ihm [Euripides] die Art, wie das griechische Drama in Verfall gerät, ja die völlige Ausartung desselben ganz klar nachweisen."

13 I. Annenskij, Tragedija Ippolita i Fedry (1902). In: *TE* II, S. 346.

14 I. Annenskij, *Mif ob Oreste u Èschila, Sofokla i Evripida.* SPb. 1900, S. 3.

Die Bezeichnung "поэт индивидуальности" ist demnach keineswegs negativ gemeint. Indem Annenskij eine sozial-ethische Wirkung der Kunst jeglicher religiösen Zweckmäßigkeit vorzieht, gibt er dem Begriff "Individualismus" positive Bedeutung.[15]

2.2 Der Mythos in der Kunst

Gerade in der erwähnten politisch-ethischen Orientierung der Euripideischen Tragödie erkennt Annenskij eine erste Beziehung zwischen dem griechischen Geist und dem Christentum - eine Beziehung, die eher durch die Thematik der antiken Dichter als durch eine technische Konzeption bestimmt ist.

Davon überzeugt, daß Kunst immer einen philosophischen Hintergrund hat,[16] setzt Annenskij durch seine Art der Interpretation - er untersucht bezeichnenderweise Philosophisches und Künstlerisches immer parallel - die Tradition älterer Philologen fort, wie die von v. Wilamowitz-Moellendorff, auf dessen Theorie er sich beruft.[17] In der Kunst des Altertums spiegeln sich für Annenskij die philosophischen Kontroversen der Antike wider, wie z.B. der Widerstreit zwischen Platonismus und Sophismus. In den Themen der altgriechischen Werke sieht er die Vorboten christlicher Moral und Werte. Altgriechische Kunst und vor allem die des Euripides steht für ihn am Anfang des philosophischen Idealismus des Evangeliums.

In eben dieser Beziehung von Philosophie und Kunst definiert sich für Annenskij zu einem großen Teil auch der Zweck der Kunst. Für ihn steht das Ziel der Kunst zwischen reinem Ästhetizismus (Kant) und sozialem (A. Comte, H. Taine) oder religiös-künstlerischem (Symbolisten) Utilitarismus.[18] Das philosophische Element, das ein Kunstwerk von Natur aus mitträgt, überträgt Wissenwertes aus der Vergangenheit, um es der Gegenwart zu offenbaren. Indem die Kunst das jeweilige Welt- und Menschenverständnis aufnimmt, wird sie zu Vermittlerin von Kulturen.

---

15 Hierin ist ein Gegensatz zu der ästhetischen Theorie Ivanovs zu vermerken, der in Zeiten der sogenannten "Kunst des Individualismus" nicht gerade die Höhepunkte der Kunstgeschichte erblickte. Darüber vgl. Kap. 5.4, S. 138 f.

16 S. dazu I. Annenskij, Tragedija Ippolita i Fedry (1902). In: *TE* II, S. 365.

17 S. dazu I. Annenskij, "Kiklop" i drama satirov. In: *TE* III, S. 412.

18 I.A. Shapovaloff, op. cit. S. 168 ff.: "The Purpose of Art".

Daß Annenskij bei jedem der von ihm behandelten Themen altgriechischer Kunst nach Symbolen mit historisch-philosophischem Inhalt sucht, zeigt eine Art symbolistischer Denkweise. So stehen alle Helden in der griechischen Tragödie stellvertretend für eine bestimmte Lebenshaltung,[19] bilden in gewisser Weise Prototypen, "Schatten" der Wirklichkeit.[20] Wenn auch in all dem deutliche Spuren der Platonischen Ideenlehre erkennbar sind, haben Annenskijs Reminiszenzen antiker Symbolik deutlichen allgemein-ethischen Charakter. "Religiöses Gefühl" und "mystische Symbolik" lassen sich für ihn sicherlich auch im Werk von Aischylos finden - doch das Vorbild und der Beginn der neuen künstlerischen Weltauffassung ist das Werk des Euripides.

Was außerdem Annenskij in seiner Sicht der Antike mit anderen Symbolisten verbindet, ist seine Einstellung gegenüber dem antiken Mythos, dessen Rückkehr er für die moderne Kunst als notwendig betrachtet. Damit meint er nicht eine Übernahme des antiken Sujets, sondern ein Revidieren des Verständnisses des Begriffes "Mythos". Unter "Mythos" soll nämlich nicht einfach eine durch das Kunstwerk wiedergegebene Geschichte gemeint sein; der Mythos fungiert vielmehr als das allgemein verbindende, allen zugängliche Element der Kunst, hat einen tiefen, zeitüberdauernden Sinn und trägt symbolischen, allgemeingültigen Wert.

Durch den Mythos werden Weltsichten einander näher gebracht, die zunächst völlig gegensätzlich zu sein scheinen. So wurde der Übergang vom Altertum zum Christentum - sicherlich keine Selbstverständlichkeit - durch eine ähnliche Auffassung des Mythos erleichtert.

> *Иго мифа* было истинным, реальным воплощением той *силы рока*, которой романтизм объяснил в греческой трагедии все, что оставалось ему непонятным или резко противоречивым христианскому идеалу.[21]

Doch neben der philosophischen Annäherung an den antiken Mythos unternimmt Annenskij in den Vor- und Nachworten zu den Euripideischen Tragödien auch eine philologisch-hermeneutische Auseinandersetzung mit dem Thema. In diesen Analysen wird der Rahmen einer rein inhaltlichen Besprechung deutlich gesprengt. Indem er Zusammen-

---

19 I. Annenskij, Elena i ee maski. In: *TE* II, S. 212: "Эдип, Орест, Клитемнестра были прежде всего *символами* кровосмесителя, убийцы матери, коварной жены, и только этой *нарицательностью* мифологических имен и можно объяснить общенародность эллинского театра."

20 Ibid. S. 226 Über die Gestalt der Helene bei Euripides.

21 I. Annenskij, Poètičeskaja koncepcija "Al'kesty" Evripida (1904). In: *TE* I, S. 26.

hänge zwischen verschiedenen Wissensgebieten schafft, scheint er eine kritische Ausgabe des jeweiligen Dramas anzustreben. Dadurch versucht er die universelle, sich nicht allein auf das Kunstwerk beschränkende Bedeutung des antiken Mythos zu zeigen, für die sich auch Informationen aus den Gebieten der klassischen Philologie, der alten Geschichte, der Geographie etc. als wertvoll erweisen können. Häufige Quellen bei Annenskijs Beweisführung waren U.v. Wilamowitz-Moellendorff und F. Zelinskij - sein Freund und späterer Mitarbeiter. Eines der intensivsten Beispiele für Annenskijs 'Eindringen' in den Mythos ist seine Einleitung *Legenda "Kurgana Psicy"*, wo er in Zusammenhang mit Euripides' *Hekabe* zunächst lange über die Landschaft am Hellespont und die Symbolik des Todes in der Antike berichtet. Auf diese Weise läßt er den Leser nach und nach erfahren, daß der alte Mythos bzw. die Symbolik der *Hekabe* direkt mit der Landschaft, dem Todesglauben der Hellenen und anderen zunächst nebensächlich erscheinenden Informationen in Verbindung steht.[22] Hinzu kommt, daß für Annenskij einzelne Mythen eine Vorgeschichte haben, so daß er sich verpflichtet sieht, diese auch sichtbar zu machen und soweit wie möglich zu erklären.[23] Diese Versuche entstammen der Überzeugung, daß am Entstehen jedes Mythos auch Volksglaube und -tradition mitwirkten.[24]

2.3 Antikes und Modernes

An der Entstehung des Mythos ist auch die dichterische Inspiration durch den Akt der "Mythopoiesis" beteiligt. Ähnlich wie die meisten Symbolisten, für die die Mythopoiesis zu den obligatorischen Voraussetzungen für die Schaffung einer neuen Kunst zählte,[25] macht sich

22 Vgl. dazu I. Annenskij, Legenda "Kurgana Psicy". In: *TE* I, S. 295-317.

23 Dies wird vor allem in seiner Abhandlung *Mif ob Oreste u Ėschila, Sofokla i Evripida* (1900) deutlich, wo Annenskij die verschiedenen Möglichkeiten der Verarbeitung des gleichen Mythos be- spricht.

24 Vgl. dazu I. Annenskij, Tragičeskaja Medeja. In: *ŽMNP* 1903, Nr. 8, pag. 5, S. 365: "Так как толчок творчеству Еврипида не раз давали местные легенды, то нет ничего удивительного, что и в "Медее" его фантазия вдохновилась тем культом и преданием, которые жили в его время в Коринфе." Ferner in *Legenda "Kurgana Psicy"*, S. 298 heißt es: "И вот мы видим действие неэримой тяги народной фантазии. Курган на Геллеспонте с его призрачным подобием собаки вызывает страшный образ Гекаты, но в атмосфере Трои эта Геката заменяется первоначально с нею тождественной Гекабой-Гекубой..."

25 In einem Brief an Ivanov hatte z.B. Brjusov im Jahre 1904 folgendes geschrieben (Brief vom 23.II.1904; aus: V. Brjusov, Perepiska s Vjačeslavom Ivanovym. In: *LN* 1976, Bd. 85, S. 446): "Я лично очень разделяю ваше мнение, что поэт должен стать мифотворцем,

auch Annenskij Gedanken über die Stadien der Mythopoiesis. So nimmt dieser sonst eher allgemein gebrauchte Begriff bei ihm konkrete Gestalt an, indem etwa die Frage nach dem Nutzen der Mythopoiesis durch die nach ihrem Wesen ergänzt und vertieft wird. Dabei wirken die antiken griechischen "Mythopoeten" als die Vorbilder, aus denen Annenskij Schlüsse zum künstlerischen Schaffen der Gegenwart zieht.

Die Mythopoiesis wird detailliert in *Poėtičeskaja koncepcija "Al'kesty" Evripida* (1904) analysiert.[26] Darin bezieht sich Annenskij zwar hauptsächlich auf das betreffende Drama, seine Unterscheidung jedoch zwischen drei "mythopoetischen Momenten", dem "mythurgischen", dem "dramatischen" und dem "individuellen", kann auf jedes beliebige Genre und jede Zeitepoche angewendet werden. Für ihn handelt es sich bei der Mythopoiesis nicht nur um das bewußte Imitieren, sondern auch um das unbewußte Erbe einer alten dichterischen Haltung, um die Erinnerung, die in der Natur des künstlerischen Schaffens liegt:

> Миф дает себя чувствовать и в новой поэзии. Прежде всего в фабулах, конечно, в моральных развязках и в том поэтическом возмездии, которое так строго осуждал в трагедии Шопенгауер. Затем поэтический стиль, не является ли он до сих пор тяжким наследием древности? (...) А мистицизм, нередко переходящий в детский страх перед фетишем, или пантеизм, прославленный именами Гете, Льва Толстого и Леконта-де-Лиль, - разве это в основе своей не те же бессознательно живущие в нас остатки мифических верований?[27]

Mythopoiesis muß nicht die Erschaffung eines völlig neuen Mythos bedeuten. In den meisten Fällen ist sie nichts anderes als die Erweiterung schon vorgegebener Mythen um Personen, Geschehnisse und Ideen der jeweiligen Dichterwirklichkeit.[28] Zudem spielt die Anpassung alter Thematik an die Tradition, den Glauben bzw. den künstlerischen Geschmack der Gegenwart eine Rolle. Diese Erklärung der Mythopoiesis[29] schimmert immer wieder in den theoretischen Ab-

---

что символизм - путь к мифотворчеству, - буду его проповедовать."

26 *TE* I, S. 4-6.

27 Ibid. S. 3 f.

28 S. dazu vor allem I. Annenskij, Tavričeskaja žrica u Evripida, Ruччelai i Gete (1910). In: *TE* III, S. 132.

29 S. dazu auch I. Annenskij, Ion i Apollonid. In: *TE* III, S. 257, 281, wo Annenskij für diese dichterische Haltung die Begriffe "органическая переработка" oder "своеобразное усвоение античной словесности" und sogar "органическая эволюция греческого мелоса" gebraucht.

handlungen Annenskijs durch. Wichtig, weil sie endlich den so oft gebrauchten Terminus erläutert, beleuchtet und begründet sie zugleich die erwiesene Vorliebe der Symbolisten für antike Mythen unter gleichzeitiger Beibehaltung ihrer eigenen mythopoetischen Funktion.

Trotzdem lehnt Annenskij eine unbegrenzte Übernahme antiken Kunstverständnisses ab, was ihn zur Kritik am Werk derer veranlaßt, die antike Mythen bei ihren Lesern als bekannt voraussetzen. Orts- und zeitgebunden dienen die alten Mythen zwar der Annäherung an die Vergangenheit; ihre Verwendung jedoch bedarf zumindest einer näheren Erklärung. So wird das Interesse von dem inhaltlichen Ablauf der Geschichte auf deren Wiedergabe verlegt - wie in der Antike, als den meisten Zuschauern oder Lesern der Mythos ohnehin bekannt war. Auf diese Erklärung stützt Annenskij seine Kritik an Vjačeslav Ivanovs Umgang mit dem antiken Mythos, den er "pedantisch" nennt.[30]

Was für Annenskij letztlich zählt, ist der dichterische Genius,[31] der aus dem allgemein Bekannten das individuell Schöne schafft. Eben dieses "hellenische Genie" spricht er nicht nur antiken, sondern auch späteren Künstlern zu. Darunter versteht er keine bestimmte schöpferische Methode, sondern allgemein die Fähigkeit, dem Leben und der Kunst auf eine den alten Griechen ähnliche Weise zu begegnen.

In einem Vergleich zwischen Euripides und Puškin spielt Annenskij mit dem Gedanken, daß geniale Künstler aus einer Art Intuition heraus ständig auf antikes Kulturgut zurückgreifen, selbst wenn es ihnen unbekannt ist.[32] Shakespeares *Ein Wintermärchen* habe ein ähnliches Ende wie *Alkestis* von Euripides, obwohl Shakespeare die antike Tragödie nicht gekannt habe, argumentiert Annenskij. Ähnlich verblüffend erscheint ihm die Ähnlichkeit des Muttermordes im *Hamlet* und in der *Orestcia*.[33] Diese Betrachtungsweise ist auch deshalb erwähnenswert, weil sie auf eine Tradition des Vergleichs abendländischer Literatur mit antiken Autoren zurückblickt, die in der russischen Literatur üblich war.[34] Daß irrationale, nicht nachvollziehbare Kräfte bei der Inspiration der Dichter mitwirken, dient Annenskij als Nachweis antiken, unbewußt vermittelten Erbguts in den geistigen Größen europäischer Kultur.

---

30 S. dazu I. Annenskij, O sovremennom lirizme (1909). In: *KO*, S. 332 f. (Konkret ging es um das Gedicht *Sud ognja* von Ivanov): "...мы встречаемся не только с недочетами нашего поднебольного классицизма, но и с педантизмом вольного."

31 S. dazu I. Annenskij, Kiklop i drama satirov. In: *TE* III, S. 419.

32 S. dazu I. Annenskij, Poėtičeskaja koncepcija "Al'kesty" Evripida. In: *TE* I, S. 31.

33 Ibid. S. 36.

34 S. dazu Kap. 1.3, S. 32 f.

Anders verhält es sich mit der bewußten Übernahme antiker Mythen, die für Annenskij kein Anzeichen echter Verwandtschaft mit den Griechen ist. Trotzdem wertet er sie als lobenswertes Ergebnis mühevoller Arbeit. Die Gedanken Annenskijs sind auch deshalb von Interesse, weil sie zugleich als eine Art Rezeptionsmethodik für den Umgang moderner Dichter mit vom Altertum vorgegebenen Themen verstanden werden können.

Sich bei der Übernahme eines alten Mythos getreu an die antike Vorlage zu halten, ist nach Annenskijs Auffassung keine Pflicht, zumal die Gegenwart über ihre eigenen Ziele und ästhetischen Werte verfügt. Außerdem sind wahre Dichter eo ipso Mythopoeten, was ihnen das Recht gibt, nicht nur völlig Neues zu schaffen, sondern auch Altes umzugestalten. Für den modernen Dichter erweist sich dies als eine schwierige Aufgabe:

> ...дело в том, что для поэта, работающего на основании поэмы своего предшественника, трудно вполне отвлечься от его влияния, трудно не сохранить под новой концепцией следы старой, которые будут тускло виднеться, как виднеются следы смытого шрифта в палимпсестах.[35]

So führt für Annenskij nur doppeltes Bemühen zu wahrer Mythopoiesis - das Bewahren und zugleich das Sich-Lösen vom antiken Mythos, so paradox dies auch klingen mag. Dies sollte nicht nur im Zusammenhang mit der Opposition 'antike - moderne Kunst' verstanden werden, sondern auch bei Vergleichen zwischen älteren (Homer, frühen Lyrikern, ferner den ersten großen Dramatikern) und neueren Dichtern (Euripides, lateinischen Literaten) des Altertums, die sich oft die schöpferische Imitation ihrer Vorgänger zum Ziel machten. Insofern lieferte die Antike sogar auf diesem Gebiet, d.h. in der Verarbeitung vorgegebener Mythen, ein Vorbild.

Die Beispiele, die Annenskij zur Unterstützung seiner ästhetischen Argumentation gebraucht, verweisen auf seine eigenen Vorbilder. Diese unterscheiden sich teilweise von denen Ivanovs und der 'zweiten Generation' der Symbolisten.[36] Im Vordergrund nämlich steht bei ihm nicht die deutsche (mit Ausnahme Goethes und Heines), sondern die französische Literatur.

---

35 I. Annenskij, Legenda "Kurgana Psicy". In: *TE* I, S. 307.

36 Zu dieser Trennung s. V.M. Žirmunskij, Preodolevšie simvolizm. In: ders., *Teorija literatury. Poėtika. Stilistika.* Leningrad 1977, S. 106 ff.

Annenskij sieht die Franzosen als die wahren Epigonen der Griechen; er begründet dies mit der in der französischen Literatur erkenntlichen Liebe für die griechische Antike. In seinem Artikel *Antičnyj mif v sovremennoj francuzskoj poėzii* (1908) führt er diese Liebe als Beweis für die Größe und Wichtigkeit modernen französischen Literaturschaffens an.[37] So bedeutet Griechisches die Suche nach der Wahrheit in der Kunst - nach der Schönheit.[38] Die französische Literatur, die dies erkannt und sich zum Gesetz gemacht hat, schöpft aus der Aufrechterhaltung des antiken Mythos ihren poetischen Stil:

> Наконец, на *чем*, если не на античном же мифе, держится поэтический стиль французов, т.е. того *единственного* народа, который еще сохранил, и, может быть, именно, благодаря этому животворящему началу, высокое искусство слова?[39]

Die Vermittlung des antiken Mythos an die Gegenwart wird für Annenskij über zwei Wege vollzogen, über den der Kunst und über den der Schule.[40] Indem er den ersten Weg - den künstlerischen - bevorzugt, stellt er die Funktion des Dichters vor diejenige des klassischen Philologen. An diesem Gegensatzpaar wird das alte Dilemma erkennbar, das Annenskij in dem Zwiespalt zwischen "offiziellem" und "dichterischem" Klassizismus sieht. Betreiben die Philologen den "offiziellen" Klassizismus, so ist es die Aufgabe der Künstler, auf ihre "dichterische" Weise die Antike zu ehren. Dies bedeutet keineswegs, daß Annenskij sich gegen die Philologie wehrt - im Gegenteil: er betrachtet sie als Förderin der Dichtkunst (was er durch sein eigenes philologisches Werk beweist), solange die beiden Bereiche getrennt bleiben. Im Kontext der französischen Literatur erwähnt er lobend die Versuche französischer Dichter, "genaue Übersetzungen" altgriechischer Literatur zu liefern und sich deren Erforschung zu widmen.[41]

Auf Annenskijs Bewunderung für die französische Literatur läßt sich auch seine intensive Auseinandersetzung mit Leconte de Lisle zurückführen.[42] Leconte de Lisle sieht er als den charakteristischsten "classique" der späteren französischen Literatur an. Durch die Be-

37 Vgl. I. Annenskij, Antičnyj mif v sovremennoj russkoj poėzii. In: *G* 1908, Nr. 7, S. 177-185; Nr. 8, S. 209-213; Nr. 9, S. 236-240; Nr. 10, S. 270-288.

38 Ibid. Nr. 7, S. 183 heißt es über Leconte de Lisles Liebe für Griechenland: "гордое и упорное исканье правды, которая иногда лишь своеобразно называла себя Красотой".

39 Ibid. Nr. 7, S. 177.

40 Ibid. S. 178.

41 Ibid. S. 185.

42 I. Annenskij, Lekont de Lil' i ego "Êrinii" (1909). In: *KO*, S. 404-432.

zeichnung "classique" unterscheidet Annenskij den deutschen oder russischen "Klassizisten" von dem französischen Liebhaber der Antike:

> Что-то, добытое тяжким трудом, победоносное и еще запечатленное римской славой, засело в глубине самого слова classique, и мы напрасно стали бы искать того же смысла в немецком klassisch или в нашем "классический".[43]

Bei Leconte de Lisle handelt es sich neben der erblichen, auf die direkte Abstammung der Franzosen vom "hellenisierten Lateiner" zurückzuführende, auch um die bewußte Übernahme klassischen Erbes. Gefiltert durch das Sieb der "Idylle" Rousseaus und des Antike-Enthusiasmus des französischen Klassizismus findet dieses Erbe seinen angemessenen Ausdruck in der Anpassung der antiken Geschichte und Form an die künstlerischen Ansprüche der Gegenwart. Als ideale Möglichkeit gelungener Kombination von Gegenwarts- und Vergangenheitselementen in der Poesie weist Annenskij auf "rein griechische" und "ungriechische" Elemente in den Tragödien de Lisles hin.

In diesem Zusammenhang behandelt er auch de Lisles Übersetzungen aus dem Altgriechischen.[44] Hier wird deutlich, was Annenskij unter einer gelungenen Kombination guter philologischer Kenntnisse der Antike und gleichzeitiger dichterischer Begabung versteht. Daß er gerade dies in seinen kritischen Abhandlungen immer wieder betont, spiegelt wohl sein eigenes Lebensziel wider, das sich für ihn oft als Dilemma erwies.[45] An den lobenden Worten zu der Euripides-Übersetzung des französischen Dichters lassen sich direkte Parallelen zwischen Annenskijs und de Lisles Werk erkennen. Annenskijs eigenes Übersetzungswerk des Euripides läßt die Vermutung zu, daß er - nach Leconte de Lisles Vorbild - Rußland einen ähnlichen Dienst erweisen wollte, wie es jener für Frankreich getan hatte. So definiert sich am Beispiel von de Lisle das vorbildhafte dichterische Schaffen in der Moderne vor allem als erfolgreiche Kombination von Aktualität und Respekt vor der Antike. Die symbolistische Neigung[46] zur deutschen

43 Ibid. S. 410.

44 Ibid. S. 406.

45 Ibid.: "Казалось бы, работа, где добросовестный учитель чередуется с поэтом, должна была наложить невыгодный отпечаток на обоих, заставляя одного забывать о своих обязанностях ради привилегий другого. Но именно и этого-то и не случилось с Леконтом де Лиль."

46 Hierin ist Annenskij ganz das Gegenteil von Ivanov, dessen Liebe für Nietzsche, Schopenhauer, Schiller, die Brüder Schlegel u.a. bis zu seinem Tod nicht nachließ. Annenskij übt z.B. Kritik an A. Schlegels Darstellung der altgriechischen Literatur. S. dazu I. Annenskij, Tragičeskaja Medeja. In: *ŽMNP* 1903, Nr. 8, pag. 5, S. 361: "... все

Literatur und Philologie dagegen teilt Annenskij weniger - er empfindet vieles als allzu pedantisch und vorsichtig:

> Искусство, право же, не настолько педантично, как его жрецы-критики, и поэты вовсе не так уж старательно оберегают свои картины от причудливого проявления человеческой мысли или вторжения в них жизни с ее несообразностями.[47]

Zu Goethes Dichtertum hingegen hat Annenskij eine positive Meinung. Charakteristisch dafür ist sein Vorwurf an die Gräzisten, sie hätten gerade das Griechische in der Natur Goethes[48] nicht zu schätzen gewußt. Goethe wird von Annenskij wegen seines Enthusiasmus für die Schönheit der Antike und für seine Liebe zu antiken Formen regelrecht gefeiert. Dabei rechnet er ihm hoch an, daß er trotz der großen Vorbilder aus der Antike seine künstlerische Freiheit hat bewahren können. Dieses Verdienst mißt Annenskij demjenigen Element in Goethes Natur zu, das er mit "innere Haltung" bezeichnet.[49] Diese nicht näher bestimmbare innere Haltung - nach Annenskij auch für andere große Dichter bezeichnend - betrachtet er als Synonym für "Goethes Griechentum". Demnach soll auch Goethe neben einzelnen Repräsentanten der französischen Literatur als wahrer Epigone der Antike angesehen werden.

Der Rat Annenskijs an seine Zeitgenossen ist, antike Werke nach heutigen Maßstäben zu betrachten. Diesen gibt er nicht aus Drang zu Innovation, sondern aus dem Glauben, daß die griechische Kunst in jeder Epoche aktuell sei. So gehört es nicht zu seinen Forderungen, eine radikale Rückkehr zu der antiken Kunst herbeizuführen. Eine Rückkehr ist auch aus dem Grund nicht notwendig, weil keine prinzipiellen Unterschiede zwischen der Kunst von gestern und heute bestehen. Von seinen Zeitgenossen verlangt er darum nicht eine Umkehr ihres Kunstverständnisses, sondern eine Revidierung ihres von der Gelehrsamkeit geprägten Antikeverständnisses. Dafür gebraucht er das für sein - negatives - Bild der deutschen klassischen Philologie einleuchtende Beispiel eines deutschen Homer-Begeisterten:

это доктринерство или прекраснодушие совершенно несовместимо с творчеством эллинского трагика."

47 Ibid. Nr. 11, pag. 5, S. 492.

48 Tavričeskaja žrica Evripida, Ruččelai i Gete. In: *TE* III, S. 157: "И любопытнее всего, что именно это-то эллинство его природы иногда менее всего и ценится теперь эллинистами."

49 Es hieß (Ibid. S. 155): "В драме Гёте нельзя не видеть мыслителя, исследователя, местами даже эрудита, но вместе с тем это не мешает ему быть великим, даже в своих противоречиях греческому образцу."

Один старый немецкий ученый просил, чтобы его последние минуты были скрашены чтением "Илиады", хотя бы каталога кораблей. Этот свод легенд о дружинниках Агамемнона, иногда просто их перечень, кажется нам теперь довольно скучным; я не знаю, что любил в нем почтенный гелертер - свои мысли и труды или, может быть, романтизм своей строгой молодости, первую любовь, геттингенскую луну и каштановые деревья? (...) Удивление перед героическими силуэтами Одисеев и Ахиллов еще связывает нас кое-как с древними почитателями Гомера, но было бы просто смешно сводить живую поэзию с ее блеском и ароматом на академические линии Корнелиуса и Овербека.

Итак, значит, символы, т.е. истинная поэзия Гомера, погибли? О, нет, это значит только, что мы читаем в старых строчках нового Гомера, и "нового", может быть, в смысле разновидности "вечного".[50]

Hier wird keineswegs der individuelle Geschmack kritisiert - vielmehr wird der Verdacht geäußert, daß mancher klassische Philologe allzu absolut und unzeitgemäß entscheidet, ohne den Wert des Symbols für jede Epoche (d.h. für die Zeit der Rezeption, nicht für die der Entstehung des Kunstwerkes) richtig einzuschätzen. Das Symbol fungiert bei Annenskij als ewiges, sich dem jeweiligen Geschmack der Zeit anpassendes Element wahrer Kunst.[51] Euripides' "Symbolismus" ist demnach nicht weniger verständlich als der von Shakespeare oder von Baudelaire. So hängt die Bedeutung des Symbols nicht obligatorisch mit dem Kunstwerk zusammen - sie kann der Zeit und dem Kunstverständnis des Kunst-Rezipienten gemäß variieren.[52] Für die Wer-

---

50 S. dazu I. Annenskij, Čto takoe poèzija. In: *KO*, S. 204.

51 Es handelt sich um den Gedanken vom immerwährenden Symbolismus, wie er auch bei Ivanov zu finden ist. Dazu s. W. Potthoff, Zum Begriff des "überzeitlichen" Symbolismus. Am Beispiel der russischen Literatur. In: *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi.* (Hrsg. F. Zadravec) Ljubljana 1983, S. 185-197.

52 Ein weiteres Indiz dafür, daß Annenskij nicht die Rückkehr zur alten Kunst verlangt, ist sein Versuch, die Symbolik in *Iphigenie auf Tauris* rein philologisch zu interpretieren. Dabei sieht er ein, daß die Bedeutung der Symbole im Altertum eine ganz andere gewesen sei und weist seine Leser an, dies beim Lesen der Tragödie nicht zu vergessen (I. Annenskij, Tavričeskaja žrica u Evripida, Ruččelai i Gete. In: *TE* III, S. 129): "Ум не строил гипотез, не сдерживал полета фантазии,- вот отчего *символы, для нас исключающие друг друга, уживались в греческой мифологии бок о бок.* Одним из таких символов и является *бог, как животное, "божественное животное", Гера-корова, Афина-сова....*"

tung antiker Kunst bei Annenskij hat diese indirekte Definition des Symbols große Bedeutung, denn durch sie werden alle Werke der Antike für modern erklärt.

Hier läßt sich auch seine Einstellung zum Rezipieren von Kunst erklären, dem er - wie bekannt - beinahe den gleichen Wert wie der Schöpfung der Kunst beimißt.[53] In diesem Rahmen greift er wieder das Vorbild der Antike auf. So mißt er der Vorbereitung auf das Rezipieren von Kunst Wert bei und unterscheidet zwischen zwei Kategorien von Lesern, je nach dem, ob sie mit dem Geist der Antike vertraut sind oder nicht. Vertrautheit mit der Antike bedeutet für ihn nicht allein humanistische Bildung im strengen Sinne, sondern vielmehr den richtigen Sinn für antike Kunst, die Empfänglichkeit für den antiken Geist, die Anwendung des Goetheschen Prinzips "Griechenland mit der Seele suchen", wobei mit "Griechenland" auch Schönheit und Harmonie gemeint ist.

In diesem Zusammenhang trennt Annenskij zwar ähnlich wie andere zwischen Hellenen und Barbaren,[54] sieht aber keine Möglichkeit einer produktiven Vereinigung ihrer unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksweisen. Ein barbarisches Element in der Kunst erweist sich für ihn als nichtig.[55] "Barbaren" sind für Annenskij - in antiker Tradition - alle Nicht-Griechen; Griechen dagegen diejenigen, die über Sinn und Verständnis für das Schöne verfügen. Letztere können antike Kunst richtig verstehen, weil sie in ihr das ewig Zeitgemäße erkennen und auszuschöpfen wissen. So signalisiert der Begriff "Grieche" keine Nationalität, sondern eine ästhetisch-philosophische Haltung.

2.4 Theoretische Aussagen zum Drama

Seine ästhetische Theorie wendet Annenskij vor allem in seinen Dramen an. Zur gleichen Zeit konzentriert sich seine Übersetzertätigkeit

---

53 Annenskij selbst praktiziert das richtige "Kunstrezipieren" durch seine *Knigi Otraženij*. B. Conrad, S. 47, erklärt den Begriff "отражение" - "Reflexion" - bei Annenskij mit den Worten: "...hier wird nicht mehr eine Außenwelt selbst, sondern die subjektive Perspektive, unter der diese Außenwelt gesehen wird, thematisiert."

54 Das Motiv herrscht vor allem in der Philosophie Ivanovs vor. S. dazu Kap. 5.5, S. 142-146.

55 I. Annenskij, Tavričeskaja žrica u Evripida, Ruččelai i Gete. In: *TE* III, S. 162: "Фоант и Ифигения Еврипида противополагаются один другой, как ум варварский и ум эллинский. Для Еврипида не было определителя человеческой жизни, поскольку она принадлежит человеку, выше, чем ум. Ифигения Еврипида сильнее Фоанта, и она умнее его."

auf Übertragungen dramatischer Werke aus dem Altgriechischen. So ist es verständlich, daß seine Ansichten zur griechischen Tragödie einen herausragenden Platz in seinen ästhetischen Ideen einnehmen. Alles, was er zum Drama zu sagen hat, erreicht seine Leser über seine Vor- und Nachworte zu seinen Euripides-Übersetzungen und - indirekt - in den eigenen vier Tragödien. Dabei mißt er der griechischen Tragödie so großen Wert bei, daß durchaus von einer Vernachlässigung der zeitgenössischen Theaterprobleme in seiner ästhetischen Theorie die Rede sein kann. Ob dies im Zusammenhang mit seinem Leben zu sehen ist, das sich fern von den intellektuellen Kreisen seiner Zeit und den sie beschäftigenden Problemen hielt, ist nicht mit Sicherheit zu beantworten. Doch während andere Intellektuelle ihre Sicht des antiken Theaters in der Praxis durch Änderungsvorschläge in der Aufführungstechnik für die zeitgenössischen Bühnen anzuwenden versuchten,[56] beschränkt sich Annenskij in seinen theoretischen Schriften auf die einfache Darstellung der Gegebenheiten des Theaters in der Antike.

Am meisten beschäftigt er sich dabei mit dem Euripideischen Drama, was er mit der Ansicht begründet, Euripides sei der "tragischste aller Dichter".[57] In einer weiteren Charakterisierung des Euripides als "Symbolisten"[58] wird erneut deutlich, daß Annenskij im Werk dieses griechischen Tragikers die wichtigste Bestätigung gelungenen mythopoetischen Schaffens im Bereich der Tragödiendichtung erblickt.

Annenskij differenziert zwischen dem Schreiben "für die Bühne" und dem Schreiben "um des Schreibens willen" am Beispiel Euripides' und Senecas. Seneca, ein gebildeter Nachahmer griechischer Poesie, schrieb seine *Medea*, ohne die Wirkung auf der Bühne zu berücksichtigen. Annenskij kritisiert an Senecas Tragödie das Fehlen von Effekten, die Konzentration auf Details und die komplizierte Sprache und äußert den Vorwurf, daß das Gefühl des Zuschauers kaum angesprochen wird.[59] Vorbildhaft sind dagegen Euripides' Dramen, die von Anfang an mit Rücksicht auf ihre Bühnenwirksamkeit geschrieben wurden:

> Еврипид писал для театра: его трагедия полна движения, его эффекты часто расчитаны на восприимчивость масс; они, так сказать, действуют на разстоянии. Лирические партии "Медеи" Еврипида пред-

56 S. dazu Kap. 7.5, 7.6, S. 237-245.

57 S. dazu I. Annenskij, Tragedija Ippolita i Fedry. In: *TE* II, S. 351.

58 Ibid. S. 358: "великий символист античной драмы"

59 S. dazu I. Annenskij, Tragičeskaja Medeja. In: *ŽMNP* 1903, Nr. 11, pag. 5, S. 500-513.

полагают ритмические движения хора и музыку, и этими элементами должно восполняться порою бедное содержание; они оправдывают и искуственный подбор звукосочетаний.[60]

Ungeachtet der Auskunft, die diese Thesen über das eigene dramaturgische Schaffen Annenskijs geben, zeigt sich in ihnen vor allem seine Bewunderung für die Aktualität, aber auch für die Einfachheit griechischen Theaterausdrucks aus. Griechisches Theater ist eben deshalb vorbildhaft, weil es sich um die direkte Korrespondenz mit dem Publikum bemüht.

So definiert sich das "für die Bühne Schreiben" hauptsächlich aus seinen Kommentaren zu Euripides. Immer wieder interpretiert er die Wahl bestimmter Szenen aus der Sicht des Dramaturgen im Hinblick auf den psychischen Zustand der Zuschauer. So ist für ihn die die eigentliche Handlung unterbrechende Begegnung von Aigaios und Medeia in der *Medeia* von Euripides (Z. 663 ff.) deshalb dramaturgisch erlaubt, weil "die Nerven des Zuschauers sehr angespannt" seien und "ihnen eine kleine Erholung gewährt werden" müßte.[61] Diese Rücksicht auf die Zuschauer seitens des Dramaturgen beweist für Annenskij das eigentliche "dichterische Genie", das jedem dramatischen Gesetz den seelischen Zustand des Zuschauers voranstellt.

Zum Begriff des "dichterischen Genies", parallel zum "hellenischen Genie" zu verstehen, gehören auch andere Eigenschaften. Die Rede ist vom sogenannten "Takt des Künstlers" - такт художника -, oder vom "dramatischen Takt" – драматический такт. Annenskij bezieht sich dabei auf den Respekt, den ein späterer einem früheren Dichter, aber auch seinen Zuschauern erweisen sollte. Daß Euripides in seinem *Kyklopen* das Hauptinteresse auf Polyphem und nicht auf Odysseus lenkt, ist in seinem "künstlerischen Takt" gegenüber Homer begründet.[62] Denn dieser behandelt als erster das gleiche Thema im neunten Gesang der *Odyssee*. Auch in der *Iphigenie in Aulis* ist der "künstlerische Takt" des Euripides Anlaß dafür, daß auf jegliche Darstellung der verzweifelten Iphigeneia, nachdem diese die Nachricht von ihrem bevorstehenden Tod erhalten hat, verzichtet wird. Im gleichen Kontext betont er, daß kein Künstler unabhängig von der Vergangenheit und von seinem Publikum schöpferisch tätig sein kann, womit er die Bedeutung des Begriffes "Takt" zusammenfaßt.

60 Ibid. S. 500.

61 Ibid. S. 492 f.

62 S. dazu I. Annenskij, "Kiklop" i drama satirov. In: *TE* III, S. 406.

Annenskijs Ansicht, daß es seit der Antike keinen Bruch in der Kulturkontinuität gab, spiegelt sich für ihn auch in der Entwicklung des Dramas wider. So ist es kein Wunder, wenn er im antiken Drama wiederholt Spuren moderner Problematik entdeckt. In *Tragedija Ippolita i Fedry* (1902) heißt es über das im Drama von Euripides ausgeführte Problem:

> ...получится драма, весьма близкая к современным. Фесеи могли существовать во все века, слабо видоизменяясь, а сарказмы, которые оскорбленный отец расточает своему чудаку-сыну, порою отливаются для нас в давно-знакомую форму огульного осуждения "молодых людей", то в качестве "фармазонов и карбонариев", то в виде "нигилистов" или еще страшнее и современнее.[63]

In diesen Worten und in anderen zahlreichen Vergleichen zwischen antiker und neuer Problematik zeigt sich die Bemühung Annenskijs, bei seinen Lesern das Interesse für die Antike wachzuhalten. Auch der tragischen Kunst spricht Annenskij - nach dem Vorbild des Aristoteles - ethosformende, pädagogische Möglichkeiten zu. In diesem Kontext kann Annenskijs Vorstellung der Katharsis kommentiert werden.

Was seine Einstellung zur Katharsis angeht, so bewahrt er eine streng aristotelische Haltung, zeigt sich aber zugleich sehr realistisch und auf psychologische Elemente bedacht. So betont er, daß die Darstellung des Leids im antiken Drama beim Zuschauer deutliche Gefühle auslöste, das "Mit-Leiden". Eben diese Empfindung führt seiner Meinung nach den Zuschauer zur Ruhe, zum Erlebnis der Schönheit und der Harmonie. Doch in der Begründung des Rückgriffs auf Schrecken und Leid in der antiken Tragödie zeigt sich Annenskij realitäts-bezogener als Aristoteles - er erblickt ihn ihnen nämlich den Wunsch der Dichter, ihr Werk spannend und interessant zu gestalten: "Güte, sehen Sie, ist nicht immer interessant..."[64] Deutlich gewillt, sich von dem gängigen Bild des göttlich inspirierten, mit der Wirkung auf das eigene Publikum sich nicht befassenden antiken Dramatikers zu lösen, zeigt sich Annenskij in diesem Punkt als besonders fortschrittlich.

Auch in seiner Psychologisierung des Zuschauers bleibt Annenskij ironisch und spielerisch zugleich, indem er annimmt, daß dieser, geführt eher vom Instinkt als vom Gefühl, beim Erfahren fremden Leids zunächst Freude erlebe. Diese Meinung geht auf den Versuch von J.

---

63 S. dazu I. Annenskij, Tragedija Ippolita i Fedry. In: *TE* II, S. 363.

64 I. Annenskij, Tragičeskaja Medeja. In: *ŽMNP* 1903, Nr. 8, pag. 5, S. 362: "Добродетель, видите-ли, не всегда интересна... в поэзии, а страдание безусловно занимательнее счастья."

Bernays - dessen Namen Annenskij in diesem Zusammenhang auch erwähnt - zurück, einen nicht erhaltenen Teil der Aristotelischen Philosophie zu rekonstruieren.[65] Dies muß auch im Rahmen Annenskijs Trennung zwischen antiken und modernen Zuschauern gesehen werden. Antike Zuschauer werden - entsprechend dem romantischen Bild vom "naiven" Menschen der griechischen Antike - als mehr "ihrem Instinkt als ihrem Gefühl nach" reagierende Menschen beschrieben,[66] weshalb sie auch eher zur Katharsis gelangten.

Besonders interessant ist die Ansicht Annenskijs, daß der heutige Mensch eine "alte Seele" - старая душа - in sich berge, die während der Aufführung einer altgriechischen Tragödie frei werde. Auf diese Weise - durch das Wiedererwecken der "alten Seele" wird das Erlebnis der "Katharsis" beim modernen Menschen begründet. Wie das stattfindet, erklärt sich aus dem Entstehungsvorgang einer Tragödie.

Obwohl sich aus den Äußerungen Annenskijs zum Werk früherer Dichter kein dramaturgischer 'Kanon' rekonstruieren läßt, führen verschiedene seiner Bemerkungen zum Ergebnis, daß er an das Kommentieren von Theaterstücken vor allem als Dramaturg herangeht. An seinen Untersuchungen der Tragödien des Euripides ist erkennbar, daß er hinter jedem Spannung und Interesse erzeugenden Element eines Theaterstückes den Autor sieht.

In seinen dramentheoretischen Aussagen bleibt Annenskij seinem Vorbild Euripides treu. Die dramatischen Details, die er lobt, werden von ihm vor allem als charakteristisch für die Kunst des Euripides bezeichnet.[67]

Dazu zählt vor allem die Hervorhebung der sogenannten "ἀναγνώρισις", der "Erkennungsszene", die bei Euripides besonders ausgeprägt

---

65 Ibid. S. 362 f.: "Уже давно доказано, что Аристотель в 6–ой главе "Поэтики" говорил вовсе не об очищении страстей, а о постепенном удалении аффектов, которое, по его мнению, совершается их искусственным возбуждением (Sollicitations-theorie)." Gemeint ist: J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles "Über die Wirkung der Tragödie."* Breslau 1857.

66 I. Annenskij, Tavričeskaja žrica u Evripida, Ruччelai i Gete. In: *TE* III, S. 137.

67 Zu den Besonderheiten der Kunst von Euripides s. G.M.A. Grube, *The Drama of Euripides.* London 1961; M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides.* Teil 1, Stuttgart 1990; W. Nestle, *Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung.* Aalen 1969 (Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1901).

ist,[68] weil sie der Spannung einen Ausweg liefert. Zugleich stellt Annenskij den Wert der tragischen Ironie sowie das Ungewöhnliche der frei entscheidenden, tragischen und doch sehr menschlich bleibenden Charaktere in den Vordergrund.

Alle theoretischen Aussagen Annenskijs zum Drama haben lediglich den Charakter von Beobachtungen und Feststellungen, die keinen eigenen programmatisch-künstlerischen Anspruch erheben. Indem sie das griechische Drama und vor allem das des Euripides in den Vordergrund stellen, bestätigen sie das spezifische Interesse in den meisten Abhandlungen Annenskijs - das Interesse an der griechischen Kunst. In seinen Richtlinien zur Dramaturgie, die in seinen Euripides-Kommentaren immer wieder durchscheinen, läßt sich Annenskij unter anderem auch von seinem innovativen, "anti-klassizistischen" Geist leiten. Er ist bemüht, Antikes auch aus der praktischen Sicht eines um Interesse und Gunst werbenden Künstlers darzustellen, womit er sich soweit wie möglich von der romantischen, idealisierenden Griechenland-Interpretation entfernt.

2.5 Zusammenfassung

In seinen theoretischen Schriften geht Annenskij vom Standpunkt aus, daß sich die heutige Kultur in ganz Europa kontinuierlich entwickelt hat. Innerhalb dieser Entwicklung stellt die griechische Kultur zwar keinen absoluten Höhepunkt dar, aber einen sehr wichtigen Teil dessen, was im Ablauf der Jahrhunderte die gesamteuropäische Gegenwart mitgestaltete.

Zugleich sieht Annenskij die griechische Kunst und Philosophie als Vorbereitung auf das Christentum, durch das die menschliche Freiheit garantiert wird. Für ihn legten die alten Griechen mit ihrer Kunst den Grundstein dieser Freiheit. Darin sieht Annenskij vorerst den moralischen Wert der altgriechischen Dramen und all der Werke, die er in seiner Theorie lobend erwähnt. In diesem Zusammenhang gebraucht er auch den Begriff des "Individualismus", womit er die Fähigkeit zur freien Entscheidung durch das eigene Gewissen meint.

Im Mittelpunkt der theoretischen Annäherung Annenskijs an das antike Griechenland steht demnach zunächst der moralische Gesichtspunkt. Die altgriechische Kunst hatte die Funktion, das Ethos ihrer Rezipienten zum Besseren zu verwandeln, um dadurch die Gesellschaft zu verändern.

---

68 I. Annenskij, Tavričeskaja žrica u Evripida, Ruččelai i Gete. In: *TE* III, S. 150.

Die Hoffnung für die Zeitgenossen liegt im richtigen Verständnis und vor allem in der angemessenen Nachahmung der antiken Kunst. Dazu gibt Annenskij keine Regeln an, sondern beschreibt eine bestimmte Haltung. Diese Lebenshaltung will er in klassischer Tradition mit dem "Griechendasein" umschreiben - sie soll nicht so sehr gelernt sein wie erinnert werden. Die Begriffe "Griechenland", "griechische Kunst" und "Griechendasein" nehmen somit einen universellen Charakter an. Sie benennen nicht nur eine Stimmung, sondern auch eine Art vergessener Veranlagung zum Mitleiden und zur Katharsis beim Erzeugen und Erleben der Kunst nach den Grundsätzen des Aristoteles. Ausdrücke wie "hellenisches Genie", "alte Seele", "das Fortleben des antiken Glaubens in uns" zeugen von einer beinahe abergläubischen Mystifizierung des Antiken.

Indem Annenskij das Bild des Künstlers idealisiert, paßt er es mehr oder weniger seiner Sichtweise der Antike an. So soll der Künstler sowohl selber frei sein, als auch Befreier des menschlichen Geschlechts nach dem Vorbild des Prometheus werden; zugleich soll er die Balance zwischen seinem individuellen Ausdruck und dem Verlangen des Volkes halten können.

Da der Künstler den Mythos kennt, kann er ihn - ohne seine Vorgänger zu vergessen - angemessen umgestalten. Gerade dadurch wird er zum Mythopoeten, der weder die pädagogische noch die spannende Seite seines Werkes vernachlässigt. Als Handwerker nach Art des Phidias läßt er seine Gestalten die Wirklichkeit widerspiegeln, um sie zugleich durch sein Talent zu "Symbolen" oder "εἴδωλα" im Sinne Platons zu verwandeln.

Eine neue Interpretation in der ästhetischen Argumentation Annenskijs erfährt der Begriff Klassizismus: der Haltung eines fiktiven "deutschen Klassizistentypus" wird das französische Verständnis des Wortes "classique" entgegenstellt. Die französische Attitüde bezeichnet den freien Umgang mit der antiken Tradition, wogegen der deutsche Klassizist auf unerlaubte Art pedantisch und absolut in seiner Betrachtung der alten Kunst ist. Eine Ausnahme bildet dabei der "seiner Natur nach" griechische Goethe, von dem Annenskij sein Verständnis des künstlerischen "Griechentums" übernommen hat. In seinen Thesen zu Tragödie und Theater führt Annenskij Euripides, den er als modernen Dramaturgen erachtet, als Vorbild an.

Eine chronologische Entwicklung der theoretischen Gedanken Annenskijs zu der griechischen Kunst und Literatur ergibt sich nicht. Dies liegt an dem relativ kleinen Zeitraum der Abfassung seiner Abhandlungen, der insgesamt ungefähr zwanzig Jahre betrug.[69] Die

69 ca. 1888-1909.

griechischen Themen, mit denen er sich befaßt, hängen teilweise mit dem Fortschritt seiner Übersetzungsarbeit der Tragödien Euripides' zusammen, wobei seine Vor- oder Nachworte zu den jeweiligen Dramen als eigenständige Traktate zu verschiedenen Problemen der griechischen Kunst betrachtet werden sollten.

In ihrer Gesamtheit sind die ästhetischen Ideen Annenskijs von dem Wunsch nach Aktualisierung der griechischen Antike geprägt. Denn dadurch sollte die Öffentlichkeit seiner Meinung nach ihre Entfremdung von der klassischen Bildung überwinden.

3. Griechenland in den Dramen Annenskijs

Die Dramen Annenskijs sind der 'griechische' Teil seiner Dichtung im Gegensatz zu seinen Gedichten, die sich auf russische oder nicht näher bestimmbare Landschaften beziehen.

Obwohl alle vier dramatischen Werke Annenskijs, *Melanippa-filosof* (1901), *Car' Iksion* (1901), *Laodamija* (1902) und *Famira-kifared* (1906), auf der Grundlage altgriechischer Mythen verfaßt sind,[1] können sie ohne weiteres auf einer modernen Bühne bestehen, lassen sich also als zeitgenössische Theaterstücke auffassen.

Interessant ist, wie Annenskij eine moderne Tragödie mit antiker Thematik realisiert. So ist z.B. von Interesse, welche Prinzipien des altgriechischen Theaters er beibehält, und wie er sie in seine dramentheoretischen Vorstellungen integriert. Von Belang ist auch, was Annenskij als Russe der Jahrhundertwende in den antiken Mythen thematisch in den Vordergrund stellt. Außerdem verraten seine Regieanweisungen zu Bühnenbildern und Personen vieles über seine Idealvorstellung von griechischer Landschaft.

3.1 Der antike Mythos

Als Annenskij die Mythen von Melanippe, Ixion, Laodamia und Thamyris zu Themen seiner Dramen machte, war ihm wohl bewußt, daß diese nicht gerade zu den bekanntesten Stoffen der altgriechischen Mythologie gehören. Unter diesem Aspekt muß seine Verwendung des Mythos gesehen werden. Generell stellt er jedem einzelnen Werk (außer in *Laodamia*) ein detailliertes Vorwort[2] mit Angaben seiner Quellen sowie seiner Änderungen, Übernahmen und sogar seiner Modernisierungen voran. In der Handlung läßt er allerdings der Phantasie freien Lauf: der Mythos wird Kulisse gegenwärtiger Problematik.

Diese Art des künstlerischen Schaffens entspricht völlig Annenskijs Kunstideal einschließlich der mythopoetischen Betätigung; so erfahren seine kunsttheoretischen und dichterischen Prinzipien ihre Konkretisierung. Philologisches Wissen ist für ihn parallel zu dem Traditionsbewußtsein antiker 'Mythopoeten' zu sehen. Wie jene alten Dramaturgen weiß er zwar über jede Version seiner Mythen Bescheid, läßt sich aber dadurch in seiner dichterischen Freiheit nicht eingrenzen.

---

1 Die vier Tragödien werden hier parallel behandelt. Da in den Ausgaben der Dramen keine Zeilentrennung existiert, wird nicht nach Zeilen, sondern nach Akten und Szenen zitiert. Die Seitenangaben entsprechen der Ausgabe I. Annenskij 1959; Abk.: *AST*.

2 Er selbst benannte seine Vorworte "вместо предисловия".

Die Tatsache, daß seine Geschichten zwar als Werke des Sophokles und des Euripides (im Fall des Ixion auch des Aischylos) bezeugt, jedoch nicht erhalten waren, hat für Annenskij besondere Bedeutung. Gleichzeitig haben zuweilen neben der antiken Überlieferung auch neuere Bearbeitungen des Mythos als Ansporn gewirkt, wie die Bearbeitung des "Thamyris" durch einen seiner Schüler: im Anschluß daran nennt er diesen Mythos ein "Märchen" ("сказка").[3] Sophokles und der klassizistische Interpret stehen für Annenskij auf der gleichen Stufe. Nirgends ist eine Spur einer Höherbewertung des Werkes des Sophokles gegenüber dem "Thamyris" von "Herrn Kondrat'ev" durch Annenskij festzustellen: darin ist die Anwendung der im theoretischen Werk hervortretenden Überzeugung von der Kontinuität antiker und neuer Kultur zu erkennen.

Vor allem in der Einleitung zu *Car' Iksion* verrät Annenskij viel über sein philologisch-literarisches Vorgehen bei der Bearbeitung des Mythos.[4] Im Vorwort zu *Car' Iksion* bezieht er sich sogar auf einzelne Theorien, wie etwa auf die von K.O. Müller, W. Dindorf und F.G. Welcker, zum Inhalt der Euripideischen Tragödie über Ixion. Dabei betont er, daß sein eigenes Werk sich vom antiken durch Erneuerungen und Hinzufügungen wesentlich unterscheidet.

Wie Annenskij die Mythopoiesis im einzelnen Fall verwirklicht, zeigt ein einfacher Vergleich 'seines' Mythos mit den Überlieferungen des antiken Mythos. In *Melanippa-filosof* begründet Annenskij seine Erweiterung des antiken Mythos mit dem Argument, daß das vorhandene Material zum Mythos "nicht einmal für dessen Konturen ausreiche". Deshalb sieht er sich genötigt, nicht nur "Dramaturg, sondern auch Mythurg" zu sein.[5]

So übernimmt er in *Melanippa-filosof* im wesentlichen die Geschichte von der verzweifelten Aiolos-Tochter, Enkelin des Hellen, die die Existenz ihrer Kinder aus Angst vor ihrem Vater verbergen will. Nach deren Entdeckung versucht sie sie durch eine lange philosophische Rede vor dem Tod zu bewahren. Die Ähnlichkeit des Titels des russischen

---

3 *AST*, S. 511.

4 So gibt er z.B. *Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* als eine seiner Quellen an (woraus er auch die Information über eine in Berlin ausgestellten Vase entnommen hat, auf der Ixion abgebildet ist). Ibid. S. 370: "На одной Куманской расписной вазе, находящейся в Берлине (N 3023; cf. W.H. Roscher, Ausf. Lex. s.v. Ixion; Baumeister, Denkmäler d. kl. Alt.; s.v.), распяленный Иксион привязан змеями к спицам огненного колеса, которое представлено колеблющимся в воздухе (это символизируется двумя крылатыми женскими фигурами, его поддерживающими)."

5 Ibid. S. 307.

Dramas *Melanippa-filosof* mit dem Titel einer der beiden zum Thema von Euripides verfaßten und verschollenen Tragödien, nämlich *Μελανίππη ἡ σοφή*, ist deutlich. Damit drückt Annenskij möglicherweise den Wunsch aus, sein Werk als Fortsetzung oder Rekonstruktion des antiken Originals zu präsentieren. Bei Euripides läßt sich annehmen, daß seine Geschichte glücklich endete:[6] die Kinder werden geschont; Melanippe selbst entgeht der angedrohten Strafe durch die zur Hilfe herbeigeeilte Mutter, der in ein Sternbild verwandelten Nymphe Hippe. Euripides hatte jedoch noch eine weitere Tragödie mit dem Titel *Μελανίππη ἡ δεσμῶτις* verfaßt, in der Melanippe durch Blendung und Einkerkerung bestraft wird, um später von ihren erwachsenen Kindern triumphal befreit zu werden. Bei Annenskij endet das Drama mit Versöhnung, gut und schlecht zugleich: zwar wird Melanippe zunächst geblendet und ins Gefängnis gebracht; später aber wird sie von ihrer Mutter befreit und über die glückliche Zukunft ihrer Kinder unterrichtet.

In der zweiten Tragödie des Euripides (*Μελανίππη ἡ δεσμῶτις*) tauchte ein weiteres, der ersten Tragödie noch unbekanntes und später von Annenskij gebrauchtes Motiv auf: die Kinder werden auf Befehl des Königs auf eine Viehweide gebracht, wo sie am Anfang eine Kuh nährt. Dann werden sie von Hirten gefunden, die sie zu sich nehmen und erziehen. Auch bei Annenskij werden die Neugeborenen auf ein Feld gebracht; allerdings trägt sie die verzweifelte Melanippe selbst dahin. Aus der Tatsache, daß sie dort von einer Kuh genährt worden sind, schließt man im Palast, daß es sich um Ungeheuer handelt. Wie bei der Wahl des Endes seiner Tragödie kombiniert Annenskij auch hier die beiden Euripideischen Lösungen, um daraus sein eigenes Sujet zu schaffen.

Obwohl der neue Mythos Annenskijs keine großen Abweichungen von dem antiken des Euripides zeigt, sind in ihm bestimmte Interpretationsansätze zu der alten Geschichte unübersehbar. So leidet Annenskijs Melanippe an der Vergangenheit ihrer Familie, kommt doch das Leid, das ihr Vater anderen zufügte, auf sie zurück.[7] Der Streit zwischen Tochter und Vater hat seinen Ursprung in der ungerechten Behandlung und in der Ermordung des Bruders und der Schwester. Er erinnert an das ethische Dilemma der Antigone, die die Ungerechtigkeit ihres Vaters gegen ihren verstorbenen Bruder nicht dulden konnte. Möglicherweise ist die Parallelität zwischen Melanippe und Antigone von Annens-

---

6 Vgl. dazu F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyklus geordnet.* Bonn 1839-1841, Bd. II, S. 840 ff.; *RE* s.v. "Melanippe", Bd. XV[1], S. 418-422.

7 E. Bazzarelli, op. cit., S. 142, will darin ein ibsensches Motiv sehen.

kij beabsichtigt, wenn er im zweiten Teil seiner Einleitung *(Mif ob Ėole i Melanippe)* den Familienstreit bzw. die unglückliche Vorgeschichte des Dramas betont.[8]

Auch den Mythos des Ixion behandelt Annenskij von einem philosophischen Blickwinkel aus. In seinem Vorwort bezieht er sich auf Ixion als einen "Übermenschen der Antike" ("сверхчеловек античного мира").[9] Indem er die Geschichte als "das Märchen vom Zaren Iksion" ("сказка о царе Иксионе") bezeichnet, zeigt er die Aktualität der antiken Philosophie in einem modernen Kontext und weist darauf hin, daß die Tragödie auch als Märchen verstanden werden könnte. Was die Thematik des Leidens anbetrifft, erscheint der Mythos von Ixion mit den Mythen von Tantalos, Orestes und Herakles vergleichbar, die Annenskij in seinem Vorwort auch bespricht. Wenn er dabei den Inhalt dieser Mythen nicht näher erklärt, so liegt das an seiner Überzeugung, daß sie - mehrmals behandelt - im Gegensatz zu dem Mythos von Ixion den Lesern bekannt sind.

Durch die Verarbeitung des Mythos von Ixion dagegen sieht sich Annenskij als ersten modernen Epigonen dieser antiken Tradition. Nicht ohne Stolz vermerkt er in seinem Vorwort, es sei ihm nicht gelungen, in der neueren Literatur eine Behandlung des gleichen Stoffes zu finden.[10] Doch Annenskij hält sich auch bei diesem Mythos an den Inhalt des antiken Stoffes: während Ixion über den Willen der Götter hinwegsieht, meint er, sein Leben selbst bestimmen zu können; er fällt der Hybris zum Opfer. Von der Liebe zu Hera verblendet, wendet er sich einem Trugbild zu. Schließlich bedeutet die herbeigewünschte Unsterblichkeit das ewige Hinauszögern der Strafe.

Leid, Unglück und der innere Kampf der Protagonisten stehen auch in den beiden weiteren Theaterstücken Annenskijs, *Laodamija* und *Famira-kifared*, im Mittelpunkt.

Im Unterschied zu den übrigen drei Tragödien findet sich für die *Laodamija* keine Einleitung ihres Autors über den mythologischen Hintergrund. Die Lücke, die dadurch bei der Ermittlung der Quellen Annenskijs entsteht, füllt V. Setschkareff durch eine Untersuchung zum Mythos von Laodamia in der Zeit des Symbolismus in Polen und in Rußland.[11] Setschkareff hebt als wichtigste antike Quelle Annenskijs den

8 *AST*, S. 309.

9 Ibid. S. 372. In der Charakterisierung des Helden steht Annenskij in der Tradition von Nietzsches Übermenschen. Hier ergeben sich Parallelen zu Ivanovs Werk, das vor allem in der ersten Schaffungsperiode des Dichters stark unter Nietzsches Einfluß stand. Dazu s. Kap. 4.2, S. 102; 5.1, S. 124 f.; 7.3, S. 231-233.

10 *AST*, S. 371.

Hygin hervor, auf den der größte Teil der Information über Laodamia zurückgeht.[12] Er übersieht dabei nicht, daß es sich auch hier um eine Kombination verschiedener antiker Überlieferungen zu einem Mythos handelt, erkennbar vor allem an dem Gebrauch von Informationen zugleich aus Apollodor und Ovid, und kommt zu dem interessanten Schluß, daß der Autor offensichtlich das Ziel hatte, "den Gang der Handlung der Tragödie des Euripides zu rekonstruieren".[13]

In der Schilderung des leidvollen und zuversichtlichen Wartens der Laodamia auf ihren Mann kann außerdem die Übernahme und Weiterverarbeitung eines homerischen Motivs erkannt werden: Laodamia weist in ihrer Geduld Ähnlichkeit mit der auf Odysseus wartenden Penelope auf. Auch Laodamia wird als würdige Königsgattin beschrieben, die sich und ihre Umgebung mit dem Weben eines kunstvollen Stoffes tröstet.[14]

Besonders charakteristisch für Annenskijs Theaterstücke ist deren unglücklicher Ausgang. Sogar *Famira-kifared*, sein 'bakchisches Drama', endet in einer Katastrophe, in der der feiernde, ekstatische Charakter zum Schluß völlig aufgegeben wird. In der deutlich späteren Tragödie Annenskijs - sie entstand im Jahre 1906 - kann die bis dahin größte Freiheit der Verarbeitung antiker Mythologie konstatiert werden. In der antiken Version seiner Geschichte, die in zahlreichen dichterischen Werken und in einer verlorenen Tragödie des Sophokles aufgegriffen wurde, verleugnete der Sänger Thamyris seine zeitliche Existenz, um einmal das Spiel der Muse hören und sogar mit ihr konkurrieren zu können. Annenskij behält zwar den Grundriß der antiken Darstellungen bei, ergänzt ihn aber um eine Reihe eigener philosophischer Ansichten zum Thema Kunst und Künstler. Er selbst vermerkt dazu in einem Brief an A.V. Borodina vom 2. August 1906:

> "...в Фамиру вошли волнующие меня Grenzfragen из области музыкальной психологии и эстетики."[15]

Famira-kifared ist voll von Mänaden und kleinen Silenen, die - deutlich modernisiert - mit "rosaroten" und "hellblauen" Schleifen im Haar auftreten. Im Sinne ihrer Zugehörigkeit zum dionysischen Thiasos sind

---

11 S. dazu V. Setschkareff 1959.

12 Ibid. S. 9.

13 Ibid.

14 *AST*, S. 450. Auch V. Brjusov sah wahrscheinlich große Ähnlichkeiten zwischen den Gestalten Laodamias und Penelopes, wenn er die Laodamia seiner eigenen Tragödie vor der offiziellen Todesnachricht ihres Mannes mit den sie umgebenden Beratern kämpfend darstellte. Dazu s. V. Brjusov, Protesilaj umeršij. Tragedija v pjati scenach, s chorom. In: *RM* 1913, Kn. 19, S. 1 ff.

15 *AST*, S. 630.

sie alle mit dem Flötenspiel vertraut. Auf der anderen Seite stehen Thamyris, seine leidende Mutter und die Musen, die eher zum Kitharaspiel neigen. Durch diese Gegenüberstellung sowie durch die Beschreibung des musischen Wettkampfes des Thamyris mit den Gottheiten will Annenskij den bekannten Streit zwischen Marsyas und Athena, zwischen Flöten- und Kitharaspiel[16] nicht nur andeuten - er läßt sogar einen Silen innerhalb des dramatischen Dialogs den Namen "Herodot" als Quelle erwähnen.[17] Gerade an diesem Punkt liegt eine Anspielung Annenskijs auf die um die Jahrhundertwende oft zu beobachtende Unterscheidung zwischen apollinischer und dionysischer Kunst vor,[18] eine Unterscheidung, auf die er sich bisher nicht eingelassen hat und die er nun durch die parallelen Mythen ausschöpft. In der Anspielung auf Herodots Angabe ist ferner eine bewußte Vermischung geschichtlicher und mythischer Gegebenheiten des antiken Griechenlands zu erblicken, die auf den Zuschauer als lustiges Paradoxon wirken soll - Herodots Name wird von einer imaginären, mythischen Gestalt als Nachweis des Mythos ausdrücklich genannt.

Wenn Thamyris an Marsyas erinnert, so ist seine Mutter mit Io aus dem Aischyleischen *Prometheus* vergleichbar. Ihr Schicksal, d.h. ihre Verfolgung von Land zu Land durch eine Wespe, ähnelt dem Los Ios, die, von einer Fliege gejagt, nie zur Ruhe kommen konnte.

So bleiben die Mythen in allen vier Tragödien Annenskijs in ihren Grundzügen der antiken Überlieferung treu. Unter 'antiker Überlieferung' sind dabei die Werke verschiedener Autoren zum gleichen Thema gemeint, aus denen unterschiedliche Elemente kombiniert werden.

---

16 Das Motiv gebrauchte auch Ivanov in seiner Lyrik. S. dazu Kap. 6.4, S. 198.

17 *AST*, S. 545: (Силен)
"Тэ... тэ... тэ... мой милый... А условья?
Про Марсия ты слышал? Иногда
заглядывать полезно ... в Геродота."

18 In der Jahrhundertwende erschienen eine Reihe wissenschaftlicher Traktate, die auf die Differenzierung zwischen apollinischer und dionysischer Kunst eingingen. Einen Überblick über die Literatur zu der Frage bietet M. Vogel in *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*. Regensburg 1966 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jhs., 61).

3.2 Die Rolle des Chores

In der Einleitung zu *Melanippa-filosof* spricht Annenskij von der wichtigen Rolle des Chores in seinen Tragödien. Dies verwundert insofern, weil in einem für eine moderne Aufführung gedachten Drama die Funktion des Chores nicht von großer Wichtigkeit ist. Trotzdem beschließt Annenskij, die antike Form auch in diesem Punkt beizubehalten und dies, obwohl bei seinem Vorbild Euripides die frühere, zentrale Funktion des Chores schon im Schwinden war. Über den Chor in Annenskijs Tragödien sagt am meisten ein Vergleich von dessen Rolle bei dem Ablauf der Handlung mit der anderer handelnder Personen aus.

So werden in *Melanippa-filosof* "fünfzehn Mädchen aus Pelion" als Bestandteil der pelischen Umgebung eingesetzt. Dabei betont Annenskij, daß "der Chor der neuen *Melanippe* keineswegs das ist, was er in der antiken Tragödie war"[19] - sein Chor sei "individualisiert", als "harmonische Ergänzung" der Heldin gedacht. Tatsächlich läßt er den Chor in *Melanippa-filosof* recht oft vor allem im Dialog mit der Heldin auftreten.

Ähnlich steht der Chor (oder die Chöre) in allen vier Tragödien Annenskijs in Zusammenhang mit dem Charakter des Hauptthelden, in gewisser Weise eine Projektion seiner Gedanken und Gefühle in die Außenwelt darstellend. Obwohl den Göttern ergeben und rational argumentierend, ergreift der Chor immer Partei für den Helden. Sogar Ixion stößt in seiner hybriden Liebe für Hera auf das Verständnis des Chores, der ihn anschließend aber doch zur Vernunft ermahnt. Laodamia wiederum wird von Frauen umgeben, die nicht anders als sie selbst auf ihre in Troja kämpfenden Ehemänner warten und ihren Schmerz mit ihr teilen. Außerdem vertritt der Chor oft die rechte Position zu bestimmten Haltungen des Helden, indem er als die Stimme des Gewissens auch die entgegengesetzte Meinung auf die Bühne überträgt. Während der Chor in *Laodamija* den Akastos vor dem Vergehen warnt, hält sich der Satyrnchor in *Famira-kifared* einmal hinter Büschen versteckt, um das Geschehen verfolgen und objektiv beurteilen zu können. Auf diese Weise wird gleichzeitig eine Steigerung des Interesses und der Spannung erreicht.

In deutlich antikisierender Tradition ist das Verhältnis zwischen Helden und Chor von Mitleid bestimmt. Am aufschlußreichsten wirkt dabei die Schlußszene zu *Car' Iksion*, die Parallelen zum Aischyleischen *Der gefesselte Prometheus* aufweist.[20] Wie bei Aischylos wird der Held von Hermes, Hephaistos und dem Chor umringt, die seine Bestrafung vorbereiten. Während Hermes als treuer Diener der mächtigen Götter

19 *AST*, S. 306.
20 Ibid. S. 436-439.

erscheint und Hephaistos gezwungenermaßen seine Werkzeuge zu Ixions Fesselung gebraucht, ist der Chor zweifellos in Opposition zum Geschehen von Mitleid und Verzweiflung ergriffen:

Корифей
Прости и нас, страдалец. За тебя
Мы никогда молиться не устанем.[21]

Entgegen der herrschenden Ansicht, der Chor habe hauptsächlich das Volk auf der Bühne zu vertreten, übernehmen in *Car' Iksion* diese Funktion andere, vom individualisierten Chor unabhängige Personengruppen. Diese werden in der Liste der handelnden Personen am Anfang gar nicht erst angeführt, während ihre Zusammensetzung variiert. Die Rede ist von den "Gästen und Sklaven" des königlichen Hauses, die der Handlung mehr oder weniger schweigend folgen und lediglich durch Bewegungen[22] ihre Haltung zum Geschehen ausdrücken. Daß in den letzten Szenen diese Gruppe als "Thessalier" bezeichnet wird, hat als direkter Hinweis auf eine Beteiligung des Volkes im Drama zu gelten. Hinzu kommen gelegentliche Weisungen Annenskijs an die Darsteller, zur "Menge" ("толпа") gewandt zu sprechen bzw. sie direkt anzusprechen.[23] Durch die Anwesenheit der "Menge", die die Erfordernis nach Beteiligung des Volkes zufriedenstellt, wird der individualisierte Charakter des eigentlichen Chores überhaupt erst ermöglicht. Dabei kann von einem 'zweiten Chor' nach Vorbild des Aischylos kaum die Rede sein, weil die "Menge" auf der Bühne schweigend verharrt.

Der eigentliche Chor in *Melanippa-filosof*, die "fünfzehn Mädchen aus Pelion", nimmt aktiv durch Ratschläge, Kommentare, Gebete oder gar Klagelieder am Geschehen teil und ergreift sichtlich Partei für die Heldin. Dabei verfügt er über eine eigene Meinung, d.h. er bewegt sich im Drama wie eine selbständig handelnde Person. Trotzdem verliert er nicht seine musikalische Funktion. In sogenannten "musikalischen Zwischenakten" ("музыкальные антракты") singen und tanzen die Chormitglieder. Gerade in diesem Gebrauch des Chores ist eine der wichtigsten Modernisierungen Annenskijs im Verständnis bestimmter Tragödienelemente zu erblicken. Annenskij verzichtet nämlich in seiner Chortheorie auf die These von der dionysischen Herleitung des Chores, die sich in der Repräsentation des Volkes auf der Bühne fortsetze und

---

21 Ibid. S. 439.

22 Erkennbar an der Regieanweisung "Движение в толпе гостей и рабов и в хоре" (*AST*, S. 333), oder - nach einem Erdbeben: "Общее смятение. (...) Многие из толпы молитвенно пали ниц." (Ibid. S. 335) u.ä.

23 Ibid. S. 327 f.: "Меланиппа (подходит к гостям с поклоном)", oder: "Эол (подходя за ней к гостям)" und (ibid. S. 339): "Эол (Гостям)..." und später: "(Рабам)..." usw.

nach Auffassung von zeitgenössischen Theoretikern im gegenwärtigen Drama wiederaufgenommen werden sollte. Annenskij betont lediglich den "Pause-Charakter" der Gestaltung der Chorauftritte, die dafür ausersehen seien, das müde Publikum von der Schwere der Thematik zu entlasten.

> Но если мы в современной драме так часто невольно хотим музыки, то не вполне ли естественным оказывается желание автора трагедии ввести лирический элемент в качестве определенной части в состав своего произведения? Содержание хоровых партий по большей части чисто мифическое, но оно понятно без особых объяснений. Читатель поймет также, что в некоторые моменты, для того чтобы ослабить излишнее напряжение нервов и освободить душу для новых впечатлений, чтобы, так сказать, *ободрить* ее, автору приходилось прибегать в хорах к простоте и спокойствию почти эпическим.[24]

Einen weiteren Nachweis dieser Funktionszuweisung an den Chor bei Annenskij bildet die Szenenaufteilung von *Famira-kifared.* Die "musikalischen Pausen" sowie die Chorlieder insgesamt, wie Parodos oder Epodos, entfallen in *Famira-kifared,* und dies allein aus dem Grunde, weil sich das Stück die Musik zum Thema macht. Chorpartien, oder - wie es Annenskij nennt - "Pausen musikalischen Charakters" würden in diesem Fall einen Pleonasmus darstellen.

Daß Annenskij die Diskussion seiner Zeit zur Chorfunktion in Antike und Gegenwart gekannt hat und den 'nicht-dionysischen' Charakter seiner ersten drei Tragödien auch durch die Chorgestaltung mitbegründet, zeigt sich in der Lösung der Chorfrage in *Famira-kifared,* diesem seinem 'dionysischen Drama'. Dort treten insgesamt drei verschiedene Chöre auf, deren Charakter besonders 'dionysisch' geprägt ist. Schon in der Auflistung der Darsteller werden nacheinander ein "Mänadenchor", ein "bakchischer weiblicher Chor von Nicht-Eingeweihten" und ein "Satyrnchor" verlangt. In den folgenden Hymnen an Apollon von seiten Thamyris' und an Dionysos von seiten des Chores wird der Gegensatz zwischen 'dionysischem' und 'apollinischem' Element, zwischen Individuum und Chor deutlich.[25]

Zuweilen übernimmt der Chor die Rolle des Erzählers. Besser über den Hintergrund des Geschehens unterrichtet, führt er den Zuschauer in den Mythos ein und läßt ihn Vorangegangenes erfahren. So bietet er z.B. in *Laodamija* einen Rückblick auf den Beginn des Trojanischen Krieges und vergleicht durch die Betonung der Antithese die untreue Helena mit der treuen, ihren Ehemann liebenden Laodamia.[26]

24 Ibid. S. 308.
25 Ibid. S. 546-548.

Die Bedeutung, die Annenskij den dekorativen Möglichkeiten des Chores beimißt, wird an der genauen Beschreibung seiner einzelnen Mitglieder in *Car' Iksion* ersichtlich. Die Aufmachung der Oreaden in "goldenen und weißen Tuniken", mit "Perlen oder goldenen Kämmen an den Zöpfen", mit "Blumen in den Händen, an den Gürteln und auf den Haaren" gibt neben der Anweisung, manche sollen Harfen tragen, dem Auftritt des Chores barocken Glanz. Im Rahmen eines solchen Bildes erscheinen Anachronismen wie das Harfenspiel[27] - in *Famira-kifared* spielen Satyrn und Bakchantinnen sogar Kastagnetten und tanzen Walzer[28] - nicht allzu erstaunlich.

In Annenskijs Dramen verknüpfen sich zwei Auffassungen vom Chor. In der einen, der dominierenden, stellt er eine weitere Handlungsperson dar, die den Helden unterstützt bzw. dessen Gedanken und Charakter offenbart. Dabei handelt es sich vor allem um einen dem Euripides nahen, reduzierten und individualisierten Chor. In der zweiten Ausprägung, die aber nur in einer der vier Tragödien Annenskijs gegenwärtig ist, nimmt der Chor (der charakteristischerweise aus dem ekstatischen Gefolge des Dionysos besteht) seine ursprüngliche, dionysische Funktion ein. Sowohl in der einen als auch in der anderen Prägung behält der Chor seinen musikalischen Charakter, indem er zur Zerstreuung der Zuschauer und zum Auflockern der Handlung singt und tanzt.

3.3 Der Botenbericht

Weit zurückliegende Geschehnisse oder solche, die auf der Bühne wegen des 'Prinzips der Einheit von Ort und Zeit' nicht gezeigt werden können, gibt nicht allein der Chor wieder. Wie in antiken Aufführungen ist der Botenbericht in Annenskijs Dramen eines der wichtigsten Mittel, um Informationen zu erteilen, das Interesse zu steigern und Spannung zu erzeugen. Allein in *Melanippa-filosof* betreten nacheinander vier Boten die Bühne,[29] um über Geschehenes zu berichten und somit den Gang der Handlung zu ändern. Das ist nötig, weil sich in *Melanippa-filosof* das eigentliche Geschehen, aus dem sich das Drama ergibt, außerhalb der Bühne ereignet. Auf der Bühne werden lediglich die Folgen der Ereignisse wiedergegeben, wodurch sich Botenberichte als unvermeidlich erweisen. Doch auch die Ankunft des 'ἄγγελος' (Boten) wird vom Chor, der hinter die Bühne, in eine imaginäre Weite blicken kann, als beachtenwerter Moment angekündigt:

---

26 Ibid. S. 455-457.
27 Ibid. S. 554.
28 Ibid. S. 376.
29 Ibid. S. 323, 329, 337, 356.

ХОР
Одеждами торжественно сияя
И крыльями сандалий, как Гермес,
Сюда герольд идет... Вниманье, девы![30]

Am eindrucksvollsten wird der Zuschauer in *Laodamija* auf die Ankunft des Boten vorbereitet. Lange vor seiner Erscheinung teilen Helden und Chor in einem raschen, angsterfüllten Dialog das Gesehene mit, berichten von einer Staubwolke in der Ferne, die sich nähert und fragen sich, wer hier welche Nachricht übertragen mag.

Durch den Vergleich des Boten mit Hermes in *Melanippa-filosof* spielt Annenskij auf den Schutzherrn des Botengangs an; in *Car' Iksion* führt Hermes[31] selbst einen Botenauftrag aus. Ob der Gott oder andere Überbringer die Nachrichten auf der Bühne bekanntmachen - der Botengang in Annenskijs Dramen trägt deutlich antikisierende Züge. Auch Iris erfüllt in *Car' Iksion* die Aufgabe eines Boten, indem sie den Sterblichen von einer Eifersuchtsszene zwischen Hera und Zeus am Tisch der Götter berichtet. Freilich ist dies ein indirekter Botenbericht, zumal er nicht in irgend jemandes Auftrag geschieht. Er läßt sich eher unter die anderen Formen des Nacherzählens in Annenskijs Tragödien einreihen. Dabei werden zwar keine Botschaften anderer Helden, aber solche des Dramaturgen selbst weitergegeben.

So wird der Aufenthalt Ixions bei den Göttern in einer Erzählung der Iris bekanntgemacht. Um die Spannung in bezug auf die Frage der Unsterblichkeit Ixions zu erhalten, läßt Annenskij Iris den Götterhimmel voreilig in eigener Angelegenheit verlassen. Es bleibt bis zu der Rückkehr Ixions offen, ob er den an die Lippen gesetzten Krug mit dem Trunk der Unsterblichkeit - bis zu diesem Moment ging nämlich die Erzählung der Halbgöttin - tatsächlich ausgetrunken hat.

Neben der Forderung nach der Einheit des Ortes im Geschehen sowie der Scheu, Göttliches, d.h. Unvorstellbares, direkt zu schildern, macht eine weitere Regel des antiken Theaters das Nacherzählen von Geschehnissen auf der Bühne notwendig: Tötungs- bzw. Gewaltszenen dürfen nach altgriechischen Gesetzen des Dramas auf der Bühne nicht gezeigt werden. Vor allem in *Laodamija* dürfen ganze Nacherzählungsabschnitte als Konsequenz dieser Regel betrachtet werden. So wird der Ausbruch des Wahnsinns bei Laodamia von einem kleinen Blumenträger auf der Bühne bekanntgegeben, der beschreibt, wie die Königin mit

30 Ibid. S. 323.

31 Hermes erscheint auch durch andere Funktionen in antikem Licht, zeigt er sich doch in *Car' Iksion* als der realistischste unter allen, während er in *Laodamia* als "ψυχοπομπός" den verstorbenen Protesilaos zu seiner Ehefrau begleitet.

einer Statue, einem Abbild ihres Mannes, im Bett liege.[32] Die Szene selbst ist nicht würdig, den Zuschauern gezeigt zu werden. Ebenso bleibt der Selbstmord der Königin den Blicken der Zuschauer verborgen - die Nachricht von ihrem Tode wird von Akastos auf der Bühne überbracht und mit dem Chor diskutiert.[33]

3.4 Die Anagnorisis

Zu den wichtigsten Bestandteilen der Tragödie rechnete Aristoteles die sogenannte 'ἀναγνώρισις', die Wiedererkennungsszene.[34] Auch für Annenskij ist die Anagnorisis von großer Bedeutung, enthält doch jedes seiner Dramen mindestens eine solche Szene. Dabei benutzt er die Anagnorisis in zweierlei Prägung - sowohl in der Form des Wiedererkennens von Personen als auch in der Form der Enthüllung von Geheimnissen, der Lösung von Mißverständnissen oder der Geständnisse, die die Wahrheit ans Licht treten lassen.

So steht in *Melanippa-filosof* das Geständnis der Heldin als eine Art Anagnorisis-Szene im Mittelpunkt des Geschehens.[35] Bei der Gestaltung dieser Szene schöpft Annenskij jedes dramatische Mittel aus, um die Spannung in die Höhe zu treiben. Durch die Enthüllung ihrer Mutterschaft wendet Melanippe zu Ende ihrer langen, ergebnislosen Rede ein letztes Mittel zur Rettung der eigenen Kinder an. Eruptiv und im letzten Moment wendet sie sich an ihren Vater mit der Warnung, er solle die eigenen Enkelkinder nicht töten lassen. Die Folgen sind unklar. Das, was der Zuschauer ohnehin gewußt hat, daß nämlich die ausgesetzten Kinder königlicher bzw. göttlicher Abstammung sind, kann für Melanippe entweder Rettung oder Vernichtung bedeuten. Als Resultat der Anagnorisis werden die Kinder erettet, ihre Mutter jedoch bestraft. Streng nach aristotelischem Prinzip gestaltet[36] dient die Wiedererkennungsszene in *Melanippa-filosof* dazu, nicht nur die Tötung der

---

32 *AST*, S. 491-493.

33 Ibid. S. 506-508.

34 Aristoteles, *Poetik* XVI 1-8.

35 *AST*, S. 343-353 - besonders S. 350.

36 Nach Aristoteles bewahrt die Anagnorisis den Helden davor, schlimme Taten zu begehen, oder läßt ihn seine vorangegangenen Vergehen erkennen und bereuen. Vgl. Aristoteles, *Poetik* XIV 7-9: "ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως· ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μή, καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χείριστο· τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· (...) βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν."

Kinder abzuwenden, sondern auch den Aiolos daran zu hindern, die Zeichen der Götter falsch zu deuten und Verwandte zu opfern. Das alles erinnert an den Mythos der *Iphigeneia auf Tauris*, die ohne Anagnorisis ihren eigenen Bruder Orestes hätte töten lassen.[37]

In *Car' Iksion* fungiert als Anagnorisis eine für den Helden bedeutsame Enthüllung. So verrät Apate ("Trug") dem verliebten König, der im Glauben ist, mit der Frau seiner Träume eine Nacht verbracht zu haben, daß es sich nicht um Hera selbst, sondern um ein Trugbild gehandelt hat.[38] Durch den langgedehnten Dialog und die darauffolgende Verzweiflung Ixions wird die Spannung bis zum äußersten gesteigert. Für die Dramatik von großer Bedeutung ist dabei die Aufdeckung der tragischen Ironie, betont auch durch den Unwillen des Helden die neuen Gegebenheiten zu akzeptieren.

Ähnlichen Charakter trägt eine der Anagnorisis-Szenen in *Laodamija*. Dabei enthüllt Hermes der glücklichen Laodamia, daß ihr erschöpfter Gatte, den er bis zu ihr begleitet hat, tot sei. Da die gleiche Offenbarung kurz davor im Angesicht des Chores - und somit auch der Zuschauer - stattgefunden hat,[39] wird Laodamia zur tragischen Person des Dramas, die als einzige von der Wahrheit noch nichts gewußt hat; ihr Glück verwandelt sich unverzüglich in Unglück.

> явл. 9: (Кормилица - /тихо и с усилием/) "Ты мертвого привел?"; (Гермес) "Да, царь уж умер..."[40]

Umso tragischer erweist sich diese Anagnorisis, da am Anfang des Dramas eine erste Erkennungsszene stattfindet. Nach der Präsentierung des königlichen Siegelrings durch einen Boten ist zunächst jeder Zweifel an der Wahrhaftigkeit der schrecklichen Nachricht vom Tod des Königs geschwunden. Diese Anagnorisis, die durch den Siegelring bestätigt wird,[41] entspricht dem ersten Anagnorisis-Typus des Aristoteles, nach dem die Erkennung mit äußeren Mitteln, d.h. anhand von Zeichen, Gegenständen oder körperlichen Kennzeichen stattzufinden hat. Später, nachdem der König in Begleitung des Hermes erschienen ist, weicht der Schmerz vor der Freude, während nicht lange danach, nach

---

37 Das Beispiel wird sogar von Aristoteles (ibid. XIV 9) als Exemplum einer der berühmtesten Anagnorisis-Szenen angeführt.

38 *AST*, S. 430 f.

39 Ibid. S. 482-485.

40 Ibid. S. 482-483.

41 Ibid. S. 466: (Лаодамия) "Его печать... да, да... его печать-/ Благодарю... ну отдохни, оправься,/ Будь гостем здесь..."

der dritten Offenbarung, wieder die Trauer ansetzt. Eben dieser durch die Anagnorisis-Szenen besonders hervorgehobene Wechsel zwischen Trauer und Schicksalsgunst hat die geistige Verwirrung der Königin zur Folge.

In *Famira-kifared* wiederum nimmt die Wiederkennung zwischen der Nymphe und ihrem verstorbenen Mann das ganze dramatische Gewicht der Anagnorisis auf sich.[42] Das geschieht nach zwei eher beiläufigen Enthüllungsszenen, in denen zunächst die Amme des Thamyris von der Identität der Nymphe erfährt und dann der Papa-Silen in der gleichen Nymphe eine alte Bekannte wiedererkennt.

In der großen Erkennungsszene zwischen der Nymphe und ihrem Mann handelt es sich dagegen um ein Anagnorisis-Beispiel des zweiten aristotelischen Typus, wonach sich eine Person mit Hilfe dramatischer Mittel des Tragikers zu erkennen gibt. So präsentiert sich Philammon der Nymphe lediglich als allwissender Toter, an dessen Äußerem diese nichts merkt - nur seine Gesichtszüge erinnern sie vage an ihren Sohn. Da er als "Schatten" auftritt und nicht sprechen kann, leiht ihm einer der Silenen seine Stimme. Schließlich erkennt sie ihn an dem, was der Satyr äußert und an dem, was Philammon selbst über ihr Geheimnis der Geburt des gemeinsamen Sohnes weiß.

3.5 Die tragische Ironie und der 'deus ex machina'

Die Anagnorisis-Szenen unterbrechen oft mißverständliche Situationen, die sich aus der sogenannten tragischen Ironie, in der sich die Helden bewegen, ergeben. Aufgrund ihres Unwissens über das eigene Schicksal und die Hintergründe des Geschehens werden die Helden oft in die Irre geleitet - was sie zu tragischen Persönlichkeiten macht.

Demnach ist auch der König Aiolos in *Melanippa-filosof* als eine tragische Persönlichkeit anzusehen. Glücklich über seine Rückkehr nach Thessalien fragt er als erstes nach seiner Tochter, der er einen Bräutigam zugedacht hat. Dabei weiß er nicht, daß sie aus einer Verbindung mit Poseidon sogar bereits Kinder hat. Alles, was Aiolos in seinem Unwissen als frohe Nachricht versteht, versetzt Laodamia in Angst und bedeutet für sie Schlechtes. Sogar seine Absicht, durch die Tötung der beiden "Ungeheuer" Thessalien zu retten, würde in Wahrheit schreckliches Unheil für seine Heimat bedeuten. Der Höhepunkt wird in der Szene erreicht, in der er die beiden als Opfer ausersehenen Kinder erblickt und mit Verwunderung feststellt, daß sie ihn "an irgend jemanden" erinnern - natürlich an die eigene Tochter, ihre Mutter.[43]

---

42 Ibid. S. 517-518, 536, 570.

43 Ibid. S. 338.

In *Car' Iksion* wird die tragische Ironie, der der Held ausgesetzt ist, durch den Namen einer seiner Begleiterinnen, der Apate (Trug), angedeutet. Während Ixion sich im größten Glück glaubt, wissen Chor und Zuschauer schon im voraus, daß er nach der Erkenntnis der Wahrheit ins Unglück gestürzt wird. Dies wirkt um so mehr auf den Zuschauer, als für Ixion die begangene Hybris, die regelrecht schweres Mißgeschick ankündigt, die Erfüllung seiner innigsten Wünsche bedeutet. Wenn er zunächst die Unsterblichkeit als großes Geschenk versteht, so stellt sich später heraus, daß er als Unsterblicher in aller Ewigkeit für die Hybris wird büßen müssen.

Zur tragischen Persönlichkeit wird der Held auch dann, wenn er das Unglück als solches nicht erkennt oder es nicht akzeptieren will. Als bei *Laodamija* der Bote mit der Todesnachricht des Königs den Verstorbenen nach dessen Heldentat vor Troja rühmt, glaubt Laodamia, eine frohe Nachricht zu erhalten und dankt den Göttern.[44] Infolge ihres Wahnsinns vermag sie später ihr Unglück nicht wahrzunehmen.

Am Ende von *Famira-kifared* wird Thamyris kurz vor seinem Aufbruch in die Welt als wandernder Sänger vom Schatten des Vaters und von der in einen Vogel verwandelten Mutter umgeben. Blind und unwissend wie er ist, bittet er die Götter, ihm in seinem Unglück doch wenigstens den Vater oder die Mutter zurückzuschicken. In der Regieanweisung heißt es:

> "...движется по направлению голоса. На одной руке держит птицу. Другая спокойно и бессознательно касается Филаммона, который припадает к ногам Фамиры и целует их."[45]

Ist der Mensch in seiner Unwissenheit unbeholfen und verloren, bedarf er der Leitung einer höheren Macht, die ihn im letzten Moment vor dem Untergang bewahren soll. Offensichtlich würdigt Annenskij in seinen Dramen die Bedeutung des zu Hilfe eilenden Gottes, der dem Helden in der größten Verzweiflung einen Ausweg bietet, des sogenannten 'deus ex machina' ('ἀπὸ μηχανῆς θεὸς').

So übernimmt er ohne Bedenken die Version des Melanippe-Mythos, in der die Mutter der Heldin, die unsterbliche Hippe, zur Unterstützung ihrer Tochter vom Himmel herbeieilt. Ebenso schicken die Götter dem verzweifelten Ixion, der von Lyssa und den Erinyen gequält und gejagt wird, Hermes zu Hilfe. Auch in *Famira-kifared* fungiert Hermes als der den Helden unterstützende Gott, der ihm kurz vor seiner Reise beisteht. Laodamia wiederum erhält in ihrem Wahnsinn den Besuch ihres Mannes mit Hilfe von Hermes.

44 Ibid. S. 459 f.
45 Ibid. S. 576.

Obwohl der 'deus ex machina' in ausweglosen Situationen erscheint, beraubt er keineswegs seine Schützlinge ihrer Entscheidungsfreiheit. Trotz aller Mahnungen seiner Umgebung ignoriert Ixion in seinem ersten Unglück den Rat der Götter und begeht die Sünde der Hybris. In diesem Sinne hat Annenskij den eigenmächtigen, unabhängigen euripideischen Heros beibehalten.

Zum Auftritt des 'deus ex machina' ist zu bemerken, daß sich Annenskij für seine Aufführungen etwas Ähnliches wie die antike 'machina' vorgestellt haben muß. In allen vier Auftritten wollte er seine Götter in großer Pracht, meist von einer Wolke umhüllt, vom Himmel herabsteigen sehen.

> (*Melanippa-filosof*) "Одно из розовых облаков спускается с неба. В нем на довольно далеком расстоянии от сцены вырисовывается в апофеосе закутанная в розовою дымку Г и п п а (мать Меланиппы)..."; oder:
> (*Famira-kifared*) "В глубине, на фоне розового сияния, показывается Г е р м е с в ореоле божественной славы."[46]

3.6 Personenbeschreibungen

Aus den Dramen Annenskijs läßt sich anhand der Charaktere und der Bühnenbilder ein Mikrokosmos erahnen, der ein besonderes, eigenartiges Griechenlandbild widerspiegelt. Dabei ist dieses Bild kein historisch vertretbares, sondern ein poetisch-imaginäres, so daß es nicht als Maßstab für Annenskijs Kenntnisse der Antike gelten kann.

Wie erwähnt, betont Annenskij in seinem theoretischen Werk die Notwendigkeit, die antike Literatur und Kunst aus moderner Sicht zu interpretieren und nicht durch starres Beharren auf alten, klassizistischen Auffassungen einzugrenzen. Schon seine Verarbeitung des Mythos erweist sich als eine Umsetzung dieser theoretischen These in die Praxis. Bei näherer Betrachtung lassen sich bei den Personen in Annenskijs Tragödien eine Reihe von Merkmalen feststellen, die seiner Vorstellung von griechischer Kultur entspringen.

Als erstes fallen in Annenskijs Dramen die Frauengestalten auf, vor allem die Hauptgestalten der beiden nach Frauen benannten Tragödien *Melanippa-filosof* und *Laodamija* sowie die weiblichen Nebenrollen in *Famira-kifared*. In einem Vergleich des Äußeren von Melanippe, Laodamia bzw. Thamyris' Mutter scheinen alle zentralen Frauengestalten den gleichen Typus darzustellen: sie sind groß und dunkelhaarig, mit blas-

---

46 Ibid. S. 363, 576.

sem, von Nervosität und Leiden gezeichnetem Gesicht. Eine weitere Gemeinsamkeit ist, daß mit ihrem Leben ein wichtiges Geheimnis, ein Mysterium, verbunden ist, das im Laufe des Dramas zu vielen tragischen Enthüllungsszenen führt. So hat Melanippe die Verbindung mit Poseidon und die Geburt zweier Kinder zu verbergen; Laodamia muß die Sehnsucht nach ihrem Mann allein ertragen, während die Nymphe in *Famira-kifared* ihre Liebe zum sterblichen Philammon mit der Trennung von ihrem Kind büßt. Zugleich sind alle drei Gestalten von besonderer Weisheit gekennzeichnet - Melanippe weiß gut zu argumentieren, Laodamia kann zuweilen in ekstatischem Zustand mit den Toten verkehren, und die Nymphe Argiope versteht als Unsterbliche Wert, Zweck und Folgen künstlerischer Schöpfung.

Im Zerbrechlichen, Leidvollen sowie Mysteriösen der drei erwähnten Gestalten zeigt sich eine Projektion des 'femme fragile'-Typus der Jahrhundertwende in die antike Umgebung.[47] Außerdem läßt sich eine Übernahme eines bestimmten dostoevskijschen Frauentypus vermuten. Vor allem nämlich die sündige Vergangenheit der Frauen, ihr Äußeres, ihre leidenschaftlichen Emotionsausbrüche wirken wie Wiederholungen des Typus Nastas'ja Filippovnas im mythologisch-antiken Kontext, was vor allem angesichts der großen Bewunderung Annenskijs für Dostoevskij denkbar ist.[48] Die Betonung der Weisheit Melanippes kann als ein Versuch Annens- kijs gewertet werden, die Euripideische Tragödie *Die weise Melanippe* zu rekonstruieren. In der Charakterisierung Melanippes sind antike phi- losophische Topoi erkennbar. In ihrer Verteidigungsrede nämlich stellt die Hauptheldin ihre eigene Theorie von der Entstehung der Welt auf, bezieht sich auf die Substanz von Himmel und Erde und auf die Kos- mogonie nach Art des Anaxagoras.[49] Daß der Realismus des Anaxa- goras für die Werke des Euripides von Bedeutung war, ist Annenskij als Philologen und Euripides-Kenner sicherlich nicht entgangen. So kann man davon ausgehen, daß Annenskijs Melanippe durch ihre Philo- sophie auf die Thesen des Anaxagoras anspielt und vielleicht sogar ein weibliches Ebenbild des Philosophen darstellt.[50]

47 S. dazu A. Thomalla, *Die femme fragile: Ein literarischer Typus der Jahrhundertwende.* Düsseldorf 1972 (= Literatur in der Gesellschaft, 15).

48 Neben seinen theoretischen Schriften und seiner Rede zu Dostoevskij sei auch an das Gedicht Annenskijs *K portretu Dostoevskogo* (*AST*, S. 195) erinnert.

49 *AST*, S. 344 f.

50 Vgl. dazu I. Annenskij, Antičnaja tragedija. (Publičnaja lekcija). In: *MB* 1902, Nr. 11, S. 39: "Еврипид, в силу особенностей своей природы (...) делался поэтом будущего. Люди в роде Меланиппы, проповедовавшей философию Анаксагора, как основу нравственных воззрений, или Амфиона (...), все это были контуры из "мира гипотез", мира будущего."

Durch ihre Zweifel - sie zweifelt an der Macht des Göttlichen, an der Realität ihrer Vereinigung mit Poseidon und an der Macht ihres Vaters, des Königs - sowie durch ihren scharfen Verstand wird Melanippe als Rebellin ausgewiesen. In ihrem Bestreben, ihren Vater von der Unschuld der Kinder zu überzeugen, heißt es:

Постой отец! Но разве ж царский ум
От общих всем ошибок безопасен?
Иль и богов, которым веришь ты,
На грешный путь не уводили страсти?[51]

Indem es Melanippe wagt, die Unfehlbarkeit der göttlichen Entscheidungen und die königliche Autorität zu bezweifeln, erinnert sie an Sokrates. Diese Ähnlichkeit zeigt sich besonders deutlich in den pathetischen Worten an ihre Freunde nach Bekanntgabe ihrer Strafe. In ihrer Art, dem Tod mit der Überzeugung zu begegnen, daß dieser vielleicht auch der Weg zum Glück bedeuten könnte, ist Melanippe mit Sokrates in Platons *Apologie des Sokrates* vergleichbar.

Простите вы, о Пелия краса,
О нежные подруги... Я не знаю,
Хоть смерть глядит в глаза мне... Кто из нас
Счастливее теперь? (...)[52]

Sokrates verabschiedete sich mit ähnlichen Worten:

Ἀλλὰ γὰρ ἤδη ὥρα ἀπιέναι, ἐμοὶ μὲν ἀποθανουμένῳ, ὑμῖν δὲ βιωσομένοις. Ὁπότεροι δὲ ἡμῶν ἔρχονται ἐπὶ ἄμεινον πρᾶγμα, ἄδηλον παντὶ πλὴν εἰ τῷ θεῷ.[53]

Auch durch die Tatsache, daß Melanippe in Annenskijs Tragödie vor allem aufgrund ihrer Denk- und Entscheidungsfreiheit zu leiden hat, wird eine Parallele zu Sokrates erstellt. Von ihrem Recht überzeugt, nimmt Melanippe ohne Klage die Strafe auf sich, bewahrt aber ihre innere Unabhängigkeit nach Vorbild der Helden des Euripides.

Außer diesem Frauentypus tauchen hauptsächlich in *Car'-Iksion* weibliche Schreckensgestalten auf. Anziehend und geheimnisvoll, erschreckend und grauenhaft, erscheinen die Schwestern Lyssa und Apate nicht in gänzlich negativem Licht. Am Ende der Tragödie erweist sich Apate sogar als zärtlich Liebende, der ihre Rolle Leiden bereitet.

---

51 *AST*, S. 347.
52 Ibid. S. 352.
53 Platon, *Die Apologie des Sokrates* 42 a.

Und doch verbinden sich in den Schilderungen der beiden Figuren Motive der Antike mit Motiven der Moderne, so etwa das medusenartige Schlangenhaar der Lyssa einerseits und die diabolische Wirkung der Gesellschaft Lyssas auf Ixion sowie, andererseits sein Schwanken zwischen Ab- und Zuneigung für sie.

Anhand dieser beiden Frauengestalten ist die Verknüpfung dramatischer und lyrischer Elemente in Annenskijs Tragödien eindeutig. So werden den eigentlichen dramatischen Vorgängen häufig sehr detaillierte und poetische Personenbeschreibungen vorangestellt. Diese lassen zwar der Regie wenig Freiraum, verleihen aber dem Werk größeren Wert für die Lektüre. Gleichzeitig indizieren sie Annenskijs Vorstellung der Antike. So heißt es zu Lyssa:

> Около него (Иксиона) и близ потухшего костра сидит Л и с с а; она - худощава, зеленоватое лицо ее некрасиво, а длинные черные жгуты волос напоминают змей, особенно при нервных и быстрых ее движениях. Она сидит близко к Иксиону, охватив руками колени. Из-под лилового пеплоса выставляются огромные, костлявые, но сильные ноги. Руки у нее белые, небольшие и цепкие, с длинными острыми ногтями и изумрудами в кольцах.[54]

Während Lyssas Haar, das nach Annenskijs Anweisung an "Schlangen erinnern" soll, eine Anspielung auf Medusa ist, tauchen "lange, scharfe Nägel" eher in Märchen, bei den Schilderungen von Hexen auf: auch hier handelt es sich um eine Kombination antiker und moderner Bilder.

Als Übertragung eines eher russischen Heldentypus in eine antike Umgebung können die Gestalten der Erzieherinnen in *Melanippa-filosof*, *Laodamija*, und *Famira-kifared* angesehen werden. Alt, einfach, und ärmlich bekleidet umgeben sie die Hauptgestalt mit Zärtlichkeit und Fürsorge und ersetzen dadurch die in der antiken Tragödie in solchen Rollen häufigeren Mutter-Gestalten.[55] Obwohl sie als Verbündete des Chores dastehen und stets das Beste wünschen, fehlt ihnen der Einblick in die Geheimnisse und somit auch in das Leid ihrer Schützlinge. Charakteristischerweise werden sie zuweilen durch das Wort "njanja" ("няня") anstelle des "kormilica" ("кормилица") bezeichnet.

Neben diesen Typen von Heldinnen lassen sich außerdem die Göttinen, Hera in *Car'-Iksion* und Hippe in *Melanippa-filosof*, weder der antiken noch der modernen Welt zuweisen.

---

54 *AST*, S. 374.

55 Zu der Erzieherin von Laodamia heißt es z.B.: "простоволосая и в коричневом" - ibid. S. 449.

Eine besondere Erwähnung verdient hier Heras Auftritt in *Car' Iksion*, der vielleicht die glanzvollste Schilderung einer göttlichen Epiphanie in Annenskijs Dramen darstellt. Laut Annenskijs Anweisungen soll Heras Wagen von weißen Pferden gezogen werden und mit "silberfarbenen Lilien und goldenen Granatäpfeln" - mit Heras 'Emblemen' - geschmückt sein.[56] Sicherlich in Anspielung auf ihre mythologische Rolle als ewige Gattin des Zeus und Schutzherrin der Bräute ist Hera selbst in Weiß gekleidet. Dadurch daß für Hera antike Attribute bestimmt werden, während die Farbensymbolik eindeutig christliche Elemente trägt, verstärkt sich beim Zuschauer der Eindruck, daß Annenskij in seinen Bildern der griechischen Antike ganz bewußt keiner Epoche vollkommen entsprechen will.[57]

Die Umgebung der Helden bevölkern noch weitere - hierarchisch gesehen nicht so hochrangige - Unsterbliche. So bestehen die Chöre in *Car' Iksion* und *Famira-kifared* aus Nymphen, die singend und tanzend Blumen auf die Bühne streuen. Als unschuldige und immerfort glückliche Geschöpfe stellen die Nymphen eine Antithese zu den Schreckensgestalten Lyssa und Apate dar. Außerdem sind sie als Personifizierungen des Glücks, der altgriechischen Eudämonie, aufzufassen. Neben dem tragischen Element taucht hier ein eindeutig bukolisch-idyllisches Bild Griechenlands auf, in dem sich eine Annenskij eigene Attitüde in der Schilderung altgriechischen, göttlichen Daseins widerspiegelt.

So sieht Annenskij den Gott als ein kaltes, gefühl- und gedankenarmes Wesen, das weder Liebe noch Leiden und Tod kennt. Das Götterdasein wird vor allem in Opposition zu einem leidvollen, aber dafür freierem und gehaltvollerem Menschenleben betrachtet.

Im übrigen beschreibt Annenskij den Übergang des antiken Glaubens zum christlichen als eine eher negative Entwicklung, durch die sich in der Gegenwart ein bedauerliches Vergessen der alten Götter und Werte durchgesetzt hat. Nur noch auf Friedhöfen stehende, steinerne Götterbildnisse haben allein noch die Funktion von Schmuckelementen. Dieses fast sentimentale Bild entfaltet sich in einer Prophezeiung von Thamyris' Mutter:

О, Зевсова улыбка! ... *Позже* вы
Ее поймете, люди,- мы в века
Передадим ее вам - в серых ка́мнях,
Где будем мы, покорны молотку

56 Ibid. S. 404.

57 Die eher christlich geprägte Farbensymbolik beschränkt sich nicht auf die Beschreibung Heras. Auch Laodamia ist als Braut - die unvollkommenene Hochzeit mit Protesilaos läßt sie auf dieser Eigenschaft beharren - in Weiß gekleidet (ibid. S. 471). Später tritt sie in Schwarz zum Ausdruck ihrer Trauer auf (ibid. S. 504).

Искусного ваятеля, на ваших
Гробницах спать - с прижатыми руками
И устремив в пустые небеса
Свои глаза, пустые тоже...[58]

In diesem Sinne sind auch die Götter sterblich,[59] beschränkt sich doch ihre "Unsterblichkeit" nur auf die Zeitspanne, in der der Glaube an sie existiert. Schwindet der Glaube, verwandeln sich die alten Götter in versteinerte Objekte der Nostalgie.

Unsterblichkeit und Eudämonie verdanken die Götter ihrer Unfähigkeit sich zu erinnern, was von ihnen selbst als Geschenk, von den freien Menschen jedoch als Last empfunden wird. Indem Ixion den von den Göttern angebotenen Trunk des Vergessens ablehnt, verweigert er das göttliche Leben für die Erhaltung seiner mit Leid verbundenen Erinnerungsfähigkeit.

(Иксион):
Когда мне кубок свой там, во дворце,
Печальная протягивала дева,
Я оттолкнул ее. Я не хотел
Забвенья их, души их белой...[60]

Dies kann als eine Projektion des Mythos auf die erwünschte Lebenseinstellung des heutigen Kulturmenschen gesehen werden, der Gefahr läuft, die teilnahmslose Eudämonie um den Preis seiner Erinnerungsfähigkeit zu gewinnen. Ein Mensch, der sich weigert zu vergessen, ist stolz und frei und wird dafür mit ewigen Qualen und Leiden verurteilt - wie Ixion, Sisyphos, Tantalos. Was Annenskijs Begriff der Unsterblichkeit von dem der Antike unterscheidet, ist, daß sie für ihn einen eher negativen Begriff darstellt, ein göttliches Privileg, das vom unabhängigen Helden nur widerwillig unter der Voraussetzung akzeptiert wird, sich dafür nicht beugen zu müssen. Diese Darstellung der Unsterblichkeit begründet das Bild des 'prometheischen Menschen' im Werk Annenskijs, des 'Übermenschen'.

In diesem Sinne ist Ixion ein Übermensch. Zu seinen wichtigsten Merkmalen zählen sein rebellischer Charakter, seine unerschöpfliche Liebe zu einem Ideal und die Hybris, d.h. seine Neigung, sich und seine Macht zu überschätzen und sich über den Götterwillen hinwegzusetzen. Der Übermensch Annenskijs trägt prometheische Züge, weil er entgegen dem Götterwillen seine Freiheit anstrebt, auch wenn diese mit Leiden und Einsamkeit zu bezahlen ist. Sein Handlungsmotiv stimmt

58 Ibid. S. 527.
59 S. dazu I.Ch. Glicksberg, *Modern Literature and the Death of God.* Den Haag 1966.
60 *AST,* S. 402.

mit dem des *Gefesselten Prometheus* von Aischylos überein - es ist die Liebe. So wie Prometheus das Gesetz der Götter übertritt und wegen seiner Liebe zu den Menschen bestraft wird, büßt Ixion für seine Liebe zu einem höheren Wesen, zu Hera.

Die Bereitschaft Ixions zur Hybris, zur Rebellion gegen die Götter und zum Widerstand gegen das gegebene Gesetz durch das Bewußtsein der Freiheit wird von der Umwelt als Wahnsinn verstanden. Ixion, dessen Wahnsinn durch die Gestalt der Lyssa eindeutig personifiziert wird, läßt sich mit anderen antiken Helden vergleichen, wie z.B. mit Herakles, der in geistiger Umnachtung seine eigenen Kinder tötete, und Orestes, der von den Erinyen gejagt wurde.[61] Ixion wird jedoch von Lyssa nicht gejagt, sondern er befindet sich in einer Fieberphantasie.

Obwohl Ixion ein junger Mann ist, sieht er wie ein Greis aus - blaß, krank und in Lumpen gekleidet.[62] Dieses Äußere neben seinen keineswegs lächerlich wirkenden Handlungen verleiht dem Wahnsinn Ixions Würde und Respekt. So ist Ixion ein Leidender, der von einer positiven Idee besessen, sich selbst in die Katastrophe führt. Er reagiert eher als ein 'paranoides Genie' denn als Philosoph.[63] Hierbei handelt es sich um die Vereinigung zweier Wahnsinnsvorstellungen. Die eine macht Anleihen beim griechischen Altertum, insbesondere durch die Personifizierung von Ungeheuern bzw. des Schlafes - Hypnos - mit dessen Alpträumen und durch die indirekten Schilderungen der Jagd. Die andere hält an der in Rußland vor allem durch Dostoevskij vertretenen Idee vom Wahnsinn als Zustand der Würde fest. In Ixion läßt sich nämlich eine mythologische Parallele zu Raskol'nikov und anderen sich im "breda" ("бреда") befindenden Gestalten Dostoevskijs feststellen, vor allem, wenn die Vermutung zutrifft, daß auch die Frauengestalten Annenskijs Ähnlichkeiten mit Dostoevskijschen Heldinnen aufweisen.[64]

Auch für die Handlungen der anderen zentralen männlichen Gestalt Annenskijs - des Thamyris - ist Hybris das Hauptmotiv. Diesmal ist von der Anmaßung des Künstlers die Rede, der sich in seinen Fähigkeiten mit den Göttern vergleichen will. Im Rahmen des Dramas erscheinen eine Reihe von Künstlertypen, die Topoi aus der antiken und der neueren Literatur implizieren.

---

61 Ibid. S. 379 f.

62 Ibid. S. 374.

63 Zum Begriff des Genies bei Annenskij und Ivanov vgl. Kap. 2.3, S. 51 und Kap. 5.7, S. 152-155.

64 Sicherlich bedürfen diese Vermutungen direkter oder indirekter Einflüsse Dostoevskijs auf das Werk Annenskijs einer eingehenden Untersuchung, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

So werden Kunst und Künstler durch die Vorgeschichte und Lebensweise bzw. durch die äußere Beschreibung des Thamyris zunächst in eine idyllische Umgebung gestellt. Ähnlich einem Naturkind wächst der elterlose Thamyris in der freien Natur der Berge unter der alleinigen Aufsicht einer zärtlichen, aber nicht sonderlich intelligenten Erzieherin - "njanja" ("няня") - auf. Entsprechend den Anweisungen Rousseaus wird er in der Natur erzogen, die er durch seine vom Spiel der Lyra begleiteten Gesänge verherrlicht. Vor diesem Hintergrund gleicht er selbst - ein "ärmlich gekleideter" junger Mann "ohne jegliche Waffen" und "mit einem Stab" in der Hand - einem Hirten. In Anspielung auf seine Unschuld heißt es sogar, daß er sich seiner Bekleidung und dem Eindruck, den er bei anderen hervorruft, überhaupt nicht bewußt ist. Obgleich Thamyris gegenüber seiner eigenen Mutter kalt und gleichgültig ist, weiß er von der Natur zu schwärmen und kennt den Begriff der russischen Nostalgie, der "toska" ("тоска"). Thamyris verkörpert eine Reihe denkbarer Künstlerbilder: den einsamen Dichter, den in der Idylle der Berge und der Natur lebenden Einsiedler, den von der Sehnsucht inspirierten Sänger.

живу я
Для черно-звездных высей; лишь они
На языке замедленном и нежном,
Как вечера струисто-светлый воздух,
Мне иногда поют. И тот язык,
Как будто уловив его созвучья,
И передать пытаюсь, но тоской,
Одной моей тоскою полны струны.[65]

Das letzte und endgültige Künstlerportrait jedoch, für das sich Annenskij am Ende der Tragödie entscheidet, ist das des blinden, wandernden Sängers. Dieser Typus entspricht der Vorstellung vom blinden Homer, dessen wahre Kunst zu keinem Zeitpunkt der Antikenrezeption geleugnet wurde. Neben dem Vergleich mit Homer erscheint auch der mit einem Schwan[66] - eine Metapher, die in der antiken Literatur üblich war. Eine Anspielung auf den prometheischen Künstler der Romantik läßt sich aus den Worten des Thamyris erkennen, in denen er seinen Wunsch äußert, Prometheus nachzueifern:

...Я буду как титан,
Похитивший с небес огонь, но людям
Я дам огонь и чище, и нежней...[67]

---

65 *AST,* S. 530.

66 Ibid. S. 534: "(Нимфа) Как лебедь, прям он в радости и в гневе,/ И тонок абрис губ: он - кифаред." Zu einem Vergleich der Künstler mit Schwänen in der antiken Literatur s. Kap. 6.4, S. 194.

67 Ibid. S. 551.

Im Thamyris-Portrait Annenskijs zeigt sich deutlich, daß seinem Bild Griechenlands eine einheitliche philosophische Begründung fehlt. Seine Thesen bestimmten philosophischen und literarischen Richtungen zuzuschreiben, wird damit besonders schwierig.

Am Äußeren zweier anderer männlicher Figuren, die des Aiolos in *Melanippa-filosof* und die des Akastos in *Laodamija*, ist ein weiteres Merkmal der Antikenrezeption in Annenskijs Drama zu beobachten. Beide Helden erscheinen in Trauer; der eine nach dem Tod seines Vaters und der andere nach dem Selbstmord seiner Tochter. In der Schilderung ihrer Trauer im Gegensatz zu der Trauer Laodamias vermischt Annenskij antike und neuere Traditionen. So erscheint die Heldin als trauernde in Schwarz, wie es der christliche Brauch verlangt, während die beiden Männer nach einer antiken Tradition bartlos auftreten.[68] Diese Beschreibung setzt bei den Zuschauern die Kenntnis der örtlich verschiedenen Trauerformen der Antike voraus.

3.7 Bühnenbilder und Regieanweisungen

Eine Vermischung antiker und moderner Elemente ist auch für Annenskijs Bühnenbild- und Regieanweisungen charakteristisch. Antikes behält Annenskij lediglich durch die Forderung nach drei verschiedenen Ausgängen auf der Bühne bei. In *Melanippa-filosof* und *Laodamija* dient ein Gebäude als zentrales Element des Bühnenbildes; die antike Dreiteilung der Bühne dagegen entfällt. Dies hat sicherlich mit der Individualisierung des Chores zu tun, der sich unter die anderen Darsteller mischt und daher für seine Auftritte keinen gesonderten Raum in Anspruch nimmt. Die drei verschiedenen Ausgänge dagegen, die die Herkunft oder das Ziel der durch sie die Bühne Betretenden oder Verlassenden anzeigen, erscheinen Annenskij so selbstverständlich, daß er in *Laodamija* vergißt, sie in die erste Beschreibung des Bühnenbildes einzubeziehen. Stattdessen weist er später seine Schauspieler an, die Bühne durch das eine oder das andere bestimmte Tor zu betreten und zu verlassen.

Ein weiteres wichtiges Element in den verschiedenen Bühnenbildern bildet der Hinweis auf den antiken Kult, so z.B. ein Altar in *Melanippafilosof* und eine "goldene Artemis-Statue" in *Laodamija*. Deutlich ist der einfache Symbolcharakter der beiden Requisiten: so weist der Altar lediglich auf die Opferthematik der Tragödie und die Artemis-Statue auf die Jungfräulichkeit der Hauptheldin hin; gleichzeitig wird dadurch ein antikes Umfeld definiert. Diese Tatsache bedarf besonderer Erwähnung, weil Annenskijs Dramen sicher modern wirken, was jedoch keineswegs bedeuten soll, daß er antike Thematik in eine moderne

68 Ibid. S. 354, 493.

Umgebung verlegt. Zeit und Ort sind in der griechischen Antike anzusiedeln, wobei sich jedoch das griechische Element zum Symbol mit allgemeingültigen, überzeitlichen Charakter erhebt.

Weiterhin werden die sogenannten 'drei Einheiten' berücksichtigt: die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung. Dies berücksichtigten vor allem die französischen Autoren Corneille und Racine - die Annenskij besonders schätzte - in ihren Nachahmungen des antiken Dramas. Damals wurden die 'drei Einheiten' infolge einer falschen Interpretation der *Poetik* des Aristoteles theoretisch gefordert. Daß auch Annenskij dieses nicht antike Prinzip respektiert, betont er selbst ausdrücklich in seiner Einführung zu *Melanippa-filosof*. Trotzdem ist angesichts seiner Belesenheit auszuschließen, daß er dabei dem alten Mißverständnis zum Opfer fällt; wahrscheinlich reiht er sich absichtlich in die französische Tradition ein.

Die Treue zur Einheit von Ort und Handlung hat Folgen für die Bühnenbild- und Regieanweisungen Annenskijs; denn die Handlung beginnt und endet in allen vier Tragödien im Laufe eines Tages an einem einzigen Ort. Dabei werden die verschiedenen Zeitphasen auf der Bühne durch die Änderung der Lichtverhältnisse angedeutet. So erscheint jedes Ereignis in unterschiedlichem Licht.

Ein "Farbensymbolismus", "simbolismo dei colori" nach Bazzarellis Worten,[69] gewinnt neben den Personen nun auch bei dem Bühnenbild an Bedeutung. Hier ist eine Entwicklung zu beobachten, die in einem Vergleich der ersten mit der letzten Tragödie am deutlichsten zutage tritt. Während nämlich in *Melanippa-filosof* in den Regieanweisungen die Tageszeiten[70] in genauen, kurzen Sätzen angegeben werden, ist in *Famira-kifared* jede einzelne Szenenänderung durch eine unterschiedliche Farbe bezeichnet, die Tageszeit und Stimmung andeuten soll.[71] Diese detaillierten Farbenangaben veranlaßen Setschkareff zu der Vermutung, daß sie in Kombination mit der Thematik von *Famira-kifared* eine Art 'Kunstsynthese' nach symbolistischer Tradition darstellen.[72] Obwohl dagegen nichts einzuwenden ist, darf nicht außer

---

69 S. dazu E. Bazzarelli, op. cit., S. 144.

70 *AST*, S. 356: "Время послеполуденное, ближе к закату"; S. 363: "близок закат солнца".

71 Ibid. S. 513: "Сцена первая. Бледно-холодная"; S. 519: "Сцена третья. Еще багровых лучей" (...); S. 546: "Сцена десятая. Темно-золотого солнца."

72 S. dazu V. Setschkareff 1963, S. 203: "In Famira Kifared Annenskij apparently tries to embody the symbolist idea of a synthetic work of art, in which Poetry, Music, and Painting are united. The titles of the scenes suggest colours - they do not only mark the unity of time. Colours are constantly mentioned in the dialogue."

acht gelassen werden, daß Annenskij in keinem seiner Dramen auf Farbenschilderungen verzichtet.[73] Die Anweisungen zu Stürmen, Regengüssen, Donnern und Blitzen erfüllen symbolische Funktion, denn sie bekunden nach dem antiken Glauben götttliche Botschaften und unterbrechen gelegentlich die Abfolge der Farben- bzw. Lichtverhältnisse.

> Во время этой речи надвигались тучи. Но грозы нет. В конце речи слышатся какие-то странные звуки, точно подземный ропот.
>
> Целая кисть молний, рассыпаясь, падает из черной тучи. За ней без промежутка следует страшный, короткий удар. Потом другой, уже с раскатом.[74]

Diesen effektvollen Naturausbrüchen folgen ruhige und sonnige Abschnitte, die in der Beleuchtung des Bühnenbildes verwirklicht werden.

Ebenso eng mit der Handlung verbunden sind die Regieanweisungen zu bestimmten musikalischen Partien. Während sich Annenskij sonst nicht um die seine Dramen begleitende Musik kümmert, wird ihr in *Laodamija* und in *Famira-kifared* besondere Beachtung geschenkt. Im letzteren Fall ist dies angesichts des Themas verständlich. In *Laodamija* dagegen hat es sicherlich Beziehung zu der Bedeutung, die zur Zeit Annenskijs Dionysos und dessen Thiasos beigemessen wurde. So wird die erste Erscheinung des Chores von den "traurigen und schweren Schlägen des Tympanon" begleitet, was vielleicht eine Vorwegnahme des späteren ekstatischen Anfalls von Laodamia ist. Auch wirkt die Musik eindeutig auf die Psyche der Heldin, die beim Anhören des Chorlieds emotional getroffen wird und dementsprechend reagiert.

> Пение, по видимому, взволновало Лаодамию: она шла работать, но остановилась и обращается то к небу, то к женщинам, простирая руки то вверх, то перед собою.[75]

Antik klingende Musik - vor allem in *Famira-kifared*, wo die Klänge der Lyra des Thamyris mit denen der Flöte der Satyrn wetteifern - schaffen eine imaginäre, märchenhafte, wenn nicht sogar einem Mythos gerechte Atmosphäre.

---

73 Die Farbe rosa scheint ihm dabei besonders wichtig zu sein. Das betrachtet Bazzarelli, S. 141, zu Recht als Modernisierung.

74 *AST*, S. 335, 421.

75 Ibid. S. 450.

3.8 Zusammenfassung

In seinen Dramen gibt Annenskij seine eigene schöpferische Version einer Wiedergeburt des antiken Dramas. So kombiniert er neue Ideen mit einer Tradition, die er durch viele Aspekte seiner Theaterstücke wieder zum Leben erweckt. In diesem Sinne gebraucht er ebenso den Chor, den Botenbericht, die Einheit des Ortes, die Anagnorisis, die tragische Ironie und den 'deus ex machina' als antike Elemente einer doch modernen Dramaturgie.

In der Auswahl der Mythen sowie in deren Besprechung im jeweiligen Vorwort, verrät Annenskij seine Bereitwilligkeit, bekannte, bisher jedoch verschollene antike Dramen zu rekonstruieren. Offensichtlich dienen ihm als Quellen sowohl die antiken Autoren und ihre späteren Nachahmer als auch das literarische Echo in der modernen Philologie, ja sogar allgemein bekannte Nachschlagewerke. Doch das alles hindert ihn nicht daran, in die ursprünglichen Geschichten Elemente anderer bekannter Mythen einzufügen, verschiedene überlieferte Versionen der Geschichten zu kombinieren oder ganz neue, eigene Elemente einzubauen. Auch Geschichtsschreiber wie Herodot oder Philosophen wie Platon erweisen sich als Ideenquellen. Gemeinsam ist allen Dramen Annenskijs der unglückliche Ausgang, was auf seine Absicht zurückgeführt werden kann, des Zuschauers Mitleid zu wecken und somit die Katharsis zu erreichen.

Obwohl Annenskij dem Chor keinen so großen Wert beimißt wie die ersten antiken Dramatiker, behält er ihn bei. Sollte der zentrale Gebrauch des Chores ein Merkmal der aischyleischen Tradition sein, so ist Annenskij auch in dieser Hinsicht eher dem Euripides näher; denn sein Chor - eindeutig individualisiert - spielt die Rolle einer weiteren Handlungsperson: der Chor steht im Dialog mit dem Helden, spricht als die Stimme des Gewissens verborgene Wahrheiten aus, gibt den Gefühlen des Zuschauers durch sein Mitleid Ausdruck. Die Nebenchöre wiederum, die bei Aischylos das Volk vertraten, bleiben bei Annenskij schweigsam, indem sie lediglich mit Tanz und rhythmischer Bewegung den "musikalischen Pausen" dienen. Eben diese Pausen stellen die praktische Umsetzung der von Annenskij propagierten "Rücksicht gegenüber dem Zuschauer" dar, dem so eine Möglichkeit zur Entspannung geboten wird. In diesem Verständnis der Chorauftritte zeigt sich ein unkonventioneller, freier Umgang mit der antiken Tradition. Neben dem individualisierten Chor taucht im letzten Drama, *Famira-kifared,* auch der feierliche, 'bakchische' Chor zu Ehren des dionysischen Charakters des Stückes auf. In der äußeren Erscheinung und bei den Handlungen der Chormitglieder werden viele Modernisierungen manifestiert.

Der Botenbericht steigert die Spannung und gewährleistet die Einheit des Ortes und der Zeit, tauchen doch in jedem Drama Boten auf, die am anderen Ort oder in der Vergangenheit Geschehenes mitteilen. Zugleich entfallen auf diese Weise unerlaubte Szenen wie Gewalttaten oder Wahnsinnsausbrüche der Darsteller. Manchmal werden die Helden durch die Anagnorisis vor Untaten bewahrt - eine Forderung in der *Poetik* des Aristoteles, wenn nämlich im letzten Moment Personen wiedererkannt oder Geheimnisse offenbart werden. Hier lassen sich zwei Arten der Anagnorisis unterscheiden: die eine geschieht mit Hilfe von Zeichen, Gegenständen oder körperlichen Merkmalen, während sich die andere durch sonstige, nach Belieben des Dramatikers gestaltete Mittel vollzieht, wie durch Worte oder Bewegungen der Darsteller. Die Anagnorisis-Szenen sind mit tragischer Ironie und Zweifel verbunden, sie stehen als Höhepunkte der Handlung meist in die Mitte oder am Ende der Tragödie.

Der in tragische Ironie verstrickte Held erweist sich oft als der einzig Unwissende, wodurch er das Mitleid der Zuschauer und des Chores erweckt. Meist zu stolz, um göttliche Hilfe anzunehmen, erfährt der tragische Held unvermutet Hilfe durch den 'deus ex machina'. Hier zeigt sich in der prachtvollen Erscheinung der Götter der Wunsch Annenskijs, den griechischen Mythos auf effektvolle, bühnenwirksame Art zu präsentieren.

Durch das Äußere und die Taten der Sterblichen wird eine gekonnte Kombination antiker Elemente mit vor allem russischen, manchmal dostoevskijschen Elementen erreicht - so etwa durch die "breda" des armen Ixion, durch das Mysteriöse und Leidvolle in den Charakteren Melanippes und Laodamias oder durch die Rollen der "njanja"-Gestalten. Ähnlich wie in den Beschreibungen der Chorauftritte lassen sich auch an dem Auftritt einzelner Helden Anachronismen beobachten; ein Beispiel ist das weiße Brautkleid Laodamias.

Bei der Gestaltung des Bühnenbildes, erinnert der häufige Licht- und Farbenwechsel für Tageszeiten und Wetterwechsel an die Malerei - im Sinne der zeitgemäßen Kunstsynthese. Die antike Dreiteilung der Bühne gibt Annenskij auf; er behält jedoch die verschiedenen Ein- und Ausgänge nach Art des altgriechischen Dramas bei. Das Bühnenbild Annenskijs, auf Farb- und Klangeffekte gestützt, ist an einem realistischen Landschaftsbild orientiert.

Bei Annenskijs Tragödien fällt das literarische Element auch in den eigentlich für die Regie der Dramen gedachten Anweisungen und Beschreibungen auf. Dies läßt die Vermutung zu, daß seine Stücke zwar vor allem für die Bühne gedacht waren, aber zusätzlich auch zur Lektüre. So zeichnet sich die dramatische Kunst Annenskijs gleichermaßen

durch ihre künstlerische Freiheit wie auch durch ihren Respekt für die Antike aus. Seine Tragödien als der 'griechische' Teil seines Werkes bilden ein Beispiel für das, was er in seinen theoretischen Arbeiten von einem modernen "classique" und Mythopoeten verlangt.

4. Griechenland im Leben Ivanovs

Wenige Jahre nach Innokentij Annenskij, im Jahre 1866, wurde Vjačeslav Ivanov geboren. Ivanovs Verhältnis zu Griechenland verdient vor allem deshalb Aufmerksamkeit, weil es nicht nur für seine persönliche Biographie, sondern auch für seine Epoche charakteristisch ist.

4.1 Lehrjahre

In seinem autobiographischen Poem *Mladenčestvo* (1913/1918)[1] stellt Ivanov seine Wendung zu Griechenland als Schicksals- oder Gottesentscheidung dar: einen Kindertraum von einer noch nie gesehenen südlichen Landschaft beschreibend, spielt er auf eine unbewußte Sehnsucht seiner 'südlichen Natur' nach der ursprünglichen Heimat an.[2] Als erste Lektüre erwähnt Ivanov die Ode Puškins *Poėt.* (Sie gibt die Sehnsucht des untätigen, von Apollon noch nicht zu Tat aufgerufenen Dichters wieder). Eben dieses Gedicht habe ihm das Schaffen im Dienste des griechischen Gottes Apollon schon vor dem Erwachen eines dichterischen Bewußtseins vorausgesagt.

Doch abgesehen von dieser Mythologisierung seiner Vorliebe für Griechenland, fing Ivanov erst im Gymnasium an, sich intensiv mit dem Altgriechischen zu befassen. Schon kurz nach Beginn des Griechisch-Unterrichts zeichnete er sich darin durch so gute Leistungen aus,[3] daß er bald in der Lage war, Privatstunden zu geben und sogar seinen Lehrern beim Verbessern der Mitschülerhefte zu helfen. Zusammen mit seinem besten Schulfreund Aleksej Dimitrievskij versuchte er in der letzten Klasse, einen Ausschnitt aus *König Ödipus* in russische Trimeter zu übersetzen. Die Intensität, mit der er sich dem Griechischen widmete; mag auch mit der Bildungspolitik seiner Zeit zusammenhängen. Als nämlich Ivanov das Gymnasium besuchte[4], befand sich der altsprachliche Unterricht an den klassischen Gymnasien in Rußland - nach den schon erwähnten Reformen des Bildungsministers A. Tolstoj - in seiner Blüte.[5]

---

1 Die Jahresangabe neben dem jeweiligen Werk indiziert vorerst die Zeit seiner Entstehung. In den Fällen, in denen das Jahr nicht bekannt ist, wird der Titel der jeweiligen Erstausgabe angegeben. Dazu s. auch Kap. 6, Anm. 4, S. 157 f.

2 I, 240: Мечты ли сонные смесились/ С воспоминаньем первых дней?/ Отзвучья ль древние носились/ Над колыбелию моей?/ Почто я помню гладь морскую/ В мерцаньи бледном - и тоскую/ по ночи той и парусам/ Всю жизнь мою? - хоть (знаю сам)/ Та мгла в лицо мне не дышала...

3 I, 10.

4 In den Jahren 1878-1884/5.

5 Zu dem Altgriechisch-Unterricht in Rußland s. Kap. 1.1, S. 22 f.

Nach dem Schulabschluß immatrikulierte sich Ivanov an der Moskauer Universität für das Fach Geschichte. Dort blieb er aber nicht lange. Im Herbst 1886 verließ er Rußland, um sein Studium ab dem Wintersemester 1886/87 an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität fortzusetzen.

4.2 Die Zeit im Ausland

Soll die Bedeutung des Deutschland-Aufenthalts für Ivanovs späteres griechisch geprägtes geistiges Leben beurteilt werden, so liegt es nahe, daß dort der Prozeß zur Reife gelangte, der ihn endgültig in den Bannkreis der griechischen Kultur brachte. Gerade dann, als seine Absicht, Historiker zu werden, schon als längst erwiesen galt, wählte Ivanov in Deutschland vor allem Griechenland betreffende Vorlesungen und Seminare aus dem Bereich der klassischen Philologie ("Philologische Wissenschaften"), der Philosophie ("Philosophische Wissenschaften") und der antiken Ästhetik ("Kunstlehre und Kunstgeschichte").[6]

Außerdem vertiefte sich Ivanov während seiner ersten Zeit im Ausland in die deutsche Literatur und Philosophie: "Я упивался многотомным Гете, с любовью углублялся в Шопенгауера."[7] Vor allem an dieser Vorliebe und an seiner Bewunderung für die Altphilologen und Archäologen I. Vahlen, E. Hübner und E. Curtius zeigte sich seine allmähliche Wendung von der historischen zu der altphilologischen Richtung seiner Studien. Trotzdem wagte er den Schritt zur klassischen Philologie oder Archäologie lange, bis etwa zum Sommer 1895, nicht. Er selbst führte seine Unentschlossenheit auf die Bewunderung für Th. Mommsen zurück. Dieser pflegte nämlich immer zu betonen, daß keine strenge Trennung zwischen klassischer Philologie und alter Geschichte bestehen dürfe und sah im guten Historiker vorerst den belesenen Altphilologen.[8] Naheliegend ist, daß Mommsen auch

---

6 S. dazu M.S. Al'tman, Iz besed s poètom Vjačeslavom Ivanovičem Ivanovym (Baku 1921 g.). In: *Učenye zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta,* vyp. 209, *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii* 1968, Nr. 11, literaturovedenie, S. 304-325. Außerdem vgl. einschlägige Vorlesungsverzeichnisse der Berliner Universität und vor allem das *Verzeichnis der Vorlesungen, welche an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin im Winter-Semester vom 16. Oktober 1886 bis 15. März 1887 gehalten werden.* Ferner gibt Ivanov in seinem *Avtobiografičeskoe pis'mo* (1917) die Namen seiner Professoren mit einer kurzen Charakteristik an (II, 17 f.).

7 II, 18.

8 S. dazu H. Heimpel, Th. Heuss, B. Reifenberg (Hrsg.), *Die großen Deutschen. Neue deutsche Biographie in vier Bänden.* Berlin 1956², Bd. 3, S. 225: "...als Rektor der Berliner Universität sagte er den

beim Entschluß Ivanovs, zur Förderung seiner Dissertation im Jahre 1891 erst nach Paris, dann nach England und anschließend nach Rom zu fahren, eine Rolle spielte.[9]

Auch der Betreuer der Dissertation Ivanovs, Professor O. Hirschfeld, mag nicht so sehr durch seine - meist auf Rom bezogenen - Lehrveranstaltungen, wie durch seine Erlebnisse bzw. Interessen Ivanov zur griechischen Archäologie und Philologie geführt haben. Hirschfeld hatte nämlich über die griechische Plastik promoviert, zusammen mit bekannten Altertums- und Griechenland-Forschern, wie A. Michaelis, G. Friedrich und J. Overbeck gearbeitet und in den Jahren 1875-77 als Leiter der deutschen Ausgrabungen in Olympia gewirkt. Eine ähnliche Biographie wies auch der dritte von Ivanov bevorzugte Professor auf: E. Curtius, der während seiner kunsthistorischen Seminare - die mit Vorliebe im Museum stattfanden - den Studenten die altgriechische und römische Kunst vorstellte. Nachdem er jahrelang in Griechenland gelebt hatte, konnte er als kompetenter Lehrer der griechischen Ästhetik gelten. In der Zeit seiner Mitarbeit an den Olympia-Ausgrabungen wurde der Hermes des Praxiteles entdeckt. Durch seine Bücher zur Athener Geschichte und Topographie hatte sich Curtius als eine der führenden Fachkräfte auf diesem Gebiet erwiesen. Bei solchen Lehrern war es nicht verwunderlich, daß sich Ivanov trotz des römischen Geschichtsstudiums der griechischen Thematik zuwandte.

1891-1895 reisten Ivanov und seine Frau zu Forschungsarbeiten an seiner Dissertation nach Paris, London und Rom. Nach der Beendigung der Arbeit, und obwohl diese von den Gutachtern als sehr gut beurteilt wurde, beschloß Ivanov 1895, auf die Abschlußprüfung zu verzichten. Durch diese radikale Entscheidung wandte er sich endgültig von der Geschichte ab. Es ist möglich, daß für diesen Schritt unter anderem auch die Eindrücke und Erkenntnisse Bedeutung hatten, die er während seiner Forschungsreisen gewonnen hatte.

Hier ist als erstes die Lektüre von Nietzsche zu nennen, die solche Begeisterung bei ihm hervorrief, daß er viele Jahre danach schrieb, er habe Nietzsche regelrecht "überwinden" müssen - dies gelang ihm 1902, nach einem Aufenthalt in Athen.[10] So ist Nietzsches Werk -

---

Kommilitonen, daß er die Bezeichnung 'Student der Geschichte' ungern in ihren Papieren sehe, und als er die Zeitschrift 'Hermes' gründete, nannte er sie 'Zeitschrift für classische Philologie'."

9 Den Berliner Vorlesungsverzeichnissen der Zeit zufolge (op. cit.) hatte Ivanov nur kurz Gelegenheit, Vorlesungen von Mommsen zu hören, denn seine ersten zwei Semester in Berlin waren die letzten aktiven Semester des Historikers und Rom-Experten vor der Emeritierung.

10 Vgl. II, 21 und I, 16 (O. Deshartes): "...прочитав 'Рождение Трагедии из духа Музыки', он сразу понял, что своей дихо-

besonders die *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* - einer der wichtigsten Faktoren in der Annäherung Ivanovs an Griechenland.

Während Nietzsche einen festen Platz in der Gedankenwelt Ivanovs einzunehmen begann, fand als zweites wichtiges Ereignis seines damaligen Lebensabschnitts die Bekanntschaft mit Lidija Zinov'eva-Annibal statt. In ihr sah er die Verkörperung des griechischen Lebensideals; ihre Begegnung beschrieb er als einen "dionysischen Sturm".[11] Durch die Namen, die er für sie wählte - "Sibylle", "Diotima" - drückte er seinen Glauben aus, auch sein Privatleben sei schicksalshaft mit Griechenland verbunden. Die Trennung von seiner ersten Ehefrau, um der "Mänade" zu folgen, wurde auf höheren Willen zurückgeführt, auf Dionysos.[12] Es liegt nahe, daß Lidija Zinov'eva-Annibal Ivanov allein durch ihr als recht impulsiv überliefertes Temperament ihm den letzten Anstoß gab, sich endlgültig der griechischen Philologie, Kunst- und Religionsgeschichte zu widmen.

Während seiner Abwesenheit von Berlin zwischen 1891 und 1895 entwickelte Ivanov ein großes Interesse für die Archäologie. Dieses hatte sich zwar schon während des Studiums in Berlin beim Besuch von

---

томией - Аполлон и Дионис - Ницше не только определил дух Эллады, но и ознаменовал живые, реальные сущности."; I, 17: "Аполлона и Диониса он узнал как *свои* две души." Zur Bedeutung der 'Entdeckung von Dionysos' in seinem Leben hieß es ferner (ibid.): "И эта новая встреча с эллинским богом стала для него освободительным открытием нового отношения к миру, нового способа воспринимать личную и вселенскую жизнь, нахождением неожиданных возможностей проникать во внутреннюю сущность вещей, стала, значит, обретением нового принципа бытия."

11 II, 20: "Встреча с нею была подобна могучей весенней дионисийской грозе, после которой все во мне обновилось, расцвело и зазеленело."

12 O. Deschartes ging selbst auf diese Mythologisierung des Privatlebens Ivanovs ein, indem sie die Situation als die Wahl zwischen "Hera" und "Dionysos" umschrieb (I, 27): "В переводе на язык Эллады трагический выбор, долженствовавший определить дальнейшую судьбу Вячеслава Иванова, означал вопрос, кому дать предпочтение - семейственной Гере или страдающему Дионису. В.И. сознательно и ответственно выбрал Диониса; выбирая, знал, что 'вина и обреченность - одно'." Als das Paar im Jahre 1899 heiratete, wählte es für die Trauung eine kleine griechische Kirche in Livorno und ersetzte die traditionellen russischen Hochzeitskronen durch Rebstockbänder, umwickelt von weißem Lammwollgarn. Dadurch wollten sie die Fortsetzung und Verquickung der religiösen Kulte symbolisieren, als deren Mitglieder sie sich selbst und ihre Liebe ansahen.

kunsthistorischen Übungen geäußert, kam aber erst in den fünf Jahren seiner Reisen richtig zur Geltung. Nachdem er Italien bis nach Sizilien bereist hatte, ließ er sich - noch vor der Bekanntschaft mit Lidija - für die drei nächsten Jahre in Rom nieder (1892-1895). Ob die Atmosphäre der Stadt oder die neuen Freundschaften mit großen Persönlichkeiten der Geschichtsforschung, Philologie und Kunst ihn dazu trieben, ist offen. Von Bedeutung ist, daß Ivanov anfing, neben seiner eigentlichen Arbeit für die Dissertation das Deutsche Archäologische Institut zu besuchen, an Exkursionen teilzunehmen und nur noch über Philologie und Archäologie nachzudenken.[13] Die klassische Archäologie zog ihn von nun an in ihren Bann. Und so reiste er im Jahre 1902 für ein Jahr nach Athen.

> Зато в Афинах, где я пробыл год, я уже всецело предаюсь изучению религии Диониса. Это изучение было подсказано настойчивою внутреннею потребностью: преодолеть Ницше в сфере вопросов религиозного сознания я мог только этим путем.[14]

In Athen wohnte Ivanov in ärmlichen Verhältnissen als Untermieter in einem Haus in der Nähe des Lykabettos-Hügels; hier widmete er sich seiner Forschungsarbeit über die dionysische Religion. Manchmal nahm er an den archäologischen Exkursionen, den sogenannten "Spaziergängen" des deutschen Archäologen W. Dörpfeld teil.[15] Abends erhielt er gewöhnlich von einem griechischen Studenten Neugriechischunterricht. Es ist zwar bekannt, daß er in Athen den Gedichtzyklus *Suspiria* konzipierte; Eindrücke oder Informationen über Athen vermitteln diese sieben Gedichte allerdings nicht. Auch sonst in seinem Werk wird dieser Aufenthalt in Griechenland kaum erwähnt - anscheinend bedeutete das moderne Griechenland dem vom Dionysuskult begeisterten Ivanov wenig.[16]

---

13 Sein damaliger Kreis bestand aus Leuten mit den gleichen Vorlieben und Interessen wie er. Erwähnt seien die Byzantinisten Ajnalov und Krumbacher, die Althistoriker Rostovcev und Modestov, der Slavist Speranskij, der Altphilologe Krašennikov u.a.

14 II, 21.

15 I, 53.

16 Dies bezeugt auch eine vier Jahre ältere Tagebucheintragung vom 19. August 1906, in der er über den Besuch einer Freundin in Griechenland schrieb (I, 792): "Женя пишет из Афин, что она нашла прекраснейшую в мире страну, - этот восторг перед Грецией мне чужд." Trotzdem sei angemerkt, daß eine Reihe von noch unpublizierten Dokumenten in Rom und in Rußland in diesem Zusammenhang zu weiteren Erkentnissen zum Thema führen dürften.

Tatsächlich bildete damals Dionysos den Mittelpunkt der Arbeit Ivanovs. 1903 hielt er in Paris eine Reihe von Vorlesungen zur dionysischen Religion; damals entlohnte ihn der Enthusiasmus seines Publikums für die Mühe der Athener Arbeit. Auch die in seinem ersten Buch über den Dionysoskult, *Ėllinskaja religija stradajuščego boga (1905)*, erwähnten Quellen gehen auf seine Recherchen während seines Aufenthalts in Athen zurück.[17] Von nun an symbolisierte für ihn das Wort "Griechenland" immer den Ort, wo sich die ihn faszinierende Religion geformt hatte.

4.3 Petersburg

Im Jahre 1904 kehrte Ivanov mit seiner Frau Lidija nach Rußland zurück. Nachdem sie zunächst eine kurze Zeit in Moskau verbracht hatten, zogen sie nach Petersburg um. Dort veranstalteten sie in ihrer Wohnung, in dem sogenannten "Turm", die "Mittwochabende" - literarische Versammlungen, die in die Geschichte der russischen Literatur eingehen sollten. Damals, in der großen dichterischen Euphorie des aufblühenden Symbolismus, entwickelte sich Ivanov für viele zum 'Führer der symbolistischen Bewegung'. Daß dabei sein Interesse an Griechenland nicht nachließ, bezeugen neben seinen Schriften vor allem seine Freunde und Gäste im "Turm".[18]

---

17 S. dazu Kap. 5.10, S. 149-153.

18 S. dazu G. Adamovič, *Odinočestvo i svoboda.* New York 1955, S. 253-270; E. Gercyk, *Vospominanija. N. Berdjaev, L. Šestov, S. Bulgakov, V. Ivanov, M. Vološin, A. Gercyk.* Paris 1973; M. Gofman, *Poėty simvolizma.* München 1970 (= Nachdruck der Ausgabe Moskau 1908); ders., Romantizm, simvolizm i dekadenstvo. In: *ders. (Hrsg.), Kniga o russkich poėtach poslednego 10-letija. Očerki, stichotvorenija, avtografy.* Moskau 1909; J. von Günther, *Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen.* München 1969; G. Ivanov, F. Stepun, Pamjati Vjačeslava Ivanova. In: *Vozroždenie* 1949, Nr. 6, S. 162-165; S. Makovskij, Vjačeslav Ivanov v Rossii. In: *NŽ* 1952, Nr. 30, S. 131-151; F. Stepun, *Vergangenes und Unvergängliches. Aus meinem Leben. Teil 1: 1884-1914, Teil 2: 1914-1917, Teil 3: 1917-1922.* München 1949², S. 217 ff.; ders., *Vstreči. (Dostoevskij, Tolstoj, Bunin, Zaicev, Ivanov, Belyj, Leonov).* München 1962; ders., *Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus. (Solowjew, Berdjaew, Iwanow, Belyj, Blok).* München 1964; M. Woloschin, *Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen.* Stuttgart 1955²; F. Zelinskij (T. Zelinski), Introduzione all' opera di Venceslao Ivanov. In: *Il Convegno* (25. Dicembre) 1933, Nr. 12, S. 241 ff.

Für A. Belyj, *Arabeski.* München 1969 (= Slavische Propyläen, 63; Nachdruck der Ausgabe Moskau 1911), S. 469, war Ivanov immer eine "alte Professorengestalt aus irgendeinem deutschen Provinzstädtchen" -

Zu der enthusiastischen Begrüßung Ivanovs seitens der russischen Intellektuellen trug V. Brjusov vieles bei.[19] Nachdem er Ivanov in Paris getroffen und seine Dionysos-Vorlesungen gehört hatte, fing er an, mit ihm über den Symbolismus, über das neue Dichten und die Notwendigkeit der "Mythopoiesis" zu korrespondieren, und machte Freunde und Bekannte mit dem neuen Stern Ivanov bekannt.[20] Zusätzlich konnte man in der gleichen Zeit ein Bild von Ivanovs Werk und Interessen anhand seiner ersten, stark griechisch orientierten, ästhetischen Aufsätze *Poėt i tolpa* (1904), *Kop'e Afiny* (1904), *Simvolika ėstetičeskich načal* (1905) und der von Merežkovskij organisierten ersten Veröffentlichung der Vorlesungen in Paris unter dem Titel *Religija Dionisa (1905)* gewinnen.

Zu einer Einschätzung der Bedeutung der humanistischen Kultur während der "Turm"-Jahre im Leben Ivanovs soll die Atmosphäre rekonstruiert werden, die damals in den intellektuellen Kreisen Rußlands herrschte. Denn es war weder ausschließlich die dekadente Lebensweise noch nur die Beschäftigung mit Sprache, Religion und westeuropäischer Poesie, die diese Kreise kennzeichnete. Die Dichter und Philosophen, die in den berüchtigten Religiös-Philosophischen Gesellschaften verkehrten, fühlten sich verpflichtet, nicht die Gesellschaft, sondern sich selbst neu zu gestalten, weiterzubilden, zu verändern. Damit machten sie in jenen vorrevolutionären Jahren einen lebensfremden Eindruck, weil sie - sich mit Fragen der religiösen Mystik, der Liebe und

---

ein Vergleich, der wohl mit dem großen Eindruck zusammenhing, den Ivanovs Altertumskenntnisse auf seine Bekannten machten. Daß die meisten Petersburger Freunde seiner als eines leidenschaftlichen Griechenlandliebhabers gedenken, ist nicht zufällig. Auf dem Gebiet der alten Sprachen galt Ivanov als Autorität; seine Bildung imponierte so sehr, daß man es nie verfehlte, sich in den Beschreibungen der damaligen Zeit auf sie zu beziehen. So war es nicht zufällig, wenn man zuweilen übertrieb, indem man von seiner zehnjährigen Altertumsforschung in der Schweiz erzählte (A. Belyj, op. cit., S. 310), oder von seiner Fähigkeit schwärmte, sich auf Altgriechisch präziser und lieber als auf Russisch auszudrücken (F. Stepun 1964, S. 205). Čarnyj, der ihn viele Jahre später als alten Mann in Rom zum ersten Mal traf, legt Zeugnis davon ab, daß dieser Ruf sich keineswegs geändert hatte oder etwa auf den Enthusiasmus der symbolistischen Zeit zurückzuführen war. Vgl. M. Čarnyj, Neožidannaja vstreča. (V. Ivanov v Rime). In: *VL* 1966, Nr. 3, S. 194 ff.

19 S. dazu V. Brjusov, Perepiska s Vjačeslavom Ivanovym 1903-1923. (Hrsg. S.S. Grečiskin, N.V. Kotrelev, L.V. Lavrov). In: *LN* 1976, Bd. 85, S. 428-434.

20 Ibid. S. 435-545.

der Kunst auseinandersetzend - ihre eigene Welt schufen und sich von den damals in Rußland keimenden politischen Veränderungen abgrenzten.

Ihnen vor allem bot Ivanov damals mit seiner neuartigen Philosophie der "mythopoetischen" künstlerischen Schöpfung und der "dionysischen Lebensweise" neue Möglichkeiten. Im Mittelpunkt der Gespräche im "Turm" standen Gedanken über Dionysos und die Mystik, über die Bedeutung antiker Literatur und Kunst für die moderne Poesie, über die "mystische Anarchie", das neue Theater u.ä.[21] Sich selbst bezeichnete Ivanov charakteristischerweise als "chorovod" ("хоровод") - Chorleiter, wodurch er das Gefühl von Zusammengehörigkeit und Verbundenheit eines Chores im antiken Sinne ausdrücken wollte.

Gewöhnlich fingen die Sitzungen der Mittwochabende mit einer kurzen Ankündigung des Themas meistens durch Aničkov oder Ivanov an und dauerten lange, manchmal bis zum Morgengrauen. Trotz der Festlegung des Gesprächsstoffes beharrte man nur ungern auf einem Themenkreis. So selbstverständlich Ivanov in seinen theoretischen Schriften jede Ansicht, Theorie oder Epoche mit allen anderen verbunden und durch sie begründet sah, so schnell war man auch in den Mittwochsdiskussionen bereit, vom Gespräch über das "Element des Opfers in der dionysischen Religion" zu einer Diskussion über "Aufopferung und Erniedrigung in der russischen Geschichte" überzugehen.[22]

Auch Lidija Zinov'eva-Annibal wußte als Gastgeberin die Atmosphäre im "Turm" mitzugestalten. Als "Diotima", die weise Frau aus Platons *Gastmahl* oder als die Geliebte aus Hölderlins *Hyperion*, inszenierte sie ihre Umgebung und ihre Erscheinung in griechischem Stil. So trat sie in Sandalen und in einem langen, purpurroten Chiton auf und bewahrte ihre Manuskripte in Rollen in einem großen Keramikgefäß in der Mitte ihres Zimmers auf.[23] Photographien aus jener Zeit zeigen sie mit antikisierendem Armschmuck. Während Ivanov streng nach griechischem Vorbild ausschließlich "Männerabende" organisierte, versuchte sie, einen geschlossenen Frauenkreis zu gründen, der die Anwesenden "aus dem Alltag herausheben" sollte. Voraussetzung für die Teilnahme waren dabei meist griechische Pseudonyme.[24] Auf diese Weise, indem sie be-

---

21 Vgl. dazu S. Gorodeckij, Vospominanija ob Aleksandre Bloke. In: *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov.* Moskau 1980, Bd. 1, S. 331.

22 A. Belyj, *Načalo veka.* Chicago, Illinois 1966[2] (= Russian Study Series, 61), S. 315.

23 S. dazu M. Woloschin, op. cit., S. 179.

24 Ibid. S. 184: "Bei Iwanows empfand ich vor allem das Suchen nach neuen, lebendigen Beziehungen zwischen den Menschen. Aus neuen Menschenzusammenhängen sollte, so hofften sie, eine neue Geistig-

wußt auf antike Lebens- und Umgangsformen zurückgriff, wollte sie wie ihr Mann ihren Glauben an den Wert der Vergangenheit für die Gestaltung der Gegenwart und der Zukunft bekunden.

Motiviert durch die Bewunderung für den persischen Dichter Hafis (1326-1390) und dessen Ghaselen, gründeten die Turmfreunde im Jahre 1906 die "Gesellschaft der Hafisiten", die an bestimmten Nachmittagen zum Vortragen von Gedichten zusammentraf. Bedenkt man, daß Hafis, der in seinen Themen wie Naturschönheit, Wein, Knabenliebe den Griechen sehr nahe stand, vor allem von A.v. Platen und Goethe geehrt und weitergetragen worden war, so läßt sich der Einfluß des deutschen Klassizismus auf die "Hafisiten" nicht leugnen. Interessant an den literarischen Begegnungen der "Hafisiten" ist eine Liste von Beinamen, die, teils durch das Zeugnis Deschartes', teils durch Ivanov selbst bekannt, die spielerische Identifizierung der damaligen Petersburger Intellektuellen mit der griechischen Vergangenheit ahnen lassen. So wurde Ivanov selbst "Hyperion" genannt, seine Frau "Diotima", die Freundin Aleksandra Čebotarevskaja "Kassandra", Johannes von Günther "Ganimed", Michail Kuzmin "Antinoos" usw.[25]

Mimesis, Nachahmung der antiken Lebens- und Denkweise, beschränkte sich für beide Ivanovs keinesfalls nur auf ihre Auftritte während der Mittwoch-Sitzungen. Da nach Platonischer Anweisung sich jede Liebesbeziehung auf eine Geistes- und Seelengemeinschaft stützen sollte, verlangte die edle Liebe ihrer Meinung nach ein Lehrverhältnis zwischen älterem und jüngerem Partner. So verstanden auch Lidija und Vjačeslav ihre Versuche, in ihr erotisches Verhältnis erst Michail Kuzmin, dann Sergej Gorodeckij und schließlich Margarita Vološin einzubeziehen. Lidija, den Beschreibungen ihrer Freunde nach außerordentlich exzentrisch, habe immer wieder von ihrem Mann die "Erweiterung" ihrer "engen Beziehung" durch eine dritte, ihnen sehr nahe stehende Person verlangt.[26]

---

keit entspringen, die Fleisch und Blut werden sollte; eine zukünftige Gemeinde, für die sie Menschen suchten."

25 In einem Gedicht Ivanovs unter dem Titel *Vstreča gostej*, dokumentiert von Deschartes (II, 738), werden noch folgende griechische Namen genannt: Antinoos-Charikl, Melpomene, Hermes, Apelles. In *Palatka Gafiza* (1906) gab Ivanov Eros als den Gott der Treffen an, erzählte von bakchischen, ekstasezeugenden Getränken ("Кто здесь обуянности жаждет,/ Пьет рдяные пряности Вакховых зелий...") und einer orgiastischen Stimmung, die eher griechischen als persischen Ursprungs war (II, 342 f.).

26 I, 98 ff.

In diesem Zusammenhang beschrieb Ivanov die Sympathie, die er für den Dichter und Griechischschüler Sergej Gorodeckij empfand, als den "richtigen Rausch", das Platonische "*ὀρθῶς μανῆναι*" der Liebe.[27] Im Rahmen des Griechischunterrichts wollte Ivanov Gorodeckij neben der Sprache auch die Verslehre und die dionysische Religion vermitteln.

> Учитель гордился им, восхищался его успехами и, согласно требованию Платона, в него влюбился.[28]

Offensichtlich war Ivanov dabei im Glauben, sich von menschlichen Dimensionen abzuheben und eine göttliche oder halbgottähnliche Existenz zu führen. So begründete er sein Bestreben, Gorodeckijs Liebhaber zu werden, durch den Wunsch, den Jüngling in einen Gott zu verwandeln:

> ...люблю его и хочу его сделать как боги. И только я могу его сделать полубогом.[29]

Ähnlich denkend, verwies F. Stepun in einem seiner Berichte über Ivanov auf die Worte A. Schlegels über antike Feste, wonach diese eine hohe Form göttlichen Lebens gewesen seien:

> Русская жизнь "рубежа двух столетий" и "начала века" была в этом смысле подлинно античной.[30]

Auch die Liebe Ivanovs zu M. Kuzmin ist entsprechend zu erklären. Ausgelöst wurden seine Gefühle durch das Tagebuch von Kuzmin, das jener einmal vor Freunden vorlas.[31] In einem ihm gewidmeten Gedicht nennt Ivanov Kuzmin "Freund auf dem Helikon" und "Bruder beim delphischen Apollon".[32] Durch dessen Beinamen "Antinoos" wies Iva-

---

27 In einem Brief an Lidija äußert sich Ivanov darüber in einer Art, die die Vermutung aufkommen läßt, daß er sich von seiner "dionysischen Lebensweise" auch in seinem Liebesleben mitreißen läßt (II, 758): "Что до моих переживаний теперь, - мне поистине кажется, что я вызвал Диониса, с которым нельзя общаться безнаказанно, а что "Вакх" предстал мне под маской этого юноши, от которого пахнет лесной силой и у которого солнечные и дикие глаза лесних девственных душ. Это молодой быстроногий фавн, завываемый много в мои сады роз, чтобы в моей золотой прозрачности веяло дикостью дебрей, хвойной смолою и силой корней. Я ждал и говорил, что жду твоего прихода, таинственный юноша-Вакх с узывными глазами!"

28 II, 757.

29 II, 759.

30 F. Stepun 1962, S. 142.

31 S. dazu II, 734-736.

32 III, 48: *Sosedstvo* (1912). S. dazu auch III, 701 f.

nov indirekt auf den römischen Kaiser Hadrian - dessen jugendlicher Liebhaber Antinoos war - hin, der sich den alten Glanz griechischer Kultur für sein Imperium erträumt hatte.

Als nächster Teilhaber einer geplanten 'Dreierbeziehung' war Margarita Vološin auserkoren worden, die mit dem Ehepaar im Jahre 1906 bekanntgeworden, dem Vorschlag ihres Manns, Maksimilian Vološin, gefolgt war, mit Ivanovs eine Zeitlang unter einem Dach zu wohnen.[33] Margarita gegenüber waren Lidija und Vjačeslav offen und direkt: sie erklärten ihr ihre Erwartungen genau. Es ging ihnen hauptsächlich um eine neue Menschengemeinschaft, "ja, eine neue Kirche, in der der Eros bis ins Fleisch und Blut verkörpert wird."[34] Auch die in "Dorothea" umbenannte Vološin verglich Ivanov mit einer antiken mythologischen Gestalt - mit der unentschlossenen, neugierigen Psyche, die darauf besteht, das Gesicht ihres Geliebten Eros zu sehen, bevor sie sich ihm hingibt. Zugleich erklärte er ihr, daß sie mit ihrem Enthusiasmus und ihrer Begeisterung wie eine "geflügelte Nike" auf die Arbeit der beiden wirken würde. Doch nach dem Tod Lidijas 1907 zog sich Ivanov für längere Zeit zurück und war auch nicht mehr für die inzwischen in ihn verliebte Vološin erreichbar. Als er wieder Kontakt mit ihr aufnahm, überraschte er sie mit seinem kühlen Ton.[35]

---

33 M. Woloschin, op. cit., S. 181.

34 Ibid. S. 191.

35 Ohne Einblick in die Briefkorrespondenz der vierten 'mystischen Dreierbeziehung', bestehend aus Ivanov, Belyj und der Minclova, können wenig Schlüsse auf einen Zusammenhang mit Griechenland gezogen werden. Es heißt, daß die enge Freundschaft zwischen den dreien hauptsächlich mystischen Charakter trug und auf eine idée fixe von Minclova zurückzuführen war, nach der sie nur mit Hilfe beider Dichter ihre von "geheimen Stimmen" auferlegte Mission erfüllen könne. Als Mittelpunkt ihres Auftrags betrachtete sie die Bewahrung "alter Traditionen" und "antiker Werte". Von R. Steiners anthroposophischer Theorie inspiriert, sah sie sich als Trägerin alter Weisheit, die anderen Menschen vermittelt werden mußte. In der Darstellung M. Carlsons, Ivanov - Belyj - Minclova: The Mystical Triangle (In: *Cultura e memoria*, Bd. I, S. 63 ff.), weist alles in diesem nach dem Tod Lidijas zustandegekommenen Dreierverhältnis auf einen außerordentlichen Hang zur Mystik hin. In der unvollendeten "Verbindung der Rosenkreuzer", wie sie sich Minclova erträumt hatte, vermittelten die "Mystiker" den Eindruck einer eher mittelalterlich als griechisch geprägten Gruppe.

4.4 Die Jahre der Lehrtätigkeit

Im Jahre 1910 nahm Ivanov seine Lehrtätigkeit in den Frauenkursen von Bestužev unter dem Direktor N.P. Raev auf,[36] um dort bis 1912 griechische Literaturgeschichte zu unterrichten.[37] Trotz seiner noch andauernden Trauer hatte er nie aufgehört, geistig produktiv zu sein. So publizierte er im gleichen Jahr seine Dissertation auf Latein und ließ bis 1912 die Mittwochabende weiterhin stattfinden. Belyj zeichnet sein Bild in jener Zeit als das eines älteren, von dem Verlust der geliebten Lebensgefährtin gereiften Mannes. Damals habe er sich von der mystischen Anarchie abgewandt, um sich wieder mehr mit Griechenland, mit "mehr Poesie" zu befassen.[38]

Inzwischen wuchs auch die Liebe zu seiner Stieftochter Vera Švarsalon, in der er ein Abbild ihrer verstorbenen Mutter Lidija, zugleich Fortsetzung und Bestätigung seiner unsterblichen Liebe zu ihr, sah. Hier fällt die Anknüpfung an die antike Mythologie besonders auf, denn Ivanov bezeichnete Vera als "Persephone", als die Tochter der Göttin Demeter - Persephone, die nach ihrer Entführung durch den Herrscher des Totenreichs halbjährig in der unterirdischen Dunkelheit lebte, um für die nächsten sechs Monate wieder ins Frühlings- und Sommerlicht zurückzukehren.[39]

In jener Periode befaßte sich Ivanov ziemlich intensiv mit griechischer Thematik: in Italien sammelte er Material für sein neues Buch über Dionysos, während er im Jahre 1911 oder 1912 die Arbeit an seiner Aischylos-Übersetzung für den Sabašnikov-Verlag begann.[40] Nach der Hochzeit mit seiner Stieftochter Vera zog er 1913 nach Moskau um, wo er bis 1920 blieb. Dort beteiligte er sich mit seinen Reden *O*

---

36 S. dazu *Vysšie ženskie (Bestuževskie) kursy.* Bibliografičeskij ukazatel'. Moskau 1966.

37 Nach eigener Aussage in seinem Briefwechsel mit S.L. Frank. Vgl. S.L. Frank, Perepiska s Vjač. Ivanovym. In: *Mosty* 1963, Nr. 10, S. 363.

38 A. Belyj 1966, S. 321.

39 Sogar ein Reiseabenteuer Veras in Griechenland im Sommer 1910 wurde gemäß dem Mythos der Persephone interpretiert. Als sie nämlich Ivanov erzählte, wie sie sich in Griechenland in einer Höhle verlaufen hatte, um später wieder "wie durch ein Wunder" ihren Weg zurück ans Licht zu finden, weckte sie gleich bei ihm die Assoziation mit Persephone (I, 134): "...будто в самом деле Персефона на время взяла ее к себе и потом милостиво опустила."

40 Dazu s. N.V. Kotrelev, Vjačeslav Ivanov v rabote nad perevodom Ėschila. In: *Ėschil. Tragedii v perevode Vjačeslava Ivanova.* (Hrsg. N.I. Balašov, D.V. Ivanov, M.L. Gasparov, G.C. Gusejnov, N.V. Kotrelev, V.N. Jarcho) Moskau 1989, S. 502.

granicach iskusstva (1912), *Osnovnoj mif v romane "Besy"* (1913), und *Vselenskoe delo* (1914) an den Treffen der Religiös-Philosophischen Gesellschaft, wobei er sich an die allgemeine Linie der philosophisch-religiösen Thematik hielt.[41] Nie verließ ihn seine Vorliebe, die Bedeutung der griechischen Kunst als Wegweiser für die zeitgenössische Kultur zu betonen.[42] Im Jahre 1914 erschienen im Sabašnikov-Verlag seine Übersetzungen von Alkaios und Sappho mit Vorwort.[43] Im Herbst 1917 verbrannte die fertiggestellte Auflage seines ersten Buches über Dionysos kurz vor der Auslieferung an den Buchhandel - nur zwei Exemplare blieben erhalten.[44]

Das Erstaunliche an der Haltung Ivanovs in jener für alle schwierigen Zeit, war seine Fähigkeit, sich allem zum Trotz weiterhin mit Dichtung und Philosophie zu befassen. Tatsächlich war es für sein ganzes Leben charakteristisch, daß er sich niemals von seinen Interessen und von seinem Glauben an die Allmacht von Kultur und Sprache abwandte.[45] Dabei scheint es, daß er neben der allgemeinen Tendenz, zu jedem Ereignis in seinem Leben antike Parallelen zu entdecken, das im Alltag erlittene Leid als Ansporn zum Schaffen empfand, als einen Beweis christlicher Lebensführung und als poetische In-

---

41 S. dazu J. Scherrer, *Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen. Die Entwicklung des religiösen Selbstverständnisses ihrer Intelligencija-Mitglieder (1901-1917).* Berlin, Wiesbaden 1973 (= Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin. Historische Veröffentlichungen, 19), S. 439 ff.

42 Ibid. S. 54 f.

43 *Alkej i Safo.* Sobranie pesen i liričeskich otryvkov v perevode razmerami podlinnikov Vjačeslava Ivanova so vstupitel'nym očerkom ego-že. Moskau 1914.

44 An dieser Stelle sei Herrn Dimitrij Vjačeslavovič Ivanov, dem Sohn des Dichters, herzlich gedankt, der uns eine Kopie des Buches zu Verfügung stellte. Zu Dionysos und zu der dionysischen Religion bei Ivanov s. Kap. 5.10, S. 149-153.

45 I, 160: "Чем мучительнее, болотистей делался быт, тем острее, живее становилась тоска по подлинному бытию: образовывались кружки, собиралась молодежь, жаждущая знаний, восприимчивая. Слушатели, ученики приходили нищенски одетые, замороженные, голодные, но восторженные, духовно горящие. В.И. любил беседовать с ними о религии, о поэзии, об Эллале; он учил их стихосложению, открывая "многострунность в ладе и строе речи", завлекал их в "стихию языка", где "искони посеяны" и умозрение народа и его святость."

spiration.[46] So verarbeitete er den Schmerz über den Tod seiner geliebten Lidija und das Leiden der Kriegs- und Revolutionszeit in seinen Gedichtsammlungen.

Im März des Jahres 1918, während er in der Theaterabteilung des Aufklärungskommissariats Lunačarskijs arbeitete, publizierte Ivanov seine Tragödie *Prometej*. Ferner besprach er in seiner Korrespondenz mit dem Historiker Michail Geršenzon *"Perepiska iz dvuch uglov"* vom Sommer 1920 die gesamte Problematik jener Zeit in kulturphilosophischer Sicht.[47]

Im Oktober des Jahres 1920 befanden sich Ivanov und seine Kinder in einem Sanatorium in Kislovodsk; damals beschloß er das Angebot einer Lehrtätigkeit an der kurz zuvor von russischen Gelehrten gegründeten Bakuer Universität anzunehmen. Von nun an war sein Leben von konzentrierter Forschungsarbeit und Lehre gekennzeichnet. Während er das Buch zu Dionysos und den prädionysischen Kulten *Dionis i pradionisijstvo* (1924) als eine zweite Dissertation vollendete, widmete er sich der Lehrtätigkeit mit solcher Hingabe, daß seine Unterrichtsstunden zu einer Legende wurden.

So gab er in den vier Jahren in Baku nicht nur Vorlesungen an der Universität, sondern auch Poetikunterricht für Lehrer und dozierte in der dramatischen Abteilung des Büros für Volksaufklärung. Zugleich gehörte er zu den Organisatoren des Journalistenbundes der Stadt, hielt Vorträge und gründete einen poetischen Kreis, an dem sich auch seine Studenten beteiligten.

Aus Ivanovs Wahl der Themen für seinen Unterricht folgt, daß er auch als Lehrer seine theoretischen Grundsätze im Bereich der Ästhe-

---

46 I. Ehrenburg (Erenburg), Wetscheslaw Iwanowitsch Iwanow. In: *Die Fähre* 1946, I, S. 543, erinnerte sich im Jahre 1918 an Vjačeslav Ivanov: "Ich wußte, dort oben wachte über einem Haufen sehr alter und sehr weiser Bücher der Wächter des Leuchtturms, einer von den wenigen, jener, der nicht fortgeht. (...) Und außerdem wußte ich, daß er, wenn er einem Feindesgedanken begegne, zürnend in seinem Arbeitszimmer auf und ab laufen könne, oder daß er, wenn er auf eine Verszeile stieße, in Tränen der Rührung über die unerträgliche Schönheit auszubrechen vermöge und daß das Öl in seinem Lämpchen noch nicht versiegt sei und daß heller denn je zuvor sein ungestilltes Herz brenne."

47 Die neugriechische Übersetzung der *Perepiska in dvuch uglov* ist durch die Autorin vorliegender Arbeit abgeschlossen und befindet sich im Druck.

tik und Kulturphilosophie beibehielt.[48] So ging er von der Vorstellung eines dicht verflochtenen Netzes von gegenseitigen Einflüssen und Zusammenhängen einer kontinuierlichen, gemeinsamen europäischen Kulturentwicklung aus und verlieh dadurch seinen Vorlesungen universalen Charakter. Am 12. Februar 1921 sagte er zu Al'tman:

> Я почитаю своих литературных предков, а кто почитает отца своего и мать свою, будет многолетним на земле, т.е. в данном случае - славен. Гений не может не ценить своих предшественников уже потому, что он их необычайно любит.[49]

Vor allem das antike Griechenland war für ihn ein stets von neuem auferstehender und weiterwirkender Anfang einer einzigen ununterbrochenen Kulturgemeinschaft. In Ivanovs Literaturunterricht gab es keine Trennung zwischen Alt- und Neuphilologie[50] - Platon, Goethe und Nietzsche standen in seinem Programm nebeneinander, wodurch er sich für Hörer aller Fakultäten interessant machte. So berichtet S.A. Mokovel'skaja, daß die Vorlesungen Ivanovs von bis zu tausend Personen gehört wurden, die sich zuweilen wegen Platzmangels in den Korridoren drängten.[51] Ivanov stellte den Studenten seine eigenen Bücher zu Verfügung, lehrte griechische Religion nach seinem zuletzt

---

48 Aus jener Zeit finden sich in seinem Archiv in Rom interessante unveröffentlichte Dokumente, wie z.B. die Protokolle von siebzehn Poetik-Sitzungen des "kružok poėzii" im Jahre 1920 von I. F. Kogan verfaßt, oder Vorlesungsnotizen eines seiner Studenten. Besonders erhellend für die Beziehung Ivanovs zu seinen Studenten ist die Dokumentation der Gespräche zwischen ihm und dem späteren Altphilologen und Linguisten Al'tman aus dem Jahre 1921. Vgl. M.S. Al'tman, op. cit. Außerdem s. dazu N.V. Kotrelev, Vjač. Ivanov - professor Bakinskogo universiteta. In: *Učenye zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta.* vyp. 209. *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii* 1968, Nr. 11, literaturovedenie, S. 326-339.

49 M.S. Al'tman, op. cit., S. 310.

50 Der Unterrichtsplan von Ivanov, von N.V. Kotrelev 1968, S. 326 f. festgehalten, hat sich in den vier Jahren wie folgt gestaltet:
1920: "Geschichte der griechischen Tragödie", "Dante und Petrarca", "Kurs über Dostoevskij", "Aischylos", "Die *Ars poetica* von Horaz", "Geschichte der griechischen Literatur", "Die *Bucolica* von Vergil", "Die deutsche Romantik", "Seminar zur neueren russischen Literatur und zu Nietzsche"; 1922: "Geschichte der griechischen Literatur", "Platon (Vorlesung über *Phaidon)*", "Lucretius", "Die griechische Religion", "Goethe", "Byron"; 1923/24: "Geschichte der griechischen Literatur", "Die griechische Religion", "Poetik", "Die *Eumeniden* des Aischylos", "Quintilianus, X. Buch".

51 N.V. Kotrelev 1968, S. 327.

verfaßten Buch *Dionis i pradionisijstvo* und benützte in seiner Vorlesung über Übersetzungstheorie bzw. in den Lehrveranstaltungen über die griechische Poesie und das Drama teilweise seine eigenen Übersetzungen.

Da sich die Universität von Baku in ihrer Aufbauphase befand, beteiligte sich Ivanov auch aktiv an ihrer Organisation. Zusätzlich zu seiner regelmäßigen Anwesenheit bei den Fakultätssitzungen nahm er auch an der Ausarbeitung der Unterrichtsprogramme der philologisch-historischen Fakultät teil. Dabei verfolgte er als Ziel die Durchsetzung der Philosophie als obligatorisches Prüfungsfach aller Fakultäten und erreichte dies auch. Somit dürften auch seine Aktivitäten im organisatorischen Bereich der Universität als ein Teil seines Bestrebens angesehen werden, das humanistische, vor allem an Griechenland orientierte Wissen zu fördern.

Gegen Ende des Jahres 1924 verließ Ivanov mit seiner Familie Baku und seine Studenten, um nach Italien zu ziehen. Sein Weggang wurde dadurch begründet, daß die Universität in Baku dank eines Beschlusses der aserbeidschanschen Regierung in eine praktisch ausgerichtete Fachhochschule umgewandelt wurde. Außerdem hieß es, daß die Wahl Roms der wachsenden Anziehungskraft des Katholizismus auf Ivanov zu verdanken war.[52] Doch das muß als Vermutung gewertet werden, denn Ivanov hatte von jeher eine besondere Verbindung zur Stadt Rom, wobei er sich nicht so sehr von der katholischen als von einer ökumenischen Kirche angezogen fühlte.

In Italien, wo Ivanov die letzten Jahrzehnte seines Lebens verbrachte, bot man ihm zunächst eine Stelle als Professor am Collegio Borromeo in Pavia an. Dabei sollte er die Studenten und vor allem diejenigen, die sich auf ihre Diplomprüfungen vorbereiteten, im Geschichts- und Literaturstudium betreuen.

Ob sich Ivanov während seiner Lehrtätigkeit in Italien nur mit der klassischen Philologie beschäftigte, ist fraglich; es wird nämlich davon berichtet, daß er mit dem Lehren der "neuen und alten Sprachen" beauftragt wurde und daß er die Doktoranden in ihrer Arbeit "mit Gesprächen über Philologie, Geschichte und Literatur" unterstützte.[53] Konkret ist von einer Stelle als Gräzist allerdings nicht die Rede - vielmehr soll er mit seinen Schülern über den Hinduismus, über O. Spengler oder die Rolle Rußlands in der Welt diskutiert haben, wodurch er für die Studenten wahrscheinlich mehr ein geistiger Begleiter in allen aktuellen philosophischen Fragen denn Lehrer der alten Sprachen war. Immer mitten im kulturellen Geschehen seiner Zeit, ließ Iva-

52 Ibid. S. 336.
53 I, 175.

nov als Emigrant und Repräsentant eines nicht mehr existenten Rußlands und sicherlich inspiriert durch die geistig geprägte Atmosphäre des "Collegio" andere Probleme in den Vordergrund rücken, die nur mittelbar mit der griechischen Kultur zu tun hatten.

4.5 Die Übersetzertätigkeit Ivanovs

Wie schon erwähnt, befaßte sich Ivanov neben seiner Lehrtätigkeit schon seit 1912 mit der Übersetzung dichterischer Werke aus dem Altgriechischen ins Russische. Neben den Übertragungen der Dichter Alkaios und Sappho beschäftigte er sich vor allem mit dem Konzept, das gesamte Werk des Aischylos ins Russische zu übersetzen.

Am eindeutigsten geht die Einstellung Ivanovs zur Tätigkeit des Übersetzens aus seinem Briefwechsel mit dem Verleger Sabašnikov hervor.[54] Als er nämlich 1911 den Verleger um einen Vertrag unter Vorbehalt der Möglichkeit der Publikation in einer späteren Gesamtwerkausgabe bittet, begründet er dies mit dem Argument, daß Übersetzung der Dichtung gleichkäme, und setzt sein Werk in die ältere russische Tradition Žukovskijs:

> Ибо, ежели перевод будет удовлетворять меня как художественная работа (а удовлетворять он, по существу задачи, *должен* - или не должен существовать вовсе), то он так же органически приобретает место в моей поэзии, как напр. "Одиссея" в поэзии Жуковского.[55]

Im Gegensatz zu Übertragungen von Zeitgenossen wie die von Zelinskij und Minskij bezeichnet Ivanov die Übersetzung Žukovskijs als "klassisch". Dabei nennt er als das Hauptmerkmal einer "klassischen" Übersetzung die Kombination von Nachdichtung und Respekt vor dem Original. Kennzeichnend für diese Differenzierung ist sein Vorhaben, aus der geplanten Aischylos-Übersetzung ein wahres poetisches Werk zu schaffen, nämlich eine russische Nachdichtung. Die Nichtvollendung des Aischylos-Projektes wiederum ist dadurch zu begründen, daß sich Ivanov als zusätzliches wichtiges Ziel der Übersetzung - neben der Nachdichtung - die Kulturvermittlung setzte. Diese Einstellung verpflichtete ihn zu einem großen Verantwortungsgefühl, das auf seinen Arbeitsrhythmus verzögernd gewirkt haben mag. So betont er in einer kurzen Bemerkung im Jahre 1926 zum *Orestes* von Aischylos, daß durch die Übersetzung auch zahlreiche Informationen zur Antike vermittelt werden:

---

54 Vgl. N.V. Kotrelev 1989, S. 497-522.
55 Ibid. S. 501.

> Каждая строка Эсхила дает так много для познания древности и так много знания предполагает, чтение многочисленных мест столь спорно, их толкования столь разноречивы, что если бы переводчик решился выступить и в роли хотя бы скромнейшего комментатора, изъяснительным и оправдательным примечаниям к предлагаемому тексту не было бы конца.[56]

Auch spricht Ivanov das Vorhaben aus, einen "dem Geiste nach wirklich griechischen Aischylos" zu bieten,[57] wozu er aber nur über eine "wirklich russische Übertragung" gelangen könne. Damit meint er vor allem die Treue zu der russischen Sprache, die oft wegen der pedantischen Fixierung des Übersetzers auf die Epoche des Originals vernachlässigt würde. Da aber zwischen Rußland und Griechenland besondere Verbindungen bestünden, sei eine in diesem Sinne wieder als "klassisch" zu bezeichnende Übersetzung vor allem aus dem Altgriechischen ins Russische möglich.

> Есть сфери общности между эллинской и национальной *живой* стариной, которую мне хочется открыть и воплотить в этих переводах.[58]

Dieses vielseitige Verständnis einer richtigen Übersetzung - das im übrigen nicht ausschließlich Übertragungen aus dem Altgriechischen galt - wurde unterschiedlich aufgenommen. Žirmunskij z.B. bezeichnete die Übersetzungsmethode Ivanovs in einer Besprechung der Übersetzungen aus Goethes Werk als "stilisiert". Teilweise übertrüge Ivanov seinen "hohen und feierlichen archaischen Stil" auf den "emotionalen Naturalismus" des jungen Goethe.[59] Ähnlich beurteilte Veresaev Ivanovs Übersetzungen aus dem Werk des Alkaios und der Sappho:

> Причудливая смес торжественно-архаических, вновь сочиненных и простонародных слов и выражений составляет характерную особенность собственной поэзии Вячеслава Иванова, но нисколько не характерна ни для Алкея, ни для Сафо.[60]

---

56 V. Ivanov, Predislovie perevodčika k "Orestee" Èschila (v predpolagavšemsja sovetskom izdanii 1926 g.). In: *Èschil. Tragedii v perevode Vjačeslava Ivanova*, S. 197.

57 Vgl. N.V. Kotrelev 1989, S. 507.

58 Ibid.

59 S. dazu V.I. Žirmunskij, *Gete v russkoj literature.* Leningrad 1981, S. 470 f.

60 V.V. Veresaev, Alkej i Safo v perevode Vjač. Ivanova. In: *VE* 1915, Nr. 2, S. 390.

Diese Kritik teilten nicht alle, denn der "archaische Stil" wurde später auch von anderen Übersetzern übernommen und sogar als notwendig bezeichnet. So befand Sergej Solov'ev, in der Übersetzung des Aischylos seien "Archaismen und Slavismen" unabwendbar.[61] Die gesamte Diskussion ähnelte der, die Annenskijs Übersetzungen aus dem Altgriechischen hervorgerufen hatten, und indiziert, wie wichtig dieses Thema für die Kulturträger damals in Rußland war.

Die Hauptmerkmale des Übersetzungsstils Ivanovs können schon anhand eines kleinen Passus aus den *Sieben gegen Theben* bestimmt werden.[62]

Griechischer Text (Z. 78 ff.)	*Russischer Text*
Χορός	
	1–e полухорие
Θρεῦμαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη	Вся трепещу: идет
μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπών	Горе великое
῾ρεῖ πολὺς ὅδε λεὼς πρόδρομος ἱππότας	Двинулся вражий стан
αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ',	Войско напущено
ἄναυδος σαφὴς ἔτυμος ἄγγελος	Полчище конное
	Скачет во весь опор
	Прах воздымается:
	Тихая, верная
	Бури предвестница,
	Тучей клубится пыль
	2–е полухорие
Ἔλε δ/εγᾶς ἐμᾶς πεδί' ὁπλοκτύπος/	Слышу, как доль гудит,
ποτιχρίμπτεται, ποτᾶται, βρέμει δ'	Слышу оружья звон;
ἁμαχέτου δίκαν ὕδατος ὀροτύπου	Близится страшный шум.
	Словно гремит в горах
	Рушась стремглав, поток
	Неудержимых вод
ἰώ ἰώ θεοί θεαί τ', ὀρόμενον	С нами, богов, богинь
κακὸν ἀλεύσατε	Сила святая будь!
	Мимо родимых стен
Βοὰ ὑπὲρ τειχέων	Ты пронеси грозу!

61 Vgl. Ėschil, *Prometej prikovannyj: Tragedija.* (Perevod s grečeskogo S. Solov'eva i V. Nilendera. Vstupitel'naja stat'ja S.M. Solov'eva) Moskau, Leningrad 1927, S. 47 f.

62 Der Text wurde nur deshalb anderen vorgezogen, weil er eine chorische, d.h. besonders lyrische Partie darstellt und viele Charakteristika der Ivanovschen Übersetzung in wenigen Zeilen konzentriert. Vgl. *Ėschil. Tragedii v perevode Vjačeslava Ivanova.* Moskau 1989, S. 53.

Im Bestreben, das Bildhafte jedes Aischyleischen Wortes treu wiederzugeben, kann Ivanov die Länge des Originals nicht beibehalten. Da er nicht für jedes griechische Wort eine russische Entsprechung findet, ist er gezwungen, auf Umschreibungen zurückzugreifen. Ein Beispiel dafür ist die Übersetzung der Wörter "αἰθερία κόνις" (Z. 91) mit "тучей клубится пыль". Ebenso trägt die Übertragung des Verbs "θρεῦμαι" mit "вся трепещу" mehr zur poetischen Steigerung des Textes als zur Genauigkeit der Übersetzung bei.

Außerdem werden einzelne Ausdrücke zum besseren Verständnis des Originals mit Paraphrasen übertragen, auch wenn sie genaue Entsprechungen in Russischen haben. So heißt es für "ἄγγελος", "предвестница бури" und für "στρατός", "вражий стан". Umschreibungen der Bedeutung nimmt Ivanov auch dann in Kauf, wenn er den Rhythmus beibehalten will. So überträgt er z.B. den Imperativ "κακὸν ἀλεύσατε" mit "сила святая будь".

Offensichtlich ist Ivanov eine wörtliche Übertragung von Ausdrücken, die im Russischen ihre Intensität einbüßen würden oder den Leser zu Mißverständnissen führen könnten, nicht wichtig. Zu diesem eher freien Umgang mit dem Original trägt auch das Bemühen bei, dem russischen Text Musikalität[63] zu verleihen, d.h. ihn poetisch zu gestalten und das Original auch in diesem allgemeinen Sinne 'nachzudichten'.

4.6 Zusammenfassung

Im Jahre 1926 beschloß Ivanov, zum Katholizismus überzutreten. Obwohl die Hintergründe dieser Entscheidung kaum mit der Bedeutung der griechischen Kultur in seinem Leben zusammenhängen, erfordern die Reaktionen auf diesen Schritt eine Stellungnahme; denn manche Zeitgenossen Ivanovs sahen darin eine Abwendung von der griechischen Kultur. Allen voran sah S. Tyszkiewicz die christliche Religiosität Ivanovs - die ja durch den Übertritt zum Katholizismus erwiesen war - als Antithese zu seiner Liebe für die griechische Welt. Dabei ging Tyszkiewicz von dem falschen Schluß aus, daß für Ivanov Dionysos und Christus ein und derselbe Gott seien; später habe er seinen Fehler

63 In seinen "Poetik-Treffen", deren Protokolle sein Hörer Grigorjan aufbewahrt und uns vom Sohn des Dichters zur Verfügung gestellt wurden, betonte Ivanov immer wieder die "Musikalität" der antiken Autoren, als deren Nachfolger sich die Symbolisten verstanden. In der 17. Vorlesung etwa (Maschinenschrift, Ivanov-Archiv in Rom, S. 80 f.) bemerkte Ivanov die "Feindseligkeit" der Parnassisten und Klassizisten gegenüber den "musikalischen Dionysisten-Symbolisten" (sic) und fügte hinzu, daß in der Antike die Dichter eher gemäß Verlaines "de la musique avant toute chose" dichteten.

eingesehen und sich neu taufen lassen.[64] Dabei ließ Tyszkiewicz außer acht, daß Ivanovs Bekenntnis zum Katholizismus - nach einer tiefen philosophischen Auseinandersetzung mit dem Problem der Kirchenspaltung erfolgt und dem großen Wunsch nach der Kirchenvereinigung entsprungen - sicher keine Abwendung von orthodoxen, in griechisch-byzantinischer Tradition stehenden Werten signalisierte.

So schrieb Ivanov in Rom weiterhin Gedichte[65] mit griechischer Thematik, um seiner humanistischen Forderung Ausdruck zu verleihen. Seine Treue zur griechischen Sprache und Kultur bekundete Ivanov noch kurz vor seinem Tod in einem Gespräch mit Alexis Rannit:

> Элладе Вячеслав Иванов остался верен до конца своих дней. Я видел его последний раз за несколько недель до его смерти. На прощанье я спросил поэта, что он думает о будущем европейской мысли. Он ответил мне улыбаясь, что ничего не знает о судьбах европейской мысли, но *одно* знает наверное: если ему на том свете не дадут возможности читать, говорить и писать по-гречески, он будет глубоко несчастен.[66]

Ivanov starb im Jahre 1949 in Rom, ohne seine Liebe zum Griechischen je aufgegeben zu haben. Nachdem seine Schul- und Universitätsjahre ihn an das alte Griechenland herangeführt hatten, trugen Ereignisse wie die Begegnung mit Nietzsches Werk, mit der klassischen Archäologie, aber auch mit seiner späteren Lebensgefährtin Lidija Zinov'eva-Annibal in den späten 90er Jahren zu der Entscheidung bei, das Geschichtsstudium fallen zu lassen und sich der Erforschung der dionysischen Religion zu widmen.

---

64 S. dazu S.S. Tyszkiewicz, Orthodoxie und Humanismus. (Wjatscheslaw Iwanows Weg nach Rom). In: *Wort und Wahrheit* 1950, H. 6, S. 434 f.

65 Gemeint sind Gedichte wie: *Garmonija sfer* (1949), *Kot vorožej* (1927), *Zemlja* (1928), *Drugu gumanistu* (1933), *Sverstniku*, *Rimskie sonety* (1924) sowie der im Jahre 1944 verfaßte Gedichtzyklus *Rimskij dnevnik*.

66 A. Rannit, O Vjačeslave Ivanove i ego Svete Večernim. In: *NŽ* 1964, Nr. 77, S. 94. Auch Sir M. Bowra gewann während seiner Treffen mit Ivanov in Rom in den Jahren 1947 und 1948 den Eindruck, daß der Dichter bis zuletzt der griechischen Thematik treu blieb: "Conversation would range over many subjects, but often turned to greek poetry, for which he had a life-long love. The years had not impaired his intimate knowledge of Pindar, Aeschylus and Sophocles, and he knew them as only a true scholar can who loves them for their own sake and has made them part of himself." In: *V. Ivanov, Svet večernij.* (Hrsg. M. Bowra, O. Deschartes, D. Ivanov) Oxford 1962, S. xiii.

Nach der Rückkehr nach Rußland und vor allem während der Zeit in Petersburg (ca. 1905-1911) zeigte sich ein weiterer Aspekt seines Philhellenismus: die Neigung, sein persönliches Leben als 'imitatio graecitatis' zu gestalten. Ivanovs persönliche Lebenssymbolik spiegelte die Anziehungskraft des präklassischen und klassischen Griechentums in der subjektiven Definition eines Lebenskreises des intellektuellen Rußlands der Jahrhundertwende wider.

Auf diese mehr poetisch und esoterisch geprägte Phase folgte die Lehrtätigkeit in Rußland (ca. 1910-1919), in Baku (1920-1924) und in Italien (ab 1925) mit den didaktischen Bestrebungen, das humanistisch-griechische Erbe auf dem Gebiet der Literatur, aber auch auf philosophischer Basis - ohne Begrenzung auf die klassischen Fächer - zu verbreiten.

5. Die griechische Kultur im theoretischen Werk Ivanovs

Wie kaum ein anderer unter den Symbolisten verstand sich Ivanov als ästhetischer Philosoph. In seinem ganzen Leben befaßte er sich mit Fragen und Problemen, die unmittelbar mit dem Begriff des Schönen verbunden waren. So bemühte er sich in mehreren philosophischen Beiträgen immer wieder, die Bedeutung der Kunst und die Rolle des Künstlers in Antike und Gegenwart neu zu bestimmen.[1] Seine für die Zeitgenossen eher kunstprogrammatischen Charakter tragenden Aufsätze sind auch heute als kulturhistorische Abhandlungen zu bewerten, in denen die Liebe zum Griechischen als eines der zentralen Elemente das Persönlich-Biographische hinter sich läßt. In diesen Arbeiten wird die Problematik des symbolistischen Selbstverständnisses gesprengt, um sich in einem breiten, Nationen und literarische Epochen übergreifenden Rahmen wiederzufinden. Dabei ist zu betonen, daß Ivanovs Konzept, konkret betrachtet, als eine Geschichte der Literaturentwicklung zu verstehen ist, auch wenn er selbst fast ausschließlich das Wort "iskusstvo" ("искусство") gebraucht. Seine Beispiele und Bezugnahmen sind weniger dem Bereich der bildenden Künste und mehr der Literatur zuzuordnen.

5.1 Die Gemeinschaft von Dichter und Volk

In seinem ersten Beitrag zur Ästhetik, mit dem er sich in das literarische Leben Rußlands wagt, in *Poėt i čern'* (1904), greift Ivanov ein Thema auf, das bereits in früheren Zeiten von Puškin[2] behandelt worden war - die Entfremdung des Dichters vom Volk. Indem er Griechenland in den Mittelpunkt der Argumentation rückt, will er den Lesern seine eigene Vision präsentieren, die er die "große Kunst des ganzen Volkes"[3] nennt.

Zunächst ist ihm das Verhältnis zwischen Kunstschaffendem und Kunstrezipienten in der griechischen Antike am wichtigsten, das er anhand der Beispiele von Dithyrambos und Mysterium als ideal schildert.

---

1 Hier werden vor allem folgende Aufsätze behandelt: *Poėt i čern'* (1904), *Kop'e Afiny* (1904), *Simvolika ėstetičeskich načal* (1905), *Krizis individualizma* (1905), *O veselom remesle i umnom veselii* (1907); *Dve stichii v sovremennom simvolizme* (1908), *Zavety simvolizma* (1910), *O granicach iskusstva* (1913), *Mysli o simvolizme* (1914), *Sporady* (1908), *Manera, lico i stil'* (1912), *Kruči. Krizis gumanizma* (1919), *Perepiska iz dvuch uglov* (1920).

2 Allein durch den Titel des Artikels wurde die Assoziation mit dem Gedicht Puškins *Poėt i tolpa* (1828) bezweckt.

3 So wird der Begriff "большое, всенародное искусство" übersetzt.

Der Entfremdung von Dichter[4] und Volk in der Moderne hält er diese zwei antiken Vorbilder entgegen: er beruft sich auf die Beziehung zwischen Protagonisten und Publikum in den Aufführungen des Dithyrambos-Gesangs zu Ehren des Dionysos und ebenfalls auf die innige Beteiligung des griechischen Volkes an den Mysterien. Angesichts der Tatsache, daß weder der Vorgang der Dithyrambosaufführungen, noch der Mysterienablauf jedermann geläufig waren, haben die beiden Begriffe bei Ivanov eine eher symbolische Bedeutung. Er verwendet diese beiden künstlerischen Vorgänge der Antike, um den Idealzustand der aktiven, religiös erlebten Mitbeteiligung des Volkes an der Entstehung des Kunstwerkes zu definieren; auf eine genaue Darstellung verzichtet er jedoch.

So nimmt Ivanov zwar das romantische Motiv des einsamen Künstlers auf,[5] läßt aber dabei eindeutig Nietzsche auf seinen Gedankengang wirken, und dies nicht nur beim Hervorheben des Dithyrambos oder des Mysteriums. Ivanov greift immer wieder bewußt auf die auf Griechenland bezogenen Parabeln Nietzsches zurück, indem er den Werdegang der neueren Kunst auf die griechische Tradition bezieht und zugleich eine bereits vorhandene Diskussion weiterführt.

Dies wird bei der Wiedergabe der Geschichte vom Tod des Sokrates deutlich. Nach der Aussage Platons bereute Sokrates kurz vor seinem Tod die eigene theoretische, anti-musikalische Ausdrucksweise, weil er zu dieser späten Stunde einzusehen glaubte, daß er sich dem Volk nur durch Musik hätte verständlich machen können. Eben diesem Punkt der Geschichte mißt Nietzsche in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* die größte Bedeutung zu. Genauso wie Nietzsche stellt Ivanov in seinem ersten kunstprogrammatischen Artikel die Musik als das wichtigste Merkmal der griechischen Kunst in den Mittelpunkt jeglichen künstlerischen Versuches. Er weitet dies sogar auf den Bereich der Religion aus: das athenische Volk habe die Ablehnung der mystischen Musiksprache durch Sokrates als Verrat gegen das traditionelle Götterverständnis aufgefaßt.[6] Wegen dieser Wiederaufnahme des antiken Vorwurfs gegen Sokrates - der Philosoph habe sich gegen das Göttli-

4 Den Begriff "Dichter" - поэт - gebraucht Ivanov konsequent in der Bedeutung von "Kunstschaffender", nach dessen griechischer Bedeutung ποιητῆς, Schaffender.

5 S. dazu I. Rakuša, *Studien zum Motiv der Einsamkeit in der russischen Literatur.* Luzern 1973 (= Slavica Helvetica, 3); B. Zelinsky, *Russische Romantik* Köln, Wien 1975 (= Slavistische Forschungen 15).

6 I, 710: "Если бы Сократ предупредил всею жизнию тайный голос, повелевший ему - слишком поздно! - заниматься музыкой , - он стал бы впрямь и вполне "сподвижником лебедей в священстве Аполлона", как означает он в Платоновом "Федоне" свое божественное посланничество, - и чаша с ядом народной мести не была бы им выпита".

che gewandt - kann Ivanovs Verständnis des antiken "Geistes der Musik" als im wesentlichen religiös verstanden werden. Für ihn trägt die griechische Kunst primär mystischen Charakter. Für Nietzsche dagegen stellt einzig die Musik als Elementarkraft - nicht ihr kultisches Element - den Höhepunkt jeglichen Ausdrucks dar.[7]

Ivanov verbindet mit dem Bild des Sokrates das des antiken Sehers Epimenides - auch hier handelt es sich um die Übernahme eines Motivs Nietzsches: so hätte Sokrates seine Verurteilung mit Hilfe der seherischen Kraft des Epimenides vermeiden können, weil ein Seher niemals auf das Hauptverständigungsmittel mit dem Volk, d.h. auf die Musik, verzichtet hätte. Für Ivanov definiert sich der Dichter außerdem, und über Nietzsche hinausgehend, zugleich als Prophet und als Priester; die Künstler vereinigen durch die Musik das Künstlerische mit dem Religiösen und können so das Volk für die Kunst gewinnen. Die Vorstellung vom Dichter als Priester ist auch in der Romantik und vor allem bei Novalis zu finden.[8] Deutlich in diesem Zusammenhang ist der Einfluß der deutschen Romantik auf Ivanov.

Mit dem Künstler als Priester ist der Glaube verknüpft, daß das antike religiöse Gefühl - zugleich Antrieb und Anlaß zur künstlerischen Betätigung - noch heute im Unterbewußtsein des Volkes weiterlebt, bis diese Substanz durch den Künstler als Propheten oder Priester ins Ge-

---

7 S. dazu F. Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe. (Hrsg. G. Colli und M. Montinari) Berlin, New York 1972, 3. Abt., 1. Bd. *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechentum und Pessimismus*, Kap. 14, S. 92: "Jener despotische Logiker hatte nämlich hier und da der Kunst gegenüber das Gefühl einer Lücke, einer Leere, eines halben Vorwurfs, einer vielleicht versäumten Pflicht; öfters kam ihm, wie er im Gefängnis seinen Freunden erzählt, eine und dieselbe Traumerscheinung, die immer dasselbe sagte: "Sokrates treibe Musik!" (...) Jenes Wort der sokratischen Traumerscheinung ist das einzige Zeichen einer Bedenklichkeit über die Grenzen der logischen Natur: Vielleicht - so mußte er sich fragen - ist mir das Nichtverständliche doch nicht auch sofort das Unverständige? Vielleicht gibt es ein Reich der Weisheit, aus dem der Logiker verbannt ist? Vielleicht ist die Kunst sogar ein notwendiges Korrelativum und Supplement der Wissenschaft?"

8 S. dazu R. Wellek, Geschichte der Literaturkritik 1750-1950. Berlin, New York 1978 (Nachdruck der Ausgabe 1959), Bd. 1: Das späte 18. Jahrhundert - Das Zeitalter der Romantik, S. 339: "Für Novalis ist der Dichter ein Priester. *'Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie der echte Priester immer Dichter geblieben - und sollte die Zukunft nicht den alten Zustand der Dinge wieder herbeiführen?'* "

dächtnis zurückkehrt. Der Begriff der Erinnerung - "pamjat'" ("память") - stellt dabei einen der wichtigsten Begriffe in der Ästhetik Ivanovs dar,[9] indem sie im Anschluß an die Tradition Platons im Sinne der "Anamnesis" ("ἀνάμνησις") gebraucht wird.[10]

Wenn Erinnerung zur Erkenntnis führt und zugleich ein Merkmal der Kunst darstellt, so ergibt sich in der Konsequenz jedoch eine Abweichung von Platon, wie bei Nietzsche: Kunst führt für Ivanov wie für Nietzsche zur Erkenntnis. Die Feindschaft Platons gegen die Künstler ist bekannt; daß gerade sie das Volk aufklären sollten, war nicht im Sinne Platons, wohl aber im Sinne Nietzsches und Ivanovs als Gegner des sogenannten "theoretischen Menschen".[11]

Woran sich das Volk erinnern soll, welcher Art seine Vergangenheit ist, darüber läßt Ivanov keinen Zweifel bestehen. Seine Beispiele und Beschreibungen verweisen schon am Anfang seines theoretischen Werkes auf die griechische Antike und zugleich auf das Mittelalter als Zeit idealer Kunst, an die erinnert werden sollte. Griechenland ist für ihn die erste Heimat der gegenwärtigen Kultur, wobei er von "Heimatlandschaften" - "rodnye mesta" ("родные места") spricht.[12]

Mit dem Begriff der Erinnerung ist die Forderung nach der Rückkehr zum antiken Mythos verknüpft. Dabei geht es Ivanov nicht um den Inhalt des Mythos, sondern um den Vorgang des künstlerischen Schaffens. Der Künstler soll gemäß dem antiken Vorbild immer die Erinnerung an den Sinn des antiken Mythos im Bewußtsein des Volkes wachhalten.

---

9 Die Erinnnerung taucht entweder als "память" oder als "вечная память" auch in der Poesie Ivanovs immer wieder auf. S. Averincev (Poėzija Vjačeslava Ivanova. In *VL* 1975, Nr. 8, S. 172) schreibt dazu: "... наконец, центральный для мысли и поэзии В.И-а. - мотив *памяти* - как лично-биографической так и сверхлично-исторической памяти - как победы над смертью!"

10 Platon, Phaidon 72 e -74 e; Philebus 34 a, b.

11 Vgl. Anm. 7.

12 Die eigene Herkunft bis in die griechische Antike zurückzuführen, hatte in Rußland Tradition. Das konnte auch durch die Beziehungen der alten Rus' mit dem byzantinischen Reich begründet werden. Aleksandr Blok (Tvorčestvo Vjač. Ivanova. In: *ders., Sobranie sočinenij* v 8-i tomach, Moskau, Leningrad 1962, 5. Bd., S. 11), schrieb darüber: "Русские поэты, как и западные, любили образы древней поэзии и мечту о золотом веке. В этой любви сказалась всеобщая их родина, "вторая природа". Почти каждый из них по слову Тютчева (О Щербине)

Под скифской вьюгой снеговою
свободой бредил золотою
и небом Греции *своей*."

Ein weiterer Aspekt der geforderten Kunst ist neben dem des Mythos auch der des Symbols. Auch das Symbol soll gemäß dem Vorbild der antiken religiösen Kunst dem Verständnis dienen. In diesem Zusammenhang gebraucht Ivanov ein altgriechisches Beispiel, indem er die Pythia, die Priesterin des Apollon, und ihre von Symbolik überladenen Worte als vorbildhaft bezeichnet. Epimenides und Pythia sind somit Prophetengestalten, denen der moderne Dichter gleichen sollte.

Es folgt die Erwähnung der ersten 'mythischen' Künstlergestalten, Orpheus, Linaios und Musaios, an der eine bemerkenswerte zeitliche Differenzierung der altgriechischen Kultur auffällt. So unterscheidet Ivanov durch den Hinweis auf die mythischen Sänger deutlich zwischen der mythischen bzw. homerischen Zeit und den späteren Epochen der griechischen Literatur und Kunst. Es handelt sich dabei um die Feststellung eines Gegensatzes zwischen "naiver" und "klassischer" Kunst sowie zwischen "Kindhaftigkeit, Naivität" und Reife im Charakter des griechischen Volkes - ein Gegensatz, der schon von F. Schlegel gemacht worden ist.[13] F. Schlegel spricht nämlich der homerischen Zeit "Kindlichkeit", "festliche Freude" und eine "Gemeinschaft, welche Götter und Menschen verband" zu. Ivanov seinerseits sucht die Wiederholung "des alten Götterverständnisses" jener Zeit. Begriffe wie "die reinste Menschheit" erklärt er allerdings viel expliziter, indem er die enge Beziehung zwischen Religion und Kunst, sowie dem Künstler als Propheten-Priester und dem Volk herausarbeitet.

5.2 Die ideale Kunst

In diesem Zusammenhang sind auch andere Differenzierungen Ivanovs zu erwähnen. Vor allem in dem auf *Poėt i Čern'* (1904) folgenden Beitrag, in *Kop'e Afiny* (1904), wird zwischen "großer" oder "demotischer", "intimer" und "abgeschirmter" Kunst unterschieden.[14]

Ivanov verknüpft Griechenland direkt mit dem höchsten Ideal der von ihm sogenannten "großen Kunst des ganzen Volkes"[15] und nennt die

---

13 S. dazu F. Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie (1795-1797). In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe.* (Hrsg. E. Behler, H. Eichner, J.J. Anstett) München, Paderborn, Wien, Zürich 1958 ff., Bd. 1, S. 217-367.

14 Auf Russisch: "большое", "демотическое (oder)всенародное искусство", "интимное искусство", "келейное искусство".

15 Wir übersetzen so den Begriff "большое, всенародное искусство" und nicht wie J. Holthusen 1982, S. 7 es tat, nämlich durch "große Kunst eines ganzen Volkes". Unter "eines ganzen Volkes" darf kein bestimmtes Volk verstanden werden - was vielleicht durch die

dazu gehörende Antriebskraft "Genie der Väter". Die Unsterblichkeit der Vergangenheit müsse zur Voraussetzung für die neue Kunst gemacht werden. Nach diesem eindeutigen Rückgriff auf die Vergangenheit stellt sich die Frage, was Ivanov unter dem Begriff "Genie der Väter" versteht.

In *Poėt i Čern'* nennt er Dante den "letzten Repräsentanten der großen, wirklich mythenschaffenden Kunst".[16] In *Kop'e Afiny* behauptet er, daß die "große Kunst des ganzen Volkes" nicht nur in der Antike, sondern auch noch in "der romanisch-gotischen Zeit" ihren Ausdruck gefunden habe.[17] Demnach empfindet Ivanov die griechische Kunst nicht als einzigen kulturellen Höhepunkt der bisherigen Geschichte, auch wenn sie in den kulturgeschichtlichen Versuchen Ivanovs Vorrangsstellung hat. Um so weniger versteht er unter "Genie der Väter" allein die griechischen Vorfahren, sondern die jeweiligen Träger einer gemeinsamen kulturellen - zuerst in Griechenland und dann im Mittelalter vorhandenen - europäischen Vergangenheit.[18]

Wie schon erwähnt verlangt das "Genie der Väter" nach Aktivierung durch die "ewige Erinnerung" - "večnaja pamjat'" ("вечная память") -, wofür eigene Initiative und Mitbeteiligung notwendig ist.[19] Ebenso sollen die Begriffe "narod" ("народ") und "vsenarodno" ("всенародно") nicht eng in bezug auf ein bestimmtes Volk, etwa das griechische oder das russische, verstanden werden. Es handelt sich eher um die Allgemeinheit, das Kollektiv, den "Chor" oder gar die "Menge" in ihrer

---

Übersetzung Holthusens der Fall sein könnte. Dagegen übernehmen wir den deutschen Begriff Holthusens "abgeschirmte Kunst" für: "искусство келейное".

16 I, 710.

17 I, 728.

18 In *Perepiska iz dvuch uglov* (1920) schreibt Ivanov über das Werk der "Väter" (III, 395): "Но сама культура, в ее истинном смысле, для меня вовсе не плоскость, не равнина развалин или поле, усеянное костьми. Есть в ней и нечто воистину священное: она есть память не только о земном и внешнем лике отцов, но и о достигнутых ими посвящениях. Живая, вечная память не умирающая в тех, кто приобщаются етим посвящениям! Ибо последние были даны через отцов для их отдаленнейших потомков, и ни одна иота новых когда-то письмен, врезанных на скрижалях единого человеческого духа не прейдет."

19 In *Lettera ad Alessandro Pellegrini sopra la "Docta Pietas"* (1932-1934) heißt es (III, 446): "In questo senso parlai della nostra partecipazione alle iniziazioni degli avi, la quale ne attinge a sua volta una forza iniziatrice: iniziazione dissi quel che Dostoievski chiamava: "contatti con altri mondi" per Platone "ricordi" dell' altro e vero essere..."

positiven Ausprägung. Auch hier jedoch übernimmt die griechische Kunstgemeinde die Vorbildrolle, zumal sie aus dem mystisch orientierten Schaffenden und an dem an der Entstehung der Kunst mitbeteiligten, kunstempfangenden Volk bestand.

Im Rahmen der Definition der "demotischen Kunst"[20] trennt Ivanov zwischen Rom und Griechenland. Die selten erwähnte römische Kunst betrachtet er lediglich als epigonale Erscheinung in griechischer Tradition.[21] Die Formen, schreibt er, die Rom von Griechenland übernommen habe, könnten dort unmöglich zur "großen Kunst des ganzen Volkes" führen. Sie seien zu Elementen der "demotischen Kunst" geworden. Offensichtlich birgt diese Differenzierung eine historische Dimension in sich. Damit dürfte ausgedrückt sein, daß im demokratischen Griechenland dem Volk mehr als im imperialen Rom möglich war, an der Gestaltung der Kunst teilzuhaben.

Die vorbildhafte Kunst, wie sie Ivanov vorschwebt, füllt keineswegs die die gesamte vorchristliche Zeit umfaßende Periode aus. Allgemein schildert Ivanov die "abgeschirmte Kunst" als Vorbereitung auf die "große Kunst des ganzen Volkes". Wenn aber die von Ivanov prophezeite und bald zu erwartende "große Kunst des ganzen Volkes" des eigenen Zeitalters den Symbolismus als entsprechende Vorphase hat, so muß die Zeit der mythischen Prophetenkünstler - Musaios, Linaios, Orpheus etc. - als die "abgeschirmte Kunst" des griechischen Altertums, d.h. als die Vorbereitungsphase auf die "große Kunst des ganzen Volkes" (gemeint ist im wesentlichen die griechische Tragödie) des VI. und V. Jhs. v. Chr. verstanden werden.[22]

---

20 I, 728.

21 Dazu schreibt V. Rudich, Vyacheslav Ivanov and Classical Antiquity. In: *Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher,* S. 278: "For all his tremendous knowledge of things Roman, he could in no way identify himself with the Roman spirit. In contrast to many Russian thinkers, he was indifferent to the imperial ideal, so crucial in Roman experience. If he had any profound concerns related to Roman culture, they were eschatological, hence his interest in Virgil and, indeed, in the emergence of Christianity."

22 In den Versuchen auf dem Gebiet der antiken Kunst folgt Ivanov der Methode Winckelmanns und dessen "Vier-Stile"- Unterscheidung. Winckelmann unterschied zwischen dem "älteren Stil" (bis auf den Phidias), dem "schönen Stil" (von Praxiteles bis Apelles), dem "Stil der Nachahmer" und dem "Stil des Falls". Bezeichnend ist, daß er dem "schönen Stil" eine Vorbereitungsphase zusprach, und daß er die nachfolgende Kunst als Imitations- bzw. Verfallserscheinung betrachtete. In seiner wertenden Darstellung wird eine optimistischere Sicht, die auch der gegenwärtigen Kunst Höhepunkte erlaubte, geradezu zwingend. Dazu s. J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums.* Weimar

Als weiteres Indiz für die Vorbereitung auf die "große Kunst des ganzen Volkes", d.h. also auf die ideale Kunst, erklärt Ivanov die Verbindung von "apollinischem Traum" (ein Merkmal der "abgeschirmten Kunst") und von "dionysischem Rausch". Der "dionysische Rausch" als neues Element begründet die Entstehung wahrer Kunst und wird kulturgeschichtlich auf das Eindringen der dionysischen Religion in Griechenland zurückgeführt. Auch hierbei läßt sich Ivanov von Nietzsche leiten, indem er der Ansicht Nietzsches zustimmt, daß die Erweiterung der Kunst durch das dionysische Element deren Höhepunkt herbeiführt.

In diesem Zusammenhang ist die Neigung zu beobachten, kulturgeschichtlichen Argumenten religionsgeschichtliche Antriebe zugrunde zu legen. Dies weist auf die Verknüpfung von Religion und Kunst in der Gedankenwelt Ivanovs hin. Andererseits ist der Wunsch zu erkennen, den kulturgeschichtlichen Ablauf 'wissenschaftlich' zu begründen und somit die eigene Theorie von der Wiederkehr der "großen Kunst" als geschichtlich voraussehbar darzustellen.

So führt Ivanov einen in symbolistischen Texten nicht selten zu begegnenden Namen ein, der von der altgriechischen Religion übernommen, den Wert einer Metonymie errang - "Ananke". Bei Aischylos personifiziert Ananke das Schicksal, den unabwendbaren Lauf der Geschehnisse. Ivanovs Meinung nach würde Ananke, die "Notwendigkeit", zusammen mit den Künstlern den Gang der Dinge im Kunstbereich regeln. Mit Ananke, auch "Adrasteia" genannt, veranschaulicht Ivanov die natürliche Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung der Kunst, die - ähnlich wie in Tod und Auferstehung des Gottes im dionysichen Glauben - alles zyklisch regelt.[23]

Diese zyklische Entwicklung wird später auch durch die Theorie von Anaximandros begründet: in *O granicach iskusstva* (1912) beruft sich Ivanov bei der Beschreibung des künstlerischen Schaffens darauf, daß die Dichter im Sinne von Anaximandros in einer der "Ananke" untergeordneten, unaufhörlichen Folge von Schaffen und Streben arbeiten, um schon Gewesenes zu wiederholen. Durch ihr Schaffen bestätigen die Künstler die Theorie des Anaximandros, wonach die Welt aus einem alle Möglichkeiten enthaltenden Urstoff besteht, der das Vergehen alles in ihr Realisierten und dessen Wiedergeburt umfaßt.[24]

1964 (Nachdruck der Ausgabe Dresden 1764), S. 128-273: "Von der Kunst unter den Griechen", S. 295-394: "Nach den äußeren Umständen der Zeit unter den Griechen betrachtet".

23 In diesem Zusammenhang ist auch das von J. Holthusen (1982, S. 17) hervorgehobene Gleichnis von Tod und Wiedergeburt des Weizenkorns zu erwähnen.

24 Ivanov meidet es, den antiken Philosophen zu benennen, stellt also seinen Lesern ein Rätsel auf, oder - was unwahrscheinlicher ist -

5.3 Die Entstehung des Kunstwerkes

"Ananke" löst auch den inneren Drang des Künstlers zur schöpferischen Tätigkeit aus. Der Vorgang des künstlerischen Schaffens an sich unterliegt ebenso bestimmten Gesetzen, so daß er genau verfolgt werden kann. So analysiert Ivanov die Prinzipien der Entstehung von Kunstwerken in zwei Etappen, im Jahre 1905 in *Simvolika èstetičeskich načal* und 1912 in *O granicach iskusstva*.[25] Im Grunde will Ivanov durch das Bestreben, den Vorgang des künstlerischen Schaffens vom Augenblick der Inspiration an zu verfolgen und zu definieren, das Unfaßbare mit Regeln und Gesetzmäßigkeiten erklären; denn dies dient seiner Beweisführung der Vorstellung von einer ununterbrochenen, zeitenüberbrückenden Kontinuität im kulturellen Geschehen.

Dabei ist das Herstellen von Parallelen zwischen Altertum und Christentum auffällig. Inspiration ist für Ivanov ein allen Menschen bekannter Zustand, den er mit "Aufstieg" - "voschoždenie" ("восхождение") - umschreibt. Den sogenannten "Abstieg" - "nischoždenie" ("нисхождение") - betrachtet er dagegen als streng künstlerischen Akt. In hegelscher Tradition stützt Ivanov seine Theorie auf Gegensätze und projiziert die Entstehung von Kunst auf die Antinomie zwischen dem Himmel (zu dem die Inspiration hinaufführt) und der Erde (zu der der Künstler durch sein Schaffen zurückzukehren sucht). Doch was bei der Lektüre von *Simvolika èstetičeskich načal* zunächst als die nähere Bestimmung einer Dyas von Abstieg und Aufstieg erscheint, erweist sich im dritten Teil der Abhandlung als Trias.[26] Dem Aufstieg wird ein Ausdruck zugesprochen, dem Abstieg jedoch zwei: einmal sei er "segensreiche Rückkehr und fröhliche Wiedervereinigung", einmal "Bruch", der infolge eines schrecklichen, unkontrollierten Falles geschehe. Für Ivanov versinnbildlicht die Kunst entweder ein christliches, nämlich friedliches, oder ein dionysisches, Rausch signali-

---

geht davon aus, das diese hinter seinen Worten sogleich die Kosmotheorie des Anaximandros erkennen würden. Er schreibt (II, 637): "Когда стремились, тогда и творили; творили поскольку стремились, и то "беспредельное" (как ἄπειρον древнего мыслителя), неограниченое и бесформенное вносили непосредственно и как бы в сыром виде в свое творчество."

Zu der Kosmologie von Anaximandros s. Ch.H. Kahn, *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. New York 1960; P. Seligman, *The Apeiron of Anaximander. A Study in the Origin and Function of Metaphysical Ideas*. London 1962.

25 Außerdem s. dazu *Anima* (1907), III, 269-294.

26 I, 828.

sierendes Element.[27] Diese Elemente zeigen sich beim Abstieg im Vorgang des künstlerischen Schaffens, wobei es sich nicht so sehr um einen Vergleich wie um eine Gegenüberstellung der beiden Grundhaltungen handelt, da alle zwei auf die Kunst gleich fördernd wirken.[28]

Das Zusammenwirken von Dionysischem und Apollinischem in der Kunst gehört als Einfluß Nietzsches zur frühen Phase des ästhetischen Denkens Ivanovs. Als Wichtigstes daran erscheint das Bestreben, durch einen neuen Kunstkanon der ursprünglichen Differenzierung Nietzsches konkrete Gestalt zu verleihen. Ivanov adoptiert das Griechenbild Nietzsches, um aus ihm Neues für Kunst und Leben[29] zu gewinnen. Dabei scheut er sich nicht, manches zu erweitern oder sogar umzuarbeiten.

So entsteht bei Ivanov aus einer Kombination des dionysischen Rausches und des apollinischen Traumes nach sechs Schritten des Abstiegs das Kunstwerk, die "Synthese des apollinischen und des dionysischen Elements". Hierzu bedarf es der Katharsis, des dionysischen Rausches, der dionysischen Epiphanie und des apollinischen Traums. Ein Diagramm Ivanovs dazu, mit "Aufstiegs-" und "Abstiegs-" Linie

---

27 Ivanov gebraucht die Worte "милость мира", "благодатный возврат" und "радостное воссоединение". Die gleichen Motive hatte er auch dichterisch verarbeitet. Der "unkontrollierte Fall" fand seinen poetischen Ausdruck vor allem in der Symbolgestalt des vom Himmel fallenden Phaethon. S. dazu Kap. 6.3, S. 172 f.

28 A. Hetzer, *Vjačeslav Ivanovs Tragödie "Tantal". Eine literarhistorische Interpretation.* (Diss.) München 1972 (= Slavistische Beiträge, 59), sah sogar in der Spaltung der Beschreibung von Abstieg und Fall einen symbolbeladenen Hinweis auf den Übergang von der nietzscheanischen zur christlichen Sichtweise bei Ivanov (S. 198): "Ivanov ordnet das Aufsteigen dem Apollo zu, das Herabkommen primär dem Dionysos. So wie er die aus "Zarathustra" entlehnte Sehnsucht der Sonne nach der Nacht (Dionysos) durch den christlichen Aspekt der Sehnsucht nach dem Göttlichen (Ambrosia) erweitert, so unterscheidet er theoretisch auch noch einen aphrodisischen Aspekt des Herabkommens. Die Erweiterung des Zentralmotivs um ein christliches Moment und die Entwicklung der nietzscheanischen Dyas zu Trias Apollon-Aphrodite-Dionysos stellen beide eine spezifische Fortentwicklung der Vorlage durch Ivanov dar."

29 H. Stammler, Vyacheslav Ivanov and Nietzsche. In: *Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher,* S. 298, schreibt dazu: "He conceived of Nietzsche's demonstration of this duality, organically combined, however in the great work of art, not in terms of some philosophical or esthetic doctrine, but grasped it as a new way of viewing the world, a new method of perceiving individual as well as universal life, of intimately communicating with the essence of things, a new revelation of the forces of the inner life."

zeigt, wie Katharsis sowohl dem Kunstschaffenden, als auch dem an der Kunst Beteiligten beschert ist. Katharsis als Weg "a realibus ad realiora" (nach seinem beliebten Wortspiel) für belde Seiten stellt eine Innovation Ivanovs dar. Die bisherigen Katharsis-Theorien bezogen sich lediglich auf die Wirkung des Mitleids auf Kunstempfänger, nicht aber auf Kunstschaffende.

Wenn der Abstieg in seinem dionysischen Ausdruck in das für den Künstler produktive Chaos führt, so geschieht das mit dem Ziel der Wiedervereinigung mit der Erde, aus der die Kräfte des Schaffenden wieder entspringen sollen. Begriffe wie "Erde" oder "Chaos"[30] weisen bei Ivanov auf die Vergangenheit des Menschen hin, enthalten jedoch ebenso einen Vorwurf: den der Abkehr vom eigenen Ursprung. Ivanov bedient sich durch den Gebrauch der Gestalt des Antaios zur Versinnbildlichung der Abstammung des Menschen deutlich griechischer Symbolik. Antaios schöpft neue Kraft aus der Berührung mit der Erde: dies bildet ein konstantes Motiv der ästhetischen Philosophie Ivanovs.

Ein weiterer Aspekt dieses Erdkultes ist der weibliche Charakter der Erde, ihre Funktion als gebärendes Element. Die Erde nimmt totes Leben in sich auf, um aus ihm neues zu zeugen. Dazu fügt sich im weiteren das von Nietzsche übernommene Motiv des Kampfes zwischen dem weiblichen und dem männlichen Element in der Kunst. In *Simvolika èstetičeskich načal* findet dieser ewige Kampf seine Lösung im androgynen Charakter des Dionysos, weil Dionysos in sich das Apollinisch-Männliche und das Aphroditisch-Weibliche vereinigt. Im gleichen Jahr, 1905, veröffentlicht Ivanov in *Voprosy Žizni* einen Artikel religionshistorischen Charakters unter dem Titel *Religija Dionisa*. Darin verfolgt er den Kampf zwischen dem weiblichen und dem männlichen Element aus historischer Sicht, am Beispiel etwa der Ablösung des ursprünglich weiblichen Gefolges des Dionysos durch ein späteres männliches.[31] Dieser doppelte, zugleich wissenschaftliche und ästhetisch-symbolische Begriffsgebrauch steht ebenso in der Tradition Nietzsches, der ja seine Unterscheidung zwischen "dionysisch" und "apollinisch" durch die Thesen von Philologen wie E. Rohde in *Psyche* oder A. Dieterich stützen konnte.[32] So ist die Argumentationsmethode Ivanovs eine doppelte.

---

30 C. Tschöpl, op. cit., S. 109 und 115, bezeichnete Meer und Erde als zwei der wichtigsten Symbole, durch die Ivanov in seinem Gesamtwerk das Chaos vergegenwärtigen wollte.

31 S. dazu Kap. 5.10, S. 151.

32 S. dazu E. Rohde, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. 2 Bde. Darmstadt 1962 (Nachdruck der zweiten Ausgabe Leipzig 1898); A. Dieterich, Mutter Erde. In *ARW* 1904, Nr. 8, 1, S. 1-50.

Er folgt religionshistorischen Thesen teils eigener, teils fremder Forschung, um sie anschließend in symbolhaft ästhetisch-philosophische Begriffe zu verwandeln.

In *O granicach iskusstva* führt Ivanov neben dem detailliert erklärten Diagramm der beiden Kunstentstehungsphasen den Begriff des "erotischen Entzückens der mystischen Epiphanie" ein.[33] In der Gestalt des Eros, die als unentbehrlich für die künstlerische Inspiration erklärt wird, greift Ivanov auf einen Platonischen Begriff zurück. Wie Platon schildert er den Eros als vermittelnden Dämon zwischen Menschlichem und Göttlichem und somit als Kunstförderer.[34] Auch in anderen Schriften Ivanovs erscheint Eros als ein das Religiöse und das Ästhetische überbrückendes Element, was als eine klare Forderung nach antikem, griechischem Kunstverständnis aufgefaßt werden soll.[35]

In der Verherrlichung einer in ihren Grundzügen griechischen Ästhetik wird das christliche Element nicht vernachlässigt. Ivanov schreibt im christlichen Kulturbewußtsein - ihm ist klar, daß seine gegenwärtige Kunst über den jahrhundertelangen Einfluß christlichen Weltverständnisses nicht hinwegsehen darf. Durch das Christentum wird die griechische Philosophie noch einmal erweitert und bereichert, vor allem der Platonische Eros, der weitere Dimensionen annimmt. Es darf in diesem Zusammenhang wohl von dem Versuch einer Kombination die Rede sein, die von engen Glaubensfragen befreit, das Erbe zweier an sich nicht entgegengesetzter, sondern ineinandergreifender, korrespondierender Welten zur Formung der neuen Kunst darstellt. Es handelt sich hierbei um eine bewußte Verflechtung griechisch-heidnischer und christlicher Inhalte, die den künstlerischen Eros vom allgemeinen menschlichen Eros abgrenzen und ihm die zusätzliche Dimension christlich-schöpferischer Kraft verleihen.

---

33 II, 630.

34 II, 640 f.: "В моменте нисхождения, в моменте жертвенном и стра́стном и воплотительном, сказывается по преимуществу эротическая природа творчества: не в Платоновом смысле — эротическая, ибо Платонов Эрос есть эрос восхождения и сын Голода, но в божественно-творческом смысле, Дионисовом или Зевсосом, ибо так Зевс проливается золотым дождем на Данаю или в грозе и пламени находит на Семелу."

35 V. Ivanov, *Sporady. O ljubvi derzajuščej* (1907), III, 133: "Распадение этики на эстетику и религию было бы окончательным, если бы цельный состав ее не восстановлялся присутствием начала, равно общего эстетике и религии, равно коренного и исходного для обеих: это начало - Эрос. Итак, в строе новой души этика является эротикой, и правее могла бы именоваться эротикой."

Das alles erinnert an die Philosophie N. Berdjaevs, der die Liebe allein zum schöpferischen Akt erhob.[36] Die Bekanntschaft Ivanovs und Berdjaevs geht auf die Zeit der "Turmtreffen" zurück und stützte sich zunächst auf die gemeinsame Bewunderung für V. Solov'ev.[37] Eros war offensichtlich ein zentrales Thema der Gespräche zwischen Berdjaev und Ivanov, wie es aus den Erinnerungen Berdjaevs an jene Zeit hervorgeht:

> Всегда было желание у В. Иванова превратить общение людей в Платоновский симпозион, всегда призывал он Эрос. (...) Повышался уровень нашей эстетической культуры, загоралось сознание огромного значения искусства для русского возрождения. (...) Образовался настоящий симпозион, и речи о любви произносили столь различные люди, как сам хозяин Вячеслав Иванов, приехавший из Москвы Андрей Белый и изящный проф. Ф.Ф. Зелинский и А. Луначарский, видевший в современном пролетариате перевоплощение античного Эроса...[38]

Ähnlich, durch die kunstschaffende Kraft des Eros, sieht Ivanov den Mythos von Pygmalions Liebe zur selbstgeschaffenen Statue sowie die Beziehung zwischen Adonis und Aphrodite. Allein durch den Bezug auf den Inhalt dieser Mythen spricht er der Kunst verwandelnde Kraft, theurgische Eigenschaften im Sinne Solov'evs zu. Damit meint er keineswegs, daß Kunst Naturgesetze durchbrechen könne, wohl aber, daß die Natur im Rahmen der durch Eros geschaffenen Kunst viel mehr Möglichkeiten bietet, als man ahnt. Diese zeigen sich nicht nur in der griechischen Kunst - Ivanov erwähnt überall in seinen theoretischen Schriften Persönlichkeiten, deren Werk seine Ideen bestätigen. So sind für ihn Augustin, Dante, Michelangelo, Puškin, Shakespeare, Platon, Solov'ev und Dostoevskij in einer Reihe als Gleichgesinnte vereint. Ihre Werke zeigen die Macht des künstlerischen Ausdrucks vermöge des Eros und überdauern inspiriert von göttlicher Kraft die Zeit.

---

36 S. dazu N. Berdjaev, *Smysl tvorčestva. Opyt opravdanija čeloveka.* Paris 1985, vor allem die Kapitel VIII: "Творчество и пол. Мужское и женское. Род и личность" und X: "Творчество и красота. Искусство и теургия."

37 Auch V. Solov'ev sollte in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Liebe war einer seiner wichtigsten philosophischen Begriffe. S. dazu V. Solov'ev, Der allgemeine Sinn der Kunst. In: *Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew.* (Hrsg. W. Szylkarski, R. Lauth u.a.) Freiburg 1953 ff., Bd. 6, S. 69-83; E. Klum, *Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. Eine religionsphilosophische Untersuchung.* (Diss.) München 1965 (= Slavistische Beiträge, 14).

38 Vgl. N. Berdjaev 1916, S. 97-99.

Diese Wertung früherer Meister ist für die russischen Symbolisten charakteristisch, die sich zwar zunächst in der Tradition der französischen Dichter verstanden, doch zu allen größeren Persönlichkeiten der Weltkunst Stellung nahmen.

Innerhalb der griechischen Kulturgeschichte differenzierten alle mit Vorliebe zwischen den Zeiten der Blüte und des Verfalls. Auch Ivanov unterscheidet gerne zwischen dem sogenannten "goldenen" und dem "alexandrinischen" Zeitalter - eine Klassifizierung, die in gleicher Prägung bei Nietzsche hervortritt.[39] Das alexandrinische Zeitalter trägt dabei ein deutlich negatives Kolorit, steht es doch für die Verdorbenheit der zeitgenössischen Kunst und für die Sehnsucht nach Rückkehr zu besseren Zeiten.

5.4 Die Rückkehr der antiken Kunst

In seinen nächsten theoretischen Schriften entwickelt Ivanov ein kulturgeschichtliches Konzept, das in dem Gedanken zusammenfließt, alle vergangenen Kunstepochen wiederholten sich in einer bestimmten Reihenfolge. Griechenland ist in diesem Konzept u.a. mit dem "Goldenen Zeitalter" vertreten, einen der Höhepunkte der Gesamtentwicklung darstellend.

So bilden in *Krizis individualizma* (1905) die Bezüge auf Geschichte und gesellschaftliche Struktur des griechischen Altertums die Hauptargumente. Griechenland beschreibt Ivanov auf der Basis von kontrastiven Paaren, die er später als zeitüberdauernd auch in den nachfolgenden Kunstepochen nachzuweisen sucht. Er führt die in der deutschen Philologie als "episches Zeitalter" bekannte Zeit Homers und Hesiods als "Zeit der Aristokratie" an. Die nachfolgenden Jahrhunderte sind für ihn die Zeit der Vorbereitung auf die Demokratie (7. - 6. Jh.) und die Zeit der Demokratie selbst (5. Jh.). Symbolischen Wert nimmt die Gestalt des Gottes Pan an, der im Gegensatz zu den "homerischen Göttern" als eine Art griechischer Zarathustra die Zeit des Dithyrambos und des tragischen Chors, d.h. den Höhepunkt der damaligen Entwicklung, ankündigt.

An diesem Punkt soll eine Differenz zwischen Ivanov und der früheren Ästhetik hervorgehoben werden. Die Zeit der Homerischen Epen, das sogenannte "naive Zeitalter" war für Philologen wie F. Schlegel der Höhepunkt der antiken Kunst.[40] Für Ivanov dagegen, wie schon frü-

---

39 S. dazu Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Kap. 18, S. 111-116.

40 S. dazu F. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie (1795-1797)*, ibid.

her für Nietzsche, war vor allem die Zeit der griechischen Tragödie - vor allem das 5. Jh. - die beste Epoche der griechischen Kunst. Hauptsächlich an ihr mißt Ivanov die nachfolgenden Schaffensperioden, wobei sich sein Blick auf das gesamte Europa richtet. In der modernen Zeit fand das epische Zeitalter Homers und Hesiods seine Entsprechung im Werk von Cervantes, Shakespeare, Schiller. Die Zeit des "Individualismus", des Übermenschen Zarathustra, vergleicht Ivanov mit der Zeit der Macht Pans, der Zeit des Dithyrambos im Altertum. Gleich danach tritt der vorstellbare Höhepunkt der Kunst im Aufkommen der griechischen Tragödie, im "chorischen Zeitalter" einer "großen Kunst des ganzen Volkes" ein. Die Entsprechung dieser Zeit in der Moderne sieht Ivanov unmittelbar bevorstehend - ihr Wegbereiter sollte der Symbolismus sein.

Das Gegensatzpaar "Individualismus" versus "große Kunst des ganzen Volkes" stellt offensichtlich eine Übernahme der Differenzierung Schopenhauers zwischen "subjektiver" und "objektiver Kunst", zwischen der "Welt als Vorstellung" und der "Welt als Wille" dar.[41] Außerdem ist ein Aufgreifen des "principium individuationis" offensichtlich, wie es anschließend von Nietzsche übernommen worden war. "Subjektive Kunst" gilt als Wegbereiter der idealen "objektiven" Kunst; ebenso stellt das "principium individuationis" die Freiheit im künstlerischen Schaffen dar, die als einzige die Voraussetzung für das Kommen des "tragischen" Zeitalters oder anders, der "großen Kunst des ganzen Volkes" bildet.

Das griechische Kunstzeitalter wird als Vorbild anderen, nicht so idealen Kunstepochen entgegengehalten. Bei der Differenzierung der verschiedenen Kunstepochen geht es vor allem um die geistigen Strukturen und die philosophischen Grundlagen der Entstehungszeit von Kunstwerken. Obgleich für eine ästhetische Theorie vielleicht ungewöhnlich, redet Ivanov nicht von künstlerischen Prinzipien, sondern von ihren ideellen Voraussetzungen. Eine solche Voraussetzung für den Symbolismus sollte z.B. die sogenannte mystische Anarchie darstellen. Im Jahre 1906 betont Ivanov im Vorwort zum Buch Georgij Čulkovs *O mističeskom anarchizme,* daß für ihn die sogenannte "mystische Anarchie" vor allem den Ausgangspunkt des Symbolismus bildet, da sie den Anfang der tragischen Kunst ankündigt.[42]

---

41 Vgl. A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. (1819). In: *A. Schopenhauer, Sämtliche Werke.* (Hrsg. A. Hübscher) Wiesbaden 1948 ff. (Nachdruck der Gesamtausgabe von J. Frauenstädt), 1. Bd., 3. Buch, S. 199 ff.: "Die Platonische Idee: das Objekt der Kunst".

42 V. Ivanov, *Ideja neprijatija mira* (1906), III, 79-90.

Anhand der Erläuterungen Ivanovs in *Krizis individualizma* zur Kunstentwicklung läßt sich eine tabellarische Reihenfolge erstellen. In ihr werden die wichtigsten Merkmale griechischer Kultur und Parallelen zwischen ihr und jüngeren Zeitepochen in einer Art System vorgestellt. Ihre unabtrennbaren Charakteristika sind das Element der Wiedergeburt nach dem Tod und die Voraussetzung der Erinnerung. Jede Zeitepoche ist das Ergebnis eines Todes und einer Wiedergeburt zugleich. Ebenso unterliegt die Kunst dem religiösen Gesetz des Christentums und des Dionysoskultes - der Auferstehung nach dem Tod.

Der Begriff "Wiedergeburt", griechisch "paligenesia" ("παλιγγενεσία"), wird in der Philosophie Ivanovs lange Jahre hindurch als wichtigstes Verbindungsglied zwischen christlicher und altgriechischer Weltsicht gedacht. Im Jahre 1912 schreibt er in *Ėllinskaja religija stradajuščego boga*:

> Как исторический факт можно установить, что европейская мысль постоянно и закономерно возвращается за новым стимулами и оплодотворениями к гению Эллады. И тогда гений Эллады снова празднует свое возрождение. Недаром великое слово "Палингенесия" было завещано умирающею Грецией ее достоинейшему наследнику, и христианская церковь была первою, принявшею слово. Нам особенно прилично говорить о "возрождении" потому что мы говорим о Дионисе. (...) Всегда Эллада была для европейского духа родником жизни и вечно обновляемой молодости. (...) Всякий раз как Греция возраждалась, возрождение возвещалось новым художественным прозрением и обратно - новое художественное прозрение обусловливало возрождение.[43]

Die Vorstellung von Ivanov hinsichtlich der Entwicklung der europäischen Kultur könnte wie folgt tabellarisch dargestellt werden:

1) Große Kunst des ganzen Volkes (zum ersten Mal im Altertum: vorhomerische Zeit - das "naive Zeitalter")
1.1) Tod der Götter
2) Individualismus ("episches Zeitalter")
2.1) Krise des Individualismus
3) Zeit des Übermenschen (Pan)
3.1) Tod des Übermenschen
4) Wiedergeburt der Götter, große Kunst des ganzen Volkes (zum ersten Mal: klassische Tragiker)
4.1) Tod der Götter

43 Zitiert wird nach einem im Ivanov-Archiv in Rom befindlichen Exemplar der kurz vor dem Verteilen im Buchhandel verbrannten Ausgabe der *Ėllinskaja religija stradajuščego boga* (1912), S. 42 f.

5) Wiedergeburt des Individualismus
5.1) Krise des Individualismus
6) Wiedergeburt des Übermenschen
6.1) Tod des Übermenschen
7) Wiedergeburt der Götter, große Kunst des ganzen Volkes (im Mittelalter)
7.1) Tod der Götter
8) Wiedergeburt des Individualismus (Cervantes, Shakespeare, Schiller)
8.1.) Krise des Individualismus
9) Wiedergeburt des Übermenschen (Zarathustra)
9.1) Tod des Übermenschen
10) Wiedergeburt der Götter, große Kunst des ganzen Volkes (muß erst noch eintreten)

Mit Rückblick auf die schon vermerkten philosophischen Einflüsse und das Grundprinzip der "Anamnesis" Platons (oder der Solov'evschen "вечная память") kann von dem Versuch einer Systematisierung und zugleich Anwendung in der Kunsttheorie schon vorhandener philosophischer Begriffe gesprochen werden. Klar ist dabei die Überwindung des in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft getrennten Zeitverständnisses, wenn doch alle Zeitepochen in einer Art gesetzmäßiger Verwandtschaft zusammenrücken.[44]

Indem Ivanov die Erinnerung als einzige Lösung der beklagten Kulturkrise rühmt, vermeidet er es, Trennungslinien zwischen christlicher und heidnisch-griechischer Vergangenheit zu ziehen. Das "goldene Zeitalter" steht in seiner Theorie gleichwertig neben der vorhomerischen Zeit - dieser fiktiven, eher romantischen Vorstellung von der fernen, prähistorischen Vergangenheit - und dem christlichen Mittelalter.

Diese gleichwertige Behandlung christlicher und heidnischer Vergangenheit, die Kontinuität, Zusammenhänge und nicht zuletzt Übereinstimmungen indizieren soll, kommt am besten in einer in der bisherigen Ivanov-Forschung nicht besonders beachteten Metapher zum Ausdruck. Ivanov spricht wiederholt von den sogenannten "alten Tafeln", die die alten Gebote enthielten. Während sie in Zeiten des Individualismus vernachlässigt werden, werden sie für die Wiedergeburt der "großen Kunst des ganzen Volkes" wieder aufgegriffen. Hier unternimmt Ivanov bewußt

---

44 1920 schreibt er in der *Perepiska iz dvuch uglov* folgendes zur Erinnerung (III, 392): "Подобно (...) самому Платону я благочестиво воскуряю свой фимиам на алтаре Памяти, матери Муз, ставлю ее, как "бессмертия залог, венец сознанья", и уверен, что ни один шаг по лестнице духовного восхождения невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища: чем выше ветви, тем глубже корни."

eine Verflechtung biblischer und Platonischer Mythologie. In *Perepiska iz dvuch uglov* (1920) bringt er die biblischen alten Tafeln mit dem Mythos von Atlantis in Zusammenhang:

> ...священный Нил спасал неподвижный Египет, сохранивший на своих вековечных скрижалях древнюю память о забытых эллинами отцах, великом и славном роде людей, свергшем иго незапамятной Атлантиды.[45]

Daß auch die Parabel von den "alten Tafeln" von Nietzsche stammt, ist naheliegend. Den dritten Teil von *Also sprach Zarathustra* nennt Nietzsche "Von alten und neuen Tafeln".

5.5 Griechentum und Barbarentum

Ivanovs ästhetische Philosophie ist deutlich auf Gegensätzen aufgebaut: es zeigt sich dies vor allem in der 1907 in *O veselom remesle i umnom veselii* dargestellten Polarität zwischen Griechentum und Barbarentum, griechischer und slavischer Kunst. Was Ivanov am Gegensatz interessiert, ist nicht die Möglichkeit einer Wertung, sondern die Betonung des Zusammenwirkens der Gegensatzpaare, die sich gerade durch ihre Unterschiede als produktiv erweisen.

Wie selbstverständlich stellt sich bei Ivanov eine Verbindung zum Hegelschen Schema "Thesis + Antithesis = Synthesis" und zur Nietzscheanischen Polarität zwischen apollinisch und dionysisch her. Apollons Kult, der für ihn wie für Nietzsche ein rein griechischer Gott war, wurde durch das Eindringen "des fremden, barbarischen Gottes Dionysos" bereichert und erweitert:

> Великая стихия не-эллинства, 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 эллинами, но все же самою стихией своей — наш, варварский, наш славянский, бог.[46]

Ivanov dehnt hier bewußt, indem er sich auf ein gesamteuropäisches Wirkungsfeld gegenseitiger Einflüsse beruft, die Vorstellung des Rausch-, Wahnsinns- und Chaosgottes auf die slavische Welt aus. Da-

45 III, 392.
46 III, 70.

durch will er die Verwandtschaft zwischen Griechentum und Slaventum hervorheben. Wenn er sich vorerst als Russen (Slaven) definiert, sieht er sich in einer viel größeren Tradition, als bisher von allen angenommen wurde. Dabei handelt es sich neben der Erweiterung der Differenzierung Nietzsches auf das Slaventum auch um ein genau durchdachtes Umgehen des alten Gegensatzes zwischen Westler- und Slavophilentum in Rußland. Die europäische Kultur ist für Ivanov einheitlich, und die Slaven beweisen durch ihre Gegensätzlichkeit zu der anderen Seite nicht ihre Isolation, sondern vorerst ihr produktives Mitwirken am Ganzen.[47] Ivanovs Überzeugung nach lebt die griechische Welt durch die ständig sich wiederholende Wiedergeburt "genialer Kräfte" und dank des unaufhörlichen Vollzugs der produktiven Einigung von Apollinisch und Dionysisch in der slavischen Welt fort.

F. Zelinskij beschreibt die Hoffnungen Ivanovs auf eine Wiedergeburt des antiken Glanzes in Rußland in einem aus drei Stadien bestehenden Plan.[48] Demnach waren in der Geschichte drei Wiedergeburten der Antike vorgesehen: die Wiedergeburt der romanischen Welt mit Shakespeare im Mittelpunkt, die germanische, und schließlich die zu erwartende slavische Wiedergeburt. Diese Theorie korrespondiert mit dem Gedanken von Moskau als dem dritten Rom,[49] doch in Wahrheit

---

47 Ivanov konnte sich in seinen Dualitäts-Differenzierungen auf eine Reihe wissenschaftlicher Publikationen zur Apollon/Dionysos Problematik stützen, die seinen Beispielen historischen Wert verliehen. So beruhte die Vorstellung von Apollon als Gott des Maßes und der Harmonie auf Winckelmanns Beschreibung des Apollon von Belvedere. J. Burkhardt wiederum hatte 1898 in der *Griechischen Kulturgeschichte* Dionysos als Maskengott und sich verwandelndes Wesen beschrieben. Der "Antagonismus" zwischen den beiden Göttern in den Kultstätten wurde von Pausanias bezeugt. (IV, 27,6; I, 31,4; u.a.). Vorläufer Nietzsches in der Betonung des Dionysischen waren u.a.: J.v. Görres, *Glauben und Wissen.* München 1805; G.F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen.* 4 Bde. Leipzig, Darmstadt 1810-1821; J.J. Bachofen, *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur.* (Hrsg. A.-J. Heinrichs) Frankfurt a.M. 1985[5] (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 135). Fast gleichzeitig mit der hier referierten Abhandlung erschien: E. Seillière, *Apollo oder Dionysos? Kritische Studie über Friedrich Nietzsche.* Berlin 1906. Zur Gesamtproblematik s. M. Vogel, op. cit.

48 F. Zelinskij, Vjačeslav Ivanov. In: *Russkaja literatura 20. veka.* (Hrsg. S.A. Vengerov) Moskau 1917, Teil III, vyp. 8, S. 112 f.

49 S. dazu B.A. Uspenskij, J.M. Lotman, Die Idee "Moskau - das Dritte Rom" in der Ideologie Peters I. In: *Semiotik der Geschichte.* (Hrsg. B.A. Uspenskij) Wien 1991 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 579), S.

wird sie von Ivanov nur exemplarisch gebraucht und findet in seiner Vorstellung der Kulturabfolge kaum Anwendung. Mit seiner Verlagerung der Hoffnungen auf Rußland reiht sich Ivanov nicht unbedingt unter diejenigen ein, die die Zukunft allein in der russischen Kunst und in Rußland sahen. G. Donchin unterscheidet im russischen Symbolismus zwei Strömungen.[50] Eine, die sich auf Russisches konzentrierte, und eine, die sich nach Westen hin orientierte. Ivanovs Versuch, das Zusammenwirken von russischem und westlichem Kulturgut auf der Basis des griechischen Erbes zu beweisen, kann als ein Mittelweg verstanden werden.

Ivanov betont unter den wesentlichen Merkmalen russischen Geistes die Orthodoxie als Fortsetzung der antiken Kultur. Bemerkenswert ist dabei, daß er Byzanz mehr oder weniger ignoriert, um die Brücke zwischen der antiken Kultur und den ihren Geist fortsetzenden F. Dostoevskij und V. Solov'ev im westlichen Teil Europas zu plazieren. Erst dort soll nämlich dem Bild des harmonischen Griechenlands das Irrationale und Maßlose eines Shakespeare, Beethoven, Byron, Rembrandt u.a. hinzugefügt worden sein.

Die Entsprechungen bei Ivanov sind klar. Die apollinische, vordionysische Kunst in Griechenland wird durch das barbarisch - dionysische Element erweitert, während die alexandrinische, klassizistische Auffassung von einem Griechenland "der Harmonie und der Form" durch die dem Geist Nietzsches treue Dekadenz radikal geändert wird:

> Эллада гуманистам варварского "возрождения" служит сокровищницею ценностей, необходимых для переоценки всех ценностей. Они устремляются, следуя знамени Фридриха Ницще, к иной Элладе, нежели та, что доселе мила и свята была вызывателям Елены - не к Элладе светлого строя и гармонического равновесия, но к Элладе варварской, оргийной, мистической, древледионисийской.[51]

Mit kurzen Worten handelt es sich hier um ein neues, doppeltes Griechenland-Bild, das die gängigen klassizistischen Vorstellungen von Griechenland durchbricht, indem es das "barbarische" Element nicht mehr als zerstörend, sondern als produktiv wiedergibt.

113-126.

50 G. Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*. s' Gravenhage 1958 (= Slavistische Drukken en herdrukken, 19), S. 10.

51 III, 74.

Zur Veranschaulichung der Funktion der "Barbaren" in der Gestaltung der gemeinsamen Kultur dient bei Ivanov das Bild des Skythen Anacharsis, durch das er auf eine längere russische Tradition zurückgreift. Als erster hatte in ähnlichem Zusammenhang N. Karamzin die Gestalt gebraucht.[52] Anacharsis wird neben Faust und dem Mythos von der schönen Helena (und der Entführung der griechischen Schönheit in die barbarische Fremde) stellvertretend für den nach Schönheit hungernden Barbaren angeführt. Die skythische Herkunft des Anacharsis paßt unter anderem auch zur Vorstellung, daß die heutigen "Barbaren" von den Skythen abstammen. Dadurch erhalten sie im Konzept der Polarität zwischen Barbarentum und Griechentum eine eigene historische Vergangenheit.[53]

Anacharsis wurde zuerst von Herodot erwähnt, um später von Platon zu einem Symbol erhoben zu werden.[54] Er sei immer wieder aus dem fernen Skythien nach Griechenland gereist, um die Verehrung der Göttermutter bei seinen Landsleuten einzuführen (Herodot) oder Kunst und Handwerk in Einklang zu bringen (Platon). Die deutliche, wenn auch nicht direkt erwähnte Übernahme der Platonischen Version dieses Mythos ist bei Ivanov mit seiner Vorstellung der idealen Kunst verknüpft und bietet sich für eines seiner Künstlerbilder gut an.

Es handelt sich um das Bild des Künstlers als Handwerker im Auftrag des Volkes. Die Idee wird von Ivanov in seinen späteren Abhandlungen *Mysli o simvolizme* (1914) und *Kruči. Krizis gumanizma* (1919) konkretisiert und ist nicht nur mit der Hoffnung auf eine bessere Künstlerposition nach antikem Vorbild verflochten. Vielmehr stellt der Künstler-Handwerker ein Ergebnis veränderter gesellschaftlicher Verhältnisse dar. Seine Existenz wird nur vom Volk - in Opposition zur Menge - ermöglicht, worin sich eine Rückkehr zum Problem der Entfremdung zwischen Volk und Dichter zeigt.[55] So spiegelt sich die produktive Zusammenkunft von Griechen und Barbaren auch hier in der gleichzeitigen Funktion des Schaffenden als Künstler (griechisches Element) und als Handwerker (barbarisches Element) wider.

---

52 S. dazu. P. Thiergen, Translationsdenken und Imitationsformeln. Zum Selbstverständnis der russischen Literatur des 18. und 19. Jhs. In: *Arcadia* 1978, Nr. 13, S. 24-39.

53 S. dazu J. Holthusen 1982, S. 34: "Im kulturellen Leben Europas existieren für Ivanov immer zwei Pole, zwischen denen eine Entscheidung verlangt wird: der kulturelle Pol, der in der Geschichte ausschließlich durch das Hellenentum und die Latinität besetzt wird, und - entgegengerichtet - der Pol der Barbarei; dessen Vorposten ursprünglich die Skythen dargestellt hatten."

54 S. dazu Herodot, *Historia* B 4, 46, 76 f.; Platon, *Staat* 600 a.

55 III, 62-64.

Eine Parallele zum Bild des Handwerkers wurde schon in der Theorie Annenskijs konstatiert.[56] Eine weitere Übereinstimmung findet sich im Gegensatz zwischen dem für das Volk arbeitenden und dem vom Leben entfernten Künstler der Gegenwart in der Philosophie Aleksandr Bloks. In seinem 1919 erschienenen Artikel *Krušenie gumanizma* scheint auch Blok die Ansichten Ivanovs zur gesellschaftlichen Funktion des Künstlers zu teilen:

> Наконец, каждый отдельно и все вместе перестают понимать ремесленника, вследствие чего во всех отраслях искусства распространяется некое белоручничество, совершенно непонятное и недопустимое у подлинных гуманистов старого времени и знакомое разве только эпохе александризма.[57]

Ist die Geschichte von Anacharsis von Platon übernommen, so kann vermutet werden, daß die durch Ivanov und Blok ausgearbeitete Vorstellung vom Künstler als Handwerker ihren Ursprung auch in der Platonischen Philosophie hatte. Zur Diskussion steht, ob neben Platons Einfluß nicht auch die Künstlerkonzeption V. Solov'evs einen wesentlichen Beitrag zur Gestaltung des Künstlerbildes bei Ivanov und Blok geleistet hat.[58] Die Interpretation des künstlerischen Schaffens als mystische Annäherung an das Absolute, die Forderung nach Theurgie in der Kunstaktivität, die Theorie der "All-Einheit" V. Solov'evs trugen nämlich wesentlich zu den erhöhten Ansprüchen auf eine vielseitige gesellschaftliche Funktion des Künstlers von seiten der Symbolisten bei. Daß unter der daraus sich ergebenden "Theurgie des Handwerks" vorerst die Mythopoiesis gemeint war, gehört zu einem anderen Themenkreis.

5.6 Die "zwei Symbolismen"

In Ivanovs Ästhetik besteht eine zentrale Differenzierung zwischen einem "idealistischen" und einem "realistischen" Symbolismus. Durch diese Unterscheidung, die sich zunächst in *Dve stichii v sovremennom simvolizme* 1908[59] ausdrückt, versucht Ivanov das Problem der sich zu jener Zeit nun deutlich abzeichnenden Abkehr von der symbolistischen Bewegung zu lösen. So behauptet er, daß das Symbol nicht

---

56 S. dazu Kap. 2.1, S. 43 f.

57 A. Blok, Krušenie gumanizma (1919). In: *A. Blok, Sobranie sočinenij*, Bd. 6, S. 106.

58 S. dazu V. Solov'ev, Die Schönheit in der Natur (1889). In: *Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew*, Bd. 7, S. 119-167.

59 II, 537-560.

die einfache Forderung einer bestimmten künstlerischen Ideologie darstellt, sondern daß es ein Bestandteil jedes wahren künstlerischen Ausdrucks in allen Kunstepochen ist - ein Bestandteil des sogenannten "realistischen Symbolismus". So stellt der "realistische Symbolismus", der sich das Symbol "zum Ziel der künstlerischen Enthüllung" macht, ein ewiges Kunstprinzip dar. Wird das Symbol dagegen als einfaches Mittel verstanden, so darf vom "idealistischen Symbolismus" die Rede sein, d.h. von einer Zeiterscheinung der Kunst, die im Begriff ist, abzusterben.

Die Theorie Ivanovs von den zwei Symbolismen ist so kompliziert, daß ihre zusammenfassende Darstellung unbefriedigend wirken mag; doch diese sei vor allem aus dem Grunde gewagt, weil gerade in diesem Gedankenkomplex Ivanovs die Nachwirkungen der antiken Ästhetik am deutlichsten hervortreten.

Der Ideenlehre Platons treu, beschreibt Ivanov die Kunst als Nachahmung der Ideen; doch er will diese Nachahmung nicht als die verwerfliche μίμησις μιμήσεως (Nachahmung der Nachahmung) akzeptieren. Nach Platon (dem Ivanov auf keinen Fall widersprechen will) kann die Welt in drei Stufen beschrieben werden. Die erste und oberste Stufe nehmen die Ideen ein, der höchste Ausdruck des Göttlichen. Die zweite Stufe besetzen die natürlichen Gegenstände sowie die handwerklichen Produkte als Nachahmung (μίμησις) der Ideen. Die dritte und allerletzte Stufe gehört den Kunstwerken, die die Objekte der zweiten Stufe nachahmen, d.h. die Nachahmung wiederholen, und so eine abzulehnende "Nachahmung der Nachahmung" produzieren.[60]

Ivanov akzeptiert diesen Gedankengang mit einem wichtigen Einwand: Nachahmung der Nachahmung betreiben für ihn lediglich die Repräsentanten des vergänglichen "idealistischen Symbolismus". Die wahren Künstler dagegen, die "realistischen Symbolisten", sehen als ihr Ziel die unmittelbare Nachahmung der Ideen, führen also das Kunstwerk als Realität ein, die auf gleiche Stufe mit den natürlichen Gegenständen und mit den Handwerksprodukten zu setzen ist.

Indem die dritte Stufe auf solche Weise umgangen wird, gewinnt das Produkt der Kunst eine genauso große Existenzberechtigung wie die

---

60 S. dazu Κ.Κ. Κωβαῖος (K.K. Kovaios), Ἡ γραμματικὴ τοῦ αἰσθητικοῦ λόγου. Πέρα ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ καὶ τὴ μεταισθητικὴ πλάνη. Athen 1987 (= Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν. Φιλοσοφικὴ Σχολή. Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαρίπυλου, 57), S. 8-9 sowie M.C. Beardsley, (Aesthetics from Classical Greece to the Present - A Short History.) Ἱστορία τῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν. Ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἀρχαιότητα μέχρι σήμερα. (Hrsg. P. Christodoulidis) Athen 1989, S. 28-33.

Naturgegenstände oder die vom Handwerker geschaffenen Objekte. Die Kunst schafft eine Realität auf göttliche Art, d.h. der Künstler betreibt Theurgie, indem er Wirklichkeit schöpft.[61] Diese Wirklichkeit nennt Ivanov eine "wirklichere Wirklichkeit", denn sie berücksichtigt die innere Realität der Dinge.[62] Daß Platon die Künstler als unerwünscht im Idealstaat betrachtet, sieht Ivanov als gerechtfertigt. Denn, so meint er, Platon habe die "idealistischen Symbolisten" in Betracht gehabt, die die Wirklichkeit tatsächlich verformten und verschleierten. Platon habe einen "symbolischen Realismus" in der Kunst erwartet, diesen aber in seiner gegenwärtigen Kunst nicht erkennen können, so daß er sich gezwungen sah, die Kunst als "Nachahmung der Nachahmung" zu verneinen.[63]

Obwohl Ivanov in seinen Darlegungen seine Quellen durch die Erwähnung mehrerer Namen und Beispiele schwer auffindbar macht, ist hier der Einfluß des Neuplatonismus, und zwar konkret des Plotin unverkennbar. Für Plotin sind das Kunstwerk und der Künstler deshalb wertvoll, weil die Kunst nicht die Natur, sondern direkt die Ideen nachahmt. So spiegelt die Schönheit der Kunst die Schönheit der Ideenwelt wider, woraus resultiert, daß das "wahre Schöne" zugleich ein "transzendentes Schöne" ist.[64] Die Transzendenz des Kunstwerkes soll nach Ivanov durch die Überwindung des eigenen "Ichs" von seiten des Künstlers nach der Formel Augustins "transcende te ipsum" erreicht sein.[65]

Wie schon in Ivanovs Kunstepochen-Abfolge beobachtet, bildet für ihn die Zeit des Mittelalters eine Parallele zur Zeit der griechischen "großen Kunst des ganzen Volkes". Gerade dann, im Mittelalter, soll sich der lobenswerte "realistische Symbolismus" geformt haben. Die antike Parallele ist in der griechischen Antike auf die Zeit vor dem vierten vorchristlichen Jahrhundert zu setzen. (Mit dem vierten Jahrhundert, der

61 II, 555: "Ибо в те далекие эпохи, когда мифи творились воистину, они отвечали вопросам испытующего разума тем, что знаменовали realia in rebus. Не для того, чтобы украсить понятие солнца или окрасить его восприятие определенным оттенком, древний человек нарек его Титаном Гиперионом или лучезарным Гелиосом, но чтобы ознаменовать его ближе и правдивее, чем если бы он изобразил его в виде нечеловекоподобного светлого диска..."

62 Den "realistischen Symbolismus" beschreibt Ivanov u.a. mit den Worten (II, 548): "...мистическое исследование скрытой правды о вещах, откровение о вещах более вещних, чем самые вещи (res realiores), о воспринятом мистическим познанием бытии, более существенном, чем самая существенность..."

63 II, 542.

64 Plotin, Ennead. VI, 7, 33.

65 II, 552.

Zeit nach der Blüte der bewundernswerten attischen Tragödie und der wahren religiösen - theurgischen - Kunst, nimmt die Herrschaft der Sophisten, der Dekadenz, ihren Anfang.) Das Mittelalter wird von Ivanov deshalb zu einer nachahmenswerten Zeit erhoben, weil es den altgriechischen Kunstausdruck mit dem christlichen Glauben verband.

Im gleichen Zusammenhang ist auch die Bewertung der Renaissance durch Ivanov zu sehen. Im Gegensatz zu der gewöhnlichen Auffassung von der Renaissance als Wendung zur antiken Kultur, sieht er in ihr die Wurzeln des idealistischen Symbolismus. Die Renaissance bildet für Ivanov kein Vorbild, obwohl er in ihr einzelne Repräsentanten der wahren, "theurgischen" Kunst erkennt.

Es ist klar, daß die an den "realistischen Symbolismus" gestellte Forderung nach neuen Mythen nicht etwa den Inhalt oder eine dekorative Motivik betrifft, sondern das Verständnis der Geschichten - unabhängig davon, ob diese schon oder noch nicht vorgegeben sind. Betrachtet man dies im Zusammenhang mit der Forderung nach "religiöser" Kunst, ergibt sich ein recht kompliziertes Feld von Erwartungen sowohl an die Kunst als auch an die sie empfangende Gesellschaft.

In der Unterscheidung zwischen "idealistischem" und "realistischem Symbolismus" ist das gleiche, in allen ästhetischen Abhandlungen zum Ausdruck gebrachte Bild einer in Gegensatzpaaren erscheinenden Kontinuität von Kunstepochen in der Geschichte zu erkennen. Diese sind alle gleicher Abstammung, nämlich griechischer. Die Differenzierung liegt in Grad und Art der Rezeption dieser gemeinsamen Vergangenheit und - in der zeitgenössischen Kunst - der Zukunft. Zum Element des Dionysischen, über das die allgemeine Kunst des Volkes zu verfügen hat, tritt die besondere Verantwortung eines Künstler-Theurgen hinzu.

Im Jahre 1910 begann die literarische Strömung des Symbolismus in Rußland, anderen Tendenzen zu weichen. Durch die Publikation von *Zavety simvolizma* kehrt Ivanov zur gleichen Zeit noch einmal zu seiner Definition des Symbolismus nicht als zeitgenössische literarische Bewegung, deren Bedeutungsschwund er erkennt, sondern als immerwährendes Kunstprinzip zurück. Letzterem spricht er mittels zahlreicher Beispiele eine lange Vergangenheit und Zukunft zu.

Die Unsterblichkeit des symbolistischen Prinzips im Laufe der Jahrtausende bewiesen für Ivanov einzelne große Persönlichkeiten der Kunst, die für ihn die Welt "wie die Hellenen" zu erblicken und künstlerisch wiederzugeben wußten. Diese Metapher setzt in Goethes Tradition eine bestimmte Haltung gegenüber der Welt von seiten des Künstlers voraus, die "die Sprache der Götter"[66] und der Menschen verei-

66 II, 594: "Новое осознание поэзии самими поэтами, как

nigt (nicht zu übersehen ist dabei eine weitere, griechisch verstandene Interpretation der sogenannten "Theurgie"). Ivanov reiht Schiller, Novalis, Goethe und nicht zuletzt Puškin unter die Dichter ein, die der Welt "auf griechische Weise" begegneten.

> Когда Пушкин говорит о Греции, он воспринимает мир как эллины, а не как современные эллинизирующие эстеты...[67]

Dadurch bildet Ivanov ein Gegensatzpaar zwischen Klassizismus und Ästhetizismus, zwischen zwei unterschiedlichen Griechenland-Rezeptionen, von denen nur die eine, nämlich die auf eine längere Tradition zurückblickende, von ihm gebilligt wird.

Der wiederholte Verweis auf das antike Griechenland in *Zavety simvolizma* beweist, daß für Ivanov das mittelalterliche Vorbild für die Theurgie und den "realistischen Symbolismus" nicht so viele und starke Argumente bieten konnte. Lediglich das Wort "zavety" (Gebote), das meist in religiösem Zusammenhang gebraucht wird, weist auf die Bedeutung des Symbolismus als Glaube hin und verleiht ihm die Merkmale einer (nach mittelalterlichem Beispiel) geheimen, 'mystischen Mission'.[68] Die Künstler handeln spätestens seit der Lehre V. Solov'evs bewußt nach oder entgegen den Geboten des erst als solchen artikulierten Glaubens. In *Mysli o simvolizme* (1914) spricht Ivanov von einem "geheimen Gebot" - "tajnyj zavet" ("тайный завет"),[69] das der symbolistische Dichter als Sänger und Weiser zugleich auszuführen hat.

Auf Religiöses scheint auch die abermalige Erwähnung der Funktion des Eros in der Kunst hinzuweisen. Mittels des Eros verwandle sich das poetische Wort in einen "hieros logos" ("ἱερὸς λόγος"). Den Platonischen Eros aus dem *Gastmahl* bringt Ivanov mit "amor" aus Dantes *Göttlicher Komödie* in Zusammenhang.[70] So deutet er mit antiken

---

"символизма", было воспоминанием о стародавнем "языке богов"."

67 II, 595.

68 II, 603: "В заключение, несколько слов к молодым поэтам. В поэзии хорошо все, в чем есть поэтическая душевность. Не нужно желать быть "символистом"; можно только наедине с собой открыть в себе символиста - и тогда лучше всего постараться скрыть это от людей."

69 II, 606.

70 Immer wieder finden sich in Ivanovs Werk die Worte "L' amor/ che muove il Sole / e l' altre stelle". Zu Dantes Einfluß auf Ivanov, s. P. Davidson, Vyacheslav Ivanov and Dante. In: *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*, S. 147-161; dies., *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante.* Cam-

Symbolen die Vorankündigung des Christentums an. Der Zusammenhang von "Eros - amor - christlicher Liebe" in der Kunst sowie die Doppeldeutigkeit von "Wort - logos - slovo" sowohl als Mittel der Dichtung wie auch als religiöse Rede (Predigt) implizieren einerseits die doppelte Bedeutung von Symbol (= Eros) und Mythos (= hieros logos) und andererseits die Unsterblichkeit beider Elemente in wahrer Kunst, sowohl in antiker als auch in christlicher Prägung. Somit wird nicht nur der Symbolismus zur 'Schule' erklärt, in der die 'Orthodoxie in der Kunst' bewahrt wird, sondern auch die in ihm gerühmte Religiosität als Fortsetzung einer mehr als tausend Jahre währenden Tradition von antikem Gedankengut und christlichen Werten definiert.[71]

5.7 Eine Typologie des "Genies"

Von der Feststellung der Aristotelischen *Poetik* ausgehend, daß die Dichtung "philosophischer und wichtiger als die Historie" sei[72], fordert Ivanov in *Sporady* im Jahre 1908 einen Dichter, der - als ein Genie - die eigene Zeit durch sein religiöses Schaffen am treffendsten, besser als ein Historiker, dokumentierte. Dabei soll ihm die nach Heraklit alles gebärende Wärme seines Talentfeuers, die "Sonnenhaftigkeit" - "solnečnost'" ("солнечность") - Platons behilflich sein.[73] Gerade an diesem Punkt ist die Übernahme der Interpretation des "Höhlengleichnisses" von seiten Schopenhauers zu vermerken. In *Die Welt als Wille und Vorstellung* veranschaulicht Schopenhauer die Möglichkeiten des Genies wie folgt:

> Während dem gewöhnlichen Menschen sein Erkenntnisvermögen die Laterne ist, die seinen Weg beleuchtet, ist es dem Genialen die Sonne, welche die Welt offenbar macht.[74]

---

bridge 1989 (= Cambridge Studies in Russian Literature).

71 Dabei muß betont werden, daß sich "Christentum" für Ivanov sehr selten zwischen westlichem und östlichem Christentum unterscheidet. Wie schon erwähnt, läßt er die enge Beziehung der russischen Kultur mit Byzanz zumeist unerwähnt, während er das antike Griechenland als Vorläufer des gesamten - westlichen und östlichen - Christentums präsentiert.

72 Aristoteles, *Poetik* IX 3: "φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν".

73 Der Begriff der "Sonnenaftigkeit" mag auch von Goethe stammen (der ihn sich seinerseits von Plotin - Ennead. I, vi, 8 - lieh), und zwar ist es möglich, daß sich Ivanov von den Zeilen Goethes "Wär' nicht das Auge sonnenhaft,/ Wie könnten wir das Licht erblicken?/ Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,/ wie könnt' uns Göttliches entzücken?" inspirieren ließ. Dazu s. E. Grumach, Goethe und die Antike. Eine Sammlung. Berlin 1949, 2. Bd., S. 819 f.

74 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), S.

Ivanov äußert sich ähnlich:

Гений - глаз, обращенный к иной, невидимой людям действительности, и, как таковой, проводник и носитель солнечной силы в человеке, ипостась солнечности.[75]

Momentan wendet sich Ivanov durch diese Parallele von der Vision einer idealen, in ihrer Gesamtheit in 'Klarheit' lebenden, die Kunst mitgestaltenden menschlichen Gemeinschaft ab. In der im Schatten lebenden Gesellschaft ist der Künstler kein 'demokratischer' Schaffender mehr, sondern vielmehr ein Einzelgänger.

In der Ästhetik Ivanovs ist der wahre Künstler immer ein Genie. Daß diese These ihren Ursprung bei Schopenhauer und dessen Darstellung des Genies hat, erscheint plausibel. Für Schopenhauer kann nicht jeder die Ideen erblicken, denn nicht jeder ist in der Lage, seinen persönlichen Willen zu überwinden, um das Hohe zu erreichen. Dies bleibt nur dem Genie vorenthalten, das durch die Kunst der Welt die Sehkraft sichert.[76] So findet die Frage nach den Möglichkeiten der Vermittlung des in der Sonne Gesehenen auch bei Ivanov nur in der Kunst ihre Lösung.

In diesem Zusammenhang erklärt Ivanov das in seinen Grundzügen religiöse künstlerische Schaffen des Genies durch den dionysischen Rausch. In einer damals längst bekannten, von Nietzsche begründeten ästhetischen Argumentation, die aber diesmal den Begriff des "Genies" miteinbezieht, erscheint der Künstler als genial paranoid, als sich im Rausch befindend. Auf diese Weise erweitert Ivanov das Verständnis des von Schopenhauer definierten wahnsinnigen Genies[77] um ein dionysisches Moment. Die Einführung der Begriffe "pravoe" ("правое") und "nepravoe bezumie" ("неправое безумие") fügt der Definition Schopenhauers vom Genie als einem "...oft heftigen Affekten und unvernünftigen Leidenschaften"[78] unterworfenem Wesen insofern griechische Bedeutung hinzu, als es auf das "in der richtigen Weise rasend Sein", das "orthos manenai" ("τὸ ὀρθῶς μανῆναι") Platons anspielt. "Pravoe bezumie" ist für Ivanov die Ermöglichung einer idealen Objektivierung der "inneren Erlebnisse", ein Zusammenwirken von dionysischer Ekstase und apollinischem Traum.[79]

221.

75 III, 114.

76 S. dazu K.K. Κωβαῖος (K.K. Kovaios), op. cit., S. 54.

77 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), S. 223 f.

78 Ibid. S. 223.

79 Vgl. V. Ivanov, O granicach iskusstva. II, 630.

Das künstlerische Schaffen erklärt sich als einziger Ausweg zur Überwindung der geniehaften Verzückung und Besessenheit, die im Fall des "nepravoe bezumie" ihren Träger zerstört.[80] Die mit Nietzsche verbundene Argumentationsweise Ivanovs ist in einem Punkt ungewöhnlich: sie gebraucht hauptsächlich von Nietzsche benutzte Mythen und wirft Nietzsche dabei eine falsche Interpretation vor, die diese Mythen dem Untergang weiht. So werden die Differenzierungen Nietzsches, wie z.B. die zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen, als selbständige Wahrheiten behandelt. Parallel dazu gewinnt das griechische Vorbild Maßstabwert, an dem die richtige oder falsche Einstellung zu Leben und Kunst ermittelt werden kann.

Das Verdienst des Hellenentums, das durch Dionysos zu sich gefunden haben soll, besteht unter anderem in der Begründung des sogenannten "Pananthropismus". Dieser erlaubt durch die Vergöttlichung des Menschen die Vermenschlichung der Götter. Eine Anspielung auf die Funktion der griechischen Kultur als Vorankünderin des Christentums (antike Götter mit Menschengestalt = Christus als Gottmensch) ist hierbei genausowenig zu übersehen wie der abermalige Hinweis auf die Wichtigkeit des Dionysischen in Religion und Kunst. Den durch das dionysische Weltverständnis verursachten Wechsel zwischen Menschlichem und Göttlichem umschreibt Ivanov mit "Metamorphose". Das Mittel selbst, d.h. das "dionysische Element" Nietzsches beschreibt er mit dem Begriff "dionysische Maske".

In Anlehnung an die "dionysische Maske" unternimmt Ivanov eine weitere Differenzierung des Künstlertypus in "entblößenden" und "verhüllenden" - "razoblačiteli i oblačiteli" ("разоблачители и облачители"). Zum ersteren zählt er Sophokles, Cervantes, Tolstoj, die in der Maske den Gegensatz zur Wahrheit sahen und sich als Moralisten und Rationalisten erwiesen. Dagegen waren Aischylos, Shakespeare, Dostoevskij vom "dionysischen Geist" beherrscht, indem sie die Maske als Symbol betrachteten. Die gesamte Differenzierung anhand des Elements der "dionysischen Maske" bleibt bei Ivanov recht verschlüsselt, unverständlich.

Es handelt sich wieder, wie in der Typologie des dionysisch geprägten paranoiden Genies, um die Erhebung einfacher ästhetisch - philosophischer Metonymien zu absoluten Wahrheiten, denen das alt-

---

80 Logisch verbunden mit der Unterscheidung zwischen den beiden Formen des Wahnsinns erschien auch die Begründung der geistigen Verwirrung Nietzsches: er habe das Religiöse in der Kunst geleugnet; sein Wahnsinn schlug den Weg des "nepravoe bezumie" ein. "Трагическая вина Ницше в том, что он не уверовал в бога, которого сам открыл миру", schreibt Ivanov in *Nicše i Dionis* (1904), I, 725.

griechische Element zu Glaubwürdigkeit verhilft. Letzteres wird auch wissenschaftlich begründet. Immerhin greift die Hervorhebung des Maskenelements auf das Studium der 'dionysischen Religion' zurück, das Ivanov in früheren Veröffentlichungen wie *Religija Dionisa* vom Jahre 1905 wissenschaftlich präsentiert hatte.[81]

5.8 Der "große" Stil

Neben dem frühen Terminus einer "großen Kunst des ganzen Volkes" gebraucht Ivanov in *Manera, lico i stil'* (1912) den Begriff "großer Stil". "Stil" wird dabei als das Endziel künstlerischer Entwicklung über die Manier hinaus beschrieben und definiert sich im Ausgleich von Individuellem und Allgemeinem. In der Bezeichnung "großer Stil" sind erneut Parallelen zu Winckelmanns *Kunstgeschichte des Altertums* offensichtlich, der die von ihm gerühmte Periode altgriechischer Kunst (die Klassik, so wie er sie sah) mit dem Namen "der ältere Stil" versah und seine Zeitgenossen zu deren Nachahmung aufforderte.[82]

Direkt damit verknüpft ist eine von Aristoteles begründete und vom gesamten Klassizismus befolgte kunsttheoretische Gliederung der antiken Literatur in Epos, Lyrik und Drama. Ivanov übernimmt sie für die Beschreibung sowohl der antiken als auch der neueren Literatur. Das Epos als die die Persönlichkeit des Dichters am meisten eingrenzende dichterische (objektive) Kunstform setzt er der "persönlich" betonten Tragödie entgegen. Als die Persönliches und Allgemeines verknüpfende Zwischenform fungiert die Lyrik, die auch zur Trägerin des sogenannten "großen" Stils erhoben wird. Dabei muß eine Eigenart in der Argumentation Ivanovs betont werden, die hier in der Anwendung einer gewöhnlich auf die Antike bezogenen und demnach unzeitgemäßen Differenzierung - vor allem zwischen dem Epos und den beiden anderen literarischen Gattungen - besonders kraß zum Ausdruck kommt.

Hinzu kommt die Übernahme von Nietzsches Erklärung der Künstlerfeindlichkeit Platons.[83] Platon hatte nämlich zwischen Gattungen getrennt, die - positiverweise - die Musik nachahmten (durch die Billigung der Worte "Sokrates, treibe Musik!"), und solchen, die auf negati-

---

81 S. dazu Kap. 5.10, S. 149-153.

82 S. dazu J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums.* Weimar 1964 (Nachdruck der Ausgabe Dresden 1764), S. 207-237, sowie ders., Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: *J.J. Winckelmann, Kunsttheoretische Schriften.* Baden-Baden u.a. 1962 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 330; Faksimiledruck der Ausgabe Dresden 1756), Bd. 1.

83 S. dazu E. Abrahamowitz-Huber, *Das Problem der Kunst bei Platon.* Winterthur 1954 (= Wissenschaft und Gegenwart).

ve Weise "die Erscheinungs- oder Bilderwelt" imitierten.[84] Die Ablehnung ist also nicht auf die "Musik treibenden" bezogen, und somit auch nicht auf Epos, Lyrik und Drama, die der Musik am nächsten stehen. Dabei wußten die frühen Künstler am ehesten über die wahre religiöse Kunst Bescheid:

> Далекому прошлому принадлежат попытки установления прочного канона, определяющего условия "совершенства" поэтических произведений. Мы, современники, с нашим "историческим смыслом", хорошо знаем теперь цену этих попыток. Аристотель возможен только после Софокла и уже забыл многое, что одушевляло религиозное творчество Эсхила.[85]

5.9 Der griechische Humanismus

1919 greift Ivanov in *Kruči. Krizis gumanizma* auf seine alten ästhetischen Argumente zurück, um aus der politisch-sozialen Zwickmühle der Zeit einen alternativen Weg zu weisen. Die Häufigkeit der Abhandlungen Ivanovs seit seiner ersten Publikation in Rußland 1904 hat nach 1910 stark nachgelassen. Ein Jahr nach *Kruči. Krizis gumanizma,* 1920, verfaßt er zusammen mit seinem Freund und Zimmernachbarn in einem Sanatorium Michail Geršenzon den *Briefwechsel zwischen zwei Zimmerwinkeln, - Perepiska iz dvuch uglov.*

Sowohl in *Kruči. Krizis gumanizma* als auch in *Perepiska iz dvuch uglov* gerät Griechenland zum Vorbild der Überwindung einer deutlich konstatierten Kulturkrise. Den Keim der Hoffnung sieht Ivanov im Inneren des Menschen verborgen und somit auch in seiner Vergangengeit, von der seine Seele am meisten geprägt worden ist. Zum ersten Mal formuliert Ivanov dabei so präzise den Gedanken von Griechenland als gesamteuropäischer Vergangenheit. Die Rückkehr zu vergangenen Werten, die noch einmal als Ausweg gerühmt wird, führt somit zwangsweise über die griechische Kultur mit all ihren Merkmalen. Als solche sieht er die richtige Einstellung zu Religion und Kunst, die theurgische Haltung des Künstlers, die dionysische Ekstase und vor allem den Humanismus:

> Колыбель гуманизма - эллинство, и в частности - ионийское племя эллинов, с его открытостью всему "что в человеке человечное", с его восприимчивостью к чужеземным влияниям, и его демократическим общественным строем.[86]

---

84 S. dazu F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Kap. 6, S. 44-48.

85 II, 618.

86 *Kruči.* In: *ZM* 1919, Bd. 1, S. 109.

In dieser Art der Argumentation darf auch ein politischer Vorschlag Ivanovs erblickt werden. Zweifelsohne kann die antike Demokratie in einem kulturkritischen Artikel eine unanfechtbare Stellung annehmen und Werte propagieren, die sonst als 'reaktionäre Haltung' angreifbar wären. Der Geist des antiken Humanismus als ein von historischen Ereignissen, Religionen, oder philosophischen Systemen unbeeinflußbares kulturelles Element Europas kann auch als Wegweiser zu einer idealen sozialpolitischen Haltung dienen.

Es handelt sich hierbei um eine konstante Einstellung Ivanovs, die die Endphase seines theoretischen Werkes prägt.[87] Die Überwindung der europäischen Kulturkrise mit Hilfe des griechischen Vorbilds ist auch in einem Brief an E.R. Curtius vom Jahre 1932 erkennbar, in dem er die Verbindung von Mysterium und Humanismus in der byzantinischen Tradition rühmt,[88] und in seinem 1934 in "Hochland" erschienenen Beitrag *Humanismus und Religion. Zum religionsgeschichtlichen Nachlaß von Wilamowitz.* Dort zitiert er Goethes Worte in den *Gesprächen mit Eckermann*, in dem die "alten Griechen" als "musterhaft" gerühmt werden.[89]

Bei diesem Vergleich mit dem späteren Werk ist offensichtlich, daß Ivanov seine theoretischen Positionen nicht ändert, sondern lediglich ihren Mittelpunkt verlagert. Lag dieser am Anfang seiner Arbeiten bei

---

87 S. dazu P.S. Kogan, Perepiska iz dvuch uglov. V. Ivanov i M. Geršenzon. In: *Pečat' i revoljucija* 1921, Nr. 3, S. 223: "Вячеслава Иванова трудно вывести из его счастливого состояния его эллинского оптимизма. Он прекрасно забронировал себя против всяких волнений и разочарований, связанных с борьбой за новые общественные отношения. Он решает все мучительные вопросы культуры по старине."

88 Am 27./28. Februar 1932 schrieb Ivanov an Curtius: "Wie schön und hellseherisch-wahr ist Ihre Bemerkung 'man muß vielleicht ein russischer Geist, also ein Erbe von Byzanz sein, um --- die Idee antiker Mysterienweihen in den Humanismus aufzunehmen!' Und wie erfreulich ist mir Ihre Beistimmung über die Notwendigkeit einer transzendenten Begründung der Kultur!" (Zitiert nach dem - zur Zeit noch unpublizierten, mir freundlicherweise von M. Wachtel zur Einsichtnahme überlassenen - Briefwechsel zwischen Ivanov und E.R. Curtius.)

89 V. Ivanov, Humanismus und Religion. Zum religionsgeschichtlichen Nachlaß von Wilamowitz. In: *Hochland* 1934, S. 308: " 'Im Bedürfnis nach etwas Musterhaftem', sagt Goethe in einem Gespräche mit Eckermann, 'müssen wir immer zu den alten Griechen zurückkehren, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist; alles Übrige müssen wir nur historisch betrachten'. In diesem Spruch ist der ganze Inhalt des Humanismus zusammengefaßt und begrifflich umgrenzt..."

den Problemen der Literatur und der Kunst, so ist er etwa bis Anfang der zwanziger Jahre auf die Kultur im weiteren Sinne bezogen. Beachtenswert bleibt dabei die andauernde Zuweisung einer Vorbildrolle an Griechenland.

5.10 Dionysos

Konstant bleibt im gesamten theoretischen Werk Ivanovs[90] die Gestalt des Dionysos, die er in seine Argumentation zu jedem beliebigen Problem miteinbezieht. Dionysos ist immer wieder zentraler Punkt einer sich mit gegenwärtigen Fragen befassenden Philosophie. Ivanov beschwört wiederholt seine Leser und Hörer, aus dem Wissen über Dionysos Wegweisendes für Kunst und Philosophie ihrer Zeit zu gewinnen.

Doch abgesehen davon, daß Dionysos als Vorbild und Argument erwähnt wird, ist er das Thema von drei eng miteinander verbundenen wissenschaftlichen Arbeiten Ivanovs. Die erste greift auf die frühen Forschungen in Rom, London und Athen zurück. Dabei handelt es sich um einen Traktat mit dem Titel *Ėllinskaja religija stradajuščego boga* oder *Religija Dionisa*, der 1904 und 1905 in "Novyj put'" und in "Voprosy žizni" publiziert wurde.[91] Er stellt eine Zusammenfassung der nicht lange davor gehaltenen Vorträge Ivanovs über das gleiche Thema in Paris dar. Der Artikel nimmt den Inhalt eines Buches unter dem Titel *Ėllinskaja religija stradajuščego boga* vorweg, das wie schon erwähnt[92] im Jahre 1917 unmittelbar vor seinem Verkauf verbrennt.

Doch es bleibt nicht dabei; später erarbeitet Ivanov ein neues Buch über Dionysos, *Dionis i pradionisijstvo*, das schließlich als eine zweite Dissertation im Jahre 1923 in Baku erscheint.

Wären diese Schriften streng altertumswissenschaftlicher Natur, würden sie vielleicht nicht zum Kontext der ästhetischen Philosophie Ivanovs gehören. Sie weisen aber eine Eigenart auf, die ihre Besprechung in diesem Zusammenhang erfordert: in ihnen läßt sich nämlich kaum das fachwissenschaftliche vom philosophischen Ergebnis trennen. Sogar die letzte Arbeit, *Dionis i pradionisijstvo*, kann trotz der detaillierten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Entstehung und der Ent-

---

90 Auch in seinen theoretischen Artikeln zum Drama, die hier im Kap. 7, S. 209-245 besprochen werden.

91 V. Ivanov, Ėllinskaja religija stradajuščego boga. In: *NP* 1904, Nr. 1, S. 110-134; Nr. 2, S. 48-78; Nr. 3, S. 38-61; Nr. 5, S. 28-40; Nr. 7, S. 17-26; Nr. 8, S. 47-70. Außerdem s. V. Ivanov, Religija Dionisa. Ee proischoždenie i vlijanie. In: *VŽ* 1905, Nr. 6, S. 184-220; Nr. 7, S. 122-148.

92 S. dazu Kap. 4.4, S. 106.

wicklung des dionysischen Kultes nicht auf eine Reihe von Reminiszenzen auf die alte und neue Kunst sowie auf philosophische Überlegungen verzichten. Ivanov ist sich dieser Besonderheit seines Buches bewußt:

> Исследование обнаружило всю несостоятельность - не говорю: философской и психологической, но - исторической концепции философа-филолога.[93]

Den Mittelpunkt der Darstellungen Ivanovs bilden von Anfang an die Fragen nach dem Ursprung der dionysischen Religion, dem Inhalt ihres Kultes und ihren Wirkungen. Im 12. Kapitel bezeichnet er die Beschäftigung mit Dionysos als eine "philologische" - ihr Ziel sei es gewesen, "einen bestimmten schöpferischen Akt der griechischen Seele in allen seinen Eigenarten" zu erfassen.[94] Der Begriff "Griechenland" trägt dabei eindeutig universelle Bedeutung, ist doch damit vorerst der Entstehungsmoment der europäischen Kultur gemeint, aus dem ganz Europa Kraft schöpft.

> Греция же для нас не только палэстра ученого остроумия, не только небесное тело, наблюдаемое нами в телескоп нашего "исторического смысла", этой гордости минувшего столетия. Эллинство в Европе вечно живая сила, доселе обращающийся в ее жилах virus.[95]

> ...мы должны отвергнуться себя и стать древними духом, чтобы восстановить уменьшенный ныне образ человека.[96]

Als seine Quellen erwähnt Ivanov Repräsentanten der antiken Geschichtsschreibung wie Herodot, Thukydides und Plutarch, der Philosophie wie Heraklit oder Platon, der Dichtung wie Aischylos und Euripides. Als seine Vorläufer und Lehrer in der Religionswissenschaft nennt er wiederum J. Bachofen, E. Rohde, J. Frazer, P. Foucart, W. Mannhardt, K.O. Müller, Fr. Creuzer u.a. Außerdem beschreibt er Funde archäologischer Ausgrabungen, bewertet Gesehenes in Museen und Katalogen, analysiert die psychologische Wirkung bestimmter Mythen, zitiert ältere und neuere Dichter, beschreibt Kulthandlungen anderer Zivilisationen,[97] vergleicht Symbole verschiedener Religionen u.ä.[98]

---

93 S. V. Ivanov, Dionis i pradionisijstvo. Baku 1923, S. V.

94 Ibid. S. 253.

95 V. Ivanov, *Ėllinskaja religija stradajuščego boga* (zitiert nach einem der zwei übriggebliebenen Exemplaren), S. 41.

96 V. Ivanov, Religija Dionisa. In: *VŽ* 1905, Nr. 7, S. 140.

97 Charakteristisch ist z. B. die Erwähnung der antiken Menschenopfer Mexikos als archäologisch erwiesenen Ausdruck von dem Dionysoskult ähnlichen Kulthandlungen in der Geschichte der Menschheit.

Diese innovative Annäherungsweise an sein Objekt ist ihm wohl bewußt. Wie er im Nachwort zu *Dionis i pradionisijstvo* betont, habe sie mit "absolut ruhigem wissenschaftlichem Gewissen" stattgefunden,[99] denn die Ergebnisse beruhten hauptsächlich auf seiner Überzeugung der engen Beziehung und der historischen Kontinuität zwischen Kulturen und Religionen.

Ivanovs Ansicht nach hatten das Kommen Dionysos' prädionysische Religionshandlungen zu Ehren Ares' und Zeus' vorbereitet. Doch den unmittelbaren Rivalen, aber auch den "Bruder" des neuen Gottes stellte Apollon dar. In diesem Punkt gelingt Ivanov, was er in vielen früheren Arbeiten andeutungsweise versucht, nämlich die philosophische Argumentation Nietzsches wissenschaftlich zu untermauern, indem er vor allem durch das Aufzeigen des gemeinsamen delphischen Kultes die Verwandtschaft beider Götter verficht.

In den Gestalten der Erinyen und der Mänaden aus der griechischen Tragödie erkennt Ivanov den Beweis des "weiblichen Elements" im Dionysoskult und zugleich den Ausdruck des psychologisch wohl begründeten "Geschlechterkampfes". Dabei sieht er den tieferen Sinn der Macht der weiblichen Gottheiten in der Antike - der Artemis, Hera, Aphrodite, Athena - als das Erbe einer noch weiter zurück liegenden matriarchalischen Vergangenheit. Die Göttinnen werden durch Dionysos, den weiblicheren unter den beiden Göttern, im Kampf gegen Apollon und Zeus unterstützt.

Die kultische Allmacht von Dionysos bereitet der Heroenkult vor - Ivanov sieht in wichtigen Heroen wie Theseus, Orestes und Pylades, Herakles, Achilles und Rhadamanthys Vorläufer oder gar frühe Hypostasen des Dionysos. Es ist zu erkennen, daß Ivanov in seiner zweiten Dissertation vor allem diese Theorie des Heroenkultes zu erweitern bemüht ist, deren Ansätze sich schon in *Ėllinskaja religija stradajuščego boga* finden. In *Dionis i pradionisijstvo* nimmt das Thema größeren Umfang ein.

Ibid., Nr. 6, S. 218.

98 S. dazu den Vergleich zwischen Dionysiasmus und Christentum im 4. Kapitel der *Religija Dionisa*, op. cit., Nr. 7, S. 134 f., in dem die Übereinstimmung von Symbolen wie Wein und Fisch, das reinigende Feuer, das nicht sterbende Weizenkorn und Erscheinungen wie der Gott als Bräutigam und als Fischer, die Epiphanie des Gottes u.ä. betont werden.

99 V. Ivanov, *Dionis i pradionisijstvo*, S. 263: "Чтобы это положение, впрочем, стало окончательно ясным, попытаемся начертать общую схему мифотворческой функции в эволюции религии."

In *Dionis i pradionisijstvo* trennt Ivanov zwischen den Überlieferungen und den Informationen zu einzelnen geographischen Stellen Griechenlands. Er differenziert zwischen den religiösen Sitten der griechischen Inselwelt, Kleinasiens, Thrakiens (woher nach üblicher Auffassung der neue Gott stammte), Thessaliens, Peloponnes', Kretas und anderer Landschaften, um dadurch die Anpassungsfähigkeit des neuen Gottes an die lokalen Sitten nachzuweisen. In diesem Rahmen interpretiert Ivanov einzelne Symbole und Mythen, ein Gesamtbild der griechischen Religion vermittelnd. Viele seiner Ergebnisse sollten erst später, 1925, von M.P. Nilsson in dessen Geschichte der altgriechischen Religion bestätigt werden.[100]

Auch mit Orpheus befaßt sich Ivanov eingehend, denn er sieht in ihm einen Schicksalsgenossen Dionysos'. Seine Zerstückelung durch die Mänaden wiederholt sich im Tod des Gottes, der aber in den Mysterien den Tod durch die Auferstehung überwindet.

Für Ivanov ergab sich der chorische Anfang der Tragödie von den orphischen und dionysischen Mysterien und aus der Ekstase heraus. Ivanovs Untersuchung zu Dionysos in *Dionis i pradionisijstvo* gipfelt gerade in dieser wissenschaftlichen Erklärung der Tragödie aus dem dionysischen Geist. Damit vollendet er die "historische" Untersuchung der ersten, "philologischen" Behauptungen Nietzsches, wie er zum Schluß selbst ausdrücklich betont.[101] Die Tragödie signalisierte den Anfang einer neuen Epoche der griechischen Kultur, in der das orgiastische Element des Dionysoskultes nur noch eine begrenzte Rolle spielte. In einem gewagten Vergleich zwischen den Anfängen des Dionysoskultes und der Gegenwart behauptet Ivanov, daß die heutigen feierlichen Karnevalszüge nichts anderes darstellten als das Überbleibsel des barbarischen Elements, der dionysischen Religion.

Die Dionysos-Arbeiten Ivanovs stellen einen neuen Vorschlag wissenschaftlichen Ausdrucks dar. Dieser ergibt sich sicherlich auch durch das dichterische Element, das sich vor allem in den Stellen seiner Beweisführung zeigt, in denen er Begriffe wie "den griechischen Geist" oder "die griechische Seele" anführt. Ähnliches gilt, wenn er z.B. die Entwicklung vom Polytheismus zum Christentum auch durch die "geheimen Verbindungen" historischer Vorgänge begründet. Im gleichen Geist rühmt er die "Harmonie und den Rhythmus" der altgriechischen

100 S. dazu M.P. Nilsson, *A History of Greek Religion.* Oxford 1925. Ein eingehender Vergleich mit den Ergebnissen Nilssons würde mit großer Wahrscheinlichkeit eine Reihe von Übereinstimmungen mit Ivanovs Forschungen ergeben. Erwähnt sei hier das Hervorheben der Doppelaxt auf Kreta, der Schlange als chthonisches Symbol in ganz Griechenland, der Auferstehung bei Ägyptern und Griechen u.ä.

101 V. Ivanov, *Dionis i pradionisijstvo,* S. 256.

Weltordnung, beschwört eine "Paligenesia" in der Hoffnung auf die Wiederkehr des alten Weltverständnisses herauf, zitiert Goethe und Puškin, lobt die "dionysische Kraft" in Schillers Wesen.[102]

Auffällig ist dabei, daß diese Abstraktionen in einer sonst konsequent altertumswissenschaftlichen Arbeit auftauchen. Offensichtlich stehen Ivanovs Untersuchungen mehr als jede andere ihrer Zeit in der Tradition der deutschen klassischen Sichtweise des griechischen Altertums. Jene konnte und wollte ihren Enthusiasmus für das absolute Vorbild Griechenland nicht verdecken. In diesem Sinne ist Ivanovs Arbeit über Dionysos mit Lessings und Winckelmanns Traktaten zur antiken Kunst verwandt. In *Dionis i pradionisijstvo* ist die Bewunderung für den letzten nicht zu verbergen:

> Его биографический очерк, написанный Гете, впервые показал, как этот человек пересоздавал себя, чтобы стать греком, язычником, тем гармоническим существом, исполненным меры и стройности, для которого греки имели на своем языке обозначение καλὸς κἀγαθός.[103]

5.11 Zusammenfassung

Die Besprechung von Ivanovs kunsttheoretischen Schriften ist erst mit dem Teil über seine Gedanken zum Drama als abgeschlossen zu betrachten.[104] Doch schon an diesem Punkt kann das Griechische als das wichtigste Orientierungsmoment einer die gesamte europäische Kultur umfassenden ästhetischen Philosophie hervorgehoben werden.

In den ersten Jahren, bis etwa 1910, entwickelt Ivanov ein kulturgeschichtliches Konzept, das seiner optimistischen Erwartungshaltung angesichts einer nahenden kulturellen Blüte im Europa der Jahrhundertwende eine theoretische Basis verschaffen soll. Dabei ist deutlich die Tendenz erkennbar, der gegenwärtigen Kunst und Literatur neue Richtlinien nach einem bestimmten Ideal der Antike zu diktieren. Es handelt sich um die Annahme, daß die von ihm so genannte "große Kunst des ganzen Volkes", die erst in der klassischen Antike und später im Mittelalter auftauchte, nun wieder unmittelbar bevorstehe.

---

102 V. Ivanov, *Ėllinskaja religija stradajuščego boga* (zitiert nach dem einen der zwei übriggebliebenen Exemplare), S. 11, 15, 42 f.

103 Ibid. S. 44.

104 Vgl. Kap. 7.1.-7.7, S. 209-230.

In der Darlegung seiner Gedanken durch eine nicht immer einfache Argumentationsweise mit zahlreichen Beispielen, Anspielungen und Reminiszenzen verrät Ivanov seine Vorliebe für die altgriechische Philosophie, aber auch für die deutschen Romantiker.

Zunächst bestätigt sich der große Einfluß der Philosophie Nietzsches auf das Werk Ivanovs, der sich vor allem in der zentralen und durchgehenden Differenzierung zwischen dem dionysischen und dem apollinischen Element in Kunst und Literatur zeigt. Einzelne Vorstellungen weisen auf andere Künstler und Denker der Romantik hin, so z.B. der Gedanke vom Dichter als Priester (der bei Novalis zu finden ist), die Verherrlichung einer "naiven" präklassischen Kunstepoche im antiken Griechenland (F. Schlegel), der Rat, der Welt "wie die Hellenen" zu begegnen (Goethe), der Glaube an einem Künstler als Genie (Schopenhauer), die Unterscheidung zwischen verschiedenen Stils in der altgriechischen Kunst (Winckelmann) u.ä.

Ob über die Vermittlung der deutschen Dichtung und Philosophie oder auch durch die direkte Auseinandersetzung mit Platon - dessen Vorrangsstellung unter der Vorbildern Ivanovs ist nicht zu übersehen: der Begriff der "Anamnesis" ist hier ebenso wie der der "Ideen" und der "Mimesis" zu erwähnen. Bei der Unterscheidung zwischen "idealistischem" und "realistischem Symbolismus" scheint der Einfluß der neuplatonischen Philosophie, und zwar des Plotin, von großer Wichtigkeit zu sein. Von Aristoteles leiht Ivanov wiederum die eigentlich für die moderne Literatur unzeitgemäße Differenzierung zwischen Epos, Lyrik und Drama.[105]

Ivanov läßt sich in seinem kulturgeschichtlichen Konzept deutlich von der Überzeugung leiten, die europäische Kultur stelle seit der Antike eine Einheit ununterbrochener Kontinuität dar. So hat in seinen Überlegungen zwar das griechische Element den Vorrang; miteinbezogen wird jedoch die gesamte Kulturgeschichte Europas. Einen zu der griechischen Antike parallelen Höhepunkt stellt für Ivanov das Mittelalter dar: damals soll das religiöse, mystisch-chorische Element antiker tragischer Kunst eine Wiedergeburt erfahren haben.

Ivanov hebt das slavische Element als den notwendigen barbarisch-produktiven Beitrag zu der von ihm prophezeiten Wiedergeburt der "großen Kunst des ganzen Volkes" hervor. In kontrastiver Methodik bildet er dabei oft Gegensatzpaare, die erst die wahre Synthesis in der Kunst verständlich machen sollen. Dies ist z.B. der Fall, wenn er zwischen einem "barbarischen" und einem "harmonischen" Griechenland unterscheidet, dem "falschen" einem "richtigen" Wahnsinn entgegen-

105 Zu Aristoteles' Wirkung auf Ivanovs Theorie s. auch Kap. 7.4, S. 217-220.

stellt, den wahren Klassizismus einem fruchtlosen "hellenisierenden Ästhetizismus" vorzieht etc. Für Ivanov setzt die zyklische Bewegung der Kultur Auferstehung nach dem Tod voraus - ein Glaube, der sich im Bereich der Religion vom Dionysiasmus auf das Christentum übertragen haben soll und nun auch für Ivanovs Kulturphilosophie fruchtbar gemacht wird. Im theoretischen Werk Ivanovs ist die fachwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Problem der dionysischen Religion ein durchgehender Zug; allerdings eröffnet sie immer wieder den Ausblick auf philosophische Fragen. Nach den ersten Arbeiten über Dionysos in der vorrevolutionären Zeit bietet Ivanov eine abgerundete Darstellung seiner Dionysos-Deutung in seiner Monographie vom Jahre 1923.

Für die Sprache, aber auch für die Argumentationsweise Ivanovs ist es bezeichnend, daß er mit Vorliebe wissenschaftliche Begriffe aus dem Bereich etwa der Altertumswissenschaft zugleich in symbolisch-übertragener Funktion zu gebrauchen pflegt. Daraus ergibt sich eine besondere wissenschafltiche Ausdrucksweise, die - in den Schriften zu Dionysos am deutlichsten - ein lyrisches Element in die Abwicklung der gedanklichen Zusammenhänge integriert. Dies erlaubt die Verflechtung griechischheidnischer mit christlichen Inhalten und Symbolen und ermöglicht die Akzeptanz von abstrakten, oft nicht logisch nachvollziehbaren Gedanken.

In der ersten Zeit, bis etwa 1910, ist eine optimistische Erwartungshaltung Ivanovs gegenüber der nahen Zukunft zu konstatieren. Damals stellt er eine Einteilung der Kulturepochen auf, die - auf den Nietzscheanischen Gedanken einer "ewigen Wiederkehr" zurückgreifend - in naher Zukunft das durch den Symbolismus angekündigte Wiedereintreten des erwünschten Kunstzustands prophezeit. Dabei legt er großen Wert auf die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und auf den Vorgang des künstlerischen Schaffens, den er genau zu beschreiben versucht.

Im Jahre 1908 sieht Ivanov den Symbolismus in zwei Lager gespalten. In der Unterscheidung zwischen "realistischem" und "idealistischem" Symbolismus bleibt jedoch dem letzteren der wünschenswerte Bezug zu Griechenland und folglich die immerwährende Gültigkeit vorenthalten.

Kurz nach Revolution und Krieg gibt Ivanov seinen euphorischen Ton der ersten Jahre auf. Seine Klage über "den Schwund des Humanismus" wird auch diesmal von der Forderung nach "Rückblick auf die Vergangenheit" und vor allem auf Griechenland begleitet. Diesmal weicht die ästhetische Argumentation einem belehrenden Bekenntnis zum Humanismus der Antike.

6. Griechische Themen und Gestalten in der Lyrik Ivanovs

In Ivanovs Gedichten entsteht anhand von Mythen, Motiven, Gestalten aber auch durch eine stark gräzisierende Sprache ein dichterisches, symbolbeladenes Bild von Griechenland.

Auch hier setzt Ivanov durch bloße Andeutungen von mythologischen Themen, aber auch durch den Gebrauch altgriechischer Wörter und mehrerer im Alltag nicht geläufiger Gräzismen die Kenntnis der Antike bei seinen Lesern voraus. Diese Überforderung des Publikums rief zur Zeit der ersten Publikationen nicht selten negative Reaktionen[1] hervor. Die Gründe für diese in fünf Gedichtsammlungen vorhandene Haltung gibt Ivanov in seinen Prolegomena zur *Nežnaja tajna* (1912) kurz und deutlich an:

> Да не усмотрят [любители стихов] школьного педантизма в том, что последние из этих лепт выбиты древним чеканом. Пристрастие любителя оправдывается его верою в будущность нашего гуманизма. Автор думает, что античное предание насущно нужно России и Славянству, — ибо стихийно им родственно, — и смело предполагает в числе своих читателей, "humaniorum studiorum cultores!"[2]

6.1 Helden, Titanen, Ungeheuer

Das menschliche Leben erfährt in der Lyrik Ivanovs als wichigsten Höhepunkt die Liebe. Ziel des in der Liebe vollkommenen Erlebnisses und somit des Lebens selbst ist die Selbsterkenntnis, die ihrerseits Überwindung der dem Menschen eigenen Blindheit und somit Annäherung an das Göttliche bedeutet. Das Leben, weitgehend durch Mühen, Kampf und Rastlosigkeit gekennzeichnet, erlaubt die Freiheit zur selbständigen Entscheidung erst über das Leiden. Ruhm und Ehre erweisen sich meistens als Verblendung, die zur Sünde verleitet, wofür auch ein vorbestimmtes Schicksal verantwortlich sein kann.

Diese Lebensphilosophie findet vor allem in Ivanovs Poem *Čelovek* vom Jahre 1915[3] ihren Ausdruck, während schon in der Sammlung *Kormčie zvezdy* (1902)[4] einzelne ihrer Punkte aufgegriffen werden.

---

1 S. dazu C. Tschöpl, op. cit., S. 73-75.

2 III, 7.

3 Ein Teil des Gedichts wurde 1918-1919 geschrieben.

4 Vor allem die 1902 erschienene Gedichtsammlung *Kormčie zvezdy* enthält Gedichte, die zwischen 1890 und 1902 entstanden. Für die meisten bildet der Jahrgang 1902 einen 'terminus ante quem'. In den Fällen, für die in der Brüsseler Ausgabe der Werke Ivanovs kein

Die Wirksamkeit antiker Sujets in der Lyrik Ivanovs verdeutlichen zwei von ihm verarbeitete Mythen - der Mythos von Ödipus und der von Prometheus.

Im Ödipus-Mythos erlangen drei Aspekte der antiken Geschichte den Rang von a priori bedeutungsüberladenen Metaphern: das Rätsel der menschlichen Existenz, die Blindheit, d.h. Unwissenheit des Menschen, und das Problem der Schuld oder Unschuld des unwissenden Sünders. Sich an die bekannte Interpretation des Mythos haltend, bringt Ivanov durch die ungeheuerliche Sphinx und das von ihr gestellte Rätsel das Problem der menschlichen Existenz zur Sprache. Die Gestalt des sich selbst blendenden Königs Ödipus beschreibt das Drama der Machtlosigkeit des Menschen vor dem Schicksal.

Die Sphinx glaubt sich im alleinigen Besitz der Lösung des von ihr gestellten Rätsels, doch ihre Frage wird von Ödipus beantwortet. So wird er zwar König, bleibt aber immer noch blind und ohnmächtig gegenüber der Macht des Schicksals, als er zum Liebhaber seiner eigenen Mutter wird. Obwohl der Sphinx-Stoff von Ivanov verschiedentlich verarbeitet wird, entfernt er sich niemals von der Analogie Sphinx-Lebensrätsel und somit von der lebensphilosophischen Deutung des Mischwesens. Als einfaches Motiv erscheint die Sphinx erstmals in einem längeren Gedicht unter dem Titel *Sfinks* (KZ),[5] wo das ewig wiederkehrende Treffen mit dem Ungeheuer eine Allegorie zur Erkenntnis des Lebenskreises bildet ("Встал древний Сфинкс губить вопросом новым" oder "О вечный Сфинкс!" und "Днес сердцу Сфинкс поет загадку мира..."; ferner: "Но тот же Сфинкс, как темная икона..."),[6] Der Mensch der Gegenwart unterscheidet sich in seiner Ohnmacht nicht von dem antikem Menschen. Charakteristisch dafür sind die Assoziationen Sphinx gleich Ewigkeit *[Jasnost'* (1882): "Старые Сфинксы - вечные думы", oder *Demony maskarada* (1914): "...со Сфинксом Вечности"] und Sphinx gleich Geheimnis bzw. ewiges Lebensrätsel [*Sfinksy nad Nevoj* (1907): "...Какая тайна вам окаменила?"].[7]

---

näheres Datum angegeben wird, soll die in Klammern gesetzte Abkürzung der Sammlung - KZ - auf die Zeitspanne zwischen 1890 und 1902 hinweisen. Die Gedichtsammlung *Prozračnost'* (Abk.: PR) wurde im Jahre 1904 veröffentlicht. Gedichte daraus, für die kein näheres Datum angegeben wird, sind wahrscheinlich zwischen 1902 und 1904, auf jeden Fall nicht später als 1904 entstanden. *Cor ardens* (Abk.: CA) wiederum erschien 1911. Für undatierte Gedichte aus dieser Sammlung soll das Jahr 1911 als 'terminus ante quem' gelten.

5 I, 643-660.

6 I, 644 und I, 659.

7 I, 761; III, 543; II, 323.

Der Mythos von Ödipus wird von Ivanov ähnlich wie bei Sophokles behandelt, wobei Ivanov der Überlieferung Sophokles' durch indirekte Deutungsversuche eine philosophische Dimension verleiht. Dagegen wird Senecas Beschreibung des Ödipus als einen ängstlichen, machtbesessenen Tyrannen nicht zur Kenntnis genommen.[8] Der Freudsche Ödipus-Komplex kann allein durch das Hervorheben der Beziehung zwischen Sohn und Mutter als zumindest bekannt vorausgesetzt werden.

Но кем я был, Эдип, доколе
Он не пришел,- все тот же я:
Слепой, царюю на престоле;
На царском ложе - мать моя.[9]

Hinzu kommt das Beharren auf dem Bild des Menschen, der kurz vor einer richtigen oder falschen Entscheidung steht, die von einem Dreiweg symbolisiert wird:

Пришел, увенчан славой,
от трех дорог,- Эдип?...[10]

So wird das häufige Renaissance- und Humanismus-Motiv des "Herakles am Scheideweg"[11] bei Ivanov durch die Schilderung des Ödipus an der Drei-Wege-Kreuzung ersetzt.

Um 1907 entstanden zwei sich unmittelbar auf den Ödipus-Mythos beziehende Gedichte Ivanovs, *Poruka* und *Mat'*, die gleichzeitig Vatermord ("На перепутье трех дорог/ Где путник, встретивший родителя/.../Отцеубийца, сверг отца..."), inzestuöse Beziehung zur Mutter ("на ложе всшедший с Иокастою...", oder "Сын-тайновидец обречен/ Взойти на ложе к Иокасте") und Traum ("Покорствуй мне, кто, дивно властвуя;/ Твой пленный расторгает сон!") hervorheben.[12]

Mit der Geschichte von Ödipus ist bei Ivanov eine zyklische Beschreibung des Lebens verbunden. Diese wird im Poem *Čelovek* (1915) durch die mit griechischen Alphabetsbuchstaben verzierte, zyklisch ver-

---

8 S. dazu H. Opelt, *Der Tyrann als Unmensch in den Tragödien des Lucius Annaeus Seneca.* (Diss.) Freiburg 1950.

9 *Čelovek* (1915 bzw. 1918/19), III, 220.

10 Ibid. III, 219.

11 S. dazu W. Sparn, Hercules Christianus. Die Wahrheit der Dichter und die Weisheit der Antike. In: *Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten. Vorträge anläßlich des 12. Wolfenbütteler Symposiums vom 5.-8. Dezember 1982 in der Herzog-August-Bibliothek.* (Hrsg. W. Killy) Wiesbaden 1984 (= Wolfenbütteler Forschungen, 27), S. 73-108. Ferner s. KLL, Bd. 6, S. 4371.

12 II, 376 und II, 377.

laufende Numerierung der einzelnen Poemteile - αβγδεδγβα etc. - angedeutet. Neben Ödipus werden auch andere Sünder erwähnt, was die Übereinstimmung Ivanovs mit der Interpretation des Sophokles bestätigt. Demnach steht Ödipus stellvertretend für jeden Menschen, der unter seinen Sünden leiden muß, während er auch für unwillentlich geschehene Sünden vom eigenen Gewissen schuldig gesprochen wird und Sühne leistet.

Als Sünder erscheint bei Ivanov auch Prometheus. Die übermenschliche Titanenfigur des Prometheus [*Rimskie sonety* (1924/25): "зодчество Титанов"; *Pietà* (KZ): "...Титанов буйных племя"][13] erhebt sich repräsentativ für die Folgen der Entscheidungsfreiheit. Im Werk Ivanovs findet sich Prometheus schon früh [*Okeanidy* (KZ)].[14] So wird er in der Funktion des "Feuerträgers" - огненосец bzw. als Erfinder der Kultur und zugleich Ahne des menschlichen Geschlechts dargestellt [*Tvorčestvo* (KZ); *Sfinks* (KZ): "На светоч их твоих елеев месть:/ Их тлеет лен огнем Иапетида."][15]. In der Tragödie *Prometej*, d.h. in der vollständigsten Darstellung der Gestalt, verarbeitet Ivanov eine Reihe philosophischer Thesen, die in seiner Lyrik nicht sogleich erkennbar sind.[16] Die Prometheus gewidmeten Gedichte Ivanovs mystifizieren hingegen vor allem das Leiden und stellen den Prometheus als Menschenfreund dar. Unverkennbar ist dabei die Übernahme der Hauptmerkmale dieser Gestalt von Aischylos.

Eine zu Prometheus parallele mythische Gestalt bildet der auf seinen Schultern den Himmel tragende Atlas, der auch das Leiden und Dulden des Lebens versinnbildlicht. Atlas taucht in der Lyrik Ivanovs schon in seiner ersten Gedichtsammlung, *Kormčie zvezdy* als Gigant [*Il Gigante* (KZ)] auf.[17] In späteren Gedichten erhält er christliche Züge, was am deutlichsten im Gedicht *Adamantina Proles* (1904) ist, wo die Last des Titanen als "Kreuz" umschrieben wird ("...дух свергнет крест Атланта;/ Из глины слепленный с железом человек..."). [18] So wird das Tragen des Himmels mit dem Gang nach Golgatha in Zusammenhang gebracht - Atlas erweist sich als eine Hypostase oder Vorankündigung des Leidens Christi im griechischen Mythos.[19] In *Chvala Solncu* (CA) wird in der Darstellung von Atlas offensichtlich auf die Kontinuität von Antike und Gegenwart durch den Vergleich mit Christus und Herakles (2. Strophe) hingewiesen.

---

13 III, 580; I, 702.
14 I, 526 f.
15 I, 536 f.; I, 659.
16 S. dazu Kap. 7.10, S. 236-240.
17 I, 615 f.
18 II, 288.
19 Über Golgatha vgl. das Gedicht *Zemlja* (KZ), I, 550 f.

Любовью ты будешь истекать неисчерпной
К созвездью родному, - и влечь, - и влечь!
В веках ты поволил венец, страстотерпный
Христа-Геракла своим наречь![20]

Analoge Bedeutung wie Atlas erlangen die Gestalten des Herakles und Perseus. Herakles, der schon in antiker Überlieferung ein Symbol des um göttliche Gunst und Glück ewig kämpfenden Menschenhelden war,[21] erscheint bei Ivanov in seinem Kampf gegen die Hydra neben Perseus. Perseus kämpft ebenso gegen das Böse, indem er die Medusa tötet *[Ad rosam* (1910/11): "Кто б ни был ты: Геракл, иль в облаке Персей/ Убийца ль Гидры иль Медузы ...].[22]

Immer wieder werden die Schwierigkeiten des menschlichen Lebens durch antike Ungeheuer symbolisiert, vor allem durch die aus der *Odyssee* bekannten Schreckensgestalten Skylla, Charybdis, Polyphem und Typhon[23] - was mit der Parallele zwischen dem menschlichen Leben und Odysseus' Heimfahrt im Gedicht *S puti* (PR)[24] ergänzt wird. Diese Darstellungsweise des Menschenlebens als Abenteuer auf dem Meer setzt offensichtlich das in der Romantik beliebte Motiv der Bootsfahrt im stürmischen Meere [unübersehbar in *V čelne po morju* (KZ)] fort.[25]

Der Gebrauch der Ungeheuer zur Symbolisierung der Mühsale des Lebens greift auf die stoische bzw. die neuplatonische Philosophie zurück, mit der Ivanov vertraut war. Als weitere Gestalten homerischen Ursprungs personifizieren die Sirenen neben der Chimäre vernichtende Versuchung und unmäßigen Ehrgeiz *[Chimery* (CA); *Sirena* (1907): "До утра сладострастная/ Нас нежила Сирена,/ Заутра ждал глухой ущерб/ и пленная страда"].[26] Die Sirene bietet den verlockenden Anblick eines geheimnisvollen Wesens, das vom Mondlicht beleuchtet wird. Allein die paradiesische Ewigkeit ist gleich einem "blau-

20 II, 230.

21 S. dazu L.R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality. The Gifford Lectures delivered in the University of St. Andrews in the Year 1920.* Oxford 1970.

22 II, 450.

23 S. dazu vor allem W.B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptibility of a Traditional Hero.* Oxford 1963², S. 178.: "Even in the darkest ages of Western Europe, when the *Odyssey* itself was unknown (...), the more famous episodes lived on in popular tradition and in scholastic allusion, wherever classical learning had penetrated. The Cyclops and the Sirens, at least, were never entirely forgotten."

24 I, 775.

25 I, 593.

26 II, 291 f.; II, 367.

en Meer ohne Sirenen" im Gegensatz zum stürmischen Leben *[Nag vozvraščus'* (1916)][27]. Meistens singen die Sirenen *[Carmen saeculare* (um 1904); *Sineva morej* (1904); *Ganimed* (KZ); *Iz dalej dalekich* (1907); *Rimskij dnevnik-12* (1944)][28], wobei ihr Lied auch klagenden Charakter haben kann *[Kul't Nemezidy* (KZ)].[29] Außerdem wird die dreiköpfige Chimäre nach der Überlieferung Hesiods[30] in apotropäischer Funktion angeführt. *[Ad rosam* (1910)].[31]

Den weiblichen Unwesen verwandt sind die Kyklopen, die von Ivanov in unterschiedlichem Kontext, nicht immer in ihrer homerischen Version, angeführt werden. Zwar kommen sie in *S puti* (PR)[32] als bedrohliche Wesen vor; in *Mirty* (1907)[33] jedoch geht der Kyklop wie in der Odyssee mit Lavabrocken gegen den Menschen vor. Anders in *Prekrasnoe-milo* (1904),[34] wo der Kyklop als Liebhaber erscheint. Es handelt sich dabei um die komische Geschichte der Liebe zwischen der Nereide Galateia und Polyphem, die von der römischen Dichtung bzw. späteren Tragödie mehrfach verwendet worden ist.[35] Weniger komisch wirkt das Motiv bei Ivanov in Naturbeschreibungen. Dabei liegt das hauptsächliche Interesse bei Galateia, die den weißen Meeresschaum personifiziert, und weniger bei Polyphem:

> Спит Галатея - луч на рифе мадрепора
> А к ней - живой утес с брадами трав - Циклоп
> Стремит горящий вздох единственного взора.[36]

Das Ganze nimmt den Charakter eines Liebesmotivs an, von der Schreckenswirkung der ursprünglichen Kyklopengestalt weit wegrückend.

> И смеется в море Галатея
> И скользит по гребням волн, нагая;
> А Циклоп пылает, вожделея
> Девы белой - и не досягая[37]

---

27 III, 562 f.
28 I, 762; I, 794; II, 306; III, 608; II, 286.
29 I, 632.
30 Hesiod, *Theogonie* 319 ff.
31 II, 449 f.
32 I, 775.
33 II, 437.
34 I, 780-782.
35 S. dazu *RE* XXI², S. 1810-1822, s.v.: "Polyphemos (Πολύφημος, Πολύφαμος)".
36 *Prekrasnoe-milo* (KZ), I, 782.
37 *Razvod* (CA), II, 506.

In späteren Jahren steht Polyphems Blindheit im Mittelpunkt der Thematik *(Rimskij dnevnik,* 15. Juli 1944), als Allegorie des unwissenden Menschendaseins. Neben Maron, dem menschlichen Helfer des Odysseus im Kampf gegen Polyphem,[38] nimmt Polyphems Gestalt tragische Züge an:

Живым я замкнут в темный гроб
Как в чрево кутово Иона
Иль как за дар хмельной Марона
Отдавший глаз во лбу Циклоп.[39]

Zu den schrecklichen Gestalten aus der *Odyssee* fügen sich aus der altgriechischen Literatur übernommene Personifizierungen des unabwendbaren Schicksals. So stehen Nemesis, Adrasteia, Eumeniden, Erinyen und Moiren stellvertretend für den das menschliche Leben lenkenden Götterwillen, ohne äußerlich näher beschrieben zu werden. Die Moiren *[Napoleon* (KZ)][40] werden nicht einmal namentlich aufgezählt. Im Poem *Sfinks* (KZ) sind Erinyen ("Их гонит месть Эринии великой") und Eumeniden ("... Из Эвменид ужасных,/ Богинь благих, восстала днесь одна -/ Отвеять прах от жатвы зерен класных./ Но всех, увы! душа заражена/ Проклятием старинных преступлений ...") als einzelne in der heutigen Welt zurückgeblieben, um alte Sünden zu rächen.[41] Mit dieser "Erbsündenauffassung" verbindet Ivanov die Vergangenheit mit der Gegenwart, indem er Mythologeme heidnischen (in diesem Fall: Erwecken des Götterzornes durch freies Handeln) mit solchen alttestamentarischen Ursprungs (hier: Sündenfall) nebeneinander anführt.

Als erster führte Aischylos die Auffassung der Erinyen und Eumeniden als gerechte Rachegöttinnen bzw. Vollstreckerinnen alter Flüche ein und verdrängte somit ihre homerische Interpretation als Unterweltwesen.[42] Ivanovs Übernahme der Tradition Aischylos' liegt sicherlich nicht nur an seiner jahrelangen Auseinandersetzung mit dem Tragiker - das aischyleische Konzept ist in der modernen Literatur sicherlich häufiger vertreten als das homerische. Dennoch unternimmt Ivanov einmal den Versuch, den Erinyen neue Bedeutung zuzuweisen. In einem Gedicht von *Rimskij dnevnik* (1944)[43] tritt eine von ihnen fliegend, als "Friedenstörerin" auf, um den menschlichen Geist zu spalten und einem oberflächlichen Leben freien Lauf zu geben.

---

38 Homer, *Odyssee*, 9. 197 ff.
39 *Rimskij Dnevnik* (1944), III, 619.
40 I, 690 f.
41 I, 656; I, 658.
42 Aischylos, *Eumeniden* 330 und *Prometheus* 516; Homer, *Ilias* 19, 410.
43 III, 606.

Nemesis hat wie in der Antike eine den Eumeniden und Erinyen ähnliche Bedeutung. Adrasteia wiederum verkörpert das Unentrinnbare, Unabwendbare des Schicksals, unabhängig von dessen gutem oder schlechtem Verlauf ["Без подвига под игом Адрастеи"- *Vrata* (KZ)].[44] Wie schon erwähnt, nützt Ivanov die Gestalt in seiner kritischen Prosa zur Veranschaulichung des gesetzmäßigen, vorausbestimmten Ablaufs der Kunstepochen.[45] Obwohl angesichts seiner Belesenheit zu Themen der Mythenüberlieferung keine bestimmten Titel als Quellen bestimmbar sind, ist zu berücksichtigen, daß zur Jahrhundertwende ein verstärktes wissenschaftliches Interesse an dieser Thematik vorlag. So hatte sich neben H. Posnansky in seiner Monographie unter dem Titel *Nemesis und Adrasteia* vom Jahre 1890 der von Ivanov oft zitierte A. Dieterich in seinem Werk *Nekyia* mit den griechischen Schicksalspersonifikationen auseinandergesetzt.[46]

Von den Moiren zum Untergang verdammt erscheint der ehrgeizige, schon ruhmreiche Herrscher. In diesem Zusammenhang verknüpft Ivanov den Stoff vom Ende des Napoleon[47] nach dem Willen und der Ironie des Schicksals durch eine Reihe von Gestalten (Dionysos, Okeanos, Horen u.a.) direkt mit der Antike *[Napoleon*, (KZ)].[48] Napoleon erscheint wegen seiner selbstgefälligen Blindheit als eine dem Ödipus parallele Gestalt.[49] Von einem in kriegerischer Ares-Aufmachung erscheinenden Dionysos ("Ты сам упоил/ Разымчивым нектаром/ Мойр, обступивших/ Ложе родившей,/ Арей-Дионис!") trunken

---

44 I, 664.

In einer Rezension V. Brjusovs zur Ivanovschen Lyrik offenbart sich die Schwierigkeit der Zeitgenossen Ivanovs, die Bedeutungsvarianten seiner aus der Antike übernommenen Gestalten in ihrer Gesamtheit richtig zu erfassen. Brjusov ("Cor Ardens". In *ders., Sobranie sočinenij v 7-i tomach*, Moskau 1975, S. 310) erklärt nämlich Adrasteia in der Lyrik Ivanovs zur Metonymie für "Tod": "По прежнему он произвольно смешивает славянизмы с мифологическими терминами (...) говорит (...) "Адрастея" вместо "смерть"."

45 S. dazu Kap. 5.2, S. 124.

46 Vgl. H. Posnansky, *Nemesis und Adrasteia. Eine mythologisch-archäologische Abhandlung.* Breslau 1890 (= Breslaus philologische Abhandlungen, Bd. 5, H. 2); A. Dieterich, Nekyia. Entstehung der Tragödie. In: *ARW* - "Kleine Schriften", 1908.

47 Den gleichen Stoff, jedoch über Julius Cäsar und ohne griechische Parallelen behandelt Ivanov in *Molitva Kamilla* (KZ), I, 584 und in *Dovol'no* (KZ), I, 585.

48 I, 690 f.

49 Napoleons Schicksal hatte Lermontov mit Adrasteia, anders Ananke genannt, verflochten und zu erklären versucht. S. dazu W. Puchtinski, Antike Motive in den Werken M.Ju. Lermontovs. In: *Das Altertum* 1973, Nr. 19, H. 4, S. 240-254.

gemacht, bemerkt er nicht das Nahen der Katastrophe, die "schlafenden Erinyen". Nach seinem Erwachen aus dem Traum vernimmt er das Lied der Okeaniden von den "alten Fesseln". Obwohl die Okeaniden bei Ivanov meistens das Meer personifizieren, erscheinen sie in *Napoleon* und in *Okeanidy* (KZ),[50] der Tradition des Aischylos treu, als Schicksalsverkünderinnen. In *Okeanidy* beschreiben sie das Leben knapp, aber genau. "Любить, воззвать, и умереть" sei die Vorbestimmung des Menschen auf der Welt.[51]

Ein Analogon zum Napoleon bildet der Mythos von Phaethon, dem Sohn des Helios, dessen Geschichte des Aufstiegs und Sturzes Ivanov lyrisch als Exempel sträflichen Hochmuts anführt. Im Poem *Geliady* (KZ),[52] verknüpft Ivanov die Lebens- und Todesproblematik und weist wiederholt auf die Ironie des Schicksals und des Lebenszyklus hin. Der Stoff ist in dramatischer Form ausgearbeitet; die Schwestern des Phaethon, die drei Heliaden, sprechen einzeln zueinander oder alle zusammen im Chor. Das alles verweist auf die Überlieferung einer Aischyleischen Tragödie mit gleichem Titel, so daß das Gedicht als Rekonstruktionsversuch des verschollenen Werkes des Aischylos gedeutet werden kann. Die Fahrtbeschreibung bzw. Aufzählung der von Phaethon auf seiner Fahrt passierten Sternbilder[53] erinnert vor allem an Ovids Version des Mythos.[54]

6.2 Selbsterkenntnis, Narkissos und Eros

Wenn auch das Schicksal als unbeeinflußbar erscheint, bleibt der Mensch in seinem Kampf um Selbsterkenntnis eigenständig und selbst entscheidend. So hat jeder Einzelne vorerst die Pflicht, sich selbst und dadurch die Welt kennenzulernen, wobei er die Selbsterkenntnis am besten durch die Liebe zu einem anderen erlangt. Diesen ganzen phi-

---

50 I, 526 f.

51 Zwar sind die Okeaniden kein häufiges Motiv der russischen Lyrik, die Vorstellung jedoch vom "gebundenen Menschen", die in ihrem Lied enthalten ist (древные узы), taucht ganz deutlich in der Lyrik V. Solov'evs auf: er vertrat 1875 in *Chot' my navek nezrimymi cepami...* die Ansicht, daß das Menschenleben, nur von den Göttern bestimmt und geleitet, den Menschen nicht befreit, sondern mit "unsichtbaren Ketten" bindet (Vgl. V. Solov'ev, *Stichotvorenija i šutočnye p'esy*. Hrsg. Z.G. Minc, Leningrad 1974, S. 61).

52 I, 794-801.

53 I, 794-796.

54 Ovid, *Metamorphosen* 1, 750 - 2, 400.

losophischen Komplex behandelt Ivanov in seinen Gedichten mittels griechischer Motive und Gestalten.[55] Am wichtigsten sind dabei der Topos des "ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ", der Narkissos-Stoff sowie die Gestalt des Eros.

Die Feststellung Bowras[56], zwar bereits von Blok[57] ausgesprochen, Ivanov schreibe philosophische Lyrik, scheint sich vor allem am Beispiel des "ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ" zu bestätigen. Dieses Diktum taucht in Ivanovs Lyrik durchgehend entweder in griechischer Schrift, in russischer Übersetzung ("познай самого себя") oder sogar in russischer Transliteration ("гнофи сафтон") auf.

Jahrhundertelang immer wieder als Topos gebraucht, erfuhr "ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ" verschiedene Interpretationen. So wurde der Spruch an mehreren Stellen der heidnischen römischen Literatur als bedeutungsträchtige und ehrwürdige Anweisung angeführt.[58] Schon im Altertum waren die Deutungen des Spruches unterschiedlich: manchmal verstand man darunter die göttliche Mahnung an den Menschen, die eigene Begrenztheit und Ohnmacht einzusehen. Andere, wie Platon, sahen in ihm den Befehl zu einer Lebensaufgabe.[59]

Ivanov scheint sich der langen Tradition dieses Topos bewußt zu sein, indem er selbst in den Mottos des Gedichts *Eritis sicut dei* (KZ) zwei Exempla - zwei von Heraklit und Cicero stammende Zitate - gibt. In seiner Version der Spruchinterpretation wählt er jedoch die Erklärung Platons, was vor allem im genannten Gedicht klar zum Ausdruck

---

55 Das Thema wird von O. Deschartes in ihrer Einleitung zum Gesamtwerk des Dichters ausführlich analysiert. Vgl. I, 144-146.

56 In der Einleitung zur Ausgabe von *Svet večernij*, op. cit., S. xiii-xxiii.

57 A. Blok, Vjačeslav Ivanov. Prozračnost'. Vtoraja kniga liriki. Knigoizdatel'stvo "Skorpion". Moskva 1904. In: *A. Blok, Sobranie sočinenij v 8-i tomach.* Moskau, Leningrad 1962, 5. Bd., S. 539: "Поэзия Вяч. Иванова может быть казвана "ученой" и "философской" поэзией."

58 "Fast eine geheime Lautformel" habe es zuweilen dargestellt, betont: H. Tränkle, ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ. Zu Ursprung und Deutungsgeschichte des delphischen Spruchs. In: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 1985, Nr. 11, S. 20.

59 Platon, *Phaidros* 229 e. Eine Reihe anderer Erklärungen zeigen die Möglichkeiten, die zur Interpretation des Spruchs in Frage kamen. Darunter s. z.B. im sogenannten *Alkibiades-Dialog* (4. Jh.): "Erkenne, daß Du eine unsterbliche Seele hast" oder Porphyrios *Περὶ τοῦ γνῶθι σεαυτόν* - Welterkenntnis bedeutet Selbsterkenntnis, d.h. der Mensch ist ein Mikrokosmos, an dem man die gesamte Welt kennenlernen kann. Dazu s. H. Tränkle, op. cit., S. 23-26.

kommt. Der Dichter schläft in einer Berglandschaft ein. Alt und reich an Erfahrung träumt er nun von sich selbst beim Besteigen eines Berges, eines "neuen Golgatha". Beim Erreichen der "felsigen Anhöhe" erblickt er plötzlich einen antiken Tempel, bei dessen Pronaos Pythia sitzt:

> ...Сидела пифія и мстящею десницей
> Начертан на столпе, мой суд и приговор
> Указывала мне... И, боязливый взор
> Подъеьмля к письменам, прочел я: САВТОН ГНОФИ[60]

Enttäuscht sieht der Wanderer ein, daß er sein Ziel noch lange nicht erreicht hat. Die Weisheit als Anerkennung der eigenen Unwissenheit, als endloser Weg zur Erkenntnis verweist auf Sokrates, ("ἕν οἶδα, ὅτι οὐδέν οἶδα"), doch das Problem ist damit für Ivanov keineswegs erschöpft. In der Liebe, erst durch das Kennenlernen des Nächsten, lernt man sich selbst verstehen, um anschließend auch die Welt zu begreifen *[Sloki* (KZ): "Познай себя, от Действия рожденный!" und: "И тайного познай из действий силу:/ Мечь жреческий - Любовь; Любовь - убийство."][61] In *Čelovek* (1915) versteht Ivanov die delphische Inschrift regelrecht als Befehl Gottes zum Sein durch die Selbsterkenntnis in der Liebe ("Бог мне *быть* велит").[62]

Der "ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ" - Topos greift in der Dichtung Ivanovs tiefer als ein mit einem Bild (hier das des griechischen Tempels) verbundenes einfaches Motiv. Hinter dem Gebrauch des Topos ist nämlich neben Platons Philosophie auch V. Solov'evs These vom "einzigen absoluten und ewigen Prinzip des Lebens", der Liebe, zu suchen.

Der in der Liebe sich selbst Erkennende sieht sein Gesicht in dem des Geliebten widergespiegelt. Das Motiv des Spiegels realisiert sich bei Ivanov am häufigsten in Zusammenhang mit der Liebe des Narkissos zu sich selbst - was wiederum die Selbsterkenntnis hervorhebt. In kurzen Erwähnungen *[Kiparis* (KZ); *Laeta* (1892); *Narciss* (1904)][63] steht Narkissos als Sinnbild des durch die Liebe sich selbst und die Welt Erkennenden. Lediglich einmal *[S puti* (um 1904)],[64] in dem er als "chudožnik i poėt" bezeichnet wird, spiegelt das Quellgewässer nicht nur das eigene Gesicht, sondern auch die Welt um ihn, so, wie sie nur ein Künstler sieht. Das Gedicht *Narciss* nennt das Ergebnis der Naturverbundenheit des Narkissos "geheime Harmonie"; die Verbindung mit dem Wald, durch den er selbstvergessen schreitet, siegt über die Liebe Echos, deren Rufe Narkissos nicht hört.

---

60 I, 573.
61 I, 744.
62 III, 214.
63 I, 618; I, 638; I, 774 f.
64 I, 775.

Die Verbindung mit Echo verweist auf Ovid, der als einziger diese Version des Mythos bearbeitet hatte.[65] Doch auch E. Rohde - der von Ivanov öfters zitiert wird - sieht im Mythos von Narkissos die Relation Mensch-Gott oder die Liebe des Menschen zu seinem eigenen Bild als dem Ebenbild Gottes.[66] So erinnert Rohdes Interpretation an Ivanovs Folge: "Mensch - Selbsterkenntnis - Gott/Welt-Erkenntnis". Die romantische Literatur ließ den Narkissos die Welt in der eigenen Seele widerspiegeln - eine Interpretation des Mythos, von der auch A. und F. Schlegel Gebrauch machten.[67] Dem widersprach die Erklärung Creuzers von dem "Seelenverlust" des Künstlers Narkissos als Strafe für die Verehrung des "Scheins" mehr als des "Seins".[68] Und obwohl das zeitgenössische, französische fin de siècle Narkissos als Symbol zuchtvollen, verzichtenden Geistes sieht, blickt Ivanovs Narkissos-Gestalt durch das Element der Selbst- und Welterkenntnis, offensichtlich auf die Tradition der Brüder Schlegel und E. Rohdes[69] zurück.

Selberkenntnis setzt Liebe voraus, doch, wie in der Geschichte Echos, der Geliebten des Narkissos, endet diese unglücklich oder bleibt unerwidert, und führt zum Tod. In Ivanovs Lyrik ist die Liebe oft mit dem Tod und am seltensten mit dem Leben verwandt. In diesen wenigen Fällen handelt es sich um ein idyllisches Liebesbild, in dem Eros und Aphrodite auftauchen. So ergibt sich eine oberflächliche, dekorative Allegorie der Liebe mit stark barocken Elementen. Vor allem im Zyklus *Zolotye zavesy* (1907) von *Cor ardens*, aber auch in anderen Gedichten finden sich kleine, nackte Eroten mit goldenen Flügelchen an den Schultern und schußbereiten Pfeilen in der Hand.[70]

Lediglich einmal, in einem Gedicht unter dem Titel *Antéros* (1907) vom Zyklus *Simposion*,[71] nimmt die Gestalt des Eros philosophische Dimension an. Verwiesen wird auf Anteros, auf die aus dem Leben der Palaistra stammende Gegenfigur des Eros. Beide, Eros und Anteros, hatten einen gemeinsamen Altar im Gymnasion in Elis, auf den Ivanov mit seiner Beschreibung der Palaistraliebschaften ("В палестрах беломраморных, где юноши нагие/ Влюблялись под оливами в друг друга и в себя...") anspielt. In diesem Zusammenhang wer-

---

65 Ovid, *Metamorphosen* 3. 339-510

66 E. Rohde, op. cit., 2. Bd., S. 117.

67 Vgl. darüber E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur.* Stuttgart 1988, s.v.: "Narkissos".

68 F. Creuzer, op. cit., 4. Bd., S. 166-168.

69 S. dazu L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century.* (Diss.) Lund 1967.

70 *Zolotye zavesy* (1907), II, 385, 386, 390; *Palatka Gafiza* (1906), II 342 f.; *Kitovras* (1907), II, 365.

71 II, 375.

den kontrastive Paare gebildet, wie - neben Eros und Anteros - Lebenskunst versus Eifersucht, Zuneigung versus Haß u.a., die die Liebesproblematik erleuchten sollen. Die Überschrift "Simposion" nimmt die Wirkung des gleichnamigen Dialogs Platons vorweg, der bekanntlich für die philosophische Interpretation der Liebe von großer Bedeutung gewesen ist.

Aphrodite erscheint nicht in mythologischem Zusammenhang. Sie bewahrt in der Lyrik Ivanovs durchgehend die Funktion einer Liebesmetonymie.[72] Der Verweis auf Welckers *Götterlehre* zur Erklärung der Benennung "Aphrodite Asteria" attestiert auch in diesem Fall philologische Forschung als Quelle dichterischer Inspiration.[73] Im übrigen wird das Bild der aus dem Meeresschaum steigenden Aphrodite von Ivanov bevorzugt *[Tvorčestvo* (KZ); *Čelovek* (1915)].[74]

6.3 Der griechische Tod und die christliche Auferstehung

Abgesehen von diesem idyllischen Liebesbild bedeutet Liebe, wie erwähnt, meistens den Tod, den das Opfer für die Liebe mit sich bringt. Durch das Leiden wird wiederum die Auferstehung gewonnen, nähert sich doch der Mensch auf diese Weise dem Göttlichen, sich zum "Übermenschen" ("sverchčelovek") verwandelnd. Gott erlebt das Leiden des Menschen mit, wird seinerseits zu einem "Menschgott" ("Čelovekobog"). So folgt auch der Mensch den Naturgesetzen, indem er im ewigen Kreislauf von Tod und Auferstehung lebt. Die Erde ist zugleich Wiege-Ausgangspunkt und Grab-Endpunkt, nach dem sich der Mensch ewig sehnt *[Tem'* (1904): "Тебе - гробá/ И колыбель!").[75]

Die Verbindung von Liebe und Tod *[Čelovek* (1915)]: "Я есмь доколе не люблю/ В любви, как Феникс, умираю"][76] geht im Bereich der russischen Philosophie auf V. Solov'ev zurück. Er verknüpfte die Vereinigung in der Liebe mit der Möglichkeit, den Tod als Auferstehung aufzufassen und Unsterblichkeit zu erlangen[77] - ein Gedanke, der sowohl christliche wie auch platonische Wurzeln hatte. In der Lyrik Ivanovs kommt er hauptsächlich im Mythos von Psyches Unter-

72 G. Langer, op. cit., S. 115, ist der Ansicht, daß die Aphrodite-Gestalt bei Ivanov als Analogon der Ananke/Adrasteia zu sehen ist ("Alle weiblichen Gestalten sind nur Hypostasen der verschiedenen Aspekte der einen weiblichen Gottheit, der vielen "Namen der Rose") - eine These, die wir nicht teilen.

73 I, 860 zu "Afrodita zvezdnaja" im Gedicht *Safo* (KZ), I, 582 f.

74 I, 537; III, 198.

75 I, 742.

76 III, 212.

77 S. dazu vor allem E. Klum, op. cit., S. 189 ff.

gang nach der Begegnung mit Eros zum Ausdruck. Die Gestalt der Psyche ist den ersten beiden Gedichtsammlungen Ivanovs, *Kormčie zvezdy* und *Prozračnost'*, unbekannt; sie taucht erst in *Cor ardens* auf und entfaltet sich in *Svet večernij* weiter. Darin kann ein Zusammenhang mit dem Tod Lidijas Zinov'evas-Annibal (1907) erblickt werden.

Mit Psyche ist das Licht verbunden; sie trägt entweder selbst eine Lampe *[Zolotye zavesy* (1907); *Psicheja mstitel'nica* (1915)]78 oder kreist, in einen Schmetterling verwandelt, um das Licht, in dem sie schließlich verbrennt. Die Sehnsucht, ihren Geliebten zu erblicken, entspringt dem Fluch, seinen Anblick bis zu ihrem Tod zu entbehren. Die Analogien tragen deutlich christlichen Charakter: die Psyche wird zu Wandererin *[Psicheja skitalica* (1914); *Duša i ženich* (CA): "Беги ж Душа"; und *Zolotye zavesy* (1907): "скитаться будешь по земле немилой"],79 die ewig nach ihrem "Bräutigam" – жених - sucht. Neben der sprachlichen Allegorie "Psyche = Gr. ψυχή = душа" *[Psicheja mstitel'nica* (1915): "Душа моя, Психея, пой!"]80 wird mit der Gestalt der Psyche in Ivanovs Kosmologie das unaufhörliche, angsterfüllte Suchen der menschlichen Seele *[Psicheja skitalica* (1914): "безумная Психея"]81 nach göttlicher Liebe und Unsterblichkeit verbunden.82 Christliche Dimension gewinnt der Mythos außerdem durch die Symbolik von "жених", "лампада" und "елея", die direkt auf das biblische Gleichnis von den zehn Jungfrauen verweist. Somit bilden in der Ivanovschen Version des Psyche-Mythologems nicht nur "Psyche = душа = Schmetterling", "Licht = Liebeserkenntnis = лампада", sondern auch "Eros = Christus = жених" bedeutungsüberladene Reihen.

Zur häufigsten Versinnbildlichung des Gleichnisses von Tod und Auferstehung wird bei Ivanov Phoinix, der in Licht aus dem Feuer neugeborene Vogel *[Svetoč* (KZ); *Obnovlenie* (KZ); *De profundis* (CA); *Cusima* (1905); *Ognenoscy* (1906); *Žarbog* (1907); *Pal'ma* (1914); *Čelovek* (1915)].83 Unter den meist als Metonymie zum Begriff der Auferstehung erwähnten Namen ragt die Gleichsetzung Moskaus mit Rom besonders hervor und dies im Kontext einer in antiker römischer Literatur oft verwendeten Gleichsetzung von Rom und Phoinix.84 Ivanov

78 II, 387 f.; III, 549 f.

79 III, 549; II, 492; II, 388.

80 III, 549.

81 Ibid.

82 Zur Geschichte des Psyche-Stoffes sowie zur Übernahme Paul Claudels "Anima-Animus"-Parabel von Ivanov s. *Anima* (1935), III, 272-274 sowie die Anmerkung O. Deschartes' zu *Ty esi i Anima*, III, 745 f.

83 I, 684; I, 774; II, 237; II, 252; II, 240; II, 367; III, 544 f.; III, 235.

bezieht sich auf Moskau als Phoinix in Zusammenhang mit dem russisch-japanischen Krieg vom Jahre 1905. Aus Anlaß der Kriegsnachricht von der Versenkung eines Schiffes wird Rußland aufgefordert, aus dem Feuer aufzuerstehen *[Cusima* (1905): "Кто Феникс,- воэлетит! Кто Феникс,- изберет/ Огня святыню роковую!"].[85] So wie Ivanov die Ideologie von Moskau als "drittem Rom" in seinen theoretischen Schriften, allerdings unter dem Aspekt der Weltgeltung russischen Geistes, verteidigt,[86] läßt er sie in seiner Lyrik durch die Gestalt des Phoinix einen allegorischen Ausdruck finden.

Bei Ivanov ist die Welt der Toten von Dunkelheit geprägt; eine lichte, hoffnungsvolle Unterwelt existiert in seinen Gedichten nicht. Es handelt sich eher um die antike Hades-Vorstellung. Hades wird bald als Todesgott (Аид, Ад), bald als Metonymie des Totenreiches angeführt *[Gornaja vesna* (um 1904); *Čelovek* (1915)].[87] Streng nach altgriechischer und vor allem homerischer Vorstellung wird er von Schatten bevölkert.[88] Während sein Herrscher auch mit seinem lateinischen Namen "Pluton" benannt wird *[Čelovek* (1915): "в гостеприимном/ Дому Плутона ..."],[89] wird als Richter der Toten Rhadamanthys [*Kon' Arion* (1912)][90] erwähnt.

Im gleichen Geist beschreibt Ivanov die Unterwelt auch topographisch nach dem Vorbild Homers.[91] Ohne sie einzeln namentlich aufzuzählen, bezieht er sich z.B. auf die vier Unterweltflüsse Acheron, Kokytos, Phlegethon und Styx *[Plamenniki* (KZ): "Четыре реки/ Из тайных недр/ (О солнца!) -/ На восход и день,/ И закат, и ночь/ струит..."].[92] Der Hades wird in einer "dunklen Höhle", versperrt von "Hades-Toren" lokalisiert *[Okeanidy* (1903); *Vrata* (KZ); *Čelovek* (1915)].[93] Für die Todessymbolik den alten Griechen unentbehrliche Elemente wie die Pflanze Asphodelos,[94] ferner die Narzisse als

84 S. dazu *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden.* München 1979, 4. Bd., S. 799 f.

85 II, 252.

86 Vgl. V. Ivanov, *O russkoj idee* (1909), III, 326: "...даже если некая правда была в имени "третьего Рима", то уже самое наречение нашей вселенской идеи (ибо "Рим" всегда - "вселенная") именем "Рима третьего", т.е. Римом Духа говорит нам: "ты русский одно памятуй: вселенская правда - твоя правда; и если ты хочешь сохранить свою душу, не бойся ее потерять"."

87 I, 808-811; III, 237.

88 Homer, *Odyssee* 10, 175; 11, 151; *Ilias* 14, 321 ff.

89 III, 217.

90 III, 39.

91 *Ilias* 10, 513; 23, 72 ff.

92 I, 549.

93 I, 527; I, 664; III, 229.

Friedhofsblume und Todessymbol, die Zypresse als Friedhofsbaum, der Granatapfel als Attribut der Persephone erscheinen bei Ivanov wiederholt in ähnlichem Kontext.[95]

Die Hades-Tore, anders "Врата надежд, которым имя - Смерть" *[Vrata* (KZ)*]*[96] genannt, schließen die "Höhlenkirche" von der übrigen Welt ab, trennen Jenseits und Diesseits in gleicher Weise wie bei Homer[97] und Hesiod.[98]

Zur Veranschaulichung der Abfolge von Leben und Tod dient die Metapher vom Sonnenaufgang und Untergang *[Plamenniki* (KZ); *Obnovlenie* (1903/04); *Čelovek* (1915)*]*.[99] Hierzu ist der Phaethon-Mythos von Wichtigkeit, weil nach antiker mythologischer Vorstellung Phaethons Reise hinter den Okeanos das Todesreich näher lokalisiert.

Wie nach dem Fall des Phaethon beweinen bei Ivanov meist Frauengestalten den Tod. Phaethons Schwestern, die Heliaden, halten eine sogenannte "тризна" (Klageprozession) ab wie die Wächterinnen des Hades *[Vrata* (KZ): "И зрел трех жен, они же ночь и день/ На-стороже во храмине пещерной"*]*.[100] Ähnlich beweint Niobe ihre ermordeten Kinder *[Venok sonetov* (1907)*]*.[101] Im Kontext von Tod und Leid überwiegen bei Ivanov die Frauengestalten. Dies ist zunächst auf seine Interpretation des "Tragödiengeistes" als "weiblich" zurückzuführen, wonach Frauen der Ausgangspunkt der Menschheit, Sinnbild und Träger von Furchtbarkeit, aber zugleich auch von Leid nach der Trennung, von Todesschmerz erfüllt sind. Die Frau als Symbol dieser doppelten Bedeutung erträgt die Trennung nach dem Tode nicht; denn ihr wird nicht nur die Möglichkeit der Geburt, sondern auch die der Liebe geraubt. Schon in *Religija Dionisa* (1905) widmet Ivanov den Frauengestalten in der dionysischen Religion ein Kapitel, wo er sie zugleich als trauernde und orgiastische Religionsträgerinnen schildert.[102] Demnach verwundert es nicht, wenn in seiner Lyrik Demeter, Ge, Semele und sogar Kybele als Personifizierungen der Erde ineinander ver-

---

94 Schon bei Homer, Hesiod, Aristoteles, Theophrast u.a. als Wiesenpflanze der Unterwelt genannt. S. dazu *RE* II^2, S. 1730-1734.

95 In *Kiparis* (PR), I, 618, werden nacheinander Zypresse, Asphodelos und Narzisse erwähnt, während in *Vrata* (KZ), I, 663, die Erwähnung des "Granatapfels" deutlich in den Rahmen der Todesthematik fällt.

96 I, 662.

97 Homer, *Ilias* 8, 15; 23, 74

98 Hesiod, *Theogonie* 732, 741, 773

99 I, 548-550; I, 774; III, 210.

100 I, 662.

101 II, 416 f.

102 S. dazu V. Ivanov, *Religija Dionisa*, Nr. 6, S. 186-187.

schmelzen *[Cepjaščaja* (1907); *Materinstvo* (1912); *Polevoj trud* (1912); *Čelovek* (1915)].[103] Erde, Ge, ist weiblich und gibt die Relation von Tod (Erdbegräbnis) und Geburt bzw. Auferstehung (aufgehendes Grab - fruchtbare Erde, die dem Keim zur Blüte verhilft) am besten wieder. Die sogenannte "tellurische Erdverbundenheit" Ivanovs[104] äußert sich somit nicht nur in griechischen Mythen, sondern auch im klaren Zusammenhang von Tod und Auferstehung - d.h. in mehr oder weniger christlichem Kontext.

Als wichtigste unter den mit der Todesproblematik verbundenen Frauengestalten Ivanovs erscheint Persephone. Der Mythos vom jeweils sechsmonatigen Aufenthalt der Tochter Demeters im Jenseits und ihrer Rückkehr ans Licht symbolisiert zugleich die Abfolge von Winter und Frühling, Tod und Leben *[Poslanie na Kavkaz* (1912): "Ведь юная выходит Персефона/ Из недр земных, с улыбкой несказанной,(...)/ Весна... Любовь... Любовь - и Смерть!...].[105] Ursprünglich bei Homer[106] und viel später bei Ovid[107] anzutreffen, erfuhr der Persephone-Stoff in der neuen Literatur eine Reihe verschiedener Interpretationen, die zuweilen von der ursprünglichen mit den Jahreszeiten verbundenen Erklärung stark abwichen. Während Mittelalter- und Barockliteratur sich an das Liebesmotiv des Mythos hielten, bevorzugte die Wiederaufnahme des Themas im 18. Jh. die Betonung des Todesgeschehens und der darauffolgenden Sehnsucht Persephones nach dem Licht. In Romantik und Symbolismus tritt mehr der Aspekt der Trennung von der Mutter Erde hervor. Ivanovs Aufmerksamkeit ist offensichtlich in Hinblick auf die Betonung der Verbindung zwischen Persephone und Demeter als Ge auf diesen letzten Mythosaspekt gerichtet.[108] A. Dieterichs von Ivanov oft zitierte Abhandlung *Mutter Erde* (1904) über die Erdkulte im antiken Griechenland und in der übrigen Welt mag dabei den altertumswissenschaftlichen Hintergrund zum Thema gebildet haben.

103 II, 372; III, 23-26; III, 34; III, 237.

104 S. dazu U. Langer, op. cit., S. 71.

105 III, 56. In *Ellinskaja religija stradajuščego boga*, S. 20, schreibt Ivanov: "Так и в весенней радости греки не забывали о смерти. Весна как бы говорила им: "глядите, смертные: я - цвету, я - кора Персефона!" (...) Весна была прозрачна для взора древних: она была цветущая Смерть. (...) Смерть - только обратная сторона жизни."

106 *Odyssee* 9, 494, 509; 10, 213 und *Ilias* 9, 457.

107 Ovid, *Metamorphosen* 5, 385 ff.

108 M. Jovanovič, Nekotorye voprosy podtekstual'nogo stroenija sbornika "Prozračnost'" Vjač. Ivanova. In: *Cultura e memoria* II, S. 78, sieht im Stoff von Demeter und Persephone den Einfluß der Solov'evschen Entgegenstellung von "тьма" und "свет", was wohl einen weiteren, aber nicht den zentralen Aspekt des Mythosgebrauchs durch Ivanov bildete.

Bei lebendigem Leib in die Erde versenkt wurde auch Antigone. Aus der antiken Überlieferung sind nirgends Parallelen zwischen Persephone und Antigone bekannt.[109] Trotzdem führt Ivanov die Gestalt der Königstochter neben derjenigen Persephones an *[Gastgeschenke* (1908): "Die Zeit ist fern, wo man im Felsengrabe/ Antigone verschloss, bekränzt mit Mohnen,/ Als Ebenbild Persephones zu thronen/ Im dunklen Schrein"].[110] Dabei handelt es sich um eine eigene Interpretation bzw. Erweiterung des antiken Mythos. Welcker hatte den Antigone-Stoff anhand einer Fabel von Hygin mit Dionysos in Zusammenhang gebracht. Dahinter vermutete er das Thema einer verschollenen Tragödie.[111] Fraglich bleibt, ob Ivanov nicht auch hier einen modernen Rekonstruktionsversuch des antiken Stoffes hat vornehmen wollen.

Die göttlichen Entsprechungen der Antigone und der Persephone bilden Dionysos und Jesus Christus. Nach Ivanovs langer wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit Dionysos verwundert die Übernahme der Dionysosgestalt in seine Lyrik nicht. In seinen Abhandlungen *Religija Dionisa* (1905) und *Dionis i pradionisijstvo* (1923) betont er u.a. die Bedeutung des Dionysos als eines chthonischen Gottes, dessen Verehrung erd- und totenverbundenen Kulten entstammte. Als parallel zu diesen religionswissenschaftlichen Schlüssen muß die philosophische Assoziation "Tod des Dionysos - Auferstehung Christi" gesehen werden, die sich in allen lyrischen Sammlungen Ivanovs wiederholt. So die dichterische Aufforderung an Dionysos in *Svetoč* (KZ):[112] "Смертию смерть,/ Бог поборай!"[113] oder die Gegenüberstellung von Thyrsos und Kreuz in *Prišlec* (PR): " – крест ли ты - иль тирс - возносишь?" und von Trauben und Kreuz in *Predgor'e* (1912).[114] Nimmt in diesen Vergleichen die Nachfolge des Dionysos durch Christus und somit die Vorankündigung des Christentums im Dionysoskult den wichtigsten Platz ein, so will die Andeutung einer 'heiligen Hochzeit' zwischen Christus und der Erde auf Dionysisches im Christentum hinweisen *[Čelovek* (1915)]:

Когда Аид замкнулся мрачный
За сшедшим Женихом с креста
Тридневной храминою брачной
Земли-Невесты и Христа.[115]

---

109 S. dazu E. Beyfuss, *Die Antigonesage in der Weltliteratur.* o.O. 1921.

110 II, 339 f.

111 S. dazu F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyklus geordnet.* Bonn 1839-1841, Bd. II, S. 563.

112 I, 684.

113 Vgl. damit die Worte des orthodoxen Ostertroparions: "θανάτῳ θάνατον πατήσας"

114 I, 753; III, 14.

115 III, 237.

Es handelt sich hier um einen der seltenen Fälle, in denen Christus in tellurischem Zusammenhang erwähnt wird. Meistens beansprucht Dionysos die Rolle des Erdbräutigams oder -sohnes *[Svetoč* (KZ); *Vozroždenie* (KZ); *Serdce Dionisa* (1906)].[116] Die Zusammenschau der beiden Götter erfährt sicherlich vor allem in der Beschreibung des Leidens ihre wichtigste Bestätigung.[117]

Das Leiden bringt Dionysos auch der Gestalt des Orpheus näher.[118] Ausschlaggebend dafür ist der gewaltsame, von Frauen oder von in Frauen verwandelten Titanen herbeigeführte Tod beider Gestalten. Dabei beruft sich Ivanov auf die antike Überlieferung, wonach Orpheus von thrakischen Frauen auf Geheiß des Dionysos in Stücke gerissen wurde. Die *"Ζαγρεύς"* (Zerstückelter) - Eigenschaft des Gottes überwiegt eindeutig *[Miry vozmožnogo* (1890), *Pietà* (KZ), *Serdce Dionisa* (1906)].[119]

6.4 Die Kunst als Weg aus der Dunkelheit

Trotzdem besiegt Orpheus als einziger unter den Sterblichen den Tod. Neben dem Bild des Orpheus als zerstückelten Dionysos-Kämpfer ragt die Hadesfahrt der Dichtergestalt zur Veranschaulichung der Macht der Kunst hervor *[Orfej* (KZ)].[120] Er als einziger Lebender kann Persephone im Hades ausschließlich dank seiner Kunst erblicken:

Открылась чистому напеву
Владычица теней:
За матерным обличьем Деву
Уэрел, дивясь, Орфей.[121]

---

116 I, 682-684; I, 684-688; II, 236.

117 Das Motiv ist durch Ivanov wohl auch theoretisch fundiert. In *Ėllinskaja religija stradajuščego boga* (S. 6 f.) vergleicht er das christliche Pascha mit altgriechischen Opferfesten und gelangt zur Schlußfolgerung: "греческое прошлое - наше общее прошлое". In *Dionis i pradionisijstvo* (S. 277) wiederum beschreibt er die Hauptvorstellung Gottes in der dionysichen Religion wie folgt: "2) двойственное представление о божестве: а) как о владыке верхней и нижней, или подземной сфере вместе: в) как о жреце и, в частности, жертворастерзателе (омофагия) с одной стороны, жертвоприносимом, "страсти", протерпевающем и умирающем с другой."

118 S. dazu *Orfej rasterzannyj* (um 1904), I, 801-804.

119 I, 676; I, 702; II, 236.

120 I, 577.

121 *Rimskij Dnevnik* (1944), III, 604.

Es war zunächst die römische Dichtung, die in der Katabasis des Orpheus den Triumph der Kunst über den Tod sah.[122] In Deutschland wurde das orphische Dichteramt in der Lyrik erst nach der wissenschaftlichen Entdeckung der Orphik wiederaufgenommen.[123] Die Jahrhundertwende sah Orpheus zwischen Apollon und Dionysos schwankend; doch der Charakter des Orpheus bei Ivanov schließt die gesamte Tradition der dichterischen Verarbeitung der Gestalt mit ein. Die Kenntnis altertumswissenschaftlicher Ergebnisse zur Orphik bildet dabei den Ausgangspunkt. Die von Ivanov im Jahre 1912 verfaßten Worte zur Orpheus-Gestalt schildern mehr oder weniger das Ideal nicht nur eines antiken legendären Künstlers, sondern ein überzeitliches Exemplum des Künstlerbegriffs überhaupt. Im ihm fließen Apollon und Dionysos, die Vorstellung vom Künstler als Propheten, Mystisches und Göttliches, Heidnisches und Christliches zusammen:

> Кто был для эллинов божественный вождь хора? Одни говорили: "Аполлон", другие: "Дионис". Третьи - младшие сыны древней Эллады - утверждали мистическое единство обоих. "Их двое, но они - одно", говорили эти: "нераздельны и неслиянны оба лица дельфийского бога." Но кто же, для эллинов, был Орфей? Пророк тех обоих, и больший пророка: их ипостась на земле, двуликий, тайнственный воплотитель обоих. Лирник, как Феб, и устроитель ритма (Eurhythmos), он пел в ночи строй звучащих сфер и вызывал их движением солнце, сам - ночное солнце, как Дионис, и страстотерпец, как он. Мусагет мистический есть Орфей, солнце темных недр, логос глубинного, внутренне-опытного познания. Орфей - движущее мир, творческое Слово; и Бога-Слово знаменует он в христианской символике первых веков. Орфей - начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе. Призвать имя Орфея значит возвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей без него осознать собственное бытие: "fiat Lux".[124]

So finden das vermittelnde Element zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die Priester- bzw. Propheteneigenschaften eines wahren Künstlers so, wie sie in der ästhetischen Theorie Ivanovs wiederholt gefordert werden, in der Gestalt des Orpheus einen symbolischen Ausdruck. Orpheus kommt aus dem Chaos, um Harmonie zu schaffen, dem Leblosen Leben einzuhauchen, als Prophet die Zeiten zu überbrücken

122 S. dazu *RE* XVIII[1], S. 1200-1320.

123 Vgl. z.B. J.W.v. Goethe, Urworte orphisch (1820). In: J.W.v. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche.* (Hrsg. E. Beutler) Zürich 1950, Bd. 1, S. 523 f.

124 III, 706

und schließlich das Göttliche zu vermitteln. Diese Fähigkeiten beschränken sich bei Ivanov nicht auf die griechische Umgebung und auch nicht auf eine bestimmte Künstlerperson - Orpheus steht als Metonymie des wahren Künstlers, der mit Hilfe der Schönheit den Tod und seine Dunkelheit überwindet.[125]

Schönheit, personifiziert durch Aphrodite, zugleich Verkörperung der Harmonie, entsteigt den Wellen *[Misterii poéta* (KZ): "Красоту родят, как древле, гармонические волны/ И лелеют дивный образ..."].[126] Indem die Künstler als "Eiferer der Harmonie" *[Consolatio ad sodalem* (1909)][127] an der Überwindung des Chaos teilnehmen, erreichen sie fast göttlichen Rang.[128] Tatsächlich zeigt die der Mythologie entnommene Genealogie der Künstler bei Ivanov diese als Halbgötter, d.h. als Kinder der Titanen und vor allem des Prometheus:

> И я, тень сна, Титанов буйных племя,
> Их пепл живой,-
> Несу в груди божественное семя,-
> Я, Матерь, твой![129]

Prometheus in seiner Funktion als Künstlerfreund *[Le nu dans l' art* (1890)][130] ist mit der Vorstellung G. Herders von dem Titanen zu verknüpfen,[131] auf die Ivanov möglicherweise bewußt zurückgreift. In der Antike dagegen galt Prometheus eher als Stifter des Handwerks, Freund des Hephaistos, der "alle Künste"[132] auf die Erde brachte.

---

125 Vgl. dazu Z. Jur'eva, Mif ob Orfee v tvorčestve Andreja Belogo, Aleksandra Bloka i Vjačeslava Ivanova. In: *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana, September 3-9, 1978.* (Hrsg. V. Terras) Columbus, Ohio 1978, 2. Bd., S. 779-799.

126 I, 580.

127 II, 334.

128 Umgekehrt werden die Götter zu Künstlern ernannt. In *Sporady* (III, 115), hieß es: "Бог - художник, и суд Его, думается, будет судом художника...".

129 *Pietà* (KZ), I, 702.

130 I, 631.

131 S. dazu R. Wellek, *Geschichte der Literaturktitik 1750-1950.* Darmstadt 1973, Bd. 2, S. 183-205 (zu Herders *Über Bild, Dichtung und Fabel*, 1786).

132 Aischylos, *Prometheus* 442 ff.

So wird "творчество" bald als göttliche, bald als künstlerische Tätigkeit beschrieben. Den Künstler vergleicht Ivanov mit Prometheus, dem einmal dionysische Merkmale *[Fuga* (1904)],[133] und einmal christliche zugeschrieben werden *[Tvorčestvo* (KZ)]:

Дай кровь Небытию, дай голос Немоте,
В безликий Хаос вергни краски,
И Жизнь воспламени в роскошной наготе,
В избытке упоенной пляски!
(...)
Немое таинство неумолимых уз
Расторгни пением Орфея,
И в обновленный мир простри рукою Муз
Дар Огненосца-Прометея![134]

Zu den übermenschlichen Fähigkeiten des Künstlers, Sängers - "pevec" ("певец"), oder Dichters - "poėt" ("поэт") zählt auch die Macht, die Natur zu verändern. Ivanov sieht Orpheus als Christus, der die "Felsen in Bewegung setzt":

"Ты - глас улыбчивый младенческой свирели;
Ты - скалы движущий Орфей."[135]

In der Frage nach der Macht der Schönheit baut Ivanov Schillers Gedanken[136] von der Übereinstimmung von Schönem und Gutem auf - einen Gedanken, den er auch in Dostoevskij wiederfindet[137] und sogleich bis zu seiner altgriechischen Quelle, Theognis, verfolgt. Die Formel von Theognis, wonach alles Schöne auch gut[138] (und umgekehrt)

133 I, 805 f.

134 I, 536.

135 *Lico* (1904), II, 265.

136 Vgl. dazu V. Ivanov, *O Šillere* (1905), IV, 170: "Имя Шиллера было и осталось доселе символом восторженного одушевления идеалами высокого и прекрасного. Добро и красота, понятые, как внутреннее торжество; величие богоподобного человеческого духа и облика ... "

137 S. dazu M. Babovič, Sud'ba dobra i krasoty v svete gumanizma Dostoevskogo. In: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* 1974, Bd. 1, S. 100-107.

138 S. dazu *Mysli o poėzii* (1938), III, 653.
Es handelt sich um einen Satz aus Theognis' *Elegeiona* (15-17): ὅ,τι καλόν, φίλον ἐστί, τό δ' οὐ καλὸν οὐ φίλον ἐστί. In: D. Young (Hrsg.), *Theognis (Megarensis).* Leipzig 1971 (= Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneria); V. Cobb-Stevens, Opposites, Reversals and Ambiguities: The Unsettled World of Theognis. In: *Theognis of Megara. Poetry and the Polis.* (Hrsg. Th.H. Figueira, G. Nagy) Baltimore 1985, S. 159 ff.

sei, wiederholt sich in Ivanovs theoretischem und lyrischem Werk immer wieder, gebraucht er sie doch um 1904 in seiner Hymne an die Schönheit *Prekrasnoe-milo*,[139] aber auch als eines seiner Hauptargumente in *Mysli o poėzii* im Jahre 1938:

> Искони люди привыкли свое лучшее отдавать в дар тем, кого Веды и Гомер величают "подателям даров",— и с тех пор как услышали от небесной Музы, что "одно прекрасное мило, а непрекрасное нéмило" (Феогнид), их первою заботою было сделать богослужение прекрасным.[140]

Ähnlich wie Theognis' Spruch nimmt der Aristotelische Vergleich zwischen Historie und Poesie "φιλοσοφώτερον ἡ ποίησις ἱστορίας ἐστίν" einen zentralen Platz in Ivanovs Lyrik ein. Schon in seiner Ästhetik ausdrücklich hervorgehoben, bildet der Satz den Hintergrund des Gedichts *La stanza della Disputa* (KZ), in dem er Raphaels Fresken in Rom "Disputa del S. Sacramento", "Die athenische Schule", "Iustitia", "Philosophia", "Theologia" und "Poesia" untereinander vergleicht und zum Schluß kommt:

> Ты, ты Поэзия! Ты с лирой вдохновенной
> Одна взяла в удел могучих два крыла,
> Чтоб к Истине парить дорогой дерзновенной![141]

In gleichem Zusammenhang gebraucht Ivanov einen Satz des Herodot zu Hesiod, nach dem letzterer in seinem Werk die "ewige Erinnerung an die Götter" für die Griechen bewahrt habe. Eine Variation dazu bildet die Definition der Kunst als "Sprache der Götter" und des Künstlers als jemanden, der "den Göttern die Sprache verleiht" *[Poėt* (CA)]:

> Ты Музами, поэт, наставлен и привык
> Их мере подчинять свой голос своенравный (...)
> Зане ты сердце сжег и дал богам язык...[142]

Der Künstler schöpft nicht nur Schönheit und Harmonie für die Welt, sondern spendet auch Leben, wie ein Zauberer. Es handelt sich um die Künstlergestalt des Pygmalion, die - mehrmals in der Literatur verwendet[143] - von Ivanov in *Tvorčestvo* (KZ)[144] neben anderen Künst-

---

139 I, 781: Не столько выпила пучина светлых рек,
Как древних чаяний душа похоронила.
Все изменило нам... Но ты - не изменила!
Тобой прозябло вновь, что Рока серп пресек.

140 III, 653.

141 I, 622.

142 II, 498 f.

143 Als Symbol der "wunderbaren Macht der Erfüllung" fungierte Pygmalion bei Winckelmann, als Symbol der Liebeskraft bei A. Schlegel

lerpersönlichkeiten angeführt wird. Die ursprünglich Ovidische Fabel schildert die schöpferische Kraft des Künstlers, der seinem Kunstwerk so viel von seiner Seele schenkt, daß es schließlich erwacht und zu leben anfängt.[145] Die Geburt der Schönheit durch die lebenschaffende Kraft des Künstlers ist für Ivanov das wichtigste Element des Mythos *[Tvorčestvo* (KZ)]:

> Уз разрешитель, встань! - и встречной воли полн,
> И мрамор жив Пигмалиона,
> И Красота встает, дщерь золотая волн,
> Из гармонического лона.[146]

Ähnlich heißt es in *Chudožnik* (1907):

> Взгрустит кумиротворец-гений
> Все глину мять да мрамор сечь,-
> И в облик лучших воплощений
> Возмнит свой замысел облечь.
> (...)
> До истощенья расточая,
> До изможденья возлюбя,
> Себя в едином величая,
> В едином отразив себя.[147]

Pygmalion verwandt sind ihrer Kunst und Abstammung nach Phidias und vor allem Praxiteles. Praxiteles' "Marmor", eine Statue in einem anderen Gedicht Ivanovs *[Bog v lupanarii* (1909)][148] erwacht und beginnt sich durch die orgiastische Gesellschaft eines Bordells zu bewegen. Es handelt sich hier um eine neue, magische Möglichkeit des Kunstwerks, die vom Gott Dionysos herrührt. Dionysos haucht nämlich der leblosen Statue Atem ein, macht sie betrunken und läßt sie durch ein Bordell schreiten. Durch den Anblick der erwachten Schönheit erkennen die Orgiasten plötzlich den Gegensatz zu ihrem eigenen Gesicht und werden von Scham erfüllt. So verhilft das Kunstwerk, wiederbelebt durch die Kraft des ekstatischen Gottes, dem Menschen zur Selbsterkenntnis. Es wird zu seinem Ebenbild, um das Platonische ὀρθῶς μανῆναι zu repräsentieren. Die Selbsterkenntnis des Menschen als Errungenschaft der Kunst wird auch in *Rimskij Dnevnik* (1944) hervorgehoben:

---

und stellvertretend für die Anbetung des Kunstwerks von seiten des Künstlers bei Schiller. S. dazu A. Dinter, *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel.* (Diss.) Heidelberg 1979 (= Studien zum Fortwirken der Antike, 11).

144 I, 536 f.

145 Ovid, *Metamorphosen* 10, 243 ff.

146 I, 537.

147 II, 380.

148 II, 327 f.

Nudus salta! Цель искусства -
Без покровов, без оков
Показать, кто ты таков...[149]

Auch zur lyrischen Darstellung der prophetischen Funktion des Künstlers verwendet Ivanov eine Reihe griechischer Mythen und Symbole. Apollon als einer der Schutzherren der Künstler in der Antike war zugleich der Gott der Wahrsagung. Als "Prinz der Musen" - "knjaz' muz" ("князь муз") *[Misterii poèta* (um 1890)], "Prophet" - "prorok" ("пророк") *[Podražanija Platonu* (um 1904)], "Helios-Apollon" *[De profundis* (um 1904)], und blinder Wahrsager *[Irina* (1912)] hält sich Phoibos streng an das antike Vorbild.[150]

Unter den zahlreichen Attributen und Charakteristika Apollons wählt Ivanov nur diejenigen aus, die sich am besten für das Bild des Künstlers eignen. So richtet sich die Erscheinung Apollons als Personifizierung des Lichtes, Vater der Musen und Musagetes nach den Überlieferungen von Homer, Pindar, Pausanias und anderen antiken Autoren. Auch in den neben Apollons Namen angeführten Tieren hält sich Ivanov konsequent an die altgriechische Symbolik. Dabei setzt er ihre Bedeutung bei seinen Lesern als bekannt voraus. Gemeint sind damit die Bezugnahmen auf den Schwan *[Podražanija Platonu* (um 1904); *Orfej rasterzannyj* (1904); *Gastgeschenke* (1908)],[151] bei ihm wie in der antiken Literatur[152] als Sinnbild des Künstlers gebraucht, auf die Zikaden *[Pesni Dafnisa I - Cikady* (1895); *Cikada* (1912)],[153] hier wie in der Antike[154] stellvertretend für die Dichter stehend.

Wie schon erwähnt, nimmt Sokrates' Tod in Ivanovs Kunsttheorie - durch die späte Reue des Sokrates, in seinem Leben die Musik vernachlässigt zu haben - eine besondere Stellung ein. Beim Titel des Gedichts *Podražanija Platonu* (um 1904)[155] ahnt der Eingeweihte bereits die Thematik, die in den Worten des Sokrates über die Todesahnung der Schwäne deutlich wird, wie es im *Phaidon* überliefert ist.[156] Mit

149 III, 594.
150 I, 579 f.; I, 786 f.; II, 237; III, 46 f.
151 I, 786; I, 803; II, 338.
152 Platon, *Phaidon* 84 e ff.; *Staat* X 620 a; Aristoteles, *frg.* 344; Euripides, *Hercules* 691; *Bacchai* 1361.
153 I, 764; III, 15 f.
154 *Anthol. Pal.*, 12, 98; Platon, *Phaidros* 262 d u.a.
155 I, 786.
156 Platon, *Phaidon* 84e: Καί, ὡς ἔοικε, τῶν κύκνων δοκῷ φαυλότερος ὑμῖν εἶναι τὴν μαντείαν, οἱ ἐπειδὰν αἴσθονται ὅτι δεῖ αὐτοὺς ἀποθανεῖν, ἄδοντες καὶ ἐν τῷ πρόσθεν χρόνῳ, τότε δὴ πλεῖστα καὶ μάλιστα ἄδουσι γεγηθότες ὅτι μέλλουσι παρά τόν Θεόν ἀπιέναι οὗπερ εἰσὶ θεράποντες.

in der Sokratischen Metapher des Schwans ist nach Ivanov die Vorstellung des prophetischen Dichters angesprochen.[157]

Manchmal wird die prophetische Fähigkeit des Künstlers an seiner physischen Blindheit erkennbar. Als Blinder kann der Künstler wie Homer mit Seele und Geist sogar das Unsichtbare sehen[158] *[Velisarij-slepec* (1944): "Видит ангелов и землю/ Взор угасший в хрустале..."; *Lira i os'* (1914): "Слепец, в тебя я верую,/ О солнечная Лира]. Bei Ivanov ist zuweilen selbst Apollon blind *[Irina* (1912): "Прозрела слепотою Феба/ И пела слепоты пэан"] - als Hinweis auf Apollons hellseherische Fähigkeiten zu verstehen.[159]

Aus der prophetischen Fähigkeit des Künstlers ergibt sich seine besondere Beziehung zur Vergangenheit. Der Künstler hat eine Vermittlerrolle zwischen den Zeiten. Sein Lied, Ausdruck seiner Fähigkeit, die Zukunft zu kennen, bleibt in seiner Bedeutung überzeitlich.

> Я не знаю Нежной Тайны явных ликов и примет.
> Снятся ль знаменья поэту? Или знаменье - поэт?
> Знаю только: новой свету, кроме вещей, песни нет.[160]

Den Künstler erleuchten die Götter *[Sonetto di Risposta* (CA): "Не верь, поэт, что гимнам учит книга:/ Их боги ткут из золота полудней."],[161] und er vermag als erster, sich an die "vergessenen Schatten" zu erinnern.

> Море, темное море одно предо мной...
> Чу, Сирена ль кличет с далеких камней?...
> "Вспомни, вспомни", звучит за глухой волной,-
> Берег смытых дней, плач забытых теней."[162]

Direkt mit der in der Philosophie Ivanovs als "večnaja pamjat'" angeführten Erinnerung ist der Stoff der Ariadne im Labyrinth verknüpft. So wird das Leben als Labyrinth beschrieben, in dem nur der Ariadnefaden, d.h. die Erinnerung, zur Orientierung verhelfen kann. Der Ariadne-Stoff taucht bei Ivanov vor allem in seiner Gedichtsammlung *Cor ardens* auf *[Mednyj vsadnik; Pesni iz labirinta*: *V. Sestra* und *VI. V oblakach]*, um sich 1915 in *Svet večernij* in der Thematik des kleinen Po-

---

157 Auch Tjutčev gebrauchte den Schwan als Symbol der künstlerischen Existenz. Dazu s. B. Zelinsky 1975, S. 4.

158 III, 594, 499.

159 III, 47.

160 *Prooemion* (1912), III, 11.

161 II, 336.

162 *Iz dalej dalekich* (1907), II, 306.

ems *Pevec v labirinte* ganz zu entfalten.[163] Das darin beschriebene Bild des Künstlers im dunklen Labyrinth ist mit dem des blinden Dichters verwandt. Kunst ersetzt zum einen die Augen, zum anderen verhilft sie zur Orientierung; doch in beiden Fällen wird sie wie das Licht gegen die Dunkelheit eingesetzt. Auf der anderen Seite wird Ariadne bald mit Sibylle verglichen *[Mednyj vsadnik* (CA)],[164] bald erscheint sie als "Schwester" des Dichters und dessen Helferin auf seinem Weg.

И жалостно так возрыдала,
И молвила мне: "Не забудь!
Тебя я давно поджидала:
Мой дар возьми в свой путь:

И нити клуб волокнистый -
Воздушней, чем может спрясти
Луна из мглы волнистой,-
Дала, и шепнула "Прости!".[165]

Bemerkenswert ist, daß Ariadne in der Lyrik Ivanovs eine für die bisherige Tradition[166] unübliche Interpretation erfährt. So erscheint sie weder als die auf Naxos verlassene Geliebte des Theseus noch als die spätere Partnerin des Dionysos. Vielmehr stellt sie die mythische Verkörperung des Begriffs der "Anamnesis" (Erinnerung) dar. Eine Parallele zu dieser Interpretation findet sich in Bal'monts Gedicht *Nit' Ariadny*, in dem Ariadne mit ihrem Faden "zwischen Vergangenheit und Zukunft" vermittelt.[167]

Zu den antiken Künstlerfiguren, die im Werk Ivanovs auftauchen, gehören Arion, Musaios - als Exempla früher Kunst mehr für die Theorie Ivanovs von Bedeutung - und Terpandros. Arion wird eher beiläufig erwähnt *[Kon' Arion* (1912)].[168] Musaios gehört als Beispiel sehr frühen, mythischen Kunstschaffens zum theoretischen Teil der Auseinandersetzung Ivanovs mit Kunst und Künstler. Seine Gestalt findet sich in der ästhetischen Philosophie Ivanovs zur Veranschaulichung des 'Musik treibenden', volksnahen Schöpfers wieder. Terpandros wiederum, der die erste historische Künstlergestalt aus dem 7. Jh. v. Chr. war, wird ein Gedicht gewidmet. Hier wird eine weitere Möglichkeit der Kunst präsentiert, die im Begriff der "vselennaja krasota" ("вселенная красота") angedeutet wird. Es handelt sich um die Fähigkeit des Künstlers,

163 II, 259-261.; II, 274 f.; II, 275; III, 497-499.
164 II, 259 f.
165 *Sestra* (CA), II, 274 - 4. und 5. Strophe.
166 S. dazu L. Friedmann, *Die Gestaltungen des Ariadne-Stoffes von der Antike bis zur Neuzeit.* (Diss.) Wien 1933.
167 K. Bal'mont, Nit' Ariadny (1892). In: *K.D. Bal'mont, Stichotvorenija.* (Hrsg. V. Orlov) Leningrad 1969, S. 80.
168 III, 38 f.

Frieden zu stiften, wozu Ivanov Diodor als Quelle angibt. Durch die Verarbeitung der Überlieferung zu Terpandros strebt Ivanov die lyrisch-philosophische Interpretation geschichtlicher Fakten an. So erzählt er in seinem Gedicht von der delphischen Weissagung vom Krieg unter den Lakedaimoniern, die besagte, daß nur Terpandros die verfeindeten Seiten durch seine Musik versöhnen könne.

Neben dem mächtigen, mit übermenschlichen Fähigkeiten begabten Dichtertypus der Antike wird der Topos vom einsamen Dichter lyrisch in antike mythologische oder historische Gestalten wie Narkissos *[Narciss* (um 1904)]169 und Sappho *[Safo* (KZ)]170 umgesetzt. Bei beiden, die dem Mythos oder der Überlieferung nach ihr Leben unglücklich beendeten, spielt Eros die Rolle der Inspirationsquelle. Sapphos Gestalt hält sich an die bekannte Geschichte ihrer Liebe zu Phaon. Als Sappho-Übersetzer hält sich Ivanov offensichtlich an den Stil der Dichterin sowohl in der Liebesthematik des Gedichts als auch in der Form des lyrischen Ichs, die die Dichtung Sapphos kennzeichnete.171 Romantische Topoi werden aufgenommen - z.B. die dichterische Sehnsucht - "toska" ("тоска") -, der träumende Dichter, der im Bild des einsam durch die Natur umherschweifenden Orpheus oder Narkissos auftritt.

In seiner Einsamkeit ist der Dichter von einer Reihe von Gestalten umgeben, die das künstlerische Schaffen fördern, umschreiben oder einfach beschreiben: Musen, auch Aoniden *[Čelovek* (1915); *Lira i os'* (1914)] oder Pieriden *[Poėtu* (1909)] genannt, Chariten, Horen, Sirenen bevölkern die meisten kunstbezogenen Gedichte Ivanovs.172

Vor allem die Musen erfüllen die Funktion der Förderinnen des Dichters. Immer gegenwärtig *[Poėt* (CA): "Ты музами, поэт, наставлен и привык"], unterstützen sie die Erinnerung *[Derev'ja I* (1917): "Ты, Память, Муз родившая, свята"] und werden um Hilfe zur Inspiration gebeten *[Consolatio ad sodalem* (1909): "Верховных Муз скликая за советом"].173 Das Bild der Horen mit vollen Blumenkörben *[Sonetto di Risposta* (CA); *Nostalgia* (KZ)]174 greift eindeutig auf antike Horen-Darstellungen in Dichtung, Vasenmalerei und Relief zurück.

---

169 I, 774 f.

170 I, 582 f.

171 S. dazu H. Rüdiger, *Sappho. Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt.* Leipzig 1933 (= Das Erbe der Alten. Reihe 2, H. 21). Die Darstellung Sapphos am Meer geht auf Ovid (*her.* 15) zurück, der den Tod der Dichterin durch Selbstmord im Meer erwähnt.

172 III, 220; III, 499; II, 358.

173 II, 498; III, 533; II, 334.

174 II, 335; I, 624.

Alle diese Gestalten beschreibt Ivanov in ihrer geläufigen Bedeutung, ohne sich in Einzelheiten über sie zu vertiefen oder einzelne auf sie bezogene Mythen aufzugreifen. Vielmehr bilden sie eine nach antikem Vorbild gestaltete dichterische Umgebung.

Ivanov bezieht sich selten konkret auf antike Kunstwerke; eine Ausnahme stellen eine Statue des Praxiteles und der Parthenon dar. Die antike Musik dagegen, die am wenigsten überlieferte Kunstart des Altertums, findet das besondere Interesse Ivanovs. Dabei geht es um eine imaginäre musikalische Begleitung von Bildern, die eine bestimmte Atmosphäre verdeutlichen wollen. Bevorzugt werden bestimmte Instrumente. An erster Stelle stehen die Flöte Pans - "svirel'" ("свирель") - die Lyra und die Kithara, ebenfalls apollinischen Sängern zugeschrieben. Diesen Instrumenten werden die antiken Trommeln - "timpany" ("тимпаны") oder "kimvaly" ("кимвалы") - entgegengestellt, die die wilde, orgiastische Atmosphäre bakchischer Feste widerspiegeln sollen. Seltener tauchen Sistrum und Plektron ohne besondere Nebenbedeutung auf. Gesungen wird meistens der Paian oder einfach verschiedene "Hymnen".[175]

In der Beschreibung antiker Musik stellt das Gedicht *Epirrhema* (KZ) einen besonderen Fall dar.[176] Die Rede ist vom musikalischen Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas, zwischen Kithara und Flöte und somit zwischen Apollinischem und Dionysischem in der Kunst - was letztlich eine Wiederkehr zum nietzscheanischen Motiv darstellt. Die Geschichte entfaltet sich wie folgt: Marsyas, der Erfinder des Flötenspiels, gerät wegen seines neuen Intruments in Streit mit Athene und Apollon. In dem darauffolgenden musikalischen Wettkampf wird Marsyas von Apollon besiegt, nachdem der Gott ihn aufgefordert hat, mit der Flöte in Akkorden zu spielen. Die Überlieferungen dieses Mythos stellen für Ivanov das Grundgerüst des Gedichts dar: Marsyas nimmt im letzten Moment seinen Fehler wahr, ist aber nicht in der Lage, den Besuch des erzürnten Gottes hinauszuzögern; er bleibt als häßliche, besiegte und komische Figur verzweifelt zurück, bis das Gegenbild Apollons, der spielende Dionysos, lachend die Bühne betritt:

---

175 Zur Flöte s. *Uvenčannye* (PR), I, 748; *Zmeja* (1907), II, 363; *Palatka Gafiza* (1906), II, 343; *Palinodija* (1927), III, 553; zur Lyra s. *Epirrhema* (KZ) I, 580; *Golosa* (KZ), I, 570; *Eritis sicut dei* (KZ), I, 573; zu den antiken Trommeln s. *Epirrhema* (s.o.); *Beethoveniana* (um 1904), I, 778; *Palatka Gafiza* (s.o.); zum Sistrum s. *Zolotye zavesy X* (1907), II, 389; und zum Plektron s. *Sosedstvo* (1912), III, 48. Der Paian taucht u.a. in *Irina* (1912), III, 47 auf, und Hymnen werden in *Nostalgia* (KZ), I, 623; *Uvenčannye* (s.o.) und *Sestina* (1907), II, 408 gesungen.

176 I, 580.

Постыжен, певец напрасно гостя молит о возврате;
Стоун бряцанье, гул кимвалов замирают в отдаленьи...
(...)
И на площадь выступает, мнимый Феба прорицатель-
И соперник тайный Феба; но личину видит всякий -
И богов, и смертных хохот судит Марсиеву песнь.[177]

Ivanov behandelt altgriechische Musik in doppelter Weise literarisch: einerseits als Element eines geheimnisvollen, vergangenen Ambiente und andererseits im Rahmen antiker Analogien (Pan/Dionysos - Flöte; Apollon - Lyra/ Kithara) und Mythen (Wettstreit zwischen Marsyas und Athena).

Im gleichen Kontext erscheint vor allem der Gedanke von der Funktion bestimmter griechischer Landschaften, die in der antiken Literatur konsequent mit der Kunst und den Musen in Verbindung gebracht werden. Vor allem Helikon *[Poėtu* (1909); *Sosedstvo* (1912)], Kithairon *[Poėt* (CA)], Hymettos *[Palinodija* (1927); *Attika i Galileja* (1905)] und schließlich die Quelle Hippokrene *[Poslanie na Kavkaz* (1912)] verweisen topographisch auf künstlerische Tätigkeit.[178]

Auch einzelne Künstler- oder Göttergestalten sind mit bestimmten landschaftlichen Umgebungen verknüpft. So bewegen sich die dionysischen Gefolgschaften der Mänaden und Satyrn meistens in Wäldern oder heiligen Hainen *[Dryady* (1904); *Narciss* (1904); *Fuga* (1904); *Snovidenie Faraona* (1905); *Žrec ozera Nemi* (1908)].[179] Der Künstler befindet sich meist im Labyrinth oder in dunklen Höhlen *[Poėtu* (1909); *Zmeja* (1907); *Rozy* (1907)] und manchmal am Meer[180] *[Madonna* (KZ); *Zerkalo Ėrosa* (KZ); *V čelne po morju* (KZ); *Vozroždenie* (KZ); *Orfej rasterzannyj* (um 1904); *Žrec ozera Nemi* (s.o.); *Utrenjaja molitva* (CA)]. Es wird deutlich, daß die Umgebung des Künstlers griechischen - meist mythologischen - Charakter hat, auch wenn griechische Landschaften nicht konkret genannt werden. So verbleiben die einzelnen Gestalten in ihren von der antiken Literatur überlieferten Regionen.

177 I, 580.
178 II, 355; III, 48; III, 553; II, 499; II, 269; III, 55.
179 I, 746 f.; I, 774; I, 805; II, 328; II, 293 f.
180 II, 357-359; II, 363; II, 435; I, 588; I, 591-593; I, 593-595; I, 686; I, 801-804, II, 293 f.; II, 496.

6.5 Alte und neue Götter

Bleiben Helikon und Kithairon Dichtern und Musen vorbehalten, ist dagegen der Olymp immer nur von Göttern bewohnt. Auch das Leben der olympischen Götter auf dem heiligen Berg beschreibt Ivanov antiken Vorbildern getreu als selig und erhaben. Auf "ewigen Thronen" sitzend *[Krasnaja osen'* (KZ)], sind sie so glücklich *[Zerkalo Ėrosa* (KZ); *Pesn' razluki* (KZ)],[181] daß ihre Lebensweise nur von den Allerseligsten unter den Sterblichen ansatzweise nachempfunden werden kann. Der Olymp erscheint zuweilen als Metonymie eines fiktiven, im Diesseits unerreichbaren Paradieses und wird für den Dichter zu "Augenmahl", zu "singendem Rätsel". *[Sineva morej* (1904)].[182] Griechische Landschaftselemente wiederum bilden überhaupt eine Umgebung, die ihren Einwohnern das Gefühl vermittelt, ein Götterleben zu führen. Zu dessen wichtigsten Elementen zählt die Liebe.

Нам снится:
Мирообъятным
Лоном любви -
То море внизу
И облак тьмы,
Ветрила трепет,
Злато зари -
И сребристый,
Брезжущий брег -
Мы держим, бессмертные боги...[183]

Während die zwölf Götter ihren Alltag auf dem Olymp verleben, bleibt der Parnaß Apollon und Dionysos vorbehalten. Die Zusammenkunft der beiden Götter auf dem Berg ist Ivanov besonders wichtig. Dabei setzt er die Information, daß in Delphi das Herz des Dionysos begraben liege, bei seinen Lesern als bekannt voraus *[Serdce Dionisa* (1906)].[184] Beachtenswert ist dabei die Metonymie "Delphi" - "Parnaß", die in der äntiken griechischen Literatur häufig in Verbindung mit der Vorstellung vom Parnaß als Kunstlandschaft auftauchte.[185]

Bei Delphi wären Bezugnahmen auf den Apollon-Tempel zu erwarten. Doch Ivanovs Tempelbild ist eher symbolhaft und weicht kaum vom Imaginären ab.[186] Tempel tauchen im Rahmen von Beschreibungen

181 I, 546; I, 591-593; I, 696 f.
182 I, 762.
183 *Zerkalo Ėrosa* (KZ), I, 512.
184 II, 236.
185 Zunächst war der Berg Helikon der Musenberg in der Literatur (bereits bei Hesiod). Später, vor allem in der römischen Literatur, wurde er in dieser symbolischen Bedeutung von Parnaß ersetzt. S. dazu *RE* XVIII[4], S. 1654.

südlicher Traumlandschaften auf und dienen lediglich als Schmuckelemente bzw. Reminiszenzen einer großen Vergangenheit. Der Parthenon taucht in einem Gedicht in seiner Eigenschaft als Verehrungsstätte der Athena auf *[Attika i Galileja* (1905)],[187] in dem die Akropolis generell die Stätte sophistischer Weisheit dargeboten ist.

Ivanovs symbolhaftes Tempelbild ist ein doppeltes. Einerseits handelt es sich um einen dunklen, einsamen und geheimnisvollen Ort der Weisheit *[Eritis sicut dei* (KZ): "... Зари венец огнистый/ Далеко обнимал вечерний небосклон/ За лесом сумрачным рассеянных колонн."][188] und andererseits um einen lichten, harmonischen, bevölkerten Kultplatz.[189] Letzteres Bild erscheint in einer Vision oder in einem Traum *[Bogini* (KZ)]:

Богиням храм меж сих дерев
Над синевой неизреченной,-
Мне снится - блещет иссеченный
Под гимны ионийских дев.[190]

Nicht zu übersehen ist die Beschreibung eines der Tempel in Paestum in *Pèstumskij chram* (KZ). Im jetzigen Süditalien gelegen, erhebt sich Paestum, Poseidonia, zum Symbol des "griechischen Genius" ("Твоей святыни древний порог узрев, (...)/ Гений Эллады, творю обеты!").[191] Dabei ist das Künstlergebet zu beachten, wohl in romantischer Tradition[192] konzipiert ("Святей молитва в хра-

186 Das Bild des griechischen Tempels, ein Symbol der dauerhaften Weisheit der Kunst und Religion wie des Lebens, findet sich im Bereich der symbolistischen Dichtung am deutlichsten in Merežkovskijs *Akropol'* (1897). Beschrieben wird die gesamte Akropolis, doch einen besonderen Akzent gibt Merežkovskij dem Parthenon. Ihm geht es um "das Göttliche", um die "im Einklang mit der Natur stehende Kunst". Er betont den "weißen Marmor", die Bläue des Meeres im Hintergrund, die Klarheit des Himmels. In Merežkovskij ruft das griechische Tempelbild Gedanken über die Distanz zur alten Weisheit und die bedauernswerte Entfernung von der griechischen Zivilisation hervor: "Безумные, безумные! Чего мы ищем? Куда идем? (...) Только здесь, в Акрополе, понимаем, что значит дух свободного, великого народа". Vgl. dazu D.S. Merežkovskij, *Akropol'* (1897). In: ders., *Polnoe sobranie sočinenij.* Hildesheim, New York 1973 (Nachdruck der 2. erweiterten Auflage Moskau 1914), Bd. 5 (t. XVII), S. 17.

187 II, 268-270.

188 I, 573.

189 *Nevedomomu Bogu* (KZ), I, 542.

190 I, 587.

191 I, 583.

192 S. dazu B. Zelinsky 1975, Kap. 3: "Das Künstlergebet als Gedichttypus", S. 62-75.

мах оставленных/ и глас твой громче, царь Посидон, звучит/ (...) в гордом безлюдьи твоих святилищ!").[193]

In *Čelovek* (1915)[194] und *Eritis sicut dei* (KZ)[195] tritt am deutlichsten die Verknüpfung der Vorstellung einer antiken Tempellandschaft mit dem Gedanken von Selbsterkenntnis und Opfer zutage. Delphi steht stellvertretend als Tempel des Dionysos wie des Apollon - die Beschreibung der Tempellandschaft als lichtvoll und harmonisch, das Motiv des "leuchtenden Marmors", die Kulthandlung des Opferns an alten Altären als Umschreibung des Sich-Bekennens zum Vergangenen, all dies sind Elemente in der Beschreibung der Tempellandschaft bei Ivanov, die auf einen direkten Einfluß nietzscheanischer Vorstellungen auf seine Poesie schließen lassen.[196]

Zum gleichen Kontext des Tempelbildes gehört auf jeden Fall der 'Tempelschlaf' - ein zur Kontaktaufnahme mit dem Gott häufiger Brauch in der Antike. Ivanov nimmt ihn zum Anlaß, seinen Glauben vom Bündnis dichterischer Inspiration mit göttlichem Segen zu verarbeiten. In *Nevedomomu Bogu* (KZ) schläft der Dichter im Tempelgelände ein, was nach antikem Glauben einen prophetischen Traum und ein Zwiegespräch mit dem Gott ermöglicht.[197]

Der Gedanke vom 'Tod des alten Gottes', der in der Lyrik Ivanovs immer wieder präsent ist, läßt sich nur mit der Hoffnung auf seine oder des neuen Gottes Auferstehung ausgleichen. Dazu gehört das Motiv vom "unbekannten Gott", eine aus dem Neuen Testament übernommene Vorstellung, die den alten Griechen die Erwartung eines neuen Gottes attestiert. So befindet sich der Dichter in *Nevedomomu Bogu* (KZ) in einem alten, antiken Tempel, auf der Suche nach dem verehrten Gott:

> Я видел в ночи́ звездноокой с колоннами вечными хра́м;
> И бога искал, одинокий, - и бога не видел я там.[198]

Zuweilen empfindet der Dichter Nostalgie nach den "alten Göttern". In *Subiako* (KZ) steht die Ersetzung des Dionysos und des Pan durch einen "neuen Gott" im Vordergrund:

---

193 I, 583.
194 III, 195-242.
195 I, 572-574.
196 Vor allem in den letzten Paragraphen der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ist von der Idylle des delphischen Orakels und dem ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ - Motiv die Rede.
197 I, 540-542.
198 I, 540.

И Бенедикт, обрев приют скалистый,
Елей молитв возжег в пещере мглистой:
И новый Бог стал богом этих мест.[199]

Auch die Gegenüberstellung von Attika und Galiläa in *Attika i Galileja* (1905) beruht nicht auf landschaftlichen Eindrücken, sondern trägt symbolischen Charakter, indem sie auf die Kontinuität beider Religionen hinweist, als deren Geburtsstätten die Landschaften stehen. Zugleich werden Parallelen erstellt, so daß zwei vergleichbare Reihen von Gestalten (Дева - Невеста), Pflanzen (платаны, елея - лилея, мирты), und Bildern (за снегами мраморов - в стрàстной пустыне львиной...) entstehen.[200]

Ähnlich muß die Geschichte von der Erwartung des Bräutigams verstanden werden. Das Ineinandergreifen beider Religionen, die Parallelität zwischen Dionysos und Christus - bereits in der Vorstellung von Tod und Auferstehung des Gottes angedeutet - betont Ivanov wiederholt durch die Parabel von der Erwartung des Bräutigams. Das russische Wort "ženich" ("жених") weicht dann zuweilen dem Gräzismus "gimenej" ("гименей") - Hymenaios -, einmal groß, das Göttliche betonend, einmal klein geschrieben. Dabei werden der auf der eigenen Hochzeit sterbende Jüngling Hymenaios[201] und der Bräutigam aus dem biblischen Gleichnis in Zusammenhang gebracht: "Жених грядет: пожди еще немного", tröstet Ivanov in *Kassandre* (um 1904) eine Freundin.[202] In *Son Melampa* (1907)[203] wiederum sind die Schlangen als prophetische Wesen von der Ankunft des "Bräutigams" überzeugt ("Нас обручила судьба; и каждая ждет Гименея"). In *Čelovek* (1915) heißt es von den Menschen: "Гименей Несказанный нас связует".[204] Christus wird als der vom Kreuz herabgestiegene Bräutigam der Erde beschrieben; wie Dionysos vereinigt Er sich mit der Mutter Erde (worin der Anschluß an die bereits erwähnte Parallelität zwischen Ge-Semele und der Mutter Gottes zu sehen ist).

---

199 I, 620.

200 II, 268-270.

201 Bekannt seit Euripides (*Troad.* 310, 314) und Theokrit (18. 58). Später taucht Hymenaios als faßbare Götter- oder Heroenfigur hervor. R.O. Schmidt hat in seinem Buch *De Hymenaeo et Talasio,* Dresden 1886, einen eingehenden Vergleich zwischen Hymenaios und Dionysos versucht und dabei eine Wesensgleichheit zwischen den beiden Göttern nachgewiesen. Dazu gehört, neben den Ähnlichkeiten im Kult, eine eigenartige Übereinstimmung in bestimmten Mythen, in denen vor allem der Übergang von Freude zur Trauer ausschlaggebend ist. (S. dazu *RE,* IX[1], S. 131.)

202 I, 790.

203 II, 296.

204 III, 216.

Das Erscheinen des Dionysos-Kultes in Griechenland findet seinen dichterischen Ausdruck in der Wiederaufnahme des Mythos von Eurypylos durch Ivanov. Nach einem Sujet von Pausanias führt im Gedicht *Sud ognja* (CA)[205] Eurypylos, Sohn des Eunanion aus Patrai, die heilige Lade mit dem Bild des Dionysos Aisymnetes von Troja mit sich. Trotz der Ermahnungen Kassandras, die gestohlene Lade in den Skamandros zu werfen, begräbt Eurypylos sie in der Erde, aus der im gleichen Moment ein Feigenbaum hervorsprießt. Die griechische Literatur überliefert eine Reihe von Figuren mit dem Namen Eurypylos, unter denen der von Ivanov gemeinte keinen besonders herausragenden Platz einnimmt. Lediglich Religionswissenschaftler wie Nilsson oder Wilamowitz-Moellendorff erhoben später diesen Eurypylos zu einer für die Kulturgeschichte Griechenlands bedeutsamen Gestalt.[206]

Der Titel des Gedichts wiederum spielt auf die Philosophie Heraklits an, wonach das Feuer den Anfang und das Ende des Universums bedeute.[207] Die von Heraklit übernommenen Worte "Рассудит все - Огонь" tauchen auch in *Lico* vom Jahre 1904 auf. Dort handelt es sich um eine Metapher des Absoluten, unumstößlich religiös Gültigen. Das Gedicht *Lico* trägt religionsphilosophischen Charakter und beseitigt eindeutig das Mißverständnis, Dionysos werde in der Kosmologie Ivanovs über Christus gestellt.[208]

> Ты, Сущий, - не всегда ль и, Тайный, - не везде ли, -
> И в грозьдях жертвенных, и в белом сне лилей?[209]

Somit beantwortet Ivanov die Frage mit einer Art epochenüberbrückenden Glaubensbekenntnisses, indem er Dionysos als Allegorie für den einen einzigen Glauben darstellt. Damit gibt er zugleich eine Erklärung für sein philosophisches Dionysosbild.[210]

205 II, 245-248.

206 S. dazu M.P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluß der attischen.* Stuttgart 1957 (Nachdruck der Ausgabe 1906), S. 294 ff.; U.v. Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen.* Darmstadt 1984 (Nachdruck der unveränderten Auflage 1955).

207 In der Abhandlung *O veselom remesle i umnom veselii* (1907) andererseits werden die gleichen Worte als Metonymie für das letzte Urteil in Fragen der Kunst gebraucht (III, 65). F. Zelinskij 1917, S. 103, erhebt Heraklit neben Nietzsche zu einem der "Leitsterne" - "kormčie zvezdy" - im Werk Ivanovs: "Идея изначального огня, всерождающего и всепоглощающего, рождающего ради поглощения и поглощающего ради рождения, естественно сплелась с идеей Диониса."

208 S. dazu S. Tyszkiewicz, op. cit.

209 II, 265.

210 O. Deschartes (II, 705) gibt dazu folgendes Kommentar: "Мережковский приписывает В.И. именно то, что автор "Эллинс-

Am Beispiel der dionysischen Religion kann Ivanov ferner seine Auffassung von der Notwendigkeit innerer Verwandlung durch den Kontakt mit Gott veranschaulichen. Dieser Kontakt erreicht seinen Höhepunkt in der Ekstase, die Ivanov immer wieder als einen der wichtigsten Punkte dionysischer Mystik hervorhebt. Die Erklärung im Gedicht hängt eng mit der theoretischen zusammen.[211]

Die Fähigkeit zum ekstatischen Wahnsinn, so wie dieser von Ivanov theoretisch beschrieben wurde, besaßen nämlich hauptsächlich Frauen, was unter anderem auch ihre Hauptrolle im dionysischen Kult beweist. Diesem religionshistorischen Ansatz treu, füllt Ivanov seine 'dionysischen' Gedichte mit Mänadengestalten, die Dionysos und seinen Satyrn auf ihren orgiastischen Zügen folgen *[Fuga* (1904); *Ljubov' i smert' - Kancona I* (1907); *Čelovek* (1915)].[212] Sie geraten in Raserei *[Vrata* (KZ); *Samootčuždenie* (CA)],[213] sehen in die Zukunft *[Mènada* (um 1905)]][214] u.ä.

Die Sehnsucht nach dem Ekstase-Erlebnis taucht in Gedichten auf, die die Gestalt von Hymnen an Dionysos oder von Bitten um die Epiphanie *[De profundis* (CA); *Vozroždenie* (KZ); *Vyzyvanie Vakcha* (1907)] haben.[215] Die Häufigkeit der direkten Wendung an Gott erlaubt die Unterscheidung eines besonderen Gedichttypus bei Ivanov, der kurz mit "Gebet" beschreibbar ist, wobei hier das schon erwähnte allumfassende Verständnis des Göttlichen vorausgesetzt wird - ob das Gebet an Dionysos, Apollon oder Christus gerichtet ist, erweist sich als unwichtig.

In diesem theologischen Kontext verdienen die nicht seltenen dichterischen Beschreibungen antiker religiöser Prozessionen und Feiern Aufmerksamkeit. Diese finden entweder in antiken Tempeln und deren Ruinen *[Noč' v pustyne* (KZ); *Golosa* (KZ); *Pèstumskij chram* (KZ); *Sfinks* (KZ); *Gastgeschenke 4, 5* (1908)]][216] oder in offener Landschaft *[Bogini* (KZ); *Materinstvo* (1912); *Polevoj trud* (1912)]][217] und nicht selten bei Mondschein *[Kiparis* (KZ)]][218] statt. Im Rhythmus der

кой религии страдающего бога" с самого начала, неизменно, горячо отвергал. Он, конечно, *никогда* слова *бог*, когда оно относилось к Дионису, с большой буквы не писал, он счел бы такое начертание кощунственным. (...) Для эллинов Дионис был богом. Для ЭЛЛИНОВ!"

211 S. dazu *Anima* (1907), III, 270-293; *Sporady*, (1908), III, 111-135.
212 I, 805 f.; II, 397-400; III, 230.
213 I, 676; II, 330.
214 II, 227 f.
215 II, 237; I, 684-688; II, 368 f.
216 I, 527-535; I, 570 f.; I, 583; I, 643-660; II, 339.
217 I, 587; III, 23-26; III, 34.
218 I, 618; I, 619 f.

Klänge antiker Instrumente rufen die Prozessionsteilnehmer rhythmisch "voj, voj" *[Svetoč* (KZ)][219] oder "ėvan, ėvoe".[220] In den vom dionysischen Geist geprägten antiken Feiern stimmen imaginäre antike Chöre Hymnen an *[Pesn' razluki* (KZ)],[221] während Frauen Klage- oder Festlieder *[Trizna Dionisa* (KZ)][222] singen. Sogar Menschenopfer finden statt *[Nevedomomu bogu* (KZ)].[223]

All dies bliebe einfaches Bild, höben sich nicht einzelne Symbole mit philosophischem Hintergrund aus der Umgebung heraus. Opfer und Altar nehmen dabei einen wichtigen Platz ein, denn sie implizieren auch Christliches *[Žertva* (KZ); *Sloki* (um 1904); *Polet* (KZ)].[224] Außerdem erscheint "Opfer" mitunter als Metapher für Leben und Tod *[Vozroždenie - Antistrofa 3* (KZ); *Zavet solnca* (1905); *Čelovek VIII* (1915)],[225] Kunst *[Utrennjaja zvezda* (KZ); *Solus* (1912)],[226] Vergangenheit *[Zerkalo ėrosa* (KZ)],[227] und Liebe *[Samootčuždenie* (KZ); *Gastgeschenke 2* (1908); *Zodčij* (1905)].[228]

Die Pilgerfahrt zu verschiedenen Altären bekommt in der Lyrik wie in der Theorie Ivanovs metaphorischen Charakter. In *Perepiska iz dvuch uglov* (1920) beschreibt er damit die Notwendigkeit, aus der Vergangenheit zu schöpfen und sie zu verehren.[229] Eine ähnliche Bedeutung für seine Lyrik hat die Pilgerfahrt, in der sie allerdings viel früher auftaucht. So erscheint dem Dichter in *Videnie* (1912) eine geheimnisvolle Gestalt, die ihn in eine gegenwärtige Landschaft mit alten Altären führt.

Холмы рогатых алтарей,
Причудливых, как тень улиты;
Витые башни - и царей
Чудовищные монолиты.[230]

---

219 I, 682-684.

220 Wahrscheinlich wirkten hier die Schilderungen antiker Prozessionen Welckers. S. dazu F.G. Welcker, op. cit., Bd. 2, S. 609.

221 I, 696.

222 I, 571 f.

223 I, 540-542.

224 I, 703 f.; I, 743 f.; I, 609.

225 I, 687; II, 233; III, 227.

226 I, 525; III, 28.

227 I, 591-593.

228 II, 330; II, 338; II, 380.

229 III, 397: "...беспечные и любознательные, как чужеземцы, будем проходить мимо бесчисленных алтарей и кумиров монументальной культуры, частию лежащих в запустении, частию обновленных (...), своенравно останавливаясь и жертвуя на забытых местах, если увидим тут незримые людям неувядающие цветы, выросшие из древней могилы."

In dieser symbolischen Bedeutung bildet der "Altar" das Bindeglied zwischen der theoretischen und der lyrischen Darstellung des Übergangs von der altgriechischen Vergangenheit in die Gegenwart im Werk Ivanovs.[231]

6.6 Zeugen aus der Vergangenheit

Das Bild Griechenlands in der Lyrik Ivanovs wird in der Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart zusammengefaßt. In allen bisher behandelten Themenkreisen bildet es den Hintergrund; doch in einer Reihe von Symbolen und Motiven erfährt es eine gesonderte, direkte Aufmerksamkeit. Das 'Opfern an verschiedenen Altären' bezeugt die Bereitschaft des Dichters, die Vergangenheit aufzunehmen, um aus ihr zu lernen. Sein Verhältnis zu ihr gestaltet sich jedoch weiterhin in doppelter Prägung. Der Dichter empfindet sich und seine Welt als festen Bestandteil einer langen Tradition, die in ihrer ununterbrochenen Existenz Natur und Menschen der Gegenwart mit denen vorangegangener Zeiten verbindet.

Vergangenes kündigt sich vor allem im Fortbestand von Landschaften an. Das "Ich" in Ivanovs Lyrik bewegt sich oft in Umgebungen, die stark an das antike Griechenland erinnern oder die Sehnsucht danach erwecken. Die Sterne, denen der Titel der ersten Gedichtsammlung *Kornčie zvezdy* (1902) gewidmet ist, sind die besten Zeugen der Ewigkeit und stehen als Bindeglieder zwischen dem Dichter und der Vergangenheit *[Pokornost'* (1890): "Эоны долгие, светило, ты плывешь"; *Noč' v pustyne* (KZ)].[232]

Den raschen Fluß der Zeit erkennt am besten eine prophetische Gestalt aus dem griechischen Mythenkreis. Obwohl Prophetengestalten in der Lyrik Ivanovs keine Seltenheit darstellen, wird Melampus ein langes, philosophisch genau durchdachtes Gedicht, *Son Melampa* (1907), gewidmet.[233] Ursprünglich von Homer erwähnt, galt Melampus als ältester Seher der Antike und zugleich Begründer des Dionysos-Kultes in Griechenland.[234] Offensichtlich interessierte er Ivanov vor allem in der letzteren Funktion. Während seiner Kindheit hatten Schlangen mit ihren Zungen die Ohren des Melampus gesäubert, so daß er die Fähig-

---

230 III, 27.

231 Vgl. *Golosa* (KZ), I, 570: "Мы воотще сжигаем фимиамы/ На забытых алтарях".

232 I, 523; I, 534.

233 II, 294-299.

234 Homer, *Odyssee* 15, 225; *Ilias* 2, 705; Herodot, *Hist.* 2, 48 ff.

keit erlangte, die Stimmen der Vögel zu verstehen und mit ihrer Hilfe weiszusagen. Eines der wichtigsten Geheimnisse, die die Schlangen dem Melampus vermittelten, handelte vom Fluß der Zeit:

"Вещий!" он слышит, он чует": "внемли: не едина вся вечность,
Движутся в море глубоком моря, те - к зарям, те - к закатам;
Поверху волны стремятся на полдень, ниже - на - полночь:
Разно-текущих потоков немало в темной пучине,
И в океане пурпурном подводные катятся реки."[235]

Das Gedicht selbst interpretierend, erklärt Ivanov daß sein Hauptgegenstand der Fluß der Zeit aus der Vergangenheit und, umgekehrt, in sie zurück ist. In diesem Sinne sind die beiden für den "Fluß der Zeit" gebrauchten Begriffe "rojja" ("ройя" - "ροΐα") und "antirrojja" ("антиройя" - "ἀντιρροΐα") für die gesamte Gewässer-Symbolik in Ivanovs Dichtung charakteristisch. Der "Fluß der Erinnerung" mit der doppelten Richtung führt den Menschen in die Vergangenheit *[Derev'ja* (1917)], und ein geradezu magischer Fluß richtet sich "zurück zu der Quelle" *[Pokoj* (1915)].[236]

Mit diesem Thema hängt die Symbolik der sprechenden Schlange in Ivanovs Lyrik eng zusammen, die ihre Funktion als prophetisches Wesen auch in *Poét* (1915) beibehält.[237] In *Dionis i pradionisijstvo* (1923) wird die Schlangenverehrung schon ins vordionysische Griechenland gesetzt; dabei werden alle symbolischen Bedeutungen der Schlange in der griechischen Religionsgeschichte aufgezählt.[238]

Neben dem Gefühl, durch die Natur mit der Vergangenheit verknüpft zu sein, dominiert auch die Sehnsucht nach dem weit zurückliegenden Glück früherer Generationen. Das verlorene Paradies, den heutigen Menschen versperrt, wird durch die in der Antike geläufigen Legenden von Atlantis und dem Land der Hyperboräer versinnbildlicht. Dabei handelt es sich lediglich um die Übernahme antiker Motive ohne besondere Hinzufügungen von seiten Ivanovs. In *Podražanija Platonu* (um 1904)[239] wird der Mythos von Atlantis in seiner allerersten, platonischen Version, nacherzählt.[240] Im Mittelpunkt steht die Beleh-

235 II, 295.
236 III, 533; III, 538 f.
237 III, 490.
238 V. Ivanov, *Dionis i pradionisijstvo.* S. 96-101.
239 I, 786 f.
240 Platon, *Timaios* 24 c, *Kritias* 108 e

rung Solons durch einen ägyptischen Priester über die Vergangenheit der Griechen: sie seien durch die von den Ägyptern aufbewahrten Tafeln ihrer Vorfahren, der Atlantis-Bewohner, aus ihrer Kindhaftigkeit herausgerissen worden.

Мы сохранили вам заветные скрижали.
В законах доблести отцы твои мужали.
О гость, то был земли прекраснейший народ![241]

Gerade diese Legende verwendet Ivanov später in einem Brief an M. Geršenzon in der *Perepiska iz dvuch uglov* (1920),[242] um die Aufbewahrung alter, von der Vergangenheit überlieferter Weisheit zu verteidigen.

Den antiken Topos vom Land der Hyperboräer führt Ivanov wiederum im Kontext einer imaginären, überglücklichen Menschheitsvergangenheit an. In *Poėt* (1915) wird das Land der Hyperboräer sogar als Abstammungsort der Dichter erwähnt, ein Ort, wo vor allem Weisheit und Schönheit herrschten.

Вспомнил, кем издревле был,
Вспомнил песнь родную
Знает Бог, о чем пою.[243]

In *Pevec u sufitov* (1914) wird die Überlieferung des Hyperboräer-Glücks den nördlichen Sagas zugeschrieben. Dabei übernimmt Ivanov bewußt auch Elemente von Platon, denn ein Teil des Gedichts trägt den Titel *Giperborejskaja byl'* und verarbeitet die platonische Vorstellung von dem Hyperboräerland als Heimat der Dichter und Künstler.

Было время,- помнят саги, -
Аль и саги то забыли? -
Только лирники да маги
Лицезрят живые были...[244]

In alledem tritt die Vorstellung von einem 'verlorenen Paradies', die Sehnsucht nach einer vergangenen Idylle in Ausdrücken wie "antike Schönheit" *[Venok sonetov - XI* (1907): "Где древняя почиет красота"],[245] und "schuldlose Schönheit" [in *Strannik i statui* (KZ) werden Statuen als "Дети красоты невинной" bezeichnet][246] zutage.

---

241 I, 787.
242 S. dazu Kap. 5.4, S. 131.
243 III, 490 f.
244 III, 492.
245 II, 417
246 I, 626.

Dieses Paradies der Vergangenheit, das auch als "verlorene Heimat" und überhaupt als "Heimat der Dichter" bezeichnet wird, wird des öfteren in Griechenland angesetzt. In *Eritis sicut dei* (KZ) beschreibt Ivanov den Dichter als Wanderer, der erst in der altertümlichen Tempellandschaft von Delphi seine Heimat wiedererkennt:

Как путник, много лет вздыхавший об отчизне,
Гость поздний, в дом родной пришел я к мертвой тризне.[247]

6.7 Sprachliches

Die mit Griechenland zusammenhängende Thematik in der Lyrik Ivanovs unterstützt eine Reihe mit der griechischen Sprache verbundener sprachlicher Eigenarten. V. Gofman bezeichnet den Wortschatz der Gedichte Ivanovs als "ein klares Beispiel der Rückkehr von der Moderne ins Altertum",[248] womit er vor allem die aus dem Griechischen übernommenen russischen Neubildungen und eine Reihe von Epitheta - Lehnübersetzungen antiker Begriffe - meint.[249] Für viele der Wörter, die im folgenden aufgeführt werden, sind russische Synonyme vorhanden; doch die von Ivanov gewählten Alternativen sind offensichtlich dazu ausersehen, als griechische Ableitungen die griechisch geprägte thematische Umgebung zu ergänzen.

(1) Aeon, "эон" (Gr. αἰών)

So gebraucht Ivanov des öfteren das Wort "ėon" ("эон"). In *Cor ardens* wird das Wort sogar im Rahmen der an v. Günther gerichteten Gedichte *Gastgeschenke 6* (1908) auf Deutsch geschrieben.[250] "Эоны" hat immer die Bedeutung von Vergangenheit, d.h. es soll als Wort den vom Autor verinnerlichten, ununterbrochenen Zeitfluß veranschaulichen, als dessen Teil Ivanov sich und seine Kultur betrachtet. So heißt es z.B. in *Pokornost'* (KZ) "Эоны долгие, светило, ты плывешь" und zum Gedanken der Ewigkeit im Tod in *Krasnaja osen'* (KZ) "По вòлнам эонов", oder in *Miry vozmožnogo* (1890) "В зарях эонов, сей завет положен".[251]

---

247 I, 575.

248 Vgl. V. Gofman, Jazyk simvolistov. In: *LN* 1934, Nr. 27/28, S. 100.

249 Ibid., S. 89: "Для Вяч. Иванова не менее характерно, чем для Бальмонта, использование сложных прилагательных, то архаически-велеречивых, то новообразованных но с тем же колоритом велеречия."

250 II, 340.

251 I, 523; I, 546; I, 672. Außerdem in *Nebosvod* (1907) II, 379.

(2) "демиург" (Gr. δημιουργός)

Interessant ist der Gebrauch des Wortes "demiurg" ("демиург") im Kontext künstlerischen Schaffens. Durch die griechische Semantik des Wortes - zugleich mit "Handwerker" und "Schöpfer" (= Synonym für "Gott") zu übersetzen - wird sowohl die ursprünglich Platonische Vorrangstellung des Handwerks vor der Kunst, als auch die Gleichsetzung des Künstlers mit Gott vorweggenommen *[Tvorčestvo* (KZ): "Будь новый демиург!].[252]

(3) "архитриклин" (Gr. ἀρχιτρίκλινος)
"триклиния" (Gr. τρίκλινος)
"оргия" (Gr. ὄργια)

Zum Verständnis antiker Lebensweise gehört die Vorstellung symposialer Gemeinschaft, die mit dem griechischen Wort τρίκλινος angedeutet wird. Das Wort wird von Ivanov als Synonym des auch sehr oft verwendeten russischen Begriffs "pir" ("пир") gebraucht, wobei es sich keineswegs mit "orgija" ("оргия") deckt, das eher auf Kultisches anspielt. Mit "triklinija" ("триклиния") ist auch der Gedanke an Opfer *["Večerja", Leonardo* (KZ): "в жертвенный триклиний"] und Tod *[Rozalii* (CA): "...Славьте Розу оба,/ Триклиния подругу - и гробницы"] angedeutet.[253] Dem Begriff "триклиния" ist die Bezeichnung des Symposion-Leiters, des ἀρχιτρίκλινος verwandt, die allerdings nur einmal auftaucht.[254]

(4) "амфора" (Gr. ἀμφορεύς)
"кратэр" (Gr. κρατήρ)

In ähnlichem Zusammenhang werden die Bezeichnungen antiker Gefäße wie Amphore oder Krater gebraucht. Sie dürften dem russischen Leser geläufiger gewesen sein, zumal sie sich durch die Archäologie verbreitet hatten. Dabei soll vor allem die Metaphorik des Wortes "Krater" betont werden. Hier ist die antike Funktion des Kraters als Gefäß, in dem Wein und Wasser gemischt wurden, ausschlaggebend. Das Leben wird mit einem Krater verglichen *[Nežnaja tajna* (1912): "сладостной жизни кратэр"], in Anspielung auf den Tod *[Spor IV* (1907): "Но, выплеснув вино, держала пуст/ Пред вами я кратэр..."], in dem sich Gutes und Böses vermischten, oder in dem die

252 I, 537.
253 I, 615; II, 490.
254 In *Spor II* (1907), II, 402.

Seele geformt wird *[Antologija Rozy, VII "Kratėr"* (CA): "Роза, в кратэре каком сотворил твою душу Смеситель?"].[255] Die Semantik von *κρατήρ* als "Öffnung, Vulkantrichter" wird dagegen nirgends berücksichtigt.

(5) "Архипелаг" (Gr. ἀρχιπέλαγος)
"thalassa" (Gr. θάλασσα)
"Понт", "понт" (Gr. πόντος)

Neben dem russischen Wort "море" für Meer taucht einmal das griechische "Archipelag" ("Архипелаг"), auf *[Zolotye zavesy III* (1907): "Во сне предстал мне наг и смугл Эрот,/ Как знойного пловец Архипелага"].[256] Dies und der Titel eines Gedichtzyklus von *Kornčie zvezdy - Thalassia*[257] zeigen nach einem Vergleich mit dem Inhalt der Gedichte, daß es sich hier lediglich um den Gebrauch verschiedener Begriffe der gleichen Semantik ohne topographische oder kulturbezogene Andeutungen handelt. In der größeren Auswahl verschiedener Wörter für "Meer" kann höchstens ein Hinweis auf das zeiten- und kulturverbindende Element gesehen werden. Ein Indiz dafür bildet die Wiederholung des Leopardi-Satzes: "naufragar mi è dolce in questo mare", in dem "mare" als Allegorie von "Leben", "Kultur", "Zeit" oder sogar "Gott" zu verstehen ist.[258] Neben "море", "mare", "архипелаг" und "thalassa" gebraucht Ivanov für Meer auch das Wort "понт" *[Sny* (KZ); *Sirakuzy* (KZ)].[259] Dabei spielt er zwischen der griechischen Bezeichnung für "Meer" und für "Schwarzes Meer", indem er das Wort mal in Groß- und mal in Kleinschrift anführt*[Sny* (KZ): "Но к Утренней Звезде летя чрез понт эфирный,/ Воспомнил синий Понт, златистый дальний брег...")

(6) "гименей" - "Гименей" (Gr. ὑμέναιος, Ὑμέναιος)[260]

(7) "Психея", "психея" (Gr. Ψυχή - ψυχή)

Von der Doppeldeutigkeit antiker Namen macht Ivanov genauso beim Begriff "Seele" Gebrauch. "Psicheja" ("Психея") unterscheidet sich von "duša" ("душа") insofern, als die erstere, großeschrieben, Asso-

255 III, 30; II, 403; II, 501.
256 II, 385.
257 I, 587-598.
258 Dazu vgl. in *Perepiska iz dvuch uglov* (1920), III, 386: "И так много вокруг меня вещей и лиц, внушающих мне благоговение, от человека и орудий его, и великого труда его, и поруганного достоинства его, до минерала, - что мне сладостно тонуть в этом море ("naufragar mi è dolce in questo mare") - тонуть в Боге."
259 I, 609 f; I, 622 f.
260 S. dazu Kap. 6.5, S. 188 f.

ziationen mit der mythischen Gestalt Psyche herstellt. So ist "Психея" im VIII. Gedicht von *Zolotye zavesy* (1907) eine Person, während sie in *Spor VI* (CA) eine doppelte Bedeutung annimmt bzw. eine Personifizierung der Seele andeutet: "Я - пламенник любви. Твоя Психея/ Вперед..."[261]

(8) "Феникс", "феникс" ("пальма") (Gr. φοῖνιξ)

Beim Eigennamen "Feniks" ("Феникс") greift Ivanov auf die Bedeutung des Wortes als einfachen Substantivs zurück, indem er ihn neben das Wort "pal'ma" ("пальма") stellt. Auf diese Weise setzt er bei seinem Leser nicht nur die Kenntnis des Phoinix-Mythos, sondern auch die Semantik des Namens voraus. In *Pal'ma* (1914)[262] wird die Palme als Symbol der Musikalität erwähnt; doch in der letzten Strophe taucht der mythische Phoinix auf, dessen Name auf Griechisch und kleingeschrieben auch "Palme" bedeutet.

(9) "пир" in doppelter Bedeutung, als russisches und griechisches Wort (πῦρ)

Unter den semantischen Wortspielen in Ivanovs Lyrik findet sich auch das griechische Wort für "Feuer" - "πῦρ". Zugleich gebraucht Ivanov immer wieder die phonetisch treue Entsprechung des Wortes auf Russisch - "pir" ("пир") -, in der Bedeutung, von "Festmahl" [*Sineva morej* (um 1904): "пир очей"; *Noč' v pustyne* (KZ): "буйный пир" und *Trizna Dionisa* (KZ): "в пире стонов"].[263] Dabei würde es sich um ein hier uninteressantes Wort handeln, gebrauchte es Ivanov nicht zugleich als einfache Transliteration des griechischen Wortes πῦρ. So bezieht er sich in *Javlenie luny* (KZ) wohl auf das Feuer, wenn er über den Mond "Навись над вспыхнувшим средром.../ Стихий слиянных пир созвучный!" schreibt, oder, wenn er in *Psalom solnečnyj* (1906) "Тебя, двуединое Солнце/ Горящего пира" bemerkt.[264]

(10) "Сафтон гнофи" (Gr. ΣΕΑΥΤΟΝ ΓΝΩΘΙ)

In diesem Zusammenhang ist die schon erwähnte Transliteration des delphischen Spruchs ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ zu wiederholen, das, in russischen Buchstaben geschrieben - "САВТОН ГНОФИ" - [*Eritis sicut dei*

261 II, 387; II, 404.
262 III, 544.
263 I, 762; I, 530; I, 572.
264 I, 589; II, 235.

(KZ)],[265] lediglich eine Parallele zur ebenfalls gebrauchten griechischen Schreibung und zu seiner russischen Übersetzung "познай самого себя" bildet.

(11) "скимны" (Gr. σκύμνοι)

In einer Kritik der Gedichtsammlung *Prozračnost'* (1904) schreibt A. Blok: "Некоторые стихи отличаются чересчур филологической изысканностью: такие слова и выражения, как "скиты скитальных скимнов"...".[266] Was Blok unter anderem auffällt, ist der Gebrauch des altgriechischen Wortes σκύμνος als "skimny" ("скимны") für junge Löwen. Das Wort wird im Kontext der Schilderung einer Traumlandschaft in *Vozzrevšie* (PR) gebraucht:

Мысы рассветных гимнов,
И башни в поле звезд,
Скиты скитальных скимнов,
И скалы орлих гнезд![267]

Dabei handelt sich um ein Wort, daß im Russischen unbekannt und somit den über keine Altgriechischkenntnisse verfügenden Leser überfordert.

(12) эвой!, эван! (Gr. εὐοῖ, εὐάν)

Bakchanten und Bakchantinnen skandierten bei ihren orgiastischen Zusammenkünften zu Ehren des Dionysos die Laute "εὐάν" oder "εὐοῖ". Die russische phonetische Transkription - nach der erasmischen Aussprache wird "οι" mit "ой" transkribiert - dieser Ausrufe wird in Ivanovs Lyrik zum häufigen Motiv, das vor allem in auf Dionysos bezogenen Gedichten auftaucht *[Svetoč* (KZ)].[268]

(13) Sonstige Gräzismen

Die durch die obigen Beispiele dokumentierte Vorliebe Ivanovs für einen vom Griechischen geprägten Wortschatz äußert sich auch darin, daß er im Russischen gebräuchliche Gräzismen oft russischen Termini vorzieht. Es handelte sich um bestimmte Wörter, die sich entweder durch die Häufigkeit ihrer Verwendung in Ivanovs Lyrik oder - in den seltensten Fällen - durch die Eigenart ihres Gebrauchs im Russischen auszeichnen. Mit Ausnahme der schon erwähnten handelt es sich dabei um folgende Wörter:

265 I, 573.

266 A. Blok, Vjačeslav Ivanov. Prozračnost'. In: *A. Blok, Sobranie sočinenij*, 5. Bd., S. 539.

267 I, 749.

268 I, 682-684.

акробат, антидор, аскет, гимн, гнома, демон, икона, корибант, куреты, мирты, мистагог, нектар, палимнестон, палинодия, пэплос, ритм, стигма, стихия, сфера, тирс, триэра, трон, фиас, фимела, фимиам, хаос, хитон, хрисолит, экстаза, эпиталам, эпоха, эфебы, эфир, эхо.

Epitheta

Eine Reihe von meist auf Personen, Götter, Helden oder Halbgötter, aber auch Gegenstände bezogenen Epitheta zeichnen sich dadurch aus, daß sie sonst im Russischen äußerst selten gebraucht werden. Bei den Komposita fällt die Zusammensetzung und nicht die einzelnen Bestandteile auf. Natürlich kann die Quelle dieser Wortwahl nur in wenigen Fällen und auch dann nicht mit absoluter Gewißheit ermittelt werden.

A. Bezeichnungen von Gegenständen, Tieren, Landschaften und Sterblichen[269]

златотканая багряница	*"Večera vo mgle neslis' Titany"* (KZ)
богоносние крилья	*Noč' v pustyne* (KZ)
звездноокая ночь	*Nevedomomu bogu* (KZ)
вечные троны	*Krasnaja osen'* (KZ)
цветоносная земля	*Zemlja* (KZ)
огневая колесница	*Večernie dali* (KZ)
среброногие девы	*L' arco muto* (KZ)
фиалкокудрые Сиракузы	*Sirakuzy* (KZ)
синекудрая дщерь	*Den' i noč'* (KZ)
глубокогрудая Муза	*Pesn' razluki* (KZ)
буйнокудрая богиня сребродымная жатва нерукотворный храм синекрылый орел златоржавый Парфенон	*Attika i Galileja* (um 1904)
тихокрылый орел солнцеокий орел светлоструйный Эридан	*Ganimed* (PR)
двоеглавый Парнасс	*Serdce Dionisa* (1906)
темноогненный кратэр	*Kratèr* (1907)
светозарная Эллада	*Grečeskaja vaza* (1918/19)
заоблачный Пегас	*Rimskij dnevnik - Mart, 4* (1944)

269 I, 515; I, 534; I, 542; I, 546; I, 551; I, 588; I, 620; I, 622; I, 635; I, 697; II, 269; I, 793; I, 794; II, 236; II, 381; III, 545; III, 599.

B. Götterbezeichnungen[270]

цветоносная Ге	*Krasota* (KZ)
(вождь) крылатый Феба	*Untrenjaja zvezda* (KZ)
невозмутимый небосвод	*Okeanidy* (KZ)
серебропенные Мэнады	
огненосец Прометей	*Tvorčestvo* (KZ)
громодержавный Отец	
чутколистный Дионис	*Golosa* (KZ)
звездная Афродита	*Safo* (KZ)
полнонощный Небосвод	*Na mig* (KZ)
Природа -Всематерь	*Den' i noč'* (KZ)
животворящая Деметер	
дарящая Деметер	*Vrata* (KZ)
венчающая Деметер	
змеекудрый (Виноградарь) Дионис	*Vozroždenie* (KZ)
сладкогласный Орфей	
влажноокий Дионис	*Tišina* (KZ)
темная Изида	*Pietà* (KZ)
лучезарный Феб	*Zolotoe sčast'e* (1895)
златокудрый Аполлон	*Pesni Dafnisa V: Apollon vljublennyj* (1895)
растерзанный Орфей	*Orfej rasterzannyj* (PR)
бледная Изида	*Sfinksy nad Nevoj* (1907)
бледная Геката	*Sonetto di risposta* (CA)
ясноокая Афена	
строгая Афена	
безмужняя Паллада	*Attika i Galileja* (1905)
мудрая Афена	
ярый Вакх	*Kratèr* (1907)
яростный Эрос	*Nebosvod* (1907)
ясноликая муза	*Zolotye zavesy XIII* (1907)
державная Ника	
многогрудая Земля/Артемис	*Materinstvo* (1912)
неистомная Земля/Артемис	
ветхий Кронос	*Zimnjaja Burja* (1917)

270 I, 517; I, 525; I, 526 f.; I, 527; I, 536; I, 537; I, 570; I, 583; I, 608; I, 635; I, 666; I, 685; I, 686; I, 694; I, 702; I, 764; I, 768; I, 801; II, 323; II, 335; II, 269; II, 381; II, 379; II, 390; III, 23; III, 503.

Besondere Vorliebe zeigt Ivanov für Adjektive, die Farben bezeichnen, wobei Gold, Silber, Blau und Schwarz vorherrschen. Dies entspricht auch den Schilderungen göttlichen Aussehens bei den Antiken. "Sinekudryj" ("синекудрый") ist eine Übersetzung des Homerischen Wortes "κυανοχαίτης", ursprünglich für Poseidons tiefschwarzes, bläulich schimmerndes Haars gebraucht.[271] Apollon dagegen zeichnete sich durch sein blondes, "goldenes" Haar aus, was durch die Adjektive "svetlozaryj" ("светлозарый"), "zlatokudryj" ("златокудрый") beschrieben wird.

Spezielles Interesse widmet Ivanov Epitheta, deren Semantik, wenn auch teilweise - durch das erste Kompositum - mit der Vegetation verknüpft ist. Es ist dabei nicht zufällig, daß er diese vor allem zur Beschreibung von Ge oder Dionysos gebraucht. "Cvetonosnyj" ("цветоносный") hat eine Entsprechung im Griechischen, die sich auf Ge bezieht, nämlich "ἀνθεσφόρος". Anders verhält es sich mit "čutkolistnyj" ("чутколистный") bei Dionysos, womit wahrscheinlich auf den Efeu als dionysische Pflanze angespielt wird. Die Traube als heilige Frucht des Dionysos interessiert Ivanov insofern, als er, wie er in *Religija Dionisa* vermerkt, darin eine Parallele zur späteren christlichen Symbolik erblickt. So ist "vinogradar'" ("виноградарь") als die russische Entsprechung des für Dionysos in der Antike laut Usener[272] gebrauchten Götterbeinamens "Σταφυλίτης" anzusehen. Beim Epitheton "fialkokudrye" ("фиалкокудрые") gibt Ivanov selbst seine Quelle an. Er habe das Wort als Übertragung eines von Pindar für die Musen erwähnten Adjektivs gebraucht.[273]

Ähnliches darf für eine Reihe anderer Adjektive angenommen werden, obwohl deren Herkunft nicht immer genau zu bestimmen ist. Sie könnten entweder aus einem dichterischen, im Original gelesenen Werk oder einer altertumswissenschaftlichen Arbeit stammen.[274] Das Epitheton "dvoeglavyj" ("двоеглавый") für den Parnaß entspricht genau der Bezeichnung des Berges in der antiken Literatur.[275] "Nerukotvornyj" ("нерукотворный"), gr. "ἀχειροποίητος" zum Parthenon, stellt wieder eine Verknüpfung zwischen Christentum und Antike dar, zumal es im Griechischen wie im Russischen für einen bestimmten Ikonentypus gebraucht wird.[276]

---

271 Vgl. dazu H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung.* Bonn 1896², S. 221.

272 Ibid. S. 243.

273 Anm. zu I, 622. (Offensichtlich bezog sich Ivanov auf das von Pindar in *Pyth.* 1, 2. gebrauchte Adjektiv "ἰοπλόκαμος".)

274 Darunter dürften F.G. Welckers *Griechische Götterlehre* (op. cit.) und H. Useners *Götternamen* (s.o.) als Quellen einen wichtigen Platz einnehmen.

275 S. dazu J. Schmidt, *RE* XVIII², S. 1573 ff.

Die übrigen, auf bestimmte mythologische Gestalten bezogenen Epitheta halten stets am antiken Gottesbild fest, um es treu mit russischen Begriffen wiederzugeben, ohne dabei vor einer merkwürdig klingenden Wortwahl zurückzuschrecken.

6.8 Zusammenfassung

Thematisch und sprachlich ist die Lyrik Ivanovs griechisch orientiert. In ihr zeigt sich nämlich vor allem die Kenntnis und die Auseinandersetzung des Autors mit Geschichte, Philosophie und Dichtung des Altertums. So kombinieren zahlreiche Gedichte bis in die zwanziger Jahre hinein persönliche Erlebnisse und Gedanken mit wissenschaftlichen Erkenntnissen, indem sie sich einer griechisch geprägten Symbolik bedienen. Dadurch werden unter den Lesern Kenner der alten Geschichte und Mythologie, aber auch der griechischen Sprache vorausgesetzt. Dies geschieht bewußt, nach der Überzeugung Ivanovs, daß der griechische Humanismus einen Ausweg aus der Orientierungslosigkeit der Zeit bieten kann.

In diesem Sinne sind die meisten Gedichte philosophischen Inhalts; die in ihnen ausgesprochenen Gedanken zeigen Einflüsse verschiedener antiker Quellen. Oft fallen berühmte Sätze antiker Philosophen oder Historiker auf, in denen die zentrale Idee des Gedichts zusammengefaßt wird. In einigen Fällen wird durch eine Anmerkung auf die Quelle der meist russischen oder transliterierten (s. "гнофи сафтон") Zitate hingewiesen. Doch meistens zeigen sich Ivanovs Quellen in den Gedichten versteckt, kodifiziert, wie z.B. die Gleichheitsformel, wonach das Schöne auch gut sei und umgekehrt, die er von Theognis leiht. Ähnlich wird das dichterische Wort "die Sprache der Götter" genannt - nach Herodot -, und das Feuer als "der Richter von allem" - nach Heraklits Philosophie. Wenn Ivanov Parnaß und Delphi miteinander vergleicht, geht er davon aus, daß seine Leser die Überlieferung kennen, wonach das Herz des sonst in Delphi ansässigen Dionysos im Parnaß begraben

---

276 S. dazu J. Holthusen 1982, S. 33: "Das Adjektiv "nerukotvornyj" (nicht von Händen gemacht) ist ja die ziemlich genaue Übersetzung des griechischen Adjektivs ἀχειροποίητος und kommt auch im Neuen Testament vor." Ferner s. dazu R.-D. Keil, Nerukotvornyj - Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes. In: *Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Aus Anlaß des VIII. Internationalen Slawistenkongresses in Zagreb.* (Hrsg. H.-B. Harder, H. Rothe) Gießen 1978 (= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 13), S. 269-317.

liegt. Indirekte Hinweise auf seine Quellen bilden manchmal die Überschriften mancher Gedichte mit Sätzen antiker Autoren. Diese implizieren das gesamte Phasma der Rezeption eines bestimmten Themas und berücksichtigen auch die römischen Dichter, vor allem Ovid und Horaz.

In den griechischen Themen und Gestalten, die Ivanov für seine Dichtung wählt, ragen besonders solche heraus, die der lyrischen Manifestation der Lebensphilosophie der alten Griechen dienen. So zeigt Ivanov eine Vorliebe für Ödipus, Prometheus, Antigone, d.h. für tragische Helden, deren Geschichten schon in dramatischen Werken der Antike vorherrschten. Andererseits stammen mehrere Gestalten aus dem dionysischen Mythenkreis, was auf seine persönliche Vorliebe für das Thema zurückzuführen ist, denn Dionysos, Orpheus, Ge und Semele, die Mänaden und Satyrn bilden zur gleichen Zeit den Gegenstand der Forschungen Ivanovs zur dionysischen Religion. Wenn Ivanov den Mythos von Eurypylos nacherzählt, so geschieht das nicht, weil Eurypylos ein sonst sehr wichtiger Held ist, sondern weil Ivanov offensichtlich während seiner Arbeit an der dionysischen Religion von dieser bestimmten Gestalt angetan war.

Trotz der Anleihen aus der Antike erweisen sich Ivanovs Mythen gegenüber den antiken als neu, weil er bei ihrer Wiedergabe verschiedene Versionen aus allen möglichen Zeiten und Autoren kombiniert bzw. weil er eigene Ideen hinzufügt. So sind die Kyklopen einmal (nach Homer) bedrohlich und einmal (nach der römischen Dichtung) komisch. Prometheus hat zwar die Züge, die ihm Aischylos verlieh, kann aber zugleich dem Bild des Künstlers als Handwerker gerecht werden, das Platon für seinen Staat bevorzugt. Die Erinyen personifizieren das schlechte Gewissen des Helden, können aber auch apotropäisch wirken, wie Medusa, Skylla und Charybdis.

Ihren spezifisch griechischen Charakter gewinnen viele Gedichte durch die genaue Beschreibung einer imaginären altgriechischen Landschaft. So fügen sich das Reich der Toten oder alte Tempellandschaften in die dichterische Symbolik des Altertums ein.

Die Wiedergaben alter Prozessionen können zu einem besonderen Gedichttypus gezählt werden, der als religiöses Gedicht näher beschrieben sein dürfte. Dazu gehören Hymnen an die Götter, an Dionysos, Apollon und Christus. Auch das sogenannte "Künstlergebet" findet bei Ivanov zuweilen in antiker Umgebung statt und verarbeitet Begriffe antiker Religiosität wie "Epiphanie", "Ekstase" oder "Tempelschlaf". Einen eigenen Typus bilden kleine Poeme in dramatischer Form wie *Geliady* (um 1904), die als Rekonstruktionsversuche verschollener Werke aus der Antike zu interpretieren sind.

Inhaltlichen Mittelpunkt vieler Gedichte bildet die Idee vom Ursprung der Religion und überhaupt des kulturellen Daseins der Europäer in Griechenland. So ist z.B. die parallele Erwähnung von zeitlich weit voneinander entfernten Gestalten und Symbolen, wie von Christus und Dionysos, Erde und Kreuz, Galiläa und Attika, Hymenaios und Bräutigam, Erinyen und Sündenfall zu begreifen.

Neben der Dionysos-Forschung wirken sich die ästhetischen Theorien Ivanovs nachdrücklich auf die Gestaltung von Mythen und einzelnen Figuren aus. Es ist leicht zu konstatieren, daß die Gestalten Apollons, Sapphos oder die Schilderung des prophetischen und magischen Wesens schöpferischen Wirkens in der Zeit entstanden, in der Ivanov seine Theorie der zyklischen Wiederholung der "großen Kunst des ganzen Volkes" formulierte, d.h. in Gedichten aus *Kormčie zvezdy* (1902), *Prozračnost'* (1904) und *Cor Ardens* (1911). Ebenso hat das Bild von Ariadne im Labyrinth mit der Idee der "večnaja pamjat'" zu tun.

In diesem Sinne dürfen die Quellen der Formung der Ivanovschen Philosophie zugleich als Ansporn zu seinen Gedichten aus der gleichen Zeit gelten. Als Hilfsmittel benützte Ivanov auch philologische Arbeiten wie H. Useners *Götternamen* oder F.G. Welckers *Götterlehre*.

Eben aus diesen Arbeiten, aber sicherlich auch aus dem Studium der antiken Autoren im Original, stammt die besonders griechisch geprägte Sprache der Gedichte. Diese zeichnet sich durch Übersetzungen von antiken Epitheta, den Gebrauch von nicht sehr gebräuchlichen Gräzismen, die Transliteration altgriechischer Wörter, durch verschiedene Wortspiele (s. die doppelte Bedeutung von "Psicheja", "Demiurg" oder "Feniks" u.ä.) aus.

Strenge zeitliche Grenzen in bezug auf die griechische Thematik lassen sich in der Lyrik Ivanovs schwer ziehen. Allgemein scheint die letzte Sammlung, *Svet večernij*, die vor allem Gedichte aus späteren Jahren und den Zyklus *Rimskij Dnevnik* aus dem Jahr 1944 umfaßt, weniger griechisch geprägt zu sein. Griechenland verschwindet dabei nicht als Thema, steht aber nicht mehr so sehr im Vordergrund.

Manchmal kann die Vorliebe für einen bestimmten Helden, wie z.B. für Prometheus, über Jahre hinweg verfolgt werden. Mit Prometheus befaßt sich Ivanov schon in *Kormčie zvezdy* und dann immer wieder bis in die zwanziger Jahre hinein. Andere Gestalten, die von Psyche etwa, tauchen erst später (hier in *Cor ardens*) auf. Das mag mit persönlichen Erlebnissen zusammenhängen, in diesem Fall vielleicht mit dem Tod Lidija Zinov'evas-Annibal. Bestimmte Ideen, wie die von der

Abstammung der Dichter aus dem Land der Hyperboräer, äußern sich schon früh in einer ersten Fassung (hier 1904), um viel später (hier 1936) wiederaufgenommen und ergänzt zu werden.

Auf linguistischem Gebiet stellt sich heraus, daß sich die Gräzismen vor allem im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts häufen, während in *Rimskij Dnevnik* (1944) der gräzisierende Ausdruck vermieden wird. Dann werden die Gedichte persönlicher, mehr einer individuellen Problematik entsprechend, indem sie sich vom Enthusiasmus des jungen Altertumsforschers entfernen.

7. Das griechische Drama im Werk Ivanovs

Die erste Inkarnation der erhofften "großen Kunst des ganzen Volkes" und das Idealbild der "synthetischen" Kunst stellt für Ivanov das Theater dar. In einer Zeitspanne von mehr als zwanzig Jahren (ca. 1905-1925) setzte er sich immer wieder mit Problemen des antiken und modernen Dramas auseinander. So formulierte er in insgesamt neun Abhandlungen[1] eine eigene Theorie zum Theater, untersuchte die Ursprünge von Tragödie und Komödie, machte sich Gedanken über die zukünftigen Theaterformen und setzte seine Ansichten in die Praxis um, indem er zwei stark antikisierende Dramen schrieb und eine kleine Theateraufführung im "Turm" organisierte. In den ersten nachrevolutionären Jahren arbeitete er sogar eine Zeitlang in der Theaterabteilung des Kulturkommissariats unter Lunačarskij, wo er sich für das Wiederbeleben der altgriechischen Aufführungen einsetzte.

7.1 Die Kritik an Wagner

Den Anlaß zu einer ersten Auseinandersetzung mit dem Theater gab R. Wagner, dessen Opernexperimente schon von Nietzsche als ein Versuch der Rückkehr zum antiken Dramaverständnis gewertet worden waren. Trotzdem sieht sich Ivanov dem Beispiel Nietzsches nach veranlaßt, die Reformen Wagners zu kritisieren.

In einem ersten Kategorisierungsversuch trennt Ivanov zwischen dem antiken, einem neueren und einem sich herausbildenden Theater - eine Unterscheidung, die ziemlich genau seiner Differenzierung zwischen den verschiedenen Kunstperioden in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in anderen Abhandlungen entspricht.[2] Dem antiken Theater und sogar seiner Ursprungsform, dem dithyrambischen Chorkreis, wird in *Novye maski* (1904) die Rolle des Wegweisers für das neuere Drama zugeteilt. Zu den besonderen Charakteristika der antiken Aufführung zählt Ivanov ihren religiösen Sinn, die runde, in der Mitte gelegene und allen zugängliche Orchestra und die Katharsis als Ergebnis der Aufführung.

Zunächst geht es Ivanov um das Wesen des Theaters, um seine Wirkung auf den Zuschauer, die Gesellschaft und das allgemeine Ethos. So sieht er das moderne Theater von seinen religiösen Ursprüngen ent-

---

1 Es handelt sich um die Artikel: *Novye maski* (1904), *Vagner i dionisovo dejstvo* (1905), *Predčuvstvija i predvestija* (1906), *O krizise teatra* (1909), *O suščestve tragedii* (1912), *Ėstetičeskaja norma teatra* (1914), *O dejstvii i dejstve* (1919), *Množestvo i ličnost' v dejstve* (1920), *"Revizor" Gogolja i komedija Aristofana* (1925).

2 S. dazu Kap. 5.4, S. 130-134.

fernt und dadurch auch vom Volke entfremdet. Durch den Verlust des "heiligen Aktes des chorischen Dithyrambus" sei auch die durch das orgiastische Element hervorgerufene Entzückung der Zuschauer abhanden gekommen. Was auch noch lange hin - schon seit der späteren attischen Komödie - verdrängt worden ist, nämlich die Darstellung des menschlichen neben dem göttlichen Pathos, soll nun zurückerobert werden. Vor allem hat die Katharsis im alten, halbvergessenen Sinne als seelisch-geistige Reinigung und Verwandlung des Zuschauers einzutreten.

Die ersten Schritte der Gegenwart zu einer Wiedererlangung des alten Dramaverständnisses sieht Ivanov im Werk Wagners. Ivanovs Artikel *Vagner i dionisovo dejstvo* (1905) bildet eine der ersten russischen Aussagen zu Wagner, der eine Reihe von Stellungnahmen folgen; das Thema wird auf diese Weise aktuell.

Im Jahre 1812 erscheint erstmalig der Almanach *Trudy i dni.* Eine seiner drei thematischen Abteilungen steht unter dem Titel "Wagneriana".[3] Ein Jahr später, 1913, publiziert S. Durylin sein Buch *Vagner i Rossija,* in dem er zugleich die gegenwärtige Kunst, den Stand der "Mythopoiesis" sowie die Beziehung zwischen "Dichter" und "Menge" analysiert und bewertet.[4] Wagner taucht darin als leuchtendes, nachahmenswertes Beispiel zur Schaffung einer neuen Kunst auf. 1908 veröffentlicht A. Gornfel'd einen Artikel unter dem Titel *Duze, Vagner, Stanislavskij,* worin er die Fähigkeit Wagners betont, in seinen Dramen "den Zuschauer in jenen Zustand zu versetzen, den ich nicht anders als religiöse Ekstase bezeichnen kann".[5] Bei all diesen Besprechungen Wagners in Rußland scheint deutlich die Position durch, Wagner sei der Künstler gewesen, der auf innovatorische Art und Weise die Kunst seiner Zeit mit antiker Tradition harmonisiert[6] und die Kunst in einem neuen Geist dem Volk nahegebracht habe. So ist es offensichtlich, daß Wagner in Rußland in Zusammenhang mit der griechischen dramatischen Tradition betrachtet wurde.[7]

---

3 S. dazu W. Potthoff, Zur Vermittlung Goethes durch Vjačeslav Ivanov. In: *Goethe und die Welt der Slaven.* (Hrsg. H. Rothe) Giessen 1980 (= Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der Slawischen Studien, 4), S. 193-207.

4 S.N. Durylin, *Richard Vagner i Rossija. O Vagnere i buduščich putjach iskusstva.* Moskau 1913.

5 In *Kniga o novom teatre. Sbornik statej.* SPb. 1908, S. 888.

6 So z.B. Blok zu Wagner. S. dazu E. Reissner, A. Blok und R. Wagner. In: *Slavische Studien zum VIII. Slavistenkongreß in Zagreb 1978.* (Hrsg. J. Holthusen, W. Kasack, R. Olesch) Köln, Wien 1978, S. 417-426.

7 Wagners Liebe zu Griechenland war für seine Kunst sicher von Wichtigkeit. Obwohl ihm jegliche Idealisierung der Antike fremd war,

Ähnlich Gornfel'd bezeichnet Ivanov Wagner als "tragischen Dichter", der den Grundstein für das neue Theater gelegt haben soll.[8] Ivanov weist Wagner eine von allen übrigen Dramatikern abgehobene Position vor allem deswegen zu, weil sich dieser für das griechische Theater begeisterte. Hier zieht Ivanov noch einmal Parallelen zwischen Altertum und Mittelalter. Er glaubt, daß in der griechischen Antike wie im Mittelalter die Kunst im öffentlichen Bewußtsein lebte, wogegen sie zu anderen Zeiten nur der Initiative des Einzelnen oblag.[9] Im Werk Wagners schätzt Ivanov am meisten das, was er als den Wiederbelebungsversuch eines für erloschen gehaltenen "kollektiven Mythosbewußtseins" versteht. Dieses "kollektive Mythosbewußtsein" soll an die Stelle des in seinen kunsttheoretischen Beiträgen kritisierten Individualismus treten.[10]

Trotzdem habe Wagner nie den Abstand von den Griechen überwunden - eine Kluft, die sich für Ivanov im Hervorheben des Gesangs anstelle der Sprache zeigt. Tatsächlich scheint Ivanov am Musikdrama Wagners am meisten das zu stören, was Wagner selbst die "produktive Distanz von den Griechen" nannte. Doch für Ivanov besteht einer der Zentralpunkte antiken Kunstdramas in der Funktion des Chores, den Wagner in den Aufführungen seiner Opern völlig mißverstanden habe. Denn der Chor, der die Mitbeteiligung des Volkes am Drama auf die Bühne überträgt, kann nicht vom Orchester und der von ihm produzier-

---

ließ er sich immer wieder bewußt von seiner langjährigen Auseinandersetzung mit der griechischen Literatur beeinflussen. Wichtig sei ihm dabei gewesen, "nicht durch die Anwendung der antiken Form einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch eine Anwendung der antiken Auffassung der Welt die notwendige neue Form selbst zu geben", berichtet U. Müller (Richard Wagner und die Antike. In: *Richard-Wagner-Handbuch.* Hrsg. U. Müller, P. Wapnewski. Stuttgart 1986, S. 17). Wenn dies Wagner zum Fortsetzer des goetheschen Ideals machte, stellte das Bestreben, der Neugestaltung des Theaters durch alte Traditionen zu dienen, eine Innovation dar. Dieser fühlte man sich im Rußland der Jahrhundertwende verpflichtet, und ihr galt der größte Teil der Aufmerksamkeit Ivanovs.

8 Vgl. *Ėstetičeskaja norma teatra* (1914), II, 213: "В самом деле, Вагнер и Ибсен были истинными трагическими поэтами, с глубочайшим чувством и безумным пафосом космического и человеческого антиномизма; они знали, о чем говорит зияющая маска Мельпомены, маска ужаса."

9 Ibid. S. 211 f.

10 *O veselom remesle i umnom veselii* (1907), III, 74: "С творчества Рихарда Вагнера зачинается реставрация исконного *мифа*, как одного из определяющих факторов всенародного сознания."

ten Musik ersetzt werden. Das Volk, oder zumindest dessen Vertreter im Chor, stellt sich Ivanov sich rhythmisch bewegend, singend und mit Worten an der Handlung teilnehmend vor, worin er sich deutlich konservativer als sein deutscher Vorgänger zeigt.

> Воскрешая древнюю трагедию, Вагнер должен был уяснить себе значение исконного хора.[11]

Ein solcher Chor muß ein doppelter sein, nach Vorbild der antiken Tragödie, die über einen kleinen und einen großen Chor verfügte. War der kleine Chor "unmittelbar mit der Handlung verbunden", so gehörte der Zuschauer dem großen Chor der Allgemeinheit an, um so am Drama teilzunehmen.[12] Somit schließt sich Ivanov der Kritik Nietzsches am Werk von Wagner in Bayreuth an. Während er den Komponisten als den "ersten Initiator eines neuen, dionysischen Schaffens" und "Vorläufer der mythopoetischen Kunst" lobt, kritisiert er in *Vagner i dionisovo dejstvo* vorerst dessen Chorgebrauch.

> Хор должен быть освобожден и восстановлен сполна в своем древнем полноправии: без него нет общего действа, и зрелище преобладает.[13]

7.2 Schillers Chor, Goethes Religiosität

In der nachfolgenden Abhandlung Ivanovs zum Drama, in *Predčuvstvija i predvestija* (1906), steht das Thema des richtigen Choreinsatzes weiterhin im Vordergrund. Diesmal führt Ivanov ein nachahmenswertes Beispiel richtigen Chorgebrauchs an - Schiller. Schiller glaubte nämlich, daß nur durch zwei Chöre das kollektive Bewußtsein zum Ausdruck kommt, während sich die Zuschauer zugleich an den Ereignissen, den "dromena" ("δρώμενα"), direkt beteiligen können.

Aus diesem Grund steht Schiller nach Ansicht Ivanovs dem Ideal eines dionysischen Dichters nahe. In *O Šillere* (1905)[14] beschreibt Ivanov ihn in kritikloser Bewunderung als seinen geistigen Ahnen, als "wahren Diener des Dionysos", "Dichter dithyrambischen Ursprungs",

---

11 *Vagner i dionisovo dejstvo* (1905), II, 83.

12 Vgl. dazu F. Malcovati, The Myth of the Suffering God and the Birth of Greek Tragedy in Ivanov's Dramatic Theory. In: *Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher*, S. 294: "... the spectators would once more take up their previous role as participants (dejateli), as they did at the inception of the Dionysian religion, and would unite into a common body, the chorus reborn."

13 II, 84.

14 IV, 167-180.

"Mystiker" und "Ekstatiker".[15] Daß Ivanov Schiller auf so lobende Weise erwähnt, hat jener der Forderung nach erneutem Gebrauch des Chores zu verdanken. In der Anweisung zu einem Doppelchor nach Vorbild des Aischylos[16] kann eine direkte Wirkung des Vorwortes zur *Braut von Messina* gesehen werden.

> Ich habe den Chor zwar in zwei Teile getrennt und im Streit mit sich selbst dargestellt; aber dies ist nur dann der Fall, wo er als wirkliche Person und als blinde Menge mithandelt.[17]

Dieser Gebrauch des Chores ist Ivanov ein Beweis für Schillers Anspruch auf Religiosität in der Kunst, was wiederum auf Goethe verweist. Ungefähr zur gleichen Zeit als Ivanov Goethes Portrait in *Gete na rubeže dvuch stoletij* (1912)[18] zeichnet, äußert er sich immer wieder bewundernd zu dessen Werk.[19] So ist auch Goethe für ihn ein "Genie", ein "Symbolist" und Lehrer der Dichter,[20] was vor allem bei

---

15 Nietzsches Urteil über Schiller fiel ähnlich aus, und darin ist der Ansatzpunkt für Ivanovs Schiller-Bild zu erblicken. In *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* standen die Anweisungen Schillers zum Gebrauch des Chores im Vorwort zur *Braut von Messina* im Mittelpunkt von Nietzsches Beschäftigung mit dem Chor. So scheint die Rezeption durch Ivanov zunächst indirekt - über Nietzsche - und dann erst direkt - durch die Lektüre des genannten Textes - erfolgt zu sein.

16 *Predčuvstvija i predvestija* (1906), II, 99.

17 F. Schiller, Die Braut von Messina. Trauerspiel mit Chören. Vorrede: "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie". In: *ders., Werke in drei Bänden.* (Hrsg. G. Göpfert) München 1981, 3. Bd., S. 477.

18 IV, 111-157.

19 V.I. Žirmunskij, *Gete v russkoj literature*, Leningrad 1981, S. 453-455, betont die Übernahme der Maxime "alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" durch die Symbolisten, wobei er allerdings bemerkt, daß sowohl Ellis als auch Ivanov "die eigenen Vorstellungen an das Bild Goethes" anpaßten.

20 Vgl. dazu *Mysli o simvolizme* (1912), II, 612: "... Гете, дальний отец нашего символизма...", und *O granicach iskusstva* (1913), II, 633: "Общею формулою духовной жизни, понятой как рост личности, можно признать слова Гете: "к бытию высочайшему стремиться непрестанно" " und schließlich *Gete na rubeže dvuch stoletij* (1912), IV, 112: "... в сфере поэзии принцип символизма, некогда утверждаемый Гете, после долгих уклонов и блужданий, снова понимается нами в значении, которое придавал ему Гете, и его поэтика оказывается в общем нашею поэтикою последних лет."

näherer Betrachtung der Beziehung Goethes zu Griechenland bestätigt wird.[21] Die Auffassung vom religiösen Sinn der Kunst[22] sowie Goethes unaufhörliches Streben nach eigener Vervollkommung am Maßstab des antiken Menschenideals[23] führt Ivanov zu dem Schluß, daß Goethe den ersten Schritt zur herbeigesehnten Wende in Richtung auf das griechische Altertum getan habe.

> ...обращение Гете к античности не было только углублением и очищением вкусов восемнадцатого века, постоянно носившегося с традиционными формами классической древности, но, по динамической своей закваске, стремлением преодолеть век, выйти из его ограниченности и положить начало иному соприкосновению с заветами Эллады, чем то, каким довольствовалась эпоха.[24]

Bei Goethe sieht sich Ivanov in seinem Gedanken bestätigt, daß der Künstler beim Schreiben einer griechischen Tragödie von dionysischen Mächten besessen sei. In einem Brief an Schiller vom 9. Dezember 1797 schrieb nämlich Goethe: "Ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte; ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte."[25] Eben auf diese Worte bezieht sich Ivanov, als er die Meinung vertritt, Goethe habe sich "vor der dionysischen Macht" gefürchtet.[26] Ivanov lobt

---

21 Allein der mehrmals geäußerte Zweifel an der Goetheschen - ursprünglich Winckelmannischen - Auffassung vom 'fröhlichen, naiven, lichtvollen" Griechentum ist als einziger ernsthafter Kritikpunkt an Goethe von seiten Ivanovs zu sehen. S. hierzu IV, 118 f.

22 In *Ėstetičeskaja norma teatra* (1914) spricht Ivanov der dionysisch, hinduistisch, christlich-orthodox oder katholisch inspirierten Theaterkunst die gleichen ekstatischen und kathartischen Möglichkeiten zu, während er für sein zeitgenössisches Theater eine Kombination christlichen Glaubens und griechischer Mysterienekstatik vorschlägt (II, 205-214).

23 IV, 118 f.: "...его неудержимо потянуло на священную почву античной древности." IV, 121: "Пусть каждый будет греком на свой лад, парафраза изречения Фридриха Великого: "пусть каждый на свой лад спасается". "

24 IV, 121.

25 *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* (Hrsg. E. Trunz) München 1974-1976, Bd. 12, S. 318.

26 IV, 128: "Гете признавался, что трагедия ему не по силам. Разумел он не силу таланта, а силу душевную: "моя душа разбилась бы об нее", пояснял он."

den Gebrauch des Chores in Goethes *Iphigenie auf Tauris* sowie das "Gefühl des griechischen Stils", dem allerdings das ekstatisch-dionysische Element fehle.[27]

7.3 Zur Kritik an Nietzsche

In seinem Artikel unter dem Titel *O krizise teatra* vom Jahre 1909 stellt Ivanov fest, daß das gegenwärtige Theater eine Krise durchmacht. Diese äußert sich vor allem in der Beziehung zwischen Dramaturgen und Zuschauer, d.h. zwischen Dichter und Menge. Auch in diesem Fall führt Ivanovs Lösung über die Rehabilitierung des Symbols, die Vergegenwärtigung des Mythos und die volle Wiederaufnahme der alten Chorfunktion zurück zum altgriechischen Theater.

Von einem Dualismus im Wesen der Kunst ausgehend, versucht Ivanov, die Tragödie durch die Gegensätzlichkeit von "apollinischem" und "dionysischem" Element zu begründen. Im rein altphilologischen Beitrag zum Theater *O suščestve tragedii* (1912) stellt er Apollon als Gott des Aufbaus des Dramas dar, der im Gegensatz zu Dionysos die "bildend vereinigende Harmonie" vertrat. Bei der Frage der Entstehung der Tragödie folgt Ivanov in allem Wesentlichen Nietzsches Darlegungen in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.*

Dabei übernimmt Ivanov Nietzsches Gedanken keineswegs kritiklos. Schon in *Nicše i Dionis* (1904) führt er konkret jene Punkte aus, in denen er sich von Nietzsche distanziert, und begründet seine Kritik durch das Argument der unterschiedlichen "kulturhistorischen und philosophischen Korrelationen" seiner Untersuchungen.[28] Damit meint er vor allem, daß ihn die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse dazu veranlassen, Nietzsche zu widersprechen. Dabei ist der Versuch zu erkennen, manche als willkürlich oder als rein philologischen Charakters erscheinende Thesen Nietzsches kausal-wissenschaftlich zu besprechen, womit er sich erhofft, einige vom Philosophen selbst 1886 in seiner Einleitung zur zweiten Auflage (1886) der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* bezeichnete "Lücken der Beweisführung" zu füllen.

Für Ivanov ist die Behauptung, daß die Tragödie dionysischen Charakter trage, noch nicht belegt. In *O suščestve tragedii* (1912)[29] ver-

---

27 Auf die falsche Interpretation der Katharsis durch Goethe in *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* (1826/27) als "aussöhnende Abrundung" der Handlung am Ende des Dramas geht Ivanov hingegen nicht ein; sie scheint ihn nicht zu interessieren. Vgl. dazu J.W.v. Goethe, ibid. S. 323.

28 I, 721-723.

29 II, 190-202.

sucht er, dies zu tun, indem er zwischen dem männlichen Apollon-Charakter und der weiblichen Dionysos-Natur der Tragödie differenziert, welcher er die Schöpfung des Dialogs zuschreibt. Da die Tragödie sich auf den Dialog stützt, d.h. die Zweiheit zur Grundlage hat, kann Dionysos als Gott der Tragödie bezeichnet werden. Neben der Bewunderung für Nietzsche, aber auch der Kritik an ihm versucht Ivanov manche seiner Thesen zu untermauern und zu erweitern. So vertritt er die These, daß Tragödie und Komödie dem dithyrambischen Spiel entsprangen; andererseits behauptet er, der ursprüngliche Dithyrambos-Chor sei von Frauen und nicht von Männern besetzt gewesen - eine Behauptung, die sich bei Nietzsche nicht findet.

Indem Ivanov ferner zwischen Epos und Tragödie vergleicht, folgt er dem Beispiel Nietzsches. So gesteht er dem Epos apollinischen Charakter zu, begründet diesen aber nicht wie Nietzsche durch die "Traumnatur" des Epos,[30] sondern durch dessen monologisierenden Charakter, d.h. durch das Fehlen des nach seiner Auffassung dionysisch geprägten Dialogs.

Dies alles stellt keinen direkten Gegensatz zu Nietzsches Darstellung des antiken Dramas dar, wäre da nicht die Frage der Religiosität in der Kunst. Hinsichtlich dieses Punktes findet sich Ivanov in deutlicher Opposition zu Nietzsche. Ihm wirft er vor allem wegen des von Zarathustra propagierten Todes Gottes Vernachlässigung der Religion vor:

> Он призывал человека вернуть себе свое добровольно отчужденное состояние, сознав богом самого себя. Это принципиальное отрицание религиозного творчества замкнуло его душу в себе самой и ее разрушило. (...) Напрасно он прибегал к последней, казавшейся ему возможною объективации своего *Я* в Сверхчеловеке: его Сверхчеловек - только сверх-субъект.[31]

Nietzsche habe die Ekstase, das Charakteristikum des Dionysos-Kultes und somit der Tragödie, unbeachtet gelassen. Durch seine eigene Lehre vom "Leben jenseits von Gut und Böse" habe er sich geweigert, den Weg zur Mystik einzugestehen und zu erkennen, daß die dionysische Religion durch die Annäherung des Menschen an Gott den "Übermenschen" schon vorweggenommen habe.[32]

---

30 Vgl. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Kap. 8, S. 58.
31 *Sporady V: "O Dionise i kul'ture"* (1909), III, 124.
32 *Nicše i Dionis* (1904), I, 723.

7.4 Aristoteles' und Platons Bedeutung

Mit Poesie, Musik und Malerei verwandt, verfügt das Theater zusätzlich zu der Eigenart dieser Künste, dem "Werden", auch über das "Handeln". Am Kriterion der Handlung, des "dromenon" (δρώμενον), untersucht Ivanov das Theater nach seinen Entwicklungsphasen. Zunächst zwischen dem Handeln des Chores, des Volkes und des Helden unterscheidend, teilt er die Geschichte des Dramas in *Ėstetičeskaja norma teatra* (1914) in drei Stadien ein: erstens in die Epoche, in der der Chor die zentrale Rolle im Geschehen spielte, zweitens in die Zeit, während der die Schauspieler dem Chor überlegen waren, und drittens in die Phase, in der die persönlichen Gefühle des Dramaturgen über dem ritualisierten Verhalten der Allgemeinheit standen und somit der Chor in den Hintergrund trat. Dieser letzten Phase Anfang sieht Ivanov in Shakespeares Werk. Ihr Ende würde das dem Symbolismus folgende Ereignis der "großen Kunst des ganzen Volkes" herbeiführen. Die scharfe Kritik an Shakespeare als Dramaturgen hatte Tolstoj begonnen. Sie wird nun von Ivanov konkretisiert und in den Kontext einer von ihm eingeführten griechischen Epocheneinteilung eingegliedert. Shakespeare als Antipode zu den griechischen Dramaturgen entspricht dem Individualismus als Gegensatz zur "großen Kunst des ganzen Volkes".

Ivanov setzt den Untergang der älteren dionysischen Mysterien auf die Zeit Platons und seines Schülers Aristoteles an. Trotzdem betrachtet er diese Periode der Blüte philosophischen Denkens als der Theaterkunst freundlich gesonnen, weil er in Aristoteles den ersten Theoretiker des Dramas sieht. Aristoteles zitiert Ivanov häufig, eine Reihe seiner dramentheoretischen Thesen übernehmend. Seine Kritik gegen Aristoteles summiert sich wiederum in dem Vorwurf, der Philosoph habe versucht, die Tragödie nach rein ästhetischen Kriterien zu betrachten, auch wenn er manchmal Begriffe nicht ästhetischen Ursprungs habe gebrauchen müssen:

> Когда Аристотель учит, что цель трагедии - возбуждать в зрителях аффекты страха и сострадания, чтобы правильным изживанием этих страстей душа разрешалась от них присутствия и достигала очистительного освобождения ("катарсис") - он, стремящийся объяснить трагедию чисто эстетическим, тем не менее оказывается вынужденным ввести в свои построения понятие, внеположное чистой эстетике,- понятие "катарсиса", заимствованное из области религии и религиозной медицины: невольно повторяет он общее верование, что участие в Дионисовых действах есть очистительное и целительное для души и тела таинство.[33]

---

33 *Ėstetičeskaja norma teatra* (1914), II, 210 f.

Nicht zuletzt in der in den 20er Jahren verfaßten Abhandlung, genannt *Dostoevskij. Tragedija. Mif. Mistika*, wird die gleiche Kritik an Aristoteles wiederholt. Aristoteles habe nur versucht "die Ästhetik an sich zu begründen".[34]

Die Zurückführung des Ursprungs der Tragödie auf einen dem Menschen eigenen Instinkt erweist sich nach Ivanov als aristotelische Formel. Doch er führt diesen Ursprung nicht wie Aristoteles auf den Instinkt der Mimesis, sondern auf den Instinkt der Ekstase zurück. Der Mensch als "animal ecstaticum" bzw. "animal religiosum" wird von Ivanov der bekannten Formel Aristoteles' des "animal politicum" entgegengehalten.

Außerdem beklagt Ivanov den Verlust der "Fähigkeit zum Wahnsinn", wofür er unter anderen auch Aristoteles verantwortlich macht. Hierin ist wohl eine Ausweitung des von Schopenhauer und Nietzsche vorgebrachten Vorwurfs gegen den "theoretischen Menschen" zu erkennen, wobei diese Sokrates meinten, während Ivanov zusätzlich Aristoteles anführt. Doch bezüglich der Worte des Aristoteles zum Ursprung der Tragödie "ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων"[35] ist Ivanov gleicher Meinung.

Die 'Mimesis' erhebt Ivanov zum Hauptmerkmal jeglicher Kunst, wobei er von ihrer Art und ihrem Ziel her das Wesen der Gattung abhängig macht. Ivanov diskutiert den Unterschied künstlerischer Mimesis bei Platon und Aristoteles nicht. Während Aristoteles den Weg zum Ziel der Tragödie, d.h. zur Katharsis über Angst und Miteid verlaufen läßt - "διὰ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν"[36] - sucht Ivanov dies durch den von Platon begründeten Begriff des "richtigen Wahnsinns" zu erreichen.[37]

> О методе очищения посредством экстаза упоминает и Платон. Целью врачевания было обратить безумие безмерное и как бы заблудившееся в "правильное" безумие и здоровую одержимость - (ὀρθῶς μανῆναι).[38]

Offensichtlich handelt es sich hier um einen Hinweis auf *Phaidros* und den darin enthaltenen Dialog zwischen Sokrates und Phaidros über die Kunst der Weissagung und die behutsame Verwandlung der Manie in Götterverehrung, Gebete und kultische Handlungen.[39]

---

34 IV, 493.
35 Aristoteles, *Poetik* IV 6.
36 Ibid. VI 2-3.
37 S. dazu Kap. 5.7, S. 144 f.
38 *Ellinskaja religija stradajuščego boga*, S. 78.
39 Platon, *Phaidros* 244 d.

Zufriedenheit, die durch das Erlebnis des Lernens (μάθησις) hervorgerufen wird, war bei Aristoteles ein weiteres Ziel der dramatischen Kunst. Die gleiche Vorstellung von μάθησις übernimmt Ivanov in seiner dramentheoretischen Argumentation, durch seine - von O. Deschartes eingehend analysierte[40] - Unterscheidung zwischen "čto" und "kak" im künstlerischen Erlebnis. Der die Hintergründe, Tatsachen, Beweggründe von Handlungen und Gefühlen, d.h. das "kak" wissende Dichter, vermittelt durch die dramatische Darstellung, d.h. durch das "čto", sein Wissen den Zuschauern. In diesem Punkt, am deutlichsten in *Novye maski* (1904)[41] ausgedrückt, ist ein Versuch der Interpretation der μάθησις von Aristoteles zu sehen. [42]

Ebenso rein aristotelischen Ursprungs ist die These Ivanovs vom Mythos als wesentliches Element der Kunst; denn Aristoteles rechnete den Mythos zu den sechs wichtigsten Bestandteilen der Tragödie.[43] Dabei versteht Ivanov das Wort "Mythos" keineswegs als eine von der Volksmythologie vorgegebene Geschichte. Mit dem Begriff meint er lediglich die das Volksgefühl berührende dichterische Aussage.

Die im Mythos schuldig befundenen Personen unterscheidet Ivanov nach Vorbild des Aristoteles in zwei Gruppen. Wichtig ist ihm dabei die Differenzierung zwischen jenen, die bewußt Schuld auf sich laden und jenen, die durch den Willen der Götter Fehler machen.[44] Die Entsprechungen in der Mythosanalyse Aristoteles' finden sich im Gegensatzpaar: "Εἰδότες καὶ γιγνώσκοντες" versus "ἀγνοοῦντες πρᾶξαι τὸ δεινόν".[45]

Der innere Widerspruch als Anlaß jeglichen tragischen Aktes bedeutet immer bewußt oder unbewußt die Übernahme einer Schuld gegenüber Menschen und Göttern und bringt in jeder antiken Theaterhandlung eine Reihe von Vergeltungen mit sich. Dieses das Leiden in die Mitte rückende Schema sieht Ivanov im Werk antiker Dramaturgen als eines der wichtigsten Handlungselemente. Die Strafe, die Prometheus nach seiner edlen Tat wegen der Hybris und des Konflikts mit den Göttern (des 'Gotteskämpfertums') erleiden muß, inspiriert Ivanov zum Drama *Prometej* und der dazu gehörenden Einleitung *O dejstvii i dejst-*

40 I, 60.

41 II, 76-82.

42 II, 79: "...расширение индивидуального *я* до его мировой беспредельности чрез углубление личного страдания, отрешенность от внешнего ради откровений внутренних и тяготение к тому дифирамбическому разрешению духа, которое снимает всякое ч т о и как бы топит его в одном, неизрекаемом к а к."

43 Aristoteles, *Poetik* VI 10.

44 *O dejstvii i dejstve* (1919), II, 156 f.

45 Aristoteles, *Poetik* XIV 6-7.

ve (1919). Aus der Schuld und Sühne heraus erhebt er den Helden zur tragischen Persönlichkeit, worin er den Weg zur Erlösung erblickt. Ivanov interpretiert den tragischen Akt als Suche nach der verlorenen Harmonie nach dem Sündenfall des 'Gotteskämpfertums'. Da die Tragödie für Ivanov Gefühlen wie Liebe, Haß, Leiden, Opferbereitschaft einen Ausweg bietet, nennt er ihren Anfang "titanisch".

7.5 Anwendung der dramatischen Theorie in Rußland?

Ein Jahr nach der Abfassung seiner Tragödie *Prometej* äußerte sich Ivanov zum ersten Mal zum sowjetischen Theater in *Množestvo i ličnost' v dejstve* (1920). Damals war er direkt mit dem Problem der neuen Theaterkunst in der Theaterabteilung des Kulturkommissariats von Lunačarskij konfrontiert. Von der Tätigkeit Ivanovs dort ist nicht viel bekannt. Am aufschlußreichsten erweist sich die Erinnerung Chodasevičs, Ivanov habe der historisch-theatralischen Abteilung vorgestanden, während er zusammen mit Baltrušajtis für das Repertoire zuständig gewesen sei.[46] Zu ihrem Hauptziel machten die beiden den stillschweigenden Kampf um die Bewahrung klassischer Werke im sozialistischen Programm.[47] Ivanov wird von Chodasevič als jemand beschrieben, der offen und interessiert von der Richtigkeit seiner Thesen überzeugen wollte. Er sei der einzige gewesen, der sich bei den Treffen bei den Lunačarskijs bereit zeigte, "gemeinsame Themen" mit den Marxisten anzusprechen.[48] Einen ähnlichen Ton behielt Ivanov, als er 1920 von "unseren bourgeois-Dramen" schrieb, die die "Entfernung von den Volksmassen" bewirkten und die künstlerische Formung der Menschen "begriffen in ihrer Gesamtheit dringend erforderlich" machten.

Es handelt sich drei Jahre nach der Revolution wieder um das Problem der Entfremdung von Dichter und Volk. Diesmal ist es jedoch in der Formulierung der sozialistischen Ausdrucksweise angepaßt. Als Selbstverständlichkeit erscheint die griechische Lösung des Problems, die für Ivanovs dramentheoretische Thesen schon charakteristisch war.

> Исключительною по совершенству формы и по чистоте выявления глубочайшей сущности театра должно приё знать короткую эпоху весеннего расцвета трагедии при Эсхиле и Софокле и комедии при Аристофане:

---

46 V. Chodasevič, Belyj koridor. In: *ders., Literaturnye stat'i i vospominanija.* New York 1954, S. 347 ff.

47 Ibid. S. 348: "Мы старались протащить классический репертуар: Мольера, Шекспира, Гоголя, Островского."

48 Ibid. S. 360: "Один Вячеслав Иванов сумел найти общую тему с хозяевами."

здесь, и единственно здесь, мы встречаем совершенё ное равновесие между хоровым началом и началом зачинательной и действенной ("геройческой") личности в драме.[49]

Der kleine Beitrag zum sozialistischen Theater, wenn auch nicht befolgt, erweist sich auf diese Weise als Bestätigung alter, schon propagierter Ideen. Ihre Anwendungschance erblickt Ivanov momentan in der neuen Gesellschaftsordnung; doch die antike Wirklichkeit hatte wenig mit der neuen Entwicklung gemeinsam. Offensichtlich merkt das Ivanov bald, so daß sein Bestreben, das altgriechische Theater innerhalb der sozialistischen Ordnung wiederzubeleben, sich nur auf die kurze Kommissariatstätigkeit beschränkt.[50]

Wenige Jahre später vergleicht Ivanov altgriechische und neue russische Komödie. So enthält der 1925 erschienene Artikel *"Revizor" Gogolja i komedija Aristofana*[51] die konkret und in einzelnen theoretischen Punkten zusammengefaßte Entgegenstellung der Aristophanischen und der Gogol'schen Komödie.

Als besonders interessant erweist sich dabei die durch das Beispiel Gogol's erstellte Alternative zum antiken Chor. Durch die Hervorhebung der dem Publikum zugewiesenen Rolle als Dorf- oder Stadtbewohner bei Gogol' schlägt Ivanov eine Lösung zur Wiederbelebung des antiken Chorprinzips mit modernen Mitteln vor. In den Worten des Hauptheldens im *Revizor* zum lachenden Publikum - "Was lacht ihr? Ihr lacht nur über euch selbst!" - erblickt er die erwünschte Mitwirkung des Publikums an der dramatischen Handlung. Lachen als Verbindung zwischen Bühne und Publikum und zugleich die zahlreichen Stadtbewohner-Darsteller ergeben für ihn die ideale Chorfunktion, die ihrerseits das Ziel des Dramas, d.h. die Katharsis, mit sich bringt. Den Beitrag schrieb Ivanov in Rom als Fortsezung einer nicht lange davor stattgefundenen Diskussion zwischen ihm und seinem Besucher Mejerchol'd. Mejerchol'd teilte als sowjetischer Regisseur, der Gogol's Stück am 4. Dezember 1926 aufführte, keineswegs die Meinungen Ivanovs. Das zeigte er in einer von ihm der Publikation des Artikels im Jahre 1926 beigelegten Anmerkung. Die Analyse der Chorfunktion sei allzu "abstrakt und mystisch"; der Artikel Ivanovs werde jedoch als Beitrag "zur "Diskussion" als wertvoll eingestuft und aus diesem Grunde gedruckt.

---

49 *Množestvo i ličnost' v dejstve* (1920), II, 219.

50 S. dazu L. Kleberg, Vjačeslav Ivanov and the Idea of Theater. In: *Theater and Literature in Russia 1900-1930. A Collection of Essays.* (Hrsg. L. Kleberg, N.Å. Nilsson) Stockholm 1984 (= Acta Universitatis Stockholmiensis, 19), S. 54.

51 IV, 385-398.

7.6 Die Theaterdiskussion von 1908

Im Jahre 1908 fand in Rußland ein hauptsächlich in zwei Sammelbänden, aber auch in verschiedenen Pressebeiträgen dokumentierter Meinungsaustausch über die Situation des Theaters in Europa statt. Darin erfuhr die Rolle des antiken griechischen Dramas in der Gestaltung des modernen Theaters besondere Aufmerksamkeit.

Als L. Tolstoj *Čto takoe iskusstvo* (1897) und *O Šekspire i o drame* (1904) veröffentlichte, nahm er im Rahmen seiner dramentheoretischen Bemerkungen im Großteil seiner Argumentation Bezug auf das antike Theater und dessen Bedeutung für die zeitgenössische Kunst.[52] In beiden Beiträgen vertrat Tolstoj Thesen, die in ihren Grundzügen später von Ivanov wieder aufgenommen wurden. So distanzierte er sich zunächst von der Auffassung, die Kunst sei ein Mittel der Zerstreuung und Freizeitvergnügen breiter Massen. Was Tolstoj am meisten in der modernen Kunst vermißte, war die religiöse Ethik, die im griechischen Altertum, aber auch im Mittelalter ein dominierendes Merkmal der Kunst gewesen sei. Der Grund für diesen Mißstand lag seiner Ansicht nach an der Entfernung von diesem Idealzustand, die aus der falschen Interpretation der "griechischen Denker, Dichter und Dramatiker" hervorgegangen sei.[53]

Die im Symbolismus vorherrschende Ansicht ähnelt derjenigen L. Tolstojs insofern, als auch sie sich auf die Beziehung von Kunst und Religion, künstlerischem Genuß und göttlicher Ethik konzentriert.

1908 erscheint zunächst in Petersburg ein Buch mit dramentheoretischen Artikeln unter dem Titel *Kniga o novom teatre.* Die Beiträge zeichnen sich in ihrer Mehrheit durch Innovations- und Experimentierfreude aus, was sich auch in *Krizis teatra,* der Moskauer Antwort hierauf, zeigt. Den mit dem ersten Buch begonnenen Dialog über das Theater setzen nun die Moskauer Intellektuellen fort, indem sie sich als Gegner der als "dekadente Sophisten" bezeichneten Petersburger sahen.[54]

Das Verdienst des altgriechischen Theaters wurde in allen in *Kniga o novom teatre* publizierten Beiträgen anerkannt. Fraglich war nur die Übernahme der antiken Formen in die moderne Aufführungspraxis.

---

52 L. Tolstoj, Čto takoe iskusstvo? (1897). In: *ders., Sobranie sočinenij v 20-i tomach.* Moskau 1964, Bd. 15, S. 44-242; O Šekspire i o drame. Kritičeskij očerk. (1904) Ibid. S. 284-347.

53 ders., *O Šekspire i o drame,* S. 337.

54 I. Steklov, Teatr ili komedija? In: *Krizis teatra. Sbornik statej.* Moskau 1908, S. 3 ff.

Den Respekt vor der Vergangenheit begründet G. Čulkov[55] am treffendsten, indem er in der Theaterkunst am ehesten noch "das Ewige" spürt.[56] Die Bedeutung des Wagnerschen Werkes liege darin, daß dieser nach antikem Vorbild versucht habe, das religiöse Theater wiederzubeleben. Doch in Bayreuth sei die antike Unmittelbarkeit nicht erreicht worden, weil Wagners Mythos niemals den Rahmen einer einfachen Geschichte zu sprengen vermocht habe - wie es in der antiken Mythopoiesis der Fall gewesen sei. Bei Čulkov nimmt das griechische Drama die Stellung eines nachahmenswerten, jedoch fast unerreichbaren Vorbildes an. Anhand eines Vergleichs zwischen dem Theater der griechischen Antike und des Mittelalters weist auch Čulkov auf Ähnlichkeiten in diesen zwei Zeitepochen hin. Gerade hier ist der Einfluß der Ivanovschen Thesen zu sehen. Die gleiche Gegenüberstellung sticht in der Argumentation der meisten Theoretiker besonders hervor.

Am bezeichnendsten für die intensive Auseinandersetzung mit dem griechischen Theater ist der Streit zwischen Sologub und Brjusov, die trotz ihrer entgegengesetzter Meinungen beide zur Unterstützung ihrer Thesen das Beispiel Griechenlands gebrauchen, das ihnen jeweils als das geeignetste Vorbild erscheint. So setzt sich Brjusov für die kunstimmanente "Bedingtheit" ("uslovnost'") auf der Bühne ein. Sologub hingegen schiebt das Problem als unwürdig beiseite. Doch beide rekurrieren auf das griechische Drama als Vorbild. Sologub entfernt sich dabei insofern vom Griechenlandbild anderer Symbolisten, als er den Begriff des Mysteriums in der Antike neu interpretiert. Man könne und solle sich in einem Mysterium ohne weiteres dem Willen eines Einzelnen, des Regisseurs, unterordnen. So sei es auch im antiken Griechenland geschehen.

In einem Beitrag Aničkovs erfährt die Wiederbelebung des antiken Dramas eine ganz neue Realisierungsmöglichkeit.[57] Es handelt sich um den Vorschlag, Tradition und Innovation zu verknüpfen. Das Theater sei "voll von Erinnerungen". Die antike Tradition habe in jüngster Zeit in "unserem Unterbewußtsein eine neue Wiedergeburt" erlebt. Wie jedoch diese Wiedergeburt zum Ausdruck kommen solle, sei eine andere

---

55 G. Čulkov, Principy teatra buduščego. In: *Teatr. Kniga o novom teatre*, S. 201-217.

56 Ibid. S. 209: "В древнем эллинском театре в центре его утверждения стоял миф. Таким образом, религиозный характер его был несомненен. (...) Но вот с исходом человечества из эллинской культуры и - главным образом - с наступлением христианской эры начинается постепенное отделение от гармонии элементов ритмических и мелодических."

57 E. Aničkov, Tradicija i stilizacija. In: *Teatr. Kniga o novom teatre*, S. 43-66.

Frage. Aničkov geht es um den Sinn, den Inhalt der Wiederbelebung des alten Dramas, und nicht um die Form, der allzu viel unnötige Aufmerksamkeit geschenkt werde. Ihm selbst, betont er, sei es nicht so wichtig, Shakespeare wie zu Zeiten Elisabeths und Sophokles wie im Athen des Perikles aufzuführen - gegen einen "Hamlet im Frack" habe er nichts einzuwenden. So erweist sich Aničkov als Verfechter eines zwischen verschiedenen Lagern vermittelnden Weges.

Neben der Wahl zwischen Realismus und "Bedingtheit" steht die Frage nach der Bedeutung der Religion für das neue Theater im Mittelpunkt. Anlaß dazu bietet die Interpretation von Kunst als religiösem Akt. Das philosophische Fundament dieses Gedankens muß in der Theorie V. Solov'evs vom Künstler-Theurgen und deren Verarbeitung durch Ivanov gesucht werden. Dabei spielt entweder das Theater Wagners oder des antiken Griechenlands die Rolle des Vorbildes.

Dies spiegelt sich hauptsächlich in den Beiträgen A. Gornfel'ds und S. Rafalovičs wider.[58] Der erste zieht Wagner vor, während der zweite fast ausschließlich auf das altgriechische Drama verweist. So sei Griechenland als "der Ausgangspunkt" der gegenwärtigen Theaterkunst, Wagners Religiosität dagegen "höchstens" als "Imitation" des altgriechischen religiösen Gefühls zu betrachten. Im deutlichen Bewußtsein eines Epigonentums fordert Rafalovič seine Zeitgenossen auf, sich zu der altgriechischen Vergangenheit des Theaters zu bekennen:

> В древней Греции началась та культура, продолжением которой являемся мы. Наука на наших глазах открыла более древние весьма совершенные культуры, которые завершили свой круг и исчезли. Если едва уловимые нити и протянулись от них к нам, то все же мы с полным правом можем утверждать, что в древнеклассическом мире создалась новая, отличая от прежних, и теперь далеко не окончившая своего пути.[59]

Ähnlich setzt sich Mejerchol'd in seinem Beitrag[60] für die 'griechische Lösung' der "Theaterkrise" ein. Das von ihm konzipierte sogenannte "Dreiecks-theater" wird durch den Willen und die Mitwirkung von Autor, Schauspieler und Zuschauer bestimmt; Mejerchol'd präsentiert es als Annäherungsversuch an das altgriechische Ideal.

---

58 A. Gornfel'd, Duze, Vagner, Stanislavskij. Ibid. S. 69 ff.; S. Rafalovič, Evoljucija teatra. Ibid. S. 221-242.

59 Ibid. S. 223.

60 V.E. Mejerchol'd, Teatr. K istorii i technike. Ibid. S. 125 ff.

In den in *Kniga o novom teatre* enthaltenen Aufsätzen sticht im Zusammenhang mit Griechenland A. Belyjs *Teatr i sovremennaja drama* hervor. Er fordert nämlich als einziger die russische Lösung der griechischen vor. Er fordert seine Zeitgenossen auf, den chorischen Anfang - "unser eigenes Mysterium" - endlich im russischen Dorf zu suchen. Was alle in der griechischen Vergangenheit suchten, sei in der russischen Tradition, im alltäglichen Leben Rußlands zu finden:

> Пусть греки надевали трагические маски и ставили жертвенники в театре, пусть в нашей культуре есть элементы культуры греческой. Но разве мы греки? Но разве должны мы есть оливки и плясать вокруг козла?
>
> Человечество подходит к мистерии, которая никогда не снилась древним грекам. Возвращение к прошлому - отказ от этой, нашей мистерии.[61]

Doch auch A. Blok schlägt sich auf die Seite der 'russischen' Dramatradition als Gegensatz zur 'griechischen'; er fühlt sich durch die Träume Ivanovs von einer "großen Kunst des ganzen Volkes" nach griechischem Vorbild gestört. In *O teatre* versteht er die Bühne als eine primär mit dem gesellschaftlichen System und dem jeweiligen Volk zusammenhängende Ausdrucksform.[62] Die Tragödie sei zwar als Höhepunkt des griechischen Geistes zu verstehen, habe aber sehr wenig mit der gegenwärtigen russischen Theaterwirklichkeit zu tun, die ihrerseits direkt an das Melodrama der Romantik oder an das russische Volkstheater anknüpft.

> История русского народного театра, несомненно вступающего в новую творческую фазу своего развития сохранила нам прекрасный миф, который, как платоновский ἀνάμνησις, отныне предстоит нашим отцам.[63]

Es ist möglich, daß die Gegenüberstellung von griechischem und russischem Theater ihre Wurzeln eher in politischen als in ästhetischen Positionen hatte und daß sie auf die in den 90er Jahren in Rußland erfolgten gesellschaftlich bedingten Angriffe auf den Klassizismus[64] zurückging, wobei sich hier vor allem Belyj und Blok als Vebündete am nächsten standen.

---

61 A. Belyj, Teatr i sovremennaja drama. Zitiert nach: ders., *Arabeski*, S. 27, 40.

62 S. dazu A. Blok, O teatre. In: *ders., Sobranie sočinenij Aleksandra Bloka*. Berlin 1923, 9. Bd., kn. 3, S. 11 ff.

63 Ibid. S. 56.

64 S. dazu Kap. 1.1, S. 22 f.

Auch I. Steklov läßt durch seinen Beitrag die Problematik in politischem Licht erscheinen, indem er den Mitarbeitern der *Kniga o novom teatre* vorwirft, sie berücksichtigten bei ihrer hochgegriffenen, wirklichkeitsfernen Argumentationsweise das einfache Volk nicht. Für ihn drückte das antike Theater vor allem die politischen Forderungen des Volkes aus.

> В античной трагедии отразилась вулканическая социальная и политическая борьба, которая потрясала общин древней Эллады, боровшиеся за свое освобождение то от варваров, то от своих внутренних угнетателей.[65]

Ähnlich behauptet V. Friče,[66] der ganzen Diskussion eine politisch-soziale Dimension verleihend, daß der Naturalismus im Theater sich als "Kampfmittel des Kleinbürgertums gegen das große Kapital" eigne. Wie alle anderen bezieht er in seine Schilderung sein Verständnis des antiken Theaters ein und erklärt, daß das antike Theater die Tendenz der "herrschenden Klasse" widergespiegelt habe. Angesichts der politischen Ereignisse, die Rußland im Jahre 1905 erschütterten, erscheint es nicht verwunderlich, daß die Interpretation der antiken Kunst eine solche Wendung nahm.

In diesem Zusammenhang ist auch der Angriff Steklovs auf die Forderung nach Religiosität in der Kunst einigermaßen verständlich. Sie sei lediglich als "Modeerscheinung" zu verstehen und hauptsächlich "Vesy, Brjusov und Co." zu verdanken: "Мистерии, истерии, литургии и жертвоприношения" nach altgriechischem Vorbild seien für das Theater der Zukunft nicht notwendig.[67]

Als einziger unter den Autoren von *Krizis teatra* setzt sich V. Bazarov für die "Bedingtheit" auf der Bühne ein. Dabei betont er aber seine Distanzierung vom Begriff der "Mythopoiesis".[68] Die Kritik Bazarovs gilt hauptsächlich Ivanov und stützt sich auf den Gedanken, daß der Mythos nicht frei und ausschließlich der Phantasie des Künstlers entspringen (was Ivanov nie so gemeint hatte), sondern "aus dem gestrigen Tag" quellen solle. Ferner äußert sich Bazarov zum Ursprung des dionysischen Theaters und zu den antiken Theateraufführungen; doch hier stimmt beinahe alles mit den Ansichten Ivanovs, den Er-

---

65 I. Steklov, op. cit., S. 21.

66 V. Friče, Teatr v sovremennom i buduščem obščestve. In: *Krizis teatra*, S. 157 ff.

67 I. Steklov, op. cit., S. 53.

68 Vgl. V. Bazarov, Mysterija ili byt. In: *Krizis teatra*, S. 54 ff.

gebnissen der Altertumsforschung sowie den Ansichten der *Kniga o novom teatre* - Mitarbeiter überein. Die Unstimmigkeiten konzentrieren sich offensichtlich nur auf Fragen der Interpretation oder Übernahme der antiken Form.

Den beiden Sammelbänden folgten zwei Rezensionen von Ėllis in *Vesy*.[69] Darin kritisiert er die Symbolisten wegen ihres Bestehens auf der Vergangenheit und wirft ihnen vor, dabei die Zukunft zu vernachlässigen. Außer Brjusov habe keiner konkrete Vorschläge für ein neues Theater vorgebracht. "Мы живем не в веке Аристотеля; еще меньше в веке Лессинга", empört sich Ėllis.[70] Ivanovs Ansichten findet Ėllis nicht anfechtbar, obwohl er im ersten Sammelband seinen deutlichen Einfluß wiedererkennt. So betrachtet auch Ėllis die antike Theaterform als richtig und bewundernswert; ihre Übernahme oder die Rückkehr zu ihr erscheint ihm jedoch unzeitgenmäß.

7.7 Die Fortsetzung der Antike im Mittelalter

Wie erwähnt zeigt Ivanov in seiner kunstgeschichtlichen Periodisierung eine besondere Vorliebe für das Mittelalter.[71] Im Jahre 1906 erklärt er das mittelalterliche Theater neben dem altgriechischen zu der naheliegendsten Entsprechung der erträumten idealen Kunst und definiert als gemeinsame Merkmale der beiden Kunstepochen die "kollektive Kunstrezeption", die religiöse Symbolik und das gemeinsame Mythosverständnis.

Die von Ivanov mit Nachdruck gelobte Spontaneität der Mysterienspiele im Mittelalter wird durch die Tatsache unterstützt, daß sich das mittelalterliche Theater nur geringfügig auf eine theoretische Basis[72] stützte.

---

69 Ėllis, Čto takoe teatr? In: *V* 1908, Nr. 4, S. 85-91; ders., Krizis sovremennogo teatra. Ibid. Nr. 9, S. 53-62.

70 Čto takoe teatr? S. 89.

71 Vgl. dazu V. Ivanov, *Predčuvstvija i predvestija* (1906), II, 100; *Dve stichii v sovremennom simvolizme* (1908), II, 542-544. Außerdem vgl. *Kop'e. Afiny* (1904), I, 728: "... творец искусства всенародного - иератического искусства древности или романско-готического искусства средних веков, - говоря себя, непосредственно говорит народную душу."

72 Mit Ausnahme des Augustinus befaßte man sich im frühen Mittelalter wenig mit antiken Dramen. Augustinus verurteilte, der Lehre Platons getreu, das "Erwecken von Leidenschaften" durch das Theater; seiner Tradition folgte das gesamte neuplatonisch orientierte mittelalterliche Denken. S. dazu M. Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present.* Ithaca, London 1984, S. 29, 36.

Im späteren Mittelalter erlebte das kirchliche Mysterienspiel eine Blüte, die sich in ganz Europa verbreitete.[73] So sieht Ivanov in den deutschen "Geistspielen", den engliscen "miracles" oder "mystery plays", den italienischen "sacre rappresentazioni" oder den französischen "mystères" ein intensives Religionsempfinden zutage treten.[74] Dazu zählen Elemente wie die hohe Volksbeteiligung, die besonders ausgeprägte Symbolik sowie die Betonung von Opfer und Leid. Für Ivanov übernahm in allen diesen Spielen das Volk die Rolle des Chores; hierin sieht er eine erste Bestätigung seiner Gedanken von dem Wiederaufleben antiker Kunstempfindung in der Neuzeit.

Am 19. April 1910 fand im "Turm" eine Theateraufführung statt, die als Versuch zu verstehen ist, das antike - bzw. mittelalterliche - Theaterverständnis wiederzubeleben. Es handelt sich um das Stück von Pedro Calderón de la Barca *La devoción de la cruz* - "die Verehrung des Kreuzes". Ein junger, verliebter Mann verfällt in seinem Bestreben, seine Geliebte gegen den Willen ihres Vaters zu gewinnen, in eine Reihe von Sünden. Nur der Anblick des Kreuzes hindert ihn daran, das in einem Kloster eingeschlossene Mädchen zu entführen. Später stirbt er im Duell mit ihrem Vater, um anschließend von einem Priester zu Beichte und Buße kurzfristig ins Leben zurückgerufen zu werden. Zum Schluß des Dramas symbolisiert das Kreuz über seinem Grab die Gnade der göttlichen Vergebung.

Diese Thematik wirkte auf Ivanov offenbar besonders anziehend, handelte es sich dabei um sein beliebtes Sujet des durch Sünde schuldig gewordenen Helden, des tragischen Charakters. Hier starb der Held, um metaphorisch - seelisch - und real wiederaufzuerstehen. Der junge Eusebio widersetzte sich für seine Liebe nicht nur dem menschlichen, sondern auch dem göttlichen Willen, sündigte, starb und erstand wieder auf wie Dionysos. Die Verflechtung mystischer Gläubigkeit und antikisierender Tragik kann Ivanov unmöglich entgangen sein. So schreibt er vier Jahre später zu Calderóns Dramen:

> ...в средневековом действе опять зацветает соборность, соответственно его религиозному характеру; почти то же можно сказать о драме Кальдерона, религиозной по преимуществу и рассчитанной на толпу, согретую испанским католическим энтузиазмом.[75]

---

73 S. dazu G. Freedley, J. Reeves, *A History of the Theatre.* New York 1972, S. 50-60.

74 S. dazu H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas in drei Bänden.* Salzburg 1957, Bd. 1, S. 230-290.

75 V. Ivanov, *Èstetičeskaja norma teatra* (1914), II, 211.

Mit diesen Worten steht Ivanov in der Tradition Schellings, der seinerseits in der *Philosophie der Kunst* 1803 zwischen Calderón und der Antike eine Verbindungslinie gezogen hatte. Calderón war für Schelling der erste moderne Dramatiker, der in seiner symbolischen Darstellung "auf gleiche Ebene" mit Sophokles zu stellen sei.[76] Ähnlich urteilte A. Schlegel über Calderón, in dessen Werk er am meisten das religiöse Gefühl lobte. Er sah in ihm den letzten Repräsentanten "romantischer" Kunst, der im Gegensatz zum verwerflichen Manierismus des 18. Jhs. stand.[77]

Über den Abend der Aufführung im "Turm" liegt der Bericht eines Zuschauers vor, der wenige Monate später in *Apollon* erschien.[78] Obwohl weder Musik noch das Auftreten eines Chores erwähnt werden, läßt die Beschreibung der Atmosphäre der Aufführung auf das eigentliche Ziel der Veranstalter schließen. Nicht nur Ivanov, sondern auch Mejerchol'd schwärmten zu jener Zeit noch vom mystischen Theater. Noch 1908 propagierte Mejerchol'd in *Zolotoe Runo* einen sogenannten "neuen Realismus", der in seinen Grundzügen dem theatralischen Symbolismus von Ivanov sehr ähnlich war. Entgegen Brauns Bemerkung, Mejerchol'd habe den Zeithinweis Calderóns auf das 13. Jahrhundert ignoriert,[79] ist eher vertretbar, daß gerade die Zeit und die literarische Verarbeitung des mittelalterlichen Mysteriums durch Calderón auf Mejerchol'd und Ivanov anziehend gewirkt hatten. So ist die Aufführung von *La devoción de la cruz* im "Turm" der Ivanovs als Versuch zu verstehen, das mittelalterliche Theater[80] wiederzubeleben

---

76 S. dazu F.W.J. Schelling, Philosophie der Kunst (1802). In: *Friedrich Wilhelm Schellings Werke nach der Originalausgabe in neuer Anordnung.* (Hrsg. M. Schröter) München 1958-1959 (Nachdruck der Ausgabe München 1927), S. 459: "...nachdem der Geschmack am Rittertum verdrängt war, haben die Spanier vorzüglich die Heiligenlegenden zu dramatischen Vorstellungen genutzt. Den Gipfel dieser Poesie bezeichnet der Spanier Calderon della Barca [sic.], von dem vielleicht noch nicht einmal alles gesagt ist, wenn man ihn dem Shakespeare gleichsetzt.

77 S. dazu R. Wellek 1978, Bd. 1, S. 324.

78 E. Znosko-Borovskij, Bašennyj teatr. In: *A*, Nr. 8, S. 31-36.

79 Vgl. E. Braun, *The Theatre of Meyerchold. Revolution of the Modern Stage.* London 1979, S. 101.

80 Die Einladung lautete: "Актерами Башенного театра (Таврическая 25) 19 Апреля 1910 г. разыграна будет комедия Кальдерона "Поклонение кресту". Действующие лица... Действие происходит в Сиене, согласно сказанию автора, в XIII веке. Начало в $11^{1/4}$ ч. веч. Программа служит входным билетом." Vgl. dazu E. Znosko-Borovskij, op. cit., S. 31.

und somit den Geist des altgriechischen Theaters zu beschwören. Ivanov bezieht sich in seinem Gedicht *Choromnoe dejstvo* (1912) auf die "Turm"-Aufführung mit den Worten:

Так вакхический приход
Для искусства без урона,
В девятьсот десятый год
Правил действо Кальдерона.[81]

Diese Veranstaltung blieb allerdings der einzige praktische Versuch Ivanovs und seiner Freunde, die dionysische Kunst in einer Theateraufführung wiederzubeleben.

7.8 Der Mythos in Ivanovs Theaterstücken

Die Anwendung seiner Dramentheorie versuchte Ivanov in den eigenen Dramen, d.h. in seinen zwei vollendeten Tragödien einer zuerst als Trilogie gedachten Reihe von drei Theaterstücken mit altgriechischer Thematik - in *Tantal* (1905) und *Prometej* (1915). Die nur bruchstückhaft vorliegende Tragödie *Niobeja* war ursprünglich als zweiter Teil der Trilogie geplant und als solcher V. Brjusov zur Veröffentlichung vorgeschlagen worden. In der kommentierten Gesamtausgabe der Werke Ivanovs erschienen nur wenige Zeilen der *Niobeja*. Später publizierte Ju. Gerasimov die ersten 354 Zeilen des ursprünglichen Textes, die zumindest in die Handlung der Tragödie einführen.[82]

Da Thematik und Aufbau der Tragödien Ivanovs schon untersucht worden sind,[83] gilt hier die Aufmerksamkeit der Frage nach der Umsetzung der eigenen dramentheoretischen Positionen Ivanovs in die dichterische Praxis. Vom größten Interesse ist dabei die Einhaltung der tragischen Grundprinzipien sowie die Mittel, die dafür gebraucht werden.

---

81 III, 55.

82 Ju.K. Gerasimov, Neokončennaja tragedija Vjačeslava Ivanova "Niobeja". (Publikacija). In: *Ežegodnik Puškinskogo doma na 1980-j god.* Leningrad 1984, S. 178-202.

83 S. dazu vor allem A. Hetzer, op. cit.; D. Gelli Mureddu, The Tragedy *Prometheus* by Vjačeslav Ivanov. In: *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph,* S. 127-162; T. Venclova, On Russian Mythological Tragedy: Vjačeslav Ivanov and Marina Cvetaeva. In: *Myth in Literature.* (Hrsg. A. Kodjak, K. Pomorska, S. Rudy) Ohio 1985 (= New York University Slavic Papers, 5), S. 89-109; I. Dukor, Problemy dramaturgii simvolizma. In: *LN* 1973, Nr. 27/28, S. 106-166.

Als Ivanov im Jahre 1903 seine dramatische Theorie plante, wollte er sie zunächst *Tantalidy* benennen. Dies veranlaßt zu der Vermutung, daß das letzte der drei Werke, *Prometej,* ursprünglich gar nicht als ein Teil der Trilogie geplant war.[84] Prometheus hatte genealogisch wenig gemeinsam mit Tantalos. Nur die Heldin der zweiten Tragödie, Niobe, durfte als Tochter des Tantalos "Tantalidin" genannt werden. Trotzdem haben alle drei Gestalten ein gemeinsames Merkmal: das dem 'Gotteskämpfertum' entsprungene Leid. Hinzu kommt, daß Ivanov in *Tantal,* d.h. in der ersten Tragödie, sowohl Niobe als auch Prometheus durch einfache Erwähnung in die Handlung einbezieht, womit er eine Vorwegnahme des zweiten Werkes erreicht.

Es ist schon betont worden, daß Ivanov die Beibehaltung des Mythos zu den wichtigsten Prinzipien eines altgriechischen Dramas zählte. Wie dieser Mythos auszusehen hatte, verrät er jedoch nur in den eigenen Tragödien. So nimmt er in *Tantal, Niobeja* und *Prometej* antike Mythen auf und verarbeitet sie nach eigenem Belieben so, daß der gewünschte, bei ihm besonders philosophisch geprägte Sinn deutlich wird.

> Итак, древний миф разработан в предлежащей трагедии с вольностью, которая могла бы показаться чрезмерною в эпоху более, чем наша, приверженную к формальному преданию, хотя бы и не менее, чем наша, уверенную, что он давно утратил свое жизненное значение, свою религиозную ценность. Но другими глазами смотрели на такую вольность сами эллины, для коих миф был или предметом простодушной веры, или смутным и гадательным воспоминанием о действительных событиях, или, наконец, - как для автора-, символом духовных истин, орудием имагинативного познания сверхчувственных сущностей.[85]

Dennoch handelt es sich bei Ivanovs Übernahme des antiken Mythos zugleich um eine Umgestaltung. Hetzer hat im einzelnen auf alle wesentlichen Elemente des *Tantal* hingewiesen, die den alten Mythos sprengen, erweitern, mit anderen Mythen kombinieren oder treu übernehmen. So sind die Gestalten von Hemera und Broteas von Ivanov frei erfunden; die Geschichte vom Pelops-Opfer ist von Pindar übernommen; die Beschreibung der Sisyphos-Vita erfolgt nach dem Vorbild Homers. Ähnlich verhält es sich mit *Niobeja:* aus den publizierten Zeilen der nie vollendenten Tragödie läßt sich die

---

84 S. dazu Ju. Gerasimov, S. 178: "Очевидно, что по первому замыслу среди героев трилогии Прометея не было. Остается неизвестным, кто из мятежных потомков богонадменного Тантала был выбран в герои завершающей трагедии..."

85 V. Ivanov, *O dejstvii i dejstve* (1919), II, 168.

Schlußfolgerung ziehen, daß sich Ivanov zwar im wesentlichen an das Bild der von mütterlicher Trauer erschütterten Niobe hält, es aber in den Worten des Chores deutlich mit ähnlichen Motiven aus der antiken Überlieferung verbindet (Z. 135).[86] Die verzweifelte Philomela wiederum beklagt und bereut die eigene Greueltat gegen ihr Kind (Z. 136-149). Freilich bedeutet das Erstellen von Parallelen zwischen verschiedenen Mythen noch keine wesentliche Veränderung des ursprünglichen Mythos. Das ist aber wohl ein indirekter Hinweis auf den Schwerpunkt der Mythosinterpretation von seiten des Autors, nämlich auf das Leiden.[87]

In *Prometej* ist ersichtlich, daß die Überlieferung von einer - neben *Dem Gefesselten Prometheus* - weiteren Aischyleischen Tragödie unter dem Titel *Prometheus pyrkaeus* (Προμηθεὺς πυρκαεύς, oder anders: Προμηθεὺς πυρφόρος) Ivanov nicht entging. Offensichtlich handelt es sich bei dem *Prometej* Ivanovs um einen feuerbringenden, noch nicht von den Göttern bestraften Titanen. Pandora als Begleiterin und Geschöpf des Prometheus tauchte bei Hesiod, nicht bei Aischylos auf und erhält von Ivanov eine völlig neue Interpretation. Diese Tatsache zeigt unter anderem den Sinn der "Mythopoiesis" für den modernen Dramatiker, der keineswegs nur auf die Überlieferung eines Autors fixiert sein darf.

Die Übernahme der Überlieferung vom Fackellauf,[88] der sogenannten "Lampadedromia", während der Prometheia in Athen zeigt, daß Ivanov sich nicht scheute, historische Tatsachen durch den Mythos zu begründen. Dabei ist eine Übereinstimmung mit dem mutmaßlichen Sujet der Tragödie von Aischylos nicht zu übersehen. In der Beschreibung des Fackellaufs erweist sich nämlich vor allem die von verschiedenen Altertumswissenschaftlern geäußerte Annahme als interessant, daß der Aischyleische *Prometheus (pyrkaeus) pyrforos* nichts anderes als den künstlerischen Interpretationsversuch des religiösen Athener Wettkampfes darstellte. Diese weit verbreitete Ansicht kann bei Ivanov als bekannt vorausgesetzt werden.[89]

---

86 Nach Zeilen wird nur *Niobeja* zitiert, zumal sie vom Autor selbst damit versehen und vor allem auch so publiziert wurde. Dagegen soll es bei den beiden anderen Werken bei der einfachen Seitenangabe bleiben, zumal die Texte im Gesamtwerk Ivanovs (Bd. II) ohne Zeilenangaben ediert sind.

87 Ähnlich ist die gleichzeitige Anführung von Namen wie Sisyphos, Tantalos, Prometheus u.a. in *Tantal* zu verstehen.

88 Überliefert durch Pausanias, I, 30, 2.

89 Sie wurde nämlich von Wilamowitz-Moellendorff vertreten. Vgl. dazu *RE* XXIII[1], S. 654-730.

Die Geschichte von Prometheus endet bei Ivanov mit seiner Überführung durch Kratos und Bia zu den Felsen des Kaukasus. An ihnen wird er zur Strafe festgeschmiedet. So stellt die Tragödie Ivanovs eine mythologische Einführung in die erhaltene Aischyleische Tragödie dar.

Bei der Bearbeitung des antiken Mythos durch Ivanov entstand zuweilen das Problem, daß seine Leser oder Zuschauer nicht immer von vornherein wissen konnten, welche Bedeutung den einzelnen Gestalten im Mythos und deren symbolhafte Handlungen zukam. Eine Aufzählung der handelnden Personen[90] in der ersten Tragödie war keine große Hilfe. In *Prometej* zeigt sich, daß Ivanov das Problem erkannte und deshalb diesmal den Namen der Personen eine kurze Charakteristik in Form von Appositionen hinzufügte.[91] Doch sollte der Zuschauer die Bedeutung einzelner, vom Autor erfundener Personen dieses Dramas erfassen, so mußte er des Altgriechischen mächtig sein. Für die Namen der Freunde des Prometheus z.B. wählt Ivanov verschiedene mit dem Feuer in Zusammenhang stehende Begriffe, wie von "πῦρ" "Pirr" ("Пирр"), "Flogij" ("Флогий") von "φλόξ", von "δάς" "Daduch" ("Дадух") usw.

7.9 Der Chor

In *Tantal* und *Niobeja* wird außer der Hauptperson selbst kein anderer Charakter näher beschrieben. Die Helden werden während der ganzen Handlung meistens Personengruppen, d.h. Chören gegenübergestellt. In *Tantal* erfolgt die Vorstellung des Helden durch einen langen Dialog mit dem Chor.[92] So dient der Chor zugleich dazu, in den Mythos einzuführen und den Vorstellungsmonolog des Helden in einen Dialog umzuwandeln, d.h. ihn in seiner tragischen und nicht in seiner epischen Prägung zu gestalten.

Treten weitere Charaktere neben den Haupthelden auf, dann für kurze Zeit, wie z.B. in den kleinen Dialogen zwischen Tantalos, Broteas und Pelops. In *Tantal* wird der Chor als einmal aus "Bergnymphen" be-

---

90 Zu der zweiten Tragödie, *Niobeja*, war wahrscheinlich keine Liste verfaßt worden.

91 II, 107.

92 Ivanov war sich der Länge dieses ersten Dialogs bewußt und besprach das Problem in einem Brief an V. Brjusov (vom 2. November 1904) - II, 678 f.: "Да и сомневаюсь, в конце концов, в абсолютной несценичности долгого вступительного диалога между Танталом и Хором. Этот пролог (трагедия в трагедии, первая внутренняя трагедия) - все таки диалог и требует богатой игры и героя, и хора."

stehend bezeichnet und ein anderes Mal aus "Talnymphen". Worin sich diese beiden Gruppen unterscheiden, überläßt Ivanov völlig dem jeweiligen Regisseur.

In *Niobeja* wird die Rolle des Chores bis zum Äußersten getrieben. So stellt der Chor sogar die Hauptperson in den Schatten. Während die Mänaden, die der verzweifelten Niobe begegnen, immerfort sprechen, muß die Heldin wiederholt zum Reden aufgefordert werden. Natürlich liegt dies auch an der in der Handlung begründeten Ohnmacht der verzweifelten Niobe. Interessant ist in diesem Zusammenhang die von Aristophanes stammende Information, Aischylos habe in seiner Tragödie *Niobe* die Hauptgestalt überhaupt nicht sprechen lassen. Es heißt ferner, daß die Niobe des Aischylos bis zum dritten Akt verhüllt und stumm auf dem Grab ihrer Kinder gesessen habe.[93] Es ist anzunehmen, daß die Stummheit der Ivanovschen Niobe auf einen Rekonstruktionsversuch des antiken Dramas zurückgeht.

In *Prometej* treten vier oder fünf verschiedene Chöre auf. Neben den beiden Chören der Nereiden und Okeaniden treten die drei Erinyen, die von Prometheus geschaffenen Menschen, in Männer und Frauen geteilt, sowie die am Fackellauf teilnehmenden Gefährten des Titanen auf. Dabei stellt die Überschrift über den Chorworten der "Menge" - "tolpa" - eine indirekte, eigentlich nur für den Leser gedachte Charakterisierung des aus Männern und Frauen[94] bestehenden Chores. Hier liegt ein abermaliges Aufgreifen des im theoretischen Werk Ivanovs häufigen Gegensatzpaares "Dichter" versus "Menge" vor.

In Ivanovs Tragödien besteht der Chor zumeist aus Frauen außer bei dem den männlichen Teil der "Menge" darstellenden Chor sowie dem Chor der Gefährten des Prometheus in *Prometej*. Dies scheint insofern begründet, als Ivanov in seiner Theorie das weibliche - dionysische - dem männlichen - apollinischen - Element gegenüberstellt und bevorzugt.

Das Hauptthema aller drei Tragödien ist das Problem des 'Gotteskämpfertums'. So ist es verständlich, warum der Chor immerfort zwischen Sympathie für den Helden und Grauen vor der blasphemischen Rebellion schwankt. In *Tantal* unterstützt der Chor der Nymphen den Helden;[95] zugleich aber wirkt er als Gegenstimme zu jeder got-

93 Vgl. dazu *RE* XVII[1], S. 644-706.

94 In II, 144 heißt es jeweils: "хор женщин" und "хор мужчин", während ab II, 145 die Bezeichnung nur noch "толпа" lautet.

95 II, 27; II, 52.

teskämpferischen Entscheidung.[96] Der Chor warnt und erteilt Ratschläge, kündigt Künftiges an[97] (womit er die Spannung erhöht), vollzieht symbolische Taten[98] und singt Hymnen auf die Natur und die Allmacht der Götter.[99]

Nach antikem Vorbild reagiert der Chor wie eine einzige Person (er redet von sich selbst in der 1. Person Singular), wobei er entweder mit allen Stimmen oder nur durch die jeweilige Koryphäe oder einzelne seiner Mitglieder spricht (1., 2., 3. ... Chorsänger).

Besonders ausgeprägt ist in *Niobeja* die Fähigkeit des Mänaden-Chores, durch das Mitleiden die Katharsis zu erleben. Gemeint ist das in der Lyrik Ivanovs häufige Bild eines Gottbesessenen. Dieser fühlt die Anwesenheit des Gottes in sich selbst und fordert den Gott in ekstatischen Hymnen auf, die "Reinigung" (Katharsis) zu vollenden.[100] *Niobeja* ist unter den drei Dramen Ivanovs am meisten auf das Verständnis der Katharsis ausgerichtet. Daß diese auch in ihrer christlichen Dimension erfaßt wird, zeigt die Übernahme und Wiederholung des Satzes "Сердце чистое, бог, мне сожизди!" durch den Chor - eine leichte Variante des Psalms 50(51), 12 "Сердце чистое сожизди во мне, боже".[101]

In diesem Fall ist es ein Gebet, das mehrfach ausgerufen wird. In *Tantal* und *Niobeja* spricht der Chor jene Worte wiederholt aus, in denen sich das Verständnis der Handlung erschließt. In *Niobeja* betrifft dies die durch das Leid und die Annäherung des Gottes erreichte Katharsis. In *Tantal* sind es die Worte "Учись не мнить безмерной человека мощь",[102] die offensichtlich auf die Macht der Götter und des Schicksals (Adrasteia) hinweisen.

Überhaupt überträgt der Chor bei Ivanov die Stimme der Weisheit auf die Bühne. Er ist dazu ausersehen, die aus der Tragödie zu ziehenden philosophischen Schlüsse in Form von Apophthegmata dem Zuschauer deutlich zu machen. Weisheiten wie "Рассудит все огонь, что́ в

---

96 II, 33; II, 35.

97 II, 55.

98 Gemeint ist vor allem das Streuen von Blumen oder (wie in II, 35; II, 40) bedeutungsüberladene, fast rituellen Charakter tragende Bewegungen, die Ivanov in kurzen Regieanweisungen genau vorschreibt.

99 II, 25 f.; II, 40.

100 In *Niobeja*, Z. 67, heißt es: "Бога, бога вместила я!/ Кто я, бога, бога полна?"

101 Dabei erwartet Ivanov sicherlich von seinem Publikum, daß es den Satz gleich als Zitat aus dem Bußpsalm der orthodoxen Kirche wiedererkennt. Dazu s. auch Ju. Gerasimov, S. 202, Anm. 9.

102 II, 27.

нас",[103] offensichlich von Heraklit übernommen,[104] oder die Worte "что красное мило, что непрекрасное немило...", als Übernahme von Theognis erkennbar,[105] ziehen sich im Werk Ivanovs wie ein roter Faden durch Theorie, Lyrik und Drama.

7.10 Das Symbol

Bei der Untersuchung der dramatischen Symbolik Ivanovs ist zwischen Symbolen und symbolischen Handlungen zu unterscheiden. Letztere bilden vielleicht den wichtigsten Inhalt der Dramen, deren Handlung sich weniger auf Charaktere, Situationen oder spannende Ereignisse als auf rituelle symbolische Akte konzentriert. Hervorzuheben sind hier die Opfergabe, die Bekränzung, das Blumenstreuen, der Pfeil- und Speerwurf und der Kuß, die vor allem in den beiden vollendeten Tragödien oft wiederholt werden.

Das Opfer als freier Akt eines sich trotz 'Gotteskämpfertums' für die Götterverehrung entscheidenden Helden erfährt verschiedene Ausführungen. Tantalos opfert den Göttern sein eigenes Kind, Pelops. Dadurch will er einerseits die Gunst der Götter erwerben und andererseits ihnen durch das Teilen, das letztlich Opfern bedeutet, die Unsterblichkeit stehlen. In *Tantal* ist Opfer mit 'Gotteskämpfertum' verbunden. Der Akt selbst wird nur verbal angedeutet, nicht in seiner blutigen Version gezeigt.[106] Pelops träumt von seiner Erhebung in den Himmel. Tantalos ist ein Opfernder,[107] indem er das Kind auf den Berg zu den Göttern trägt. Der Chor unterstreicht, daß das Opfer einer dem gesetzmäßigen Lauf der Dinge innewohnende Bestandteil ist.

Ты, Жертва, ты
красная Жертва, движешь Солнце
с зари до зари вечерней! (...)

---

103 II, 49.

104 Es handelt sich um eine Variante aus Heraklits *Feuerlehre* (XXVI 66): Πάντα τό πῦρ ἐπελθόν κρινέει καί καταλήξεται. Vgl. *Heraclitus, Fragments.* A Text and Translation with a Commentary by T.M. Robinson. Toronto, Buffalo, London 1987 (= Phoenix Suppl. Vol. 22), S. 127. Vgl. auch die Gedichte *Sud ognja* (CA), II, 245-248 und *Lico* (1904), II, 265 sowie Kap. 6.5, S. 191.

105 Vgl. dazu auch Kap. 6.4, S. 178, Anm. 138.

106 Bei Pindar tischt Tantalos seinen Sohn Pelops den Göttern auf. S. dazu *RE* IVA^2, S. 2224-2230.

107 II, 53.

Святая, ночью амбросийной
ты звездные водишь круги!
Возблещет день - жертвенный пламень
пылает долу: Вся Земля -
твой алтарь![108]

Der Leser wird auf die dionysisch-christliche Symbolik des Opferns bzw. Geopfert-Werdens als Weg zur Erkenntnis und Annäherung an Gott verwiesen. Zugleich steht das Opfern im Zusammenhang des Vegetationszyklus, der Parallelität von Himmel und Erde, der Regelmäßigkeit einer vorbestimmten, auf dem Opfern beruhenden Weltordnung. Der Altar, die rote Farbe, die Großschreibung des Wortes "Erde", der feierliche Ton des Opfers stellen die antike Version der Tötung des Pelops in Frage und machen aus der einfachen Handlung einen mit religiös-philosophischer Symbolik überladenen Ritus.[109]

Die Erde erscheint auch in *Prometej* als Altar, also Symbol. Schon in der zweiten Szene des 1. Aktes wird die Opfergabe bzw. Selbstaufopferung des Prometheus durch den Auftritt der Erinyen vorweggenommen. Sie sollen laut Regieanweisung Blut aus ihren Gefäßen auf die Erde gießen.[110] Später, als sich die Menschen gegen die Opfergaben an die Götter auflehnen, lehrt sie Prometheus das richtige Opfern.

Ты жертвы хочешь возносить богам,
Но не иные жертвы, чем моя.
Не раболепствовать, не приобщаться
Старейшим в небесах, и в них Тому,
Кто Сам в богах и Сам в тебе, свободном,-
Такие жертвы учредить промыслил
В отраду людям, в исполненье правды,
И в испытанье вольным, и в соблазн
И гнев Крониду Прометей.[111]

Schließlich opfert Prometheus sich selbst und läßt sich an die Felsen des Kaukasus fesseln;[112] das Opfern erreicht durch die Selbstaufopfe-

---

108 II, 52 f.

109 A.. Hetzer, op. cit., S. 124, interpetiert die Opfer-Symbolik wie folgt: "Das so verstandene Gotteskämpfertum ist - und das macht die Antinomie aus - schon auf das Gottesträgertum ausgerichtet. Das Emportragen des Opfers und das Herabbringen des Göttlichen ist ein einziger Akt. Unter Opfer versteht Ivanov ein Selbst-Opfer, ein Losreißen von sich selbst um eines bis dahin Fremden und um eines anderen Selbst (Ich) willen."

110 II, 109.

111 II, 128.

112 Die Parallelität zwischen Prometheus und Christus ist entgegen der Behauptung von D. Gelli Mureddu (op. cit., S. 149: "Prometheus -

rung die höchste Zuspitzung der Dramatik. So hält sich Interpretation und Ausführung dieses Symbolbegriffs an das altgriechische Vorbild, wird aber zugleich auf gegenwärtige oder eher überzeitliche Problematik erweitert. Ob die Zuschauer den Sinn einer zahlreiche philosophische Gedanken vermittelnden Opferakt-Symbolik erfassen können, scheint auch Ivanov zu beschäftigen. So erläutert er in seinem Vorwort zum Drama vor allem diesen Symbolakt:

> Но если действие Прометея по необходимости ограничено, зато целостна его жертва, и безусловно его саморасточение, самоопустошение, самоисчерпание, "истощение" (κένωσις), как выражали это понятие, говоря о тайне воплощения и искупления, наши старинные толковники священных словес эллинских.[113]

Neben der Opfergabe dominiert in den dramatischen Werken Ivanovs die Symbolik der Blumenbekränzung und des Blumenbestreuens. Bei der Blumenverteilung, mit der sich in *Tantal* der Chor vorstellt, handelt es sich um einen rühmenden Akt der Verehrung,[114] der aber zugleich als mittelbare Charakterisierung des Nymphen-Chores aufgefaßt werden kann. Dagegen läßt die Präzisierung der Blumenart in späteren Szenen (Rosen) und ihre Verbindung mit anderen Symbolakten (Speerwurf gegen Tantalos) wieder eine tiefere symbolische Bedeutung des Blumenstreuens vermuten. Es handelt sich um die Wiederaufnahme der mittelalterlichen symbolischen Verknüpfung von Rose und Kranz. Die Rebellion gegen den Helden endet auf den Rosen; Haß wird in Liebe und Frieden verwandelt. Auf den gegen ihn gerichteten Mordversuch reagiert Tantalos nur mit dem Wort "смирись".[115] Auf diese Art wird der Verrat, der im Akt des Speerwurfs gesehen werden kann, beseitigt.

Dionysus - victim-priest, liberator, redeemer of men from sin - assumes Christian gnostic connotations and, like Christ, knows that he will be betrayed und crucified by the very men he wants to save") nicht so offensichtlich. Bei Ivanov wird die spätere Befreiung des Prometheus durch Herakles in den Worten der Themis (II, 133) angedeutet, in denen vom "Bräutigam" als Befreier die Rede ist, also deutlich die Hoffnung auf das Kommen Christi ausgesprochen wird. Die Parallelität mit Christus also wird eher durch die Gestalt von Herakles angedeutet.

113 *O dejstvii i dejstve* (1919), II, 160.

114 II, 25: "Из расходящихся рдяных облаков выступает хор нимф. Девы приближаются к престолу, увенчивают царя и осыпают престол розами."

115 II, 50.

Die gleiche Symbolik der Rosen als christliche Friedens- und Liebesblumen wird durch den Akt der Blumenbeschmückung des Altars angedeutet. Das stellt unter Umständen eine Assoziation an den orthodoxen Brauch dar, am Karfreitag den das Grab Christi symbolisierenden Epitaphios mit Blumen zu schmücken.[116] Indem auch Sisyphos und Ixion von Tantalos bekränzt werden,[117] lassen sich Blumen eindeutig ebenso mit Opfer und Leid in Zusammenhang bringen.

Ähnlich soll das Blumenstreuen in *Prometej* verstanden werden. Pandora, auf einem großen Altar in der Nähe einer goldenen Arche stehend, wirft Rosen und Kränze auf die Menge.[118] Während Gewalt und Nötigung durch die Anwesenheit von Kratos und Bia angedeutet werden, die in ihren Händen Ketten halten, sind Blumen Symbole der Hoffnung auf Rettung, das Geschenk Pandoras an die Menschheit.

Alle Dramen Ivanovs, vor allem aber *Prometej*, sind voll von symbolischen Akten. Jede Regieanweisung verlangt von den Darstellern rituelle Handlungen, rhythmische Bewegungen, bedeutungsvolle Reaktionen. Auch Gewaltszenen, wie etwa der Selbstmord des Autodikos vor den Augen des Publikums[119] oder die Ermordung Pandoras[120] auf der Bühne tragen symbolischen Charakter. So sollten sie nicht unbedingt als Verstöße gegen die Erfordernisse des altgriechischen Dramengeschmacks - der ja keine Gewalttaten, geschweige denn Morde vor den Augen der Zuschauer erlaubte - aufgefaßt werden. 'Gotteskämpfertum' wird durch den Pfeilschuß gegen die Wolken angedeutet.[121] Die Reaktion des Himmels erfolgt durch Donner und Blitz. Auch die Erde, Empfängerin und Trägerin jeglichen Opfers, soll durch den Pfeilschuß verletzt werden.[122] Daneben erfährt das Küssen eine mehr oder weniger christliche Interpretation, denn es ereignet sich immer kurz vor

---

116 II, 52: "Хор плачет, безмолвствуя. -Потом окружает жертвенник, увенчивает его цветами и совершает возлияния."

117 II, 61: "Между тем как Сизиф и Иксион касаются устами чаши, Тантал увенчивает их цветами и скидывает с них плащи путников: они являются в пресветлых царских одеждах."

118 II, 138: "Пандора, улыбаясь, бросает в толпу розы и весенние венки, груды которых покрывают алтарь и ковчег."

119 II, 126: "Автодик пронзает себе грудь копьем."

120 II, 155: "Семь юношей устремляются к алтарю и вонзают семь копий в грудь Пандоры."

121 II, 138: "Мужчины и женщины нацеливаются из луков и стреляют в облако, заволакивающее алтарь: другие, в иступлении, пускают стрелы вверх, в небо."

122 II, 154: "Земля покрывается щетиною возникших стрел."

dem Opfer. Tantalos küßt seinen Sohn Pelops, bevor er ihn selbst den Göttern übergibt.[123] Pandora küßt Prometheus,[124] bevor dieser sich der Strafe der Götter ausliefert.

Entsprechend ließen sich alle Regieanweisungen interpretieren. Neben den rituellen, symbolbeladenen Handlungen werden von der Regie einzelne, symbolischen Charakter tragende Erscheinungen und Attribute verlangt. Zu den unentbehrlichen Requisiten einer ivanovschen Dramenaufführung gehört der Altar, der als Symbol von Opfer und Leid in allen drei Tragödien im Mittelpunkt der Bühne steht. Wolken zur Symbolisierung des Göttlichen, Donner und Blitz, das Feuer, mit dem Prometheus immer wieder die Orchestra beleuchtet, aber auch die Ringe, mit denen Pandora die Menschen beschenkt und ihnen die Vereinigung erlaubt,[125] stellen Symbole dar, die sowohl der heidnischen als auch der christlichen Gedankenwelt gerecht werden bzw. zwischen beiden Verbindungen herstellen.

7.11 Bühnenbild- und Regieanweisungen

Bestimmte Merkmale in Ivanovs Dramen gehen nicht auf einen dramatischen Kanon, sondern eher auf seine individuelle Vorstellung einer mythischen - und demgemäß griechischen - Umgebung zurück. Dies läßt sich hauptsächlich von den Bühnenbild-, Licht- und Tonanweisungen des Dramatikers behaupten; denn diese verleihen zwar der Handlung den erforderlichen Hintergrund, zeigen aber zugleich das Ungewöhnliche.

Durch die Bühnenbilder wird die Handlung aller drei Dramen Ivanovs ins Freie versetzt. In den ersten beiden Tragödien bleibt das Bühnenbild bis zum Schluß einheitlich. In *Tantal* beschränkt sich die Bühnenbildanweisung auf einen einzigen Satz, in dem eine Berglandschaft und ein Thron gefordert werden. Später und völlig unerwartet taucht ein Altar auf, den die Nymphen mit Blumen zu schmücken haben.[126] In *Niobeja* dagegen ist die Landschaft umfangreicher - neben der Berglandschaft tauchen auch "Wiesenhänge" und "mit Efeu bedeckte Felsen" auf. Alles in allem überläßt Ivanov in seinen ersten beiden Dramen die

---

123 II, 52.

124 II, 133.

125 D. Gelli Mureddu (op. cit., S. 152 f.) interpretiert die Ringe, die Pandora den Menschen entgegenwirft, als Symbol ihrer Weiblichkeit. Dabei läßt sie die Ringe in den Mysterien von Samothrake außer Betracht, in denen manche Altertumsforscher die symbolisierte Besitzergreifung der Mysten durch die Gottheit während des Rituals erkennen. Vgl. dazu RE XXIII[1], S. 695.

126 II, 52.

Bühnenbildgestaltung der Phantasie des Regisseurs, indem er nur in wenigen Worten den Umriß der Landschaft angibt. Nicht so ist es in *Prometej*, wo in einer einleitenden Anweisung die antikisierende Dreiteilung der Bühne (in Szene, Proszenium und Orchester) neben der Gestaltung verschiedener Landschaftselemente (Felsen, Berge, Tal, Meer, Altar, Höhle) gefordert wird. Während der Handlung muß einmal das Bild der Orchestra umgewandelt werden. Aus der ursprünglich felsigen Umgebung mit dem Altar als Mittelpunkt soll im zweiten Akt ein gepflügeltes Feld werden.

Überhaupt läßt sich durch die Gegenüberstellung des *Prometej* mit den ersten beiden Tragödien Ivanovs vor allem wegen der erwähnten Dreiteilung der Bühne eine Annäherung an das griechische Vorbild beobachten. Ivanov selbst definiert in seiner Abhandlung *Predčuvstvija i predvestija* vom Jahre 1906 die Funktion des Bühnenbildes als eine psychologische, d.h. er sieht in ihr hauptsächlich die Annäherung des Zuschauers an das Dromenon, wozu er die Dreiteilung der Bühne, d.h. die antike Lösung, als erforderlich betrachtet. Dabei lehnt er sämtliche Mittel anderer Dramatiker, wie Maeterlincks, Verhaerens und Wagners ab. Diese nach der Abfassung des *Tantal* zum Ausdruck gebrachten Gedanken wendet er aber erst in *Prometej* an.

Bei diesen ersten Beobachtungen stellt sich die Frage, welche Bühne sich Ivanov für die Aufführung seiner Stücke vorgestellt haben mag. Schwierig zu realisierende Effekte, wie das Hinauf- und Hinabziehen von manchmal die Darsteller tragenden Wolken, ein Sternenhimmel, ein Sturm oder der Wechsel von Sonnenschein und Dunkelheit weisen darauf hin, daß Ivanov mit praktischem Sinn seine Stücke für ein geschlossenes Theater plante. Theater unter offenem Himmel zu spielen und zu erleben, war für ihn offensichtlich ein griechisches Privileg, das in Rußland nicht nachgeahmt werden konnte.

Es ist anzunehmen, daß Ivanov die jeweilige Landschaft in seinen Dramen in einer weniger szenographischen als mythologischen Funktion auffaßt. So findet die Handlung des *Prometej* im Kaukasus, des *Tantal* bei Sipylos statt. Die hohen Berge sollen die Götter wie in der Vorstellung der alten Griechen beherbergen. Niobe sitzt zunächst schweigend auf einem Stein, was als Vorwegnahme ihrer späteren Verwandlung aufgefaßt werden kann. Die felsige, einsame Natur um Prometheus herum verweist nicht nur auf die Tragödienlandschaft des Aischylos; sie soll auch die Einsamkeit und Größe eines übermenschlichen 'Gotteskämpfers' widerspiegeln. Die Landschaft wird zum Symbol erhoben, sobald die Handlung es verlangt. Die Erde als "gepflügtes Feld" soll auf den ewigen Kreislauf von Opfertod und Auferstehung in der Vegetation, auf die von Prometheus des Menschen geschenkte Kenntnis des Ackerbaus und auf die ewigen Mühen des aus der paradiesischen Vergan-

genheit vertriebenen Menschengeschlechts anspielen. Ebenso ist die Fülle an Landschaftselementen im *Prometej* Hinweis auf das Ganze des Kosmos. Sie erweitert die Handlung über den Kaukasus hinaus auf die Welt und verweist damit auf die universelle Botschaft des Geschehens.

Auch das Licht gebraucht Ivanov als dramatisches Mittel. Der Wechsel der Lichtverhältnisse stellt das häufigste Bühnenbild dar und begleitet maßgebend nicht nur die Übergänge von einer Szene zu der anderen, sondern auch die Stimmung der handelnden Personen und des beständig anwesenden Göttlichen.

In *Tantal* überwiegt das Spiel der Wolken. Neben der übertragenen Funktion der Wolke als Trägerin des Göttlichen (Hermes steigt aus einer Wolke in das Geschehen) und der Verbindung zwischen Himmel und Erde (Pelops wird im Schlaf von einer Wolke umfangen als Zeichen dafür, daß er von den Göttern angenommen worden ist), dient sie als Mittel zur Veränderung der Lichtverhältnisse auf der Bühne. Ferner beeinflußt sie den Zuschauer psychologisch, ist ein Zeichen der Epiphanie.[127] In *Prometej* übermittelt die Wolke direkt Botschaften des Himmels. Regelrecht an der Handlung teilnehmend, läßt sie sich sogar auf den Altar nieder.[128] Später wird sie als Personifizierung des Göttlichen von den Menschen mit Pfeilen angegriffen.[129] Durch ihre Auflösung gibt sie die Sicht auf einen sehr großen Altar frei und betont so die Bedeutung des Opfers.

Außerdem ragt in *Prometej* das Feuerspiel hervor. Das Feuer, im Mythos selbst das zentrale Symbol, unterbricht selbst die strengste Dunkelheit. Zugleich soll er die Handlung und die wirkliche Bedeutung des Geschehens erhellen. In seiner Dramentheorie bezieht sich Ivanov auf den Lichtwechsel in übertragenem Sinne:

> Цель эрелища не столько эстетическая, сколько психологическая: потребность сгустить всеми переживаемое внутреннее событие - "жизнь"; ужаснуться, разглядев и узнав собственный двойник; бросить

127 II, 25: "Облако, тая, являет горный склон, и высеченный в скале престол, и царя на престоле"; "Из расходящихся рдяных облаков выступает хор нимф"; II, 55: "В тучах над жертвенником является радуга"; II, 70: "С громовыми раскатами, черные тучи окутывают местность. (...) Сгущается непроницаемый мрак"; II, 73: "Во мраке становится различитым темное видение висящего в воздухе Тантала."

128 II, 135.

129 II, 138.

> факел в черную пропасть, зиящую под ногами у всех, чтобы осветить беглым лучом ее бездонную неизмеримость. Но это уже почти дионисийский трепет и "упоение на краю бездны мрачной".[130]

Ähnlich metaphorisch ist auch die Funktion des Lichtes in seinen Dramen zu verstehen. In Anbetracht der Bedeutung des Lichtes für die Erhellung des tieferen Gehaltes des Symbols - für Ivanov der Weg von den "realia" zu den "realiora" - in der symbolistischen Theorie generell, ergibt sich in *Prometej* eine Kombination des antiken Mythos mit modernen ästhetischen Prinzipien. Zugleich scheint es, daß Ivanov in der Handlung dieser Tragödie die Bestätigung seiner Beteuerungen der "Rückkehr" zu antiken Theaterprinzipien erblickt.

Auf eine antike Auffassung des Dramas weist die Trennung in einzelne Tageszeiten hin. Sie wechseln sich parallel zum Spiel ab, kündigen deutlich Anfang und Ende der Handlung an. *Tantal* beginnt am frühen Morgen, um in tiefster Dunkelheit zu enden. *Prometej* beginnt im Dunkel vor Sonnenaufgang, spielt hauptsächlich während des Tages und schließt am Abend. Die Lichtverhältnisse, die während der innerhalb eines Tages stattfindenden Aufführungen in Athen vorherrschten und jedes Spiel zwangsläufig begleiteten, werden deutlich - in diesem Fall künstlich - imitiert. Morgen, - Mittags- und Abendlicht werden durch entsprechende Kommentare in ihren verschiedensten Prägungen verlangt. Licht spielt mit, wird teilweise zur Handlungskomponente und erlischt mit dem Ende des Geschehens.[131]

Ähnlich verhält es sich mit der Musik. Vor allem in *Niobeja* und *Prometej* wird Musik als zentrale Komponente der Handlung eingesetzt, wobei es sich um den Versuch handelt, antike Musik nachzuahmen. Nicht anders läßt sich nämlich die Forderung nach Flötenmusik erklären. Der Gebrauch antiker Instrumente kann als Ausdruck des Bestrebens Ivanovs gesehen werden, alles konsequent und dem altgriechischen Vorbild getreu zu gestalten.

> Если же новый театр снова динамичен, пусть будет он таковым до конца. По примеру древних, врачевавших исступление экстатическою музыкой и возбуждающими ритмами пляски, нам надлежит искать музыкального усиления аффекта, как средства, могущего произвести целительное разрешение.[132]

---

130 *Predčuvstvija i predvestija* (1906), II, 95.

131 II, 25: "Вершина горы, вдали, озарена первыми утренними лучами"; II, 131: "Верхнюю часть сцены - просцениум - закутали тонкие облака, просвеченные золотистым послеполуденным светом"; II, 138: "... в ярком вечернем озарении (разоблачается) большой алтарь" u.ä.

In *Niobeja* deutet der Einsatz von Hirtenflöten nicht Pastorales, sondern Dionysisches an. In seiner üblichen Art und Weise setzt Ivanov bei seinen Zuschauern die Kenntnis der Flöte als dionysisches Musikinstrument - im Gegensatz zur apollinischen Kithara - voraus. Licht und Musik wie auch das Bühnenbild unterstützen in Ivanovs Dramen die mythologische Umgebung einer globale Gültigkeit beanspruchenden Geschichte, einer Erzählung, die eher als symbolbeladenes Ritual denn als Handlung vorgeführt wird.

7.12 Zusammenfassung

Das Interesse für das altgriechische Drama äußert sich in Ivanovs Werk in zweierlei Hinsicht, theoretisch und praktisch. In seinen von 1904 bis ungefähr 1925 erschienenen Theatertraktaten oder in seiner Tätigkeit bei Lunačarskij, in der Organisation einer Aufführung im "Turm" und im Schreiben von zwei Tragödien, *Tantal* und *Prometej*, versucht Ivanov seine Integration des antiken Dramas zu verwirklichen.

Die dramentheoretischen Schriften entstanden parallel zu den allgemein ästhetischen Abhandlungen Ivanovs, was auch an den zentralen Ideen und in der Argumentationsweise erkennbar ist. So beklagt Ivanov in bezug auf das Drama die Entfremdung zwischen Zuschauer und Schauspieler, entsprechend der sonst immer wieder betonten Entfremdung des Dichters vom Volk. Ähnlich der Kunstepochen-Einteilung erweist sich die Differenzierung zwischen altem, neuerem und entstehendem Theater in den ersten Schriften zum Drama, *Novye maski* (1904), *Vagner i dionisovo dejstvo* (1905) und *Predčuvstvija i predvestija* (1906), die das Erscheinen einer neuartigen, idealen Theaterkunst voraussagen. Konsequent zu allgemeinen kunsttheoretischen Thesen ist auch der Vergleich des antiken Dramas mit den religiös-ekstatischen mittelalterlichen Mysterienspielen. Eben ein solches Spiel zu rekonstruieren, versucht Ivanov zusammen mit Mejerchol'd und anderen Freunden im "Turm" bei der Aufführung von Calderóns *La devoción de la cruz* im Jahre 1910.

Parallel zum sonstigen theoretischen Werk Ivanovs zeigt sich auch das Beharren auf dem dionysischen Ursprung der Tragödie. Darin kann einerseits die eigene Forschungsarbeit zur dionysischen Religion sowie, primär, der Einfluß Nietzsches erkannt werden. Von Nietzsche wird die grundsätzliche Unterscheidung zwischen apollinischen und dionysischen Elementen in der tragischen Kunst übernommen. Von den Ansichten Nietzsches entfernt sich Ivanov, als er die Komödie des Aristophanes lobt (*"Revizor" Gogolja i komedija Aristofana*, 1925).

---

132 *Predčuvstvija i predvestija* (1906), II, 95.

Auf die Wirkung Nietzsches ist auch die Auseinandersetzung und die Kritik an Wagners Opern zurückzuführen *(Vagner i dionisovo dejstvo,* 1905). Trotzdem bezieht sich Ivanovs Kritik nicht auf das Experiment von Bayreuth, sondern auf den Gebrauch des Orchesters anstelle des Chores. Obwohl Wagner für Ivanov den Anfang eines neuen Theaterverständnisses durch die Begründung der Ekstase für den modernen Zuschauer signalisiere, habe er das Wort (Chor) zugunsten der Musik (Orchester) auf unerlaubte Weise vernachlässigt.

Den idealen Chorgebrauch sieht Ivanov in Schillers *Braut von Messina*, denn er war, wie bei Aischylos, ein doppelter Chor. Schiller und Goethe hätten begriffen, welche "dionysische Mächte" den Künstler beim Schreiben einer Tragödie erfaßten - Ivanov führt sie als "dionysische Künstler" an.

Die poetologischen Grundlagen der Tragödie gehen auf Aristoteles zurück. Er wird sehr selten direkt erwähnt; doch sein Einfluß auf die Argumentation Ivanovs ist nicht zu übersehen. So wird Theater vor allem als Mimesis definiert, die als solche über allen anderen Kunstarten steht. Dabei ist zweifellos eben die aristotelische Version der Mimesis gemeint.[133] Das Ergebnis der Aufführung für den Zuschauer sollte die Katharsis sein. Ivanov glaubt, daß das Theater einem dem Menschen ureigenen Instinkt entspringt, der Ekstase. Seiner Meinung nach ist der Mensch kein "animal politicum" (Aristoteles), sondern ein "animal ecstaticum", wozu ihm der - platonische - "richtige Wahnsinn" verhelfe.

Die Ansichten Ivanovs zum Theater leiteten eine dramentheoretische Diskussion ein, die im Jahre 1908 in zwei Artikelsammelbänden ihren Höhepunkt erreichte. Obwohl darin verschiedene Meinungen zur allgemein festgestellten "Theaterkrise" geäußert werden, ist es charakteristisch, daß keiner unter den Autoren den Wert des griechischen Dramas anzweifelt. Darin kann der Einfluß Ivanovs erkannt werden. Der Streit dreht sich mehr um die Möglichkeit und Notwendigkeit der Übernahme altgriechischer Lehren für die gegenwärtige russische dramatische Kunst. Von den Gegnern der "altgriechischen Lösung" wird die russische Dorftradition (Belyj, Blok) oder der Wert des Naturalismus (Bazarov, Ellis) gegenüber der sogenannten (kunstimmanenten) 'Bedingtheit auf der Bühne' propagiert.

In der Ablehnung der griechischen Lösung für das russische Theater wird noch einmal die liberale Tendenz erkennbar, die in der klassischen Bildung ein Mittel zur "Unterjochung des Volkes" sah. Dieser nach der Revolution verstärkten Position kommt Ivanov mit seinem Ver-

133 Vgl. Aristoteles, *Poetik* VI 2-3.

such entgegen, seinen Volksbegriff mit den Zielen der neuen Ordnung zu vereinbaren. Seine illusionäre Hoffnung äußert sich durch seine Tätigkeit bei Lunačarskij in der Theaterabteilung des Kulturkommissariats und in dem kleinen Artikel *Množestvo i ličnost' v dejstve* (1920).

Die vollendeten Dramen Ivanovs *Tantal* (1905) und *Prometej* (1915) und die unvollendete Tragödie *Niobeja* haben zum Thema das von der persönlichen Freiheit und dem 'Gotteskämpfertum' erlittene Leid. Ivanov hält sich an die jeweiligen antiken Mythen, die für ihn "Symbole geistiger Wahrheiten" darstellen. Dabei berücksichtigt er und gebraucht zugleich alle möglichen Versionen der Mythen.

Sowohl bei *Prometheus* als auch bei *Niobeja* gibt es Grund zur Annahme, daß Ivanov durch sie die antiken, als verschollen überlieferten Tragödien von Aischylos ersetzen will.

Als gräzisierender Dichter bleibt Ivanov gegenüber seinem Zuschauer, wie sonst gegenüber seinem Leser, sehr anspruchsvoll. So lassen sich die Namen seiner Helden von altgriechischen Wörtern ableiten, während die Symbolik der Handlung tiefen philosophischen Sinn hat.

Der religionsphilosophische Sinn der Dramen wird durch das Vorherrschen des Altars im Zentrum des Bühnenbildes und die vielen rituellen Bewegungen der Schauspieler betont. Oft werden Hymnen gesungen und Gebete gesprochen. Vor allem in *Prometej* herrscht der altgriechische dramaturgische Kanon vor. Es werden mehrere Chöre eingesetzt, und die Einheit des Ortes wird von der Dreiteilung der Bühne unterstützt. Außerdem setzen eindrucksvolle Effekte und der Wechsel der Lichtverhältnisse nach der Tageszeit einen geschlossenen Raum voraus.

Die Gesamtbetrachtung der Auseinandersetzung Ivanovs mit dem altgriechischen Drama läßt eine zu seinem sonstigen Werk parallele Entwicklung seiner Auffassung erkennen. In den ersten Jahren (ca. 1904-1909) macht sich eine euphorische Stimmung erkennbar. Nietzsche und Wagner stehen im Mittelpunkt der Beschäftigung mit den Möglichkeiten der Tragödienaufführung. Nicht lange vor der Revolution konstatiert Ivanov eine Krise im modernen Theater und bietet auch diesmal die Rückkehr zum altgriechischen Vorbild als Lösung an. Die Hoffnung, Übereinstimmungen der eigenen Positionen in der nachrevolutionären herrschenden Ideologie zu finden (1920), erweist sich als trügerisch. Ivanov hält an seiner Vision auch später fest, als er 1925, nun schon in Rom, in der russischen Komödie Gogol's Übereinstimmungen mit der altgriechischen Aristophanes' zu entdecken glaubt.

Schlußwort

Bei allen Unterschieden, die ein Vergleich von Werk und Leben der beiden Humanisten Innokentij Annenskij und Vjačeslav Ivanov erkennen läßt, sind die Ähnlichkeiten deutlich genug: es ist unübersehbar, daß die altgriechische Kultur für sie leuchtendes Vorbild und Richtlinie bildete - eine Tatsache, die als Beweis eindeutiger geistiger Verwandtschaft zwischen beiden zu gelten hat.

Doch es scheint, daß ein weiterer Vergleich keine spektakulären Ergebnisse zeitigen könnte. Denn es ist keineswegs so, daß die Art Annenskijs, sich Griechenland zu nähern, mit der Ivanovs identisch gewesen sei. Umsoweniger erlauben die Differenzen, im Schaffen des einen Dichters einen sich gänzlich vom Werk des anderen Dichters abgrenzenden Weg zu erkennen. Nicht die Ideen als vielmehr ihre Ausformung führen zu dem Schluß, daß es jeweils individuelle Entscheidungen waren, die die unterschiedliche Prägung der vergleichbaren Werke hervorbrachten.

Der Streit geht nie um den Kern. Die gemeinsame Liebe bleibt unangetastet. Und in den schriftlichen Äußerungen übereinander scheint gegenseitige Anerkennung, ja Bewunderung auf.[1] So sieht Annenskij durch Ivanovs Dichtung das Verständnis bakchischer Kunst völlig neuartig in Rußland auftreten und erkennt in den Gedichten seines Zeitgenossen eine bisher unbekannte, russische Version von mystischem Dionysiasmus:

> Современная менада уже совсем не та, конечно, что была пятнадцать лет назад. Вячеслав Иванов обучал ее по-гречески. И он указал этой, более мистической, чем страстной, гиперборейке пределы ее вакхизма.[2]

Ivanov wiederum stellt in Annenskijs Dramen die Manifestation eines tief empfundenen Humanismus fest und lobt dessen Fähigkeit, die "Träume von Griechenland" wie selbstverständlich den Erfordernissen moderner Bühnenkunst anzupassen.

> Он писал античные драмы не потому, чтобы хотел ими утвердить какой-либо эстетический тезис, но потому, что близок был ему античный миф и казался общеценным и общеприменимым, человеческим, *только*

---

1 Vgl. I. Koreckaja, Vjačeslav Ivanov i Innokentij Annenskij. In: *Cultura e memoria*, Bd. 2, S. 83-91.

2 I. Annenskij, O sovremennom lirizme (1909). In: *KO*, S. 329.

человеческим, гибким до возможностей модернизации и вместительным по содержанию до новейшего символизма; - и потому, что он привык жить в этих снах о Греции...[3]

Dieser Sinn für die Arbeit des anderen quillt wohl aus einer Übereinstimmung der allgemeinen Lebensrichtung der beiden. Denn ihr Weg führte zielstrebig zu der griechischen Kultur, ohne Vernachlässigung des russischen Ausgangspunktes. Werden die wichtigsten Charakteristika des Lebens und der Arbeit Annenskijs mit denen der Biographie und des Schaffens Ivanovs zusammenfassend nebeneinander gestellt, so sprechen sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zumindest für eine gräzisierende Tendenz der damaligen russischen Dichtung und Philosophie, wenn nicht für eine Bewegung, ja sogar für eine Schule. Trotzdem bleibt dies hier zugleich als Vermutung und Aufgabe offen, sind doch für eine Stellungnahme zu dieser Frage noch abschließende Einzeluntersuchungen zu anderen ihnen verwandten Geistern der Jahrhundertwende in Rußland erforderlich.

Zunächst ist die hohe klassische Bildung Annenskijs und Ivanovs hervorzuheben, die, im Rußland der 1850er und 1860er Jahre gewonnen, ein festes Fundament ihrer Liebe für das antike Griechenland bildete. Neben der Kenntnis des Altgriechischen und den altertumswissenschaftlich orientierten Studiengängen war für beide Dichter der Einfluß der deutschen Klassik, besonders der von Goethe, offensichtlich von großer Wichtigkeit. Ähnlich wie er setzten sie das Dichterdasein mit der griechischen Lebensform gleich, wodurch sich sowohl Annenskij als auch Ivanov von dem Bild eines pedantischen Klassizisten distanzierten. Wie die französischen "classiques" wollte sich Annenskij von der trockenen Wissenschaftlichkeit des traditionellen "Klassikers" abheben, während Ivanov sein Vorbild in Nietzsches Art der religiösen Annäherung an das griechische Ideal fand.

Die Neuerungen in der jeweiligen pädagogischen Tätigkeit der beiden Dichter dürfen als Versuch der Umsetzung eines Ideals in die Praxis gelten. In diesem Sinne glichen die Vorschläge Annenskijs für die Vermittlung der griechischen Sprache in den Gymnasien den Vorstellungen Ivanovs von der Lehre der antiken Dichtung, Philosophie und Geschichte an der Universität. Sie lehnten das Erlernen des Griechischen als formalen Schulzwang ab; das Griechische sollte hingegen zur Kultivierung einer ästhetisch-philosophischen Haltung in Leben und Kunst führen. Bei beiden ist das Ziel erkennbar, das griechische Lebensideal für Gegenwart und Zukunft als ruhmreiche gesamteuropäische Vergangenheit zu vermitteln.

---

3 V. Ivanov, *O poėzii I. Annenskogo* (1916). II, 578.

Es ist anzunehmen, daß sie vor allem von diesem Vorsatz der Kulturvermittlung ausgehend, altgriechische Werke übersetzten, wobei sich Annenskij des Euripides und Ivanov des Aischylos annahm. In diesem Kontext wird auch eher verständlich, weshalb die Aischylos-Übertragungen Ivanovs mehr dichterisch als wörtlich getreu gerieten bzw. weshalb Annenskijs Übersetzungen der Euripides' Dramen ins Russische so frei wurden, daß ihre Veröffentlichung Kontroversen verursachte.

Als eine weitere Übereinstimmung zwischen den beiden ist die Idee von der Fortsetzung der Antike in der Gegenwart zu betrachten, die am deutigsten in den theoretischen Schriften Annenskijs und Ivanovs hervortrat. Bei Annenskij, und zwar hauptsächlich in seinen Vorworten zu den Euripideischen Tragödien, herrschte der Gedanke vor, daß das von Euripides eingeführte Ideal der menschlichen Freiheit mit dem Christentum seine Vervollkommung erreichte. Die Entwicklung der Kultur verlief für Annenskij linear, während sie sich für Ivanov immer in Kreisen wiederholte. Vor allem am Anfang seines theoretischen Denkens zeigte sich Ivanov dem kulturgeschichtlichen Konzept Nietzsches nah, wonach die vorklassische Zeit der Mysterien und des dionysischen Orgiasmus der erste Ausdruck einer "großen Kunst des ganzen Volkes" war.

Hauptmerkmal eines imaginären antiken Weltverständnisses stellte für beide die zentrale Stellung des Dichters dar. Zwischen Volk und Künstler sollte ein schöpferisches Verhältnis herrschen. Der Traum von einem im Auftrag des Volkes arbeitenden Künstler-Handwerker nach Art des Phidias fand sich in der Philosophie sowohl Annenskijs als auch Ivanovs wahrscheinlich als Übernahme von Platon. In der Fähigkeit zum dichterischen Werk war für sie göttliche Wirkung erkennbar; der Dichter tauchte als Genie auf. Das "hellenische" Genie Ivanovs lieh sich seine Merkmale auch aus der Philosophie Schopenhauers, während für Annenskij zum richtigen Verständnis von Kunst darüber hinaus die Einstellung eines "Griechen" erforderlich war.

In jedem antiken tragischen Helden ein Symbol erkennend, dehnte Annenskij den Begriff des Symbols auf das gesamte griechische Altertum aus. Dagegen basierte Ivanovs Verständnis des Symbols auf seinen Vorstellungen des Religiösen in der Kunst, thematisierte doch jeder Ausdruck von Kunst den Wechsel von Leben und Tod bzw. die Unsterblichkeit des auferstandenen Gottes in der Welt. Diesen tiefen Sinn der Kunst verinnerlichte das Volk in der Antike (und im Mittelalter) durch seine - für die heutige Zeit herbeigesehnte - Mitwirkung am chorischen Geschehen der Tragödie am besten. Für Ivanov waren alle großen Künstler der Antike Symbolisten.

Beide Dichter verstanden den Mythos als ethosformendes und zeitüberbrückendes Element jedes schöpferischen Wirkens, wobei sie die Rückkehr vor allem zum antiken Mythosverständnis forderten. In diesem ist nicht so sehr der Inhalt der Geschichten von Wichtigkeit, sondern vielmehr ihre symbolischen Aussagen und deren Korrespondenz mit dem allgemeinen künstlerischen und religiösen Bewußtsein. So verlangten sie für ihre gegenwärtige russische Kunst die Möglichkeit der Verinnerlichung moderner Mythen vom Volk und deren Erhebung zu allgemeinen Wahrheiten. In der Praxis blieben sie jedoch beide beim antiken Mythos: Annenskij wählte altgriechische Sujets für seine Dramen, während Ivanovs Lyrik und tragische Dichtung von antiken Gestalten und Geschichten geprägt war.

Als Ziel jeglichen künstlerischen Schaffens sahen Annenskij und Ivanov nach dem Vorbild Aristoteles' die Katharsis an. Für Annenskij bewirkte die Katharsis das Erwecken der "antiken Seele" im Menschen, d.h. die Wiederbelebung einer inneren, von der modernen Zivilisation ins Unterbewußtsein verdrängten Fähigkeit, sich dem Gefühl und dem Instinkt hinzugeben. Ähnlich wurde bei Ivanov durch das Miterleben des Leidens der Tragödienhelden eine Wiedergeburt der Seele erreicht.

Natürlich geht dieses Verständnis der Katharsis auf die besondere Bedeutung zurück, die Annenskij und Ivanov in ihrem theoretischen Werk der dramatischen Kunst zumaßen. Annenskij erkannte ein großes Verdienst der altgriechischen Dramaturgen darin, daß diese durch das "Schreiben für die Bühne" ihre Stücke zugleich spannend und erzieherisch wertvoll zu gestalten wußten. Ivanovs Dramentheorie orientierte sich dagegen mehr an Nietzsches Gedanken von der Entstehung der Tragödie und an der Suche nach Möglichkeiten eine ihrem Wesen nach dionysische Kunst wiederzubeleben. In Ivanovs Analysen der Tragödie ragte die - philosophische - Forderung nach Religiosität in der Kunst hervor; offensichtlich lieferte ihm seine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der dionysischen Religion Argumente.

Annenskij dagegen, dem die Kenntnis der Antike genauso eigen war, behielt gegenüber seinen Lesern eine weniger philosophisch anspruchsvolle und mehr altphilologisch konkrete Haltung, indem er z.B. für eine allgemein begreifliche Gestaltung des Mythos in seinen Tragödien sorgte. Im Gegensatz zu Ivanov vermied er Gräzismen und versteckte philosophische Reminiszenzen an antike Denker. Doch trotz dieser reservierten Haltung erwies er sich in der Behandlung des Mythos als radikal: er verwendete Motive aus der modernen Literatur, Symbolik der Gegenwart, gewagte Musik und Farben. Von einer fast ausschließlich rituellen, symbolüberladenen Handlung bezeichnet, sind Ivanovs Tragödien als deutlich konservativer anzusehen.

Abgesehen von diesen Unterschieden, ist bei beiden Dichtern ein Gefühl von Epigonentum den Griechen gegenüber feststellbar: alle Tragödien Annenskijs und Ivanovs behandeln Themen, die als Inhalte von verschollenen antiken Werken überliefert sind, so daß sie sogar als Rekonstruktionsversuche aufzufassen sind. Die einzige große Diskrepanz zwischen den beiden Dichtern ist im Bereich ihrer Lyrik zu sehen. Während Ivanovs Gedichte durch griechische Motive und Gestalten gekennzeichnet werden, ließ Annenskij das griechische Element nur auf seine Dramen wirken.

Der frühe Tod von Annenskij erlaubt keine Periodisierung seiner Beschäftigung mit Griechenland. Allerdings steigerte der verbreitete Widerwille gegen die klassische Bildung nach den Schulreformen Alexanders II. seine altphilologische Tätigkeit zu einem fast persönlichen Kampf. Ivanovs Leben und Werk dagegen läßt die Annahme verschiedener Zeitspannen in seiner Beschäftigung mit griechischen Themen zu. Am Anfang seines Werkes sehr von der symbolistischen Theorie beeinflußt, wich Ivanov erst gegen 1910 von dem Bestreben ab, in der symbolistischen Bewegung die Vorankündigung eines neuen Aufblühens der nach altgriechischem Vorbild geschaffenen Kunst nachzuweisen. In Ivanovs Werk war Griechenland auch noch lange nach Annenskijs Tod, von den ersten nachrevolutionären Jahren bis in die späten 30er Jahre hinein, Vorbild. Die Verhältnisse nach der Revolution weckten kurz die Hoffnung auf eine Vereinigung antiker und moderner Ideale, vor allem im Bereich des Theaters. Diese Euphorie wurde von einer besonnenen Skepsis ersetzt, die sich vor allem nach der Emigration Ivanovs nach Rom zeigte und den "griechischen Humanismus" als den einzigen Ausweg aus der Krise der Vorkriegszeit propagierte.

Die Jahrhundertwende in Rußland, eine an sozialen und philosophischen Kontroversen reiche Periode, könnte als die Vorbereitungsphase auf die politischen Umwälzungen des ersten Jahrzehntes des neuen Jahrhunderts verstanden werden. In dieser turbulenten Zeitspanne schlugen I. Annenskij und V. Ivanov einen besonderen Weg zur Bewältigung der Probleme ein. Dieser führte bei beiden über die Wiederbelebung der griechischen Kunstprinzipien zu einer hauptsächlich ästhetischen Lösung der Kulturkrise. Unabhängig davon, inwiefern diese 'griechische' Lösung in die Realität umgesetzt werden konnte, stellte sie eine Besonderheit philosophischen Denkens, aber auch künstlerischen Schaffens dar, deren Parallelen sowohl im Rußland als auch im Europa des frühen 20. Jahrhunderts noch zu suchen sind.

Der Beitrag Annenskijs und Ivanovs zu der russischen Kultur ist vor allem darin zu sehen, daß sie die griechische Kunst und Literatur als existentielle Grundlage für den Menschen des frühen 20. Jahrhunderts herauszustellen vermochten. Dabei richteten sie sich als wissenschaft-

lich ausgewiesene Wortführer eines von Nietzsche angeregten neuen Bildungsbewußtseins gegen das vom Klassizismus des 19. Jahrhunderts formale, klassizistisch-dekorative Griechenland-Bild. Als russische "humaniorum studiorum cultores" führten sie in Rußland einen neuen Philhellenismus ein, dessen Verdienst, aber auch Nachklang, geschweige denn Verwandtschaften in ihrem Land und in anderen europäischen Kulturkreisen noch zu erforschen sind.

Abkürzungsverzeichnis

A	Apollon
ARW	Archiv für Religionswissenschaft
AST	I. Annenskij, Stichotvorenija i tragedii. Leningrad 1959.
CA	V. Ivanov, Cor ardens.
FO	Filologičeskoe obozrenie
FZ	Filologičeskie zapiski
G	Germes
ILU	Izvestija Leningradskogo Universiteta
KLL	Kindlers Literaturlexikon
KO	I. Annenskij, Knigi otraženij. Moskau 1979.
KZ	V. Ivanov, Kormčie zvezdy.
LN	Literaturnoe nasledstvo
MB	Mir božij
NM	Novyj mir
NP	Novyj put'
NŽ	Novyj žurnal
PR	V. Ivanov, Prozračnost'.
RE	Realenzyklopädie. Lexikon der Antike.
RM	Russkaja mysl'
SEEJ	Slavic and East European Journal
SEER	Slavonic and East European Review
SV	Severnyj vestnik
TE I-III	Teatr Evripida (Dramy). 3 Bde. Moskau 1916, 1917, 1921.
V	Vesy
VE	Vestnik Evropy
VL	Voprosy literatury
VRL	Voprosy russkoj literatury
VŽ	Voprosy žizni
WSl	Die Welt der Slawen
ZfSl	Zeitschrift für Slawistik
ZM	Zapiski mečtatelej
ZR	Zolotoe runo
ZslPh	Zeitschrift für slavische Philologie
ŽMNP	Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščenija
I, II, III, IV	V. Ivanov, Sobranie sočinenij. 4 Bde. Brüssel 1971, 1974, 1979, 1987.

Literaturverzeichnis

Abrahamowitz-Huber, E., Das Problem der Kunst bei Platon. Winterthur 1954 (= Wissenschaft und Gegenwart).

Abrams, M.H., Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik. München 1978 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 42).

Ackermann, R., Writing about Writing about Myth. In: Journal of the History of Ideas 1973, Nr. 34, S. 147-155.

Adamovič, G., Odinočestvo i svoboda. New York 1955.

Adrados, F., Die Gestalt des tragischen Helden im griechischen Drama. In: Altertum 1964, Nr. 10, H. 4, S. 215-230.

Aischylos (Αἰσχύλος), Προμηθεὺς δεσμώτης. (Εἰσαγωγή, κείμενον, σχόλια, κριτικόν παράρτημα, μέτρον ὑπό N. Wecklein, Ε. Ζωμαρίδου) Athen o.J.

———— Die Eumeniden des Aischylos. Erklärende Ausgabe von F. Blass. Berlin 1907.

———— Septem contra Thebes. Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας. (Hrsg. G.O. Hutchinson) Oxford 1985.

———— Die Fragmente der Tragödien des Aischylos. (Hrsg. H.J. Mette) Berlin 1959 (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft, 15).

———— Ėschil, Prometej prikovannyj. Tragedija. (Perevod s grečeskogo S. Solov'eva i V. Nilendera. Vstupitel'naja stat'ja S.M. Solov'eva) Moskau, Leningrad 1927.

———— Ėschil. Tragedii v perevode Vjačeslava Ivanova. (Hrsg. N.I. Balašov, D.V. Ivanov, M.L. Gasparov, G.C. Gusejnov, N.V. Kotrelev, V.N. Jarcho) Moskau 1989.

———— Ėschil, Skovannyj Prometej. S grečeskogo perevodil D.S. Merežkovskij. SPb. 1907.

Aleksandrov, V., Innokentij Annenskij. In: Literaturnyj kritik 1939, Nr. 5-6, S. 115-134.

Alekseev, M.P., Rossija i zapad. Iz istorii literaturnych otnošenij. Leningrad 1973.

Alekseev, V.A., Drevnegrečeskie poėty v biografijach i obrazcach. SPb. 1895.

———— Izbrannye ėpigrammy grečeskoj antologii. S greč. per. V. Alekseev. SPb. 1896.

Alešincev, I., Istorija gimnazičeskogo obrazovanija v Rossii (XVIII i XIX v.). SPb. 1912.

Aljanskij, C.M., Vstreči s Blokom. In: NM 1967, Nr. 6, S. 169-206.

Al'tman, M.C., Iz besed s poėtom Vjačeslavom Ivanovičem Ivanovym (Baku 1921 g.). In: Učenye zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta, vyp. 209, Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii 1968, Nr. 11, literaturovedenie, S. 304-325.

Ammer, V., Gottmenschentum und Menschgottum. Zur Auseinandersetzung von Christentum und Atheismus im russischen Denken. München 1968 (= Slavistische Beiträge, 228).

Aničkov, E., Tradicija i stilizacija. In: Teatr. Kniga o novom teatre. SPb. 1908, S. 43-66.

Anikst, A., Teorija dramy v Rossii ot Puškina do Čechova. Moskau 1972.

Annenskij, I., Pervye šagi v izučenii slovesnosti: Dva soobščenija v sobranii prepodavatelej russkogo jazyka pri Pedagogičeskom muzee voenno-učebnych zavedenij. SPb. 1888.

——— O formach fantastičeskogo u Gogolja. In: Russkaja škola 1890, Nr. 10, S. 93-104.

——— Pedagogičeskie pis'ma Ja. P. Gureviču. In: Russkaja škola 1892, Nr. 7-8, S. 146-167; Nr. 11, S. 65-86; 1895, Nr. 2, S. 87-102.

——— Vakchanki. Tragedija Evripida. Stichotvornyj perevod s sobljudeniem metrov podlinnika, s soprovoždenii grečeskogo teksta i tri ėkskursa dlja osveščenija tragedii, so storony literaturnoj, mifologičeskoj i psichologičeskoj. SPb. 1894.

——— Ksenofont. Vospominanija o Sokrate v izbrannych otryvkach: S vvedeniem, primečanijami i 8 risunkami. Ob'jasnil I.F. Annenskij, direktor 8-oj S.-Peterburgskoj gimnazii. SPb. 1896.

——— (Recenzija) Iliada Gomera. Perevod N. Minskogo. Moskva 1896. In: FO 1896, t. 11, kn. 1, pag. 2, S. 58-66.

——— Res, tragedija pripisyvaemaja Evripidu. In: ŽMNP 1896, Nr. 9-10, S. 101-145.

——— (Recenzija) A. Tambovskij, Anakreont. SPb. 1896. In: FO 1898, t. XIV, kn. 1, pag. 2, S. 47-49.

——— Gerakl. Tragedija Evripida s predisloviem "Mif i tragedija Gerakla". SPb. 1897.

——— Mif ob Oreste u Ėschila, Sofokla i Evripida. Ėtjud I. Annenskogo. SPb. 1900.

——— Tragedii Ippolita i Fedry. In: ŽMNP 1902, Avgust, pag. 5, S. 350-368.

——— Antičnaja tragedija (Publičnaja lekcija). In: MB 1902, Nr. 11, pag. 1, S. 1-41.

——— Tragičeskaja Medeja. In: ŽMNP 1903, Nr. 8, pag. 5, S. 358-367; Nr. 10, pag. 5, S. 479-480; Nr. 11, pag. 5, S. 481-514.

——— Medeja v tragedijach. In: ŽMNP 1904, Nr. 10, pag. 4, S. 78-79.

——— Poėtičeskaja koncepcija "Al'kesty" Evripida. SPb. 1904.

——— Racionalizm Evripida (po povodu nekotorych novych knig). In: ŽMNP 1904, Nr. 10, pag. 4, S. 75-76.

——— (Nik. T-o) Tichie pesni. S priloženiem sbornika stichotvornych perevodov "Parnascy i Prokljatye". SPb. 1904.

——— "Res" na gimnazičeskoj scene. In: G 1909, Bd. 4, Nr. 10(36),

S. 367-369.
——— Kniga otraženij. SPb. 1906.
——— Vtoraja kniga otraženij. SPb. 1909.
——— Programma po antičnoj literature: Istoriko-literaturnych i juridičeskich Vysšych Kursov. SPb. 1909.
——— Knigi otraženij. (Hrsg. B.F. Egorov, A.F. Fedorov). Moskau 1979.
——— Knigi otraženij I, II. München 1969 (= Slavische Propyläen, 50).
——— Antičnyj mif v sovremennoj francuzskoj poėzii. In: G 1908, Nr. 7-9, S. 177-185; Nr. 8, S. 209-213; Nr. 9, S. 236-240; Nr. 10, S. 270-288.
——— O sovremennom lirizme. In: A 1909, Nr. 1, S. 12-42; Nr. 2, S. 3-29; Nr. 3, S. 5-29.
——— Lekont de Lil' i ego "Érinii". In: Ežegodnik imperatorskich teatrov 1909, vyp. 5, S. 57-93.
——— Tavričeskaja žrica u Evripida, Ruččelai i Gete. In: G 1910, Bd. 12, Nr. 14(60), S. 359-364; Nr. 6(62), S. 416-422; Nr. 17(63), S. 442-454; Nr. 18(64), S. 468-472; Nr. 19(65), S. 492-499.
——— Čto takoe poėzija? [Posmertnaja stat'ja]. In: A 1911, Nr. 6, S. 51-57.
——— Nekotorye tečenija v sovremennoj russkoj poėzii. In: A 1913, Nr. 1, S. 46-50.
——— Kiparisovyj larec: Vtoraja kniga stichov (posmertnaja). Moskau 1910.
——— Kiparisovyj larec (The Cypress Chest). Ann Arbor 1982 (Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910).
——— Evripid. Teatr Evripida. Polnyj stichotvornyj perevod s grečeskogo vsech p'es i otryvok došedšich do nas pod ėtim imenem. V 3-ch tomach s dvumja vvedenijami, stat'jami ob otdel'nych p'esach i ob'jasnitel'nym ukazatelem I.F. Annenskogo: Bd. 1. SPb. 1906.
——— Evripid. Teatr Evripida (Dramy). Per. s vved., poslesl. I.F. Annenskogo. Pod red. i s komm. F.F. Zelinskogo. Bd. I: Alkesta, Andromacha, Vakchanki, Gekuba. Moskau 1916; Bd. II: Geraklidy, Gerakl, Elena, Ippolit. Moskau 1917; Bd. III: Ifigenija Avlidskaja, Ifigenija Tavričeskaja, Ion, Kiklop. Moskau 1921.
——— Stichotvorenija. Leningrad 1939.
——— Stichotvorenija i tragedii. (Hrsg. A. Fedorov) Leningrad 1959.
Archipov, E., Bibliografija I. Annenskogo. Moskau 1914.
Aristoteles, ('Αριστοτέλης), 'Αριστοτέλους περὶ ποιητικῆς. (Üb. S. Menardos - Hrsg. J. Sykoutris) Athen o.J. (= 'Ακαδημία 'Αθηνῶν, 'Ελληνικὴ Βιβλιοθήκη, 2).
Arnott, P., Public and Performance in the Greek Theater. London (u.a.) 1989.
Asmus, V., Filosofija i ėstetika russkogo simvolizma. In: LN 1937, Bd.

27/8, S. 1-53.

Aucouturier, M., Theatricality as a Category of Early Twentieth-Century Russian Culture. In: Theater and Literature in Russia 1900-1930. A Collection of Essays. (Hrsg. L. Kleberg, N.Å. Nilsson) Stockholm 1984 (= Acta Universitatis Stockholmiensis - Stockholm Studies in Russian Literature, 19), S. 9 ff.

Auerbach, E., Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern (u.a.) 1988[8] (= Sammlung Dalp, 90).

Averincev, S., Poėzija Vjačeslava Ivanova. In: VL 1975, Nr. 8, S. 5-192.

Babovič, M., Sud'ba dobra i krasoty v svete gumanizma Dostoevskogo. In: Dostoevskij. Materialy i issledovanija 1974, Bd. 1, S. 100-107.

Bachofen, J.J., Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. (Hrsg. A.-J. Heinrichs) Frankfurt a.M. 1985[6] (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 135).

Baer, J.T., Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jhs. München 1980 (= Slavistische Beiträge, 140).

Bakst, L., Puti klassicizma v iskusstve. In: A 1909, Nr. 3, S. 46-61.

——— Serov i ja v Grecii. Berlin 1923.

Balašov, N.I.; Ivanov, D.V.; Gasparov, M.L.; Gusejnov, G.C.; Kotrelev, N.V.; Jarcho, V.N. (Hrsg.), Èschil. Tragedii v perevode Vjačeslava Ivanova. Moskau 1989.

Bal'mont, K.D., Gornye veršiny. Kritičeskie stat'i. Moskau 1904.

——— Stichotvorenija. (Hrsg. V. Orlov) Leningrad 1969.

——— Poėzija kak vol'šebstvo. Letchworth (u.a.) 1973. (= Russian Titles for the Specialist, 49; Nachdruck der Ausgabe 1915).

——— Izbrannoe. Stichotvorenija. Perevody. Stat'i. Moskau 1980.

Banerjee, M., The Narrator and his Masks in Viacheslav Ivanov's Tale of Tsarevich Svetomir. In: Canadian-American Slavic Studies 1978, Nr. 12, S. 274-282.

Barnstead, J.A., Mikhail Kuzmin's "On Beautiful Clarity" and Viacheslav Ivanov: A Reconsideration. In: Canadian Slavonic Papers 1982, Bd. 24, Nr. 1, S. 1-10.

Bartlett, R., Ivanov and Wagner. In: Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph: Beiträge des IV. internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums. Heidelberg, 4.-10. September 1989 (Hrsg. W. Potthoff) Heidelberg 1993 (= Beiträge zur slavischen Philologie, 3), S. 67-83.

Bayley, J., The Romantic Survival. A Study in Poetic Evolution. London 1957.

Bazarov, V., Misterija ili byt. In: Krizis teatra. Sbornik statej. Moskau 1908, S. 54 ff.

Baziner, O.F., Kratkaja charakteristika otnošenija Žukovskogo k klassičeskoj drevnosti. In: Zapiski obščestva istorii, filologii i prava

pri Varšavskom Universitete 1903, vyp. 2, S. 1-22.
Bazzarelli, E., La poesia di Innokentij Annenskij. Mailand 1965.
——— Appunti sugli epiteti composti nella lingua poetica di I. Annenskij. In: Studi di letteratura, storia e filosofia in onore di Bruno Revel. Florenz 1965, S. 95-99.
Beardsley, M.C., (Aesthetics from Classical Greece to the Present - A Short History) Ἱστορία τῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν. Ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἀρχαιότητα μέχρι σήμερα. (Hrsg. P. Christodoulidis) Athen 1989.
Belyj, A., Arabeski. München 1969 (= Slavische Propyläen, 63; Nachdruck der Ausgabe Moskau 1911).
——— Načalo veka. Chicago, Illinois 1966² (= Russian Study Series, 61).
——— Rodnoe i vselenskoe. Berlin 1922.
——— Ich ein Symbolist. Eine Selbstbiographie. (Übers. und Hrsg. S. Bielfeldt) Frankfurt 1987.
——— Načalo veka. Moskau 1990 (= Vospominanija, Andrej Belyj, 2 - Serija literaturnych memuarov).
——— Meždu dvuch revoljucij. Moskau 1990 (= Vospominanija, Andrej Belyj, 3 - Serija literaturnych memuarov).
Benua, A., Moi vospominanija. Moskau 1990.
Berdjaev, N.A., Duchovnyj krizis intelligencii. Stat'i po obščestvennoj i religioznoj psichologii. SPb. 1910.
——— Pis'mo Vjač. I. Ivanovu 17. marta (1910? 1911?) In: NM 1990, Nr. 1, S. 231 f.
——— Ivanovskie sredy. In: Russkaja literatura XX. veka (Hrsg. S.A. Vengerov) Moskau 1916, Bd. 3, S. 97-100.
——— Smysl tvorčestva. Opyt opravdanija čeloveka. Paris 1985.
Berghahn, K.L., Das Pathetischerhabene. Schillers Dramentheorie. In: K. Berghahn, R. Grimm (Hrsg.), Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen. Darmstadt 1972 (= Wege der Forschung, 323), S. 485-522.
Bernays, J., Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles "Über die Wirkung der Tragödie". Breslau 1857.
Berthold, M., Weltgeschichte des Theaters. Stuttgart 1968.
Beyfuss, E., Die Antigonesage in der Weltliteratur. o.O. 1921.
Bialik, B.A., Russkaja literatura konca XIX - načala XX veka: devjanostye gody. Moskau 1968.
——— Russkaja literatura XIX - načala XX veka: 1901-1907. Moskau 1971.
——— Russkaja literatura XIX - XX veka: 1908 - 1917. Moskau 1972.
Billington, J., The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture. New York 1970 (= Vintage Books, 620).
Blok, A., Sobranie sočinenij v 8-i tomach. Moskau, Leningrad 1962.
——— Dnevnik. (Hrsg. A.L. Grisunin) Moskau 1989.
——— Sobranie sočinenij Aleksandra Bloka. Berlin 1923.
Blumenberg, H., Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M. 1979.

Borchmeyer, D., Richard Wagner und Nietzsche. In: U. Müller, P. Wapnewski (Hrsg.), Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986, S. 114 ff.

Borinski, K., Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des Klassischen Altertums bis auf Goethe und W.v. Humboldt. Leipzig 1914-1924.

Borisova, L.M., Dionisijskoe i apolloničeskoe v dramaturgii I. Annenskogo ("Famira-Kifared"). In: Voprosy russkoj literatury 1990, 2(56), S. 11-18.

Borker, D., Annenskij and Mallarmé: A Case of Subtext. In: SEER 1977, Bd. 21, S. 46-55.

Bowlt, J.E., Synthetism and Symbolism: The Russian "World of Art" Movement. In: Forum for Modern Language Studies 1973, Bd. IX, Nr. 1, S. 35-48.

——— The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group. Newtonwillwe, Mass. 1982.

Bowra, C.M., The Heritage of Symbolism. London 1947.

Braun, E., The Theatre of Meyerchold. Revolution of the Modern Stage. London 1979.

Brjullova, N.V., Fadej Francevič Zelinskij (k ego 25-letnemu jubileju). In: G 1909, Nr. 3, S. 71-76.

Brjusov, V.Ja., Sobranie sočinenij v 7-i tomach. (Red. P.G. Antokol'skij u.a.) Moskau 1973-1975.

——— Protesilaj umeršij. Tragedija v pjati scenach, s chorom. In: RM 1913, kn. 19, S. 1 ff.

——— Perepiska s Vjačeslavom Ivanovym 1903-1923 (Hrsg. S.S. Grečiškin, N.V. Kotrelev, L.V. Lavrov). In: LN 1976, Bd. 85, S. 428-545.

——— Dalekie i blizkie. Stat'i i zametki o russkich poètach ot Tjutčeva do našich dnej. Moskau 1912.

——— Sredi stichov: 1894-1924. Manifesty, stat'i, recenzii. (Hrsg. N.A. Bogomolov, N.V. Kotrelev) Moskau 1990.

Brodskij, N.L. (Hrsg.), Literaturnye manifesty ot simvolizma k Oktjabrju. Sbornik materialov. (Prigot. k pečati: N.L. Brodskij, N.P. Sidorov, V.L. Rogačevskij) The Hague 1969 (= Slavistic Printings and Reprintings, 135; Nachdruck der Ausgabe Moskau 1929).

Bruchmann, C., Epitheta deorum. o.O. 1893.

Bubnov, N.M. (Hrsg.), Russische Religionsphilosophen. Bd. I: Das dunkle Antlitz. Köln 1966; Bd. II: Vom Sinn des Lebens. Köln 1968.

Burkhardt, J., Griechische Kulturgeschichte. o.O. 1898.

Campbell, J., Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt a.M. 1953.

Carlson, Maria, Ivanov-Belyj-Minclova: The Mystical Triangle. In: Cultura e memoria. Atti del terzo simposio internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov. (Hrsg. F. Malcovati) Florenz 1988 (= Pubblicazioni della facoltá di lettere e filosofia dell' Universitá di Pavia, 45), Bd. I, S. 63 ff.

Carlson, Martin, Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present. Ithaca, London 1984.

Cassirer, E., Philosophie der symbolischen Formen. 3 Bde. Darmstadt 1977[7].

——— Eidos und Eidolon - Das Problem des Schönen in der Kunst in Platons Dialogen. Leipzig 1934.

Chambers, E.K. Sir., The Medieval Stage. Oxford 1903.

Chiari, J., Symbolism from Poe to Mallarmé. The Growth of a Myth. London 1956.

Chodasevič, V., Sobranie sočinenij. 2 Bde. (Red. D. Mal'mstad, R. Ch'juz) Ann Arbor 1990.

——— Ob Annenskom. In: Epopeja 1922, Nr. 2, S. 34-56.

——— Vospominanija. "Nekropol' ". Brüssel 1939.

——— Literaturnye stat'i i vospominanija. New York 1954.

Cholodnjak, I., I.F. Annenskij. Teatr Evripida. In: ŽMNP 1909, Nr. 7, S. 86-89.

Clivio, J., Lessing und das Problem der Tragödie. Zürich, Leipzig 1928 (= Wege zur Dichtung, 5).

Clowes, E.W., The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914. (Diss.) Dekalb, Ill. 1988.

Cobb-Stevens, V., Opposites, Reversals and Ambiguites: The Unsettled World of Theognis. In: Theognis of Megara. Poetry and the Polis. (Hrsg. H. Figueira, G. Nagy) Baltimore 1985, S. 159 ff.

Conrad, B., I.F. Annenskijs poetische Reflexionen. (Diss.) München 1976 (= Forum Slavicum, 39).

Coulter, C.N., Aspects of the Poetry of Innokentij Annenskij. New York 1966.

Creizenach, W., Geschichte des neueren Dramas I-III (1893-1903). Halle 1991.

Creuzer, C.F., Symbolik und Mythologie der alten Völker. 4 Bde. Leipzig, Darmstadt 1810-1821.

Cultura e memoria. Atti del terzo simposio internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov (Hrsg. F. Malcovati). 2 Bde. Florenz 1988 (= Pubblicazioni della facoltá di lettere e filosofia dell' Universitá di Pavia, 45).

Curtius, E.R., Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern 1950.

Cymborska-Leboda, M., O koncepcii tragedii dionizyiskiej: "Tantal" Wiaczesława Iwanowa. In: Slavia 1987, Nr. 56(2), S. 153-161.

Čarnyj, M., Neožidannaja vstreča. (V. Ivanov v Rime). In: VL 1966, Nr. 3, S. 194 ff.

Čarskij, V., Chudožestvennyj teatr. In: Krizis teatra. Moskau 1908, S. 126-156.

Černjaev, P.N., Puškin i antičnyj mir. In: Gimnazija. Revel' 1899, kn. 3, S. 1-16; kn. 4-6, S. 17-48.

——— Puti proniknovenija v Rossiju svedenij ob antičnom mire v svjazi s kratkoj charakteristikoj lic, proložívših éti puti. In:

FZ 1910, Nr. 6, S. 858-884; 1911, Nr. 1, S. 114-146.
Čemjakov, A.I., Proizvedenija I.F. Annenskogo na russkom jazyke. Bibliografičeskij ukazatel'. Ivanovo 1989.
——— Čtenija pamjati Vjačeslava Ivanova v biblioteke Akademii Nauk SSSR. In: La pensée russe (Russkaja mysl'), Paris 1991; Nr. 3877, 3. Mai, S. 14-15.
Čulkov, G., O mističeskom anarchizme. SPb. 1906.
——— Principy teatra buduščego. In: Teatr. Kniga o novom teatre. SPb. 1908, S. 201-217.
——— Traurnyj èstetizm. I.F. Annenskij-kritik. In: A 1910, Nr. 4, S. 9-10.
——— Naši sputniki. Moskau 1922.
Dahlhaus, K., Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg 1971 (= Arbeitsgemeinschaft 100 Jahre Bayreuther Festspiele, 5).
Danilevskij, N.Ja., Rußland und Europa. Eine Untersuchung über die kulturellen und politischen Beziehungen der slavischen zur germanisch-romanischen Welt. Osnabrück 1965 (Nachdruck der Ausgabe 1920).
Davidson, P., Vyacheslav Ivanov's Translations of Dante. In: Oxford Slavonic Papers 1982, New Series, Bd. 15, S. 103-131.
——— Vyacheslav Ivanov and Dante. In: Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher. New Haven 1986, S. 147-161.
——— The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante. (Hrsg. R.L. Jackson, L. Nelson) Cambridge 1989 (= Cambridge Studies in Russian Literature).
De Lisle, L., Euripides. Paris 1879.
Delacroix, M., Le sacré dans les tragédies profanes de Racine. Essai sur la signification du dieu mythologique et la fatalité dans La Thébaide, Andromaque, Iphigénie et Phèdre. Paris 1970.
Delius, A., Intimes Theater. Untersuchungen zur Programmatik und Dramaturgie einer bevorzugten Theaterform der Jahrhundertwende. Kronberg 1976 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft, 19).
Denisov, Ja.A., K voprosu ob èksode v grečeskoj tragedii. In: FO 1899, Bd. 17, S. 165-181.
Deppermann, M., Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende. München 1982 (= Slavistische Beiträge, 150).
Deratani, N.F., Puškin i antičnost'. In: Učenye zapiski Moskovskogo Gosudarstvennogo Pedagogičeskogo Instituta im. Lenina 1938, vyp. 4, S. 5-34.
Deratani, O., Chrestomatija po antičnoj literature. Moskau 1939.
Deschartes, O., Être et mémoire selon Vyatcheslav Ivanov. In: Oxford Slavonic Papers 1957, Nr. 7, S. 83-98.

Diehl, E., Antologia lyrica graeca. Leipzig 1952[3] (= Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Dieterich, A., Mutter Erde. In: ARW 1904, Nr. 8, S. 1-50.

——— Nekyia. Entstehung der Tragödie. In: ARW 1908 - "Kleine Schriften".

Dimitrakos, D.V. (Δημητράκος, Δ. Β.), Νέον λεξικὸν ὀρθογραφικὸν καὶ ἑρμηνευτικὸν ὅλης τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης, ἀρχαίας, μεσαιωνικῆς, καθαρευούσης, δημοτικῆς. Ἐπιτομή τοῦ μεγάλου 9τομου λεξικοῦ τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης. Athen 1963.

Dinter, A., Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel. (Diss.) Heidelberg 1979 (= Studien zum Fortwirken der Antike, 11).

Dörpfeld, W.; Reisch, E., Das griechische Theater. Aalen 1966 (Nachdruck der Ausgabe Athen 1896).

Donchin, G., The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. 's Gravenhage 1958 (= Slavistische Drukken en herdrukken, 19).

Dostoevskij, F.M., Polnoe sobranie sočinenij v 30-i tomach. Leningrad 1972.

Drews, P., Herder und die Slaven. Materialien zur Wirkungsgeschichte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. München 1990 (= Slavistische Beiträge, 267).

Dukor, I., Problemy dramaturgii simvolizma. In: LN 1973, Nr. 27/28, S. 106-166.

Durylin, S.N., Richard Vagner i Rossija. O Vagnere i buduščich putjach iskusstva. Moskau 1913.

Ebert, H., Vjačeslav Ivanovs "Turm": Experiment einer neuen Kultur- und Theaterauffassung. In: ZfSl 1991, Nr. 36(2), S. 160-168.

Egorov, B.F.; Fedorov, A.F. (Hrsg.), I. Annenskij. Knigi otraženij. Moskau 1979.

Egunov, A.N., Gomer v russkich perevodach XVIII-XIX vekov. Moskau 1976.

Ehrenburg, I.: s. Ėrenburg, I.

Euripides (Εὐριπίδης), Tragödien. Griech. u. Deutsch. Von D. Ebener. Berlin 1972-1980 (= Schriften und Quellen der alten Welt, 30: 1-5).

——— Ion. Erklärt von Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff. Berlin 1926.

——— Εὐριπίδου Ἰφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις. The Iphigeneia among the Tauri of Euripides. (Hrsg. E.B. England) London 1960[9].

Europa und Rußland. Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnisses. (Hrsg. D. Tschižewskij, D. Groh). Darmstadt 1959.

Éllis K zaščitu dekadentstva. Po povodu stat'i N. Berdjaeva "Dekadentstvo i obščestvennost'" (Russkaja mysl' 1907, No. 6). In: V 1908, Nr. 8, S. 69-71.

——— Čto takoe teatr? In: V 1908, Nr. 4, S. 85-91.

——— Vjač. Ivanov. Po zvezdam. K-vo "Ory", SPb. 1909. Recenzija. In: V 1909, Nr. 8, S. 53-62.
——— "Krizis teatra". Sbornik statej. K-vo Problemy iskusstva. Moskva 1908. Recenzija. In: V 1908, Nr. 9, S. 63-66.
Ėrenburg, I., Wjatscheslaw Iwanowitsch Iwanow. In: Die Fähre 1946, Nr. 1, S. 541-543.
Ėschil: s. Aischylos (Αἰσχύλος)
Farnell, L.R., Greek Hero Cults and Ideas of Immortality. The Gifford Lectures delivered in the University of St. Andrews in the Year 1920. Oxford 1970.
Fedjuschin, B., Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen: Eine geistige Wanderschaft. Schaffhausen 1988.
Fedorov, A., Innokentij Annenskij: Ličnost' i tvorčestvo. Leningrad 1984.
Fergusson, F., The Idea of a Theatre. A Study of Ten Plays. The Art of Drama in Changing Perspective. Princeton 1968.
Fiebach, J., Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Berlin 1975.
Figueira, Th.J.; Nagy, G. (Hrsg.), Theognis of Megara. Poetry and the Polis. Baltimore, London 1985.
Fingesten, P., Die Bedeutung des Symbolbegriffes in der modernen Kunst. In: Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie 1976, Nr. 9, S. 5-10.
Fischer, J.M., Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche. München 1978.
Fischer-Dieskau, D., Wagner und Nietzsche. Der Mystagoge und sein Abtrünniger. Stuttgart 1974.
Flaker, A., Vjačeslav Ivanov, "Kočevniki krasoty". In: Wiener Slawistischer Almanach 1986, Nr. 18, S. 5-12.
Florovskij, G.V., Sobornost': Kirche, Bibel, Tradition. München 1989.
Fotiev, C., Ivanov's Letter to Charles Du Bos: Confessionalism and Christian Unity. In: Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher. (Hrsg. R.L. Jackson, L. Nelson) New Haven 1986, S. 358-366.
Frank, M., Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie. Frankfurt a.M. 1982.
——— Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie. Frankfurt a.M. 1988 (= Neue Folge, 506).
Frank, S., Artičeskoe narodničestvo: "Vjač. Ivanov, Po zvezdam. Stat'i i aforizmy. SPb. 1909." In: RM 1910, Nr. 31, S. 27-38.
——— Perepiska s Vjač. Ivanovym. In: Mosty 1963, Nr. 10, S. 357-369.
——— (Hrsg.), Iz istorii russkoj filosofskoj mysli konca 19-go i načala 20-go veka. Antologija. Washington, New York 1965.
Freedley, G.; Reeves, J., A History of the Theatre. New York 1972.
Frenzel, E., Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart 1988.

——— Motive der Weltliteratur. Stuttgart 1988.
Friče, V., Teatr v sovremennom i buduščem obščestve. In: Krizis teatra. Sbornik statej. Moskau 1908, S. 157 ff.
Friedmann, L., Die Gestaltungen des Ariadne-Stoffes von der Antike bis zur Neuzeit. (Diss.) Wien 1933.
Frye, N. (Hrsg.), Myth and Symbol. Critical Approaches and Applications. A Selection of Papers delivered at the Joint Meeting of the Midwest Modern Language Association and the Central Renaissance Conference 1962. Lincoln 1970.
Gadamer, H.-G., Plato und die Dichter. Frankfurt a.M. 1934.
Gasparov, M.L., Antičnyj trimetr i russkij jamb. In: Voprosy antičnoj literatury i klassičeskoj filologii. Moskau 1966, S. 393 ff.
——— Brjusov i antičnost'. In: V.Ja. Brjusov, Sobranie sočinenij v 7-i tomach. Moskau 1975, Bd. 5, S. 543-556.
Gel'd, G.G., Puškin i Safo. Puškin i Anakreon. In: Puškin i ego sovremenniki 1930, vyp. 38-39, S. 202-204.
Gelli-Mureddu, D., The Tragedy Prometheus by Vjačeslav Ivanov. In: Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov Symposiums. Heidelberg 4.-10. Sept. 1989. (Hrsg. W. Potthoff) Heidelberg 1993 (= Beiträge zur slavischen Philologie, 3), S. 127-162.
Gerasimov, Ju.K., Neokončennaja tragedija Vjačeslava Ivanova "Niobeja". In: Ežegodnik Puškinskogo doma na 1980-j god. Leningrad 1984, S. 178-202.
Gercyk, E., Vospominanija. N. Berdjaev, L. Šestov, S. Bulgakov, V. Ivanov, M. Vološin, A. Gercyk. Paris 1973.
Gippius, Z., Literaturnyj dnevnik 1899-1907. München 1970 (= Slavische Propyläen, 102; Nachdruck der Ausgabe SPb. 1908).
——— Živye lica. Living Portraits. München 1971 (= Centrifuga, 2; Nachdruck der Ausgabe Prag 1925).
Gleason, A., European and Moscovite: Ivan Kireevsky and the Origins of Slavophilism. Cambridge, Mass. 1972 (= Russian Research Center Studies, 68).
Glicksberg, I.Ch., Modern Literature and the Death of God. Den Haag 1966.
Glowes, E., The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature 1890-1914. (Diss.) Dekalb, Illinois 1988.
Goerdt, W., Russische Philosophie. Zugänge und Durchblicke. München 1984.
——— Russische Philosophie. Texte. Freiburg, München 1989.
Görres, J.v., Glauben und Wissen. München 1805.
Goessmann, E., Antiqui und Moderni im Mittelalter. Eine geschichtliche Standortbestimmung. München 1974 (= Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der Mittelalterlichen Theologie und Philosophie, 23).

Goethe, J.W.v., Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. (Hrsg. E. Beutler) Zürich 1950.
——— Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. (Hrsg. E. Trunz) München 1974-1976.
Gofman, F., Jazyk simvolistov. In: LN 1973, Nr. 27/28, S. 54-105.
Gofman, M. (Hrsg.), Kniga o russkich poėtach poslednego 10-letija. Očerki, stichotvorenija, avtografy. SPb. 1909.
——— Poėty simvolizma. München 1970 (Nachdruck der Ausgabe SPb. 1908).
Golosovker, Ja., Lirika drevnej Ėllady v perevodach russkich poėtov. Moskau, Leningrad 1935.
Golubeva, O.D.; Rogožin, N.P., Literaturno-chudožestvennye al'manachi i sborniki 1900-1937. Moskau 1957-1959.
Gor'kij, M., Literaturnye portrety. Moskau 1959 (= Serija literaturnych memuarov).
Gorodeckij, S., Vospominanija ob Aleksandre Bloke. In: Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov. Moskau 1980, Bd. 1, S. 325-342.
——— Tri poėta: Brjusov, Ivanov, Bal'mont. In: Pereval 1907, Nr. 8-9, S. 86-89.
Gornfel'd, A., Duze, Vagner, Stanislavskij. In: Teatr. Kniga o novom teatre. SPb. 1908, S. 69 ff.
Granovskaja, L.M., Ėsseistika Vjač. Ivanova.. In: Russkaja reč' 1991, Nr. 1, S. 39-48.
Grassi, E., Kunst und Mythos. Hamburg 1957.
——— Die Theorie des Schönen in der Antike. Köln 1962 (= Du Mont Dokumente. R. 1. Geschichte der Ästhetik, 1).
Grečiškin, S.S.; Kotrelev, N.V.; Lavrov, A.V. (Hrsg.), V. Ja. Brjusov. Perepiska s Vjačeslavom Ivanovym 1903-1923. In: LN 1976, Nr. 85, S. 428-434.
Green, J.D., "Vesy": Russian Symbolism in the Balance. (Diss.) Ann Arbor 1979.
Grigorjan, K.N., Verlaine and Russian Symbolism. In: Soviet Studies in Literature 1971, Nr. 4, S. 313-335.
Gröben, M., Friedrich Schlegels Entwicklung als Literarhistoriker und Kritiker. Essen 1934.
Groothoff, H.H., Untersuchungen über die Wesensbestimmung der Kunst bei Plato und Aristoteles und ihre Bedeutung für die neuzeitliche Politik und Philosophie der Kunst. (Diss.) Kiel 1951.
Grube, G.M.A., The Drama of Euripides. London 1961.
——— Plato's Thought. London 1935.
Grumach, E., Goethe und die Antike. Eine Sammlung. 2 Bde. Berlin 1949.
Günther, J.v., Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen. München 1969.
Gumilev, N., Sobranie sočinenij. 4 Bde. Washington 1962-1968.

Gurevič, L., Literatura i ėstetika. Kritičeskie opyty i ėtjudy. Moskau 1912.

Gusejnov, G.Č. (Hrsg.), Dionis i pradionisijstvo. Fragmenty knigi. Publikacija. In: Ėschil. Tragedii v perevode Vjačeslava Ivanova. (Hrsg. N.I. Balašov, D.V. Ivanov, M.L. Gasparov, G.C. Gusejnov, N.V. Kotrelev, V.N. Jarcho) Moskau 1989, S. 351-450.

Guthke, K.S., Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Göttingen 1971.

Hansen-Löve, A.A., Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne. In: The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium August 5-8, 1985. (Hrsg. N.Å. Nilsson) Stockholm 1985 (= Konferenser/ Kungliga Vitterhets, Historie och Antikvitets Akademien, 16), S. 17-48.

Harder, H.B., Schiller in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Wechselbeziehungen zwischen deutscher und slavischer Literatur. (Hrsg. F.B. Kaiser, D. Stasiewski) Köln, Wien 1978, S. 33-52.

Hegel, G.Fr.W., Ästhetik. (Hrsg. Fr. Bassenge) Frankfurt a.M. o.J.

Heimpel, H.; Heuss, Th.; Reifenberg, B. (Hrsg.), Die großen Deutschen. Neue deutsche Biographie in vier Bänden. Berlin 1956².

Hennigfeld, J., Mythos und Poesie. Interpretationen zu Schellings "Philosophie der Kunst" und "Philosophie der Mythologie". Meisenheim 1973 (= Monographien zur philosophischen Forschung, 113).

Heraclitus. Fragments. A Text and Translation with a Commentary by T.M. Robinson. Toronto, Buffalo, London 1987 (= Phoenix Suppl. Vol. 22).

——— Herakleitos von Ephesos. (Hrsg. H. Diels) Berlin 1901.

Herder, J.G., Herders sämtliche Werke. (Hrsg. B. Suphan) Hildesheim 1967-68 (Nachruck der Ausgabe Berlin 1877-1913).

Hiepko, E., Beiträge zur Geschichte des russischen Italienerlebnisses. (Diss.) Bonn 1960.

Hetzer, A., Vjačeslav Ivanovs Tragödie "Tantal". Eine literarhistorische Interpretation. (Diss.) München 1972 (= Slavistische Beiträge, 59).

Hinterhäuser, H., Fin de siècle. Gestalten und Mythen. München 1977.

Hoesch, E., Griechischkenntnisse im alten Rußland. In: Serta slavica in memoriam A. Schmaus. (Hrsg. W. Gesemann u.a.) München 1971, S. 250-260.

Hofstätter, H.H., Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. Köln 1965.

Holthusen, J., Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen 1957.

——— Russische Literatur im 20. Jh. München 1978 (= Uni-Taschenbücher, 695).

——— Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer

Kulturphilosoph. München 1982 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Jg. 1982, 2).

———; Tschižewskij, D. (Hrsg.), Versdichtung der russischen Symbolisten. Ein Lesebuch. Wiesbaden 1959 (= Heidelberger slavische Texte, 5-6).

Homer (Ὅμηρος), Ilias. Homeri Ilias. (Hrsg. Th.W. Allen), 3 Bde. Oxford 1931.

——— The Odyssey of Homer. (Hrsg. W.B. Stanford) 2 Bde., 4 Bücher. New York 1967.

Hose, M., Studien zum Chor bei Euripides. Teil 1. Stuttgart 1990.

Huber, C.E., Anamnesis bei Plato. München 1964 (= Pullacher philosophische Forschungen, 6).

Hudek, F.-P., Die Tyrannei der Musik. Nietzsches Wertung des Wagnerschen Musikdramas. (Diss.) Würzburg 1989 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie, 64).

Il'in, V.N., Innokentij Annenskij i konec Periklova veka v Rossii. In: Vozroždenie 1965, Nr. 166, S. 42-59; Nr. 167, S. 37-50.

Ilinskaja, S., (Ἰλίνσκαγια, Σ.), Μιχαήλ Λυκιαρδόπουλος. Ἕνας Ἕλληνας στόν χῶρο τοῦ ρωσικοῦ συμβολισμοῦ. Athen 1989.

Ingold, F.Ph., Innokentij Annenskij. Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus. Bern 1970.

——— A Bibliography of Works by and about Innokentij Fedorovich Annenskii. In: Russian Literature Triquarterly 1975, Nr. 11, S. 508-532.

——— Das "Bild" der Poesie bei Innokentij Annenskij. In: WSl 1970, Nr. 2, S. 125-146.

Ivanov, D. (Hrsg.), Svet večernij. Poems by Vyacheslav Ivanov. With an Introduction by Sir M. Bowra and Commentary by O. Deschartes. Oxford 1962.

Ivanov, G.; Stepun, F., Pamjati Vjačeslava Ivanova. In: Vozroždenie 1949, Nr. 6, S. 162-166.

Ivanov, V., Sobranie sočinenij. 4 Bde. Brüssel 1971, 1974, 1979, 1987.

——— Ellinskaja religija stradajuščego boga. In: NP 1904, Nr. 1, S. 110-134; Nr. 2, S. 48-78; Nr. 3, S. 38-61; Nr. 5, S. 28-40; Nr. 7, S. 17-26; Nr. 8, S. 47-70.

——— Religija Dionisa. Ee proischoždenie i vlijanie. In: VŽ 1905, Nr. 6, S. 184-220; Nr. 7, S. 122-148.

——— O "krasnom smeche" i "pravom bezumii". In: V 1905, Nr. 3, S. 43-47.

——— Po zvezdam. Stat'i i aforizmy. SPb. 1909.

——— O Dionise orfičeskom. In: RM 1913, Nr. 11, S. 70-98.

——— Alkej i Safo. Sobranie pesen i liričeskich otryvkov v perevode razmerami podlinnikov Vjačeslava Ivanova so vstupitel'nym očerkom ego-že. Moskau 1914.

——— "Der alte Gott ist tot". In: RM 1915, Nr. 36, S. 84 f.

——— Syny Prometeja. Tragedija. In: RM 1915, Nr. 36, S. 1-37.
——— Bajronizm kak sobytie v žizni russkogo ducha. In: RM 1916, Nr. 37, S. 93-97.
——— Kruči. Krizis gumanizma. In: ZM 1919, Nr. 1, S. 103-118.
——— Dionis i pradionisijstvo. Baku 1923.
——— Humanismus und Religion. Zum religionsgeschichtlichen Nachlaß von Wilamowitz. In: Hochland 1934, S. 307-336.
——— Svet večernij. (Hrsg. M. Bowra, O. Deschartes., D. Ivanov) Oxford 1962.

Ivanov-Razumnik, R., Aleksandr Blok. Andrej Belyj. SPb. 1919.

Jablonko, L.B., I.F. Annenskij, 1856-1909. K tridcatiletiju so dnja smerti. Baku 1940.

Jackson, R.L.; Nelson, L. (Hrsg.), Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher. New Haven 1986 (= Yale Russian and East European Publications, 8).

Jakubovič, D.P., Antičnost' v tvorčestve Puškina. In: Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii 1941, Nr. 6, S. 92-159.

Jovanovič, M.,. Nekotorye vorprosy podtekstual'nogo stroenija sbornika "Prozračnost'" Vjač. Ivanova. In: Cultura e memoria. Atti del terzo simposio internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov (Hrsg. F. Malcovati) Florenz 1988 (= Pubblicazioni della facoltá di lettere e filosofia dell' Universitá di Pavia, 45), Bd. II, S. 59-81.

Jur'eva, Z., Mif ob Orfee v tvorčestve Andreja Belogo, Aleksandra Bloka i Vjačeslava Ivanova. In: American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana, September 3-9, 1978. (Hrsg. V. Terras) Columbus, Ohio 1978, 2. Bd., S. 779-799.

Justi, C., Winckelmann und seine Zeitgenossen. 3 Bde. Leipzig 1923.

Kahn, Ch.H., Anaximander and the Origins of Greek Cosmology. New York 1960.

Karelina, N.P., Ukazatel' statej, recenzij i zametok, napečatannych v žurnale "Voprosy filosofii i psichologii" za 1889-1909 gg. Moskau 1910.

Kayser, W., Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern 1958.

Kažoknieks, M., Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu Beginn des 19. Jhs. München 1968 (= Slavistische Beiträge, 35).

Keesey, D., On some Recent Interpretations of Catharsis. In: The Classical World 1978, Nr. 72, S. 193-205.

Keil, R.-D., Nerukotvornyj - Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes. In: Studien zur Literatur und Aufklärung in Europa. Aus Anlaß des VIII. Internationalen Slawistenkongresses in Zagreb. (Hrsg. H.-B. Harder, H. Rothe) Giessen 1978 (= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, 13), S. 269-317.

Kelly, C., Classical Tragedy and the "Slavonic Renaissance". The Plays of Vjačeslav Ivanov and Innokentij Annenskij compared. In: SEEJ 1989, Nr. 33(2), S. 235-254.

Kerenyi, K., Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung. Hamburg 1959 (= Rowohlts deutsche Monographien, Sachgebiet Mythologie, 95).

——— Niobe. Neue Studien über antike Literatur und Humanität. Zürich 1949.

——— Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch. Darmstadt 1967 (= Wege der Forschung, 20).

Kindermann, H., Theatergeschichte Europas in drei Bänden Salzburg 1957.

——— Das Theaterpublikum der Antike. Salzburg 1979.

——— Das Theaterpublikum des Mittelalters. Salzburg 1980.

Kindlers Literatur Lexikon im dtv in 14 Bänden. Entstanden auf der Grundlage des "Dizionario delle opere di tutti i tempi e di tutte le letterature". (Hrsg. der deutschen Ausgabe W.v. Einsiedel, G. Woerner) München 1986.

Kirk, G.S., Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures. Cambridge 1988 (= Sather Classical Lectures, 40).

Kleberg, L., Vjačeslav Ivanov and the Idea of Theater. In: Theater and Literature in Russia 1900-1930. A Collection of Essays. (Hrsg. L. Kleberg, N.Å. Nilsson) Stockholm 1984 (= Acta Universitatis Stockholmiensis - Stockholm Studies in Russian Literature, 19), S. 57-70.

Klum, E., Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. Eine religionsphilosophische Untersuchung. (Diss.) München 1965 (= Slavistische Beiträge, 14).

Kniga o novom teatre. Sbornik statej. SPb. 1908.

Kniga o russkich poètach poslednego 10-letija. Očerki, stichotvorenija, avtografy. (Hrsg. M. Gofman) SPb. 1909.

Kodjak, A.; Pomorska, K.; Rudy, S. (Hrsg.), Myth in Literature. Ohio 1985 (= New York University Slavic Papers, 5).

Kogan, A.S., Tjutčev i Ščerbina. Motivy antičnosti. In: VRL 1990, Nr. 2(56), S. 3-11.

Kogan, P.S., Perepiska iz dvuch uglov. Vjačeslav Ivanov i M.O. Geršenzon. In: Pečat' i revoljucija 1921, Nr. 3, S. 223-225.

Koller, H., Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. (Diss.) Bern 1954 (= Dissertationes Bernenses, Ser. 1, fasc. 5).

Kommerell, M., Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie. Frankfurt a.M. 1974[3].

Koppen, E., Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Berlin, New York 1973 (= Komparatistische Studien, 2).

Koreckaja, I.V., O solnečnom cikle Vjačeslava Ivanova. In: Izvestija

Akademii Nauk SSSR 1978, serija literatury i jazyka 37, S. 54-60.

Kostka, E.K., Schiller in Russian Literature. (Diss.) Ann Arbor 1979 (= University Microfilms, 13).

Kotrelev, N.V., Vjač. Ivanov - professor Bakinskogo universiteta. In: Učenye zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta, vyp. 209. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii 1968, Nr. 11, literaturovedenie, S. 326-339.

——— Vjačeslav Ivanov v rabote nad perevodom Ėschila. In: Ėschil. Tragedii v perevode Vjačeslava Ivanova. (Hrsg. N.I. Balašov, D.V. Ivanov, M.L. Gasparov, G.C. Gusejnov, N.V. Kotrelev, V.N. Jarcho) Moskau 1989, S. 497-522.

——— (Hrsg.) Ėllinskaja religija stradajuščego boga. Fragmenty verstki knigi 1917 g., pogibšej pri požare v domu Sabašnikova v Moskve. (Publikacija). In: Ėschil. Tragedii v perevode Vjačeslava Ivanova. (Hrsg. N.I. Balašov, D.V. Ivanov, M.L. Gasparov, G.C. Gusejnov, N.V. Kotrelev, V.N. Jarcho) Moskau 1989, S. 307-350.

Kovaios, K. (Κωβαῖος, Κ.), Ἡ γραμματικὴ τοῦ αἰσθητικοῦ λόγου. Πέρα ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ καὶ τὴ μεταισθητικὴ πλάνη. Athen 1987 (= Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν. Φιλοσοφικὴ Σχολή. Βιβλιοθήκη Σοφίας Σ. Σαρίπυλου, 157).

Krakov, A.Ja., Lermontov i antičnost'. In: Sbornik statej v čest' V.P. Buzeskula. Char'kov 1914, S. 792-815.

Krivič, V., Innokentij Annenskij po semejnym vospominanijam i rukopisnym materialam. In: Literaturnaja mysl' 1925, Nr. 3, S. 208-255.

Krizis teatra. Sbornik statej. Moskau 1908.

Krumbacher, K., Griechische Reise: Blätter aus dem Tagebuch einer Reise in Griechenland und in der Türkei. Athen 1979 (= Βιβλιοθήκη ἱστορικῶν μελετῶν, 14; Nachdruck der Ausgabe Berlin 1886).

Kuzmin, M., Uslovnosti. Stat'i ob iskusstve. Pb. 1923.

Kuznecova, O.A., Diskussija o sostojanii russkogo simvolizma v obščestve revnitelej chudožestvennogo slova (Obsuždenie doklada Vjač. Ivanova). In: Russkaja Literatura 1990, Nr. 1, S. 200-207.

Lane, A.M., Nietzsche in Russian Thought 1890-1917. (Diss.) Ann Arbor 1979.

Langer, G., Kunst, Wissenschaft, Utopie. Die "Überwindung der Kulturkrise" bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. Frankfurt a.M. 1990 (= Frankfurter Wissenschaftliche Beiträge, Kulturwissenschaftliche Reihe, 19).

Latyšev, V.V., "Na dosuge". Perevody iz drevnich poėtov. SPb. 1898.

Leong, A., The "Zimnie sonety" of Vyacheslav Ivanov. In: Pacific Coast Philology 1971, Nr. 6, S. 43-49.

Lessing, G.E., Hamburgische Dramaturgie (1767). In: G.E. Lessing,

Werke und Briefe in 12 Bänden. (Hrsg. W. Baur, Kl. Bohnen, G.E. Grimm, H. Kiesel u.a.) Frankfurt a.M. 1985, Bd. 6, S. 181-694.

Ljubomudrov, S., Antičnyj mir v poėzii Puškina. In: Kalendar' imperatorskogo Liceja v pamjat' cesareviča Nikolaja za 1899-1900 gg., Ser. 2, Jg. 6, S. 188-251.

——— Antičnye motivy v poėzii Puškina. SPb. 1901.

Ljunggren, A., Zagadočnoe budničnoe slovar' I. Annenskogo: archaizmy i gallicizmy. In: Text and Context. Essays to Honor Nils Åke Nilsson. (Hrsg. P.A. Jensen u.a.) Stockholm 1987 (= Stockholm Studies in Russian Literature, 23), S. 76 ff.

Lo Gatto, E., L' estetica e la poetica in Russia. Florenz 1947.

Loboda, A.M., K istorii klassicizma v Rossii v pervuju polovinu XVIII stoletija. Kiev 1911.

Löwenthal, E. (Hrsg.), Sturm und Drang: kritische Schriften. Heidelberg 1949.

Löwith, K., Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jhs. Hamburg 1978.

Losev, A.F., Iz poslednich vospominanij o Vjačeslave Ivanove. In: Ėschil. Tragedii v perevode Vjačeslava Ivanova. (Hrsg. N.I. Balašov, D.V. Ivanov, M.L. Gasparov, G.C. Gusejnov, N.V. Kotrelev, V.N. Jarcho) Moskau 1989, S. 464-466.

Lossky, N.O., History of Russian Philosophy. New York 1961.

Maas, E., Orpheus. Untersuchungen zur griechischen, römischen, altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion. Aalen 1974 (Nachdruck der Ausgabe München 1895).

Makovskij, S., Vjačeslav Ivanov v Rossii. In: NŽ 1952, Nr. 30, S. 135-151.

——— Portrety sovremennikov. New York 1955.

Maksimov, D., Poėzija i proza Aleksandra Bloka. Leningrad 1981.

Malcovati, F., La revista "Vesy" nella corrispondenza tra Vjačeslav Ivanov e Valerij Brjusov. In: Ricerche Slavistiche 1973-1974, Nr. 20-21, S. 295-325.

——— Vjačeslav Ivanov a Pavia. A cura di Fausto Malcovati. Rom 1986.

——— The Myth of the Suffering God and the Birth of Greek Tragedy in Ivanov's Dramatic Theory. In: Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher. (Hrsg. R.L. Jackson, L. Nelson). New Haven 1986 (= Yale Russian and East European Publications, 8), S. 290-296.

——— (Hrsg.) Cultura e memoria. Atti del terzo simposio internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov. 2 Bde. Florenz 1988 (= Pubblicazioni della facoltá di lettere e filosofia dell' Universitá di Pavia, 45).

Malein, A., V. Ja. Brjusov i antičnyj mir. K pjatoj godovščine končiny Brjusova (1924-1929). In: ILU 1930, Nr. 2, S. 184-193.

——— K istorii klassičeskoj filologii v Rossii. In: G 1911, Nr. 7, S. 163-166.

Malkina, E., Innokentij Annenskij. In: Literaturnyj sovremennik 1940, Nr. 6-7, S. 210-213.

Mandel'štam, O., Slovo i kul'tura: Stat'i. Moskau 1987.

Mann, Th., Nietzsches Philosophie. In: Thomas Mann. Neue Studien. Stockholmer Gesamtausgabe. 13 Bde. Stockholm 1948, Bd. 7, S. 105 ff.

——— Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe. (Hrsg. E. Mann) Frankfurt a.M. 1963.

Maslenikov, O., The Frenzied Poets. Andrei Belyj and the Russian Symbolism. Berkeley, Los Angeles 1952.

McDuff, D.W., The Poetry and Aesthetics of Innokentij Annenskij. (Diss.) Edinburgh 1977.

Mejerchol'd, V.E., O teatre. SPb. 1913.

——— Teatr. K istorii i technike. In: Teatr. Kniga o novom teatre. SPb. 1908, S. 125 ff.

——— Schriften, Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche. (Hrsg. A.W. Fewralski) 2 Bde. Berlin 1979 (= Akademie der Künste der DDR. Schriften der Sektion Darstellende Kunst).

Meletinskij, E.M., Poėtika mifa. Moskau 1976.

Merežkovskij, D.S., Polnoe sobranie sočinenij. 24 Bde. (in 6 Büchern). Hildesheim, New York 1973 (Nachdruck der 2. erweiterten Auflage Moskau 1914).

——— O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury. SPb. 1893.

——— Večnye sputniki. SPb. 1907.

Michaud, G., Message poétique du symbolisme. (L' aventure poétique, la révolution poétique, l' univers poétique, la doctrine symboliste). Paris 1951.

Mignon, P.L., Panorama du théâtre au XXe siècle. Paris 1978.

Miljukov, P., Očerki po istorii russkoj kul'tury. 2 Bde. Paris 1931.

Minc, Z.G., O besedach s poėtom V.I. Ivanovym M.S. Al'tmana. In: Učenye zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta, vyp. 209, Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii 1968, Nr. 11, literaturovedenie, S. 297-304.

——— (Hrsg.), Vl. Solov'ev. Stichotvorenija i sutočnye p'esy. Leningrad 1974.

Mirskij (Mirsky), D.S., A History of Russian Literature. (Hrsg. F.J. Whitfield) New York 1949.

Mitrofanov, P.P., Innokentij Annenskij. In: Russkaja literatura 20 v. (1890-1910). (Hrsg. A. Vengerov) Moskau 1914-1916, Bd. 2, kn. 6, S. 281-296.

Močalova, O.A., O Vjačeslave Ivanove: Iz vospominanij. In: NŽ 1978, Nr. 130, S. 150-158.

Močul'skij, K.V., Vladimir Solov'ev. Žizn' i učenie. Paris 1951.

Mokievskij, P., Teorija poznanija filosofov i d'javol'skij splav simvolistov. In: Russkoe bogatstvo 1910, Nr. 11, S. 112-128.
Muchin, A., I.F. Annenskij. Nekrolog. In: G 1909, Nr. 20, S. 608-612.
Müller, K.O., Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders. (Hrsg. E. Müller) Breslau 1841.
——— Lebensbild in Briefen an seine Eltern mit dem Tagebuch seiner italienisch-griechischen Reise. (Hrsg. O. und E. Kern) Berlin 1908.
Müller, U., Richard Wagner und die Antike. In: Richard-Wagner-Handbuch. (Hrsg. U. Müller, P. Wapnewski) Stuttgart 1986, S. 7-19.
Muratova, K.D., Istorija russkoj literatury konca XIX načala XX veka. Bibliografičeskij ukazatel'. Moskau 1963.
Nagler, A.M., A Source Book in Theatrical History. New York 1952.
——— The Medieval Religious Stage. Shapes and Phantoms. New Haven 1976.
Nelson, L. Jr., Times and Themes in Roman Diary. In: Cultura e memoria. Atti del terzo simposio internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov (Hrsg. F. Malcovati) Florenz 1988 (= Pubblicazioni della facoltá di lettere e filosofia dell' Universitá di Pavia, 45), Bd. I, S. 203 ff.
Nestle, W., Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung. Aalen 1969 (Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1901).
Nietzsche, F., Werke in drei Bänden. (Hrsg. K. Schlechta) München 1973.
——— Werke. Kritische Gesamtausgabe. (Hrsg. G. Colli und M. Montinari) Berlin, New York 1967 ff.
Nilender, V.O., Grečeskaja literatura v izbrannych perevodach. Moskau 1939.
Nilsson, M.P., Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluß der attischen. Stuttgart 1957 (Nachdruck der Ausgabe 1906).
——— Griechischer Glaube. Bern 1950.
——— A History of Greek Religion. Oxford 1925.
——— Geschichte der griechischen Religion. 2 Bde. München 1941 (= Handbuch der Altertumswissenschaft, Abt. 5, T. 2).
Nisunov, I.M., Istorija literaturnogo geroja. Moskau 1958.
Oertel, H., Schillers Theorie der Tragödie. Dresden 1934.

Opelt, H., Der Tyrann als Unmensch in den Tragödien des Lucius Annaeus Seneca. (Diss.) Freiburg 1950.
Opelt, I., Puškin und die klassische Antike. In: Archiv für Kulturgeschichte 1986, Nr. 68, S. 185-215.
Orlovskij, S.F.; Faminskij, V.N., Grečeskaja chrestomatija. Izbrannye mesta iz grečeskich klassikov s biografijami pisatelej i primečanijami grammatičeskimi i real'nymi. 3 Bde. SPb. 1899.
Otto, W.F., Mythos und Welt. (Hrsg. K. v. Fritz) Stuttgart 1962.

Pausanias (Παυσανίας), Description of Greece. (Hrsg. und Übers. W.H.S. Jones, D. Litt, H.A. Ormerod) Cambridge 1966.

——— Παυσανίου Ἑλλάδος Περιήγησις. Εἰσαγωγὴ στὸ ἔργο τοῦ Παυσανία καὶ στὰ Ἀττικά. (Ἀποκατάστασις τοῦ ἀρχαίου κειμένου, μετ. καὶ σημειώσεις Δ. Παπαχατζῆ) Athen 1974.

Pavlovskij (Pawlowsky), I.Ja., Russisch-Deutsches Wörterbuch. (Russko-nemeckij slovar'). 2 Bde. Leipzig 1972 (Nachdruck der Ausgabe Riga 1911).

Perls, H., Lexikon der Platonischen Begriffe. Bern, München 1973.

Petriconi, H., Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema. Hamburg 1958 (= Untersuchungen zur vergleichenden Literaturgeschichte, 1).

Pjast, V., Vjačeslav Ivanov. In: Kniga o russkich poėtach poslednego 10-letija. Očerki, stichotvorenija, avtografy. (Hrsg. M. Gofman). SPb. 1909, S. 265-275.

Platon (Πλάτων), Πλάτωνος Συμπόσιον. (Üb. und Hrsg. J. Sykoutris) Athen 1950 (= Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη, 1).

——— Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. (Hrsg. G. Eigler) Darmstadt 1971 ff.

——— Plato's Phaedo. (Hrsg. J. Burnet) Oxford 1967[10].

——— Πλάτωνος Φαῖδρος. (Εἰσαγωγή, ἀρχαῖο καὶ νέο κείμενο μὲ σχόλια Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλου) Athen 1971[3].

Plotin, Plotini opera. (Hrsg. P. Henry, H.-R. Schwyzer) 3 Bde. Brüssel 1951 (= Museum Lessianum series philsophica, 33).

Poggioli, R., The Poets of Russia 1890-1930. Cambridge, Mass. 1960.

——— A Correspondence from Opposite Corners. In: R. Poggioli, Perspectives of Criticism. Cambridge 1950, S. 223-348.

Pokrovskij, M.M., Puškin i antičnost'. In: Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii 1939, Nr. 4-5, S. 27-56.

Posnansky, H., Nemesis und Adrasteia. Eine mythologisch-archäologische Abhandlung. Breslau 1890 (= Breslaus philologische Abhandlungen, Bd. 5, H. 2).

Potthoff, W., Zur Vermittlung Goethes durch Vjačeslav Ivanov. In: Goethe und die Welt der Slaven. (Hrsg. H. Rothe). Giessen 1980 (= Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der Slavischen Studien, 4), S. 193-207.

——— Zum Begriff des "überzeitlichen" Symbolismus. Am Beispiel der russischen Literatur. In: Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. (Hrsg. F. Zadravec) Ljubljana 1983, S. 185-197.

——— Zum Verhältnis von Neuidealismus und Symbolismus: Die Aufnahme Wilhelm Wundts in Rußland. In: Slavistische Studien zum IX. Internationalen Slavistenkongreß in Kiev 1983. (Hrsg. R. Olesch, J. Holthusen, H. Rothe u.a.) Köln, Wien 1983, S. 387-403.

——— Dante in Rußland. Zur Italienrezeption der russischen Literatur

von der Romantik zum Symbolismus. Heidelberg 1991 (= Beiträge zur slavischen Philologie, 1).

——— (Hrsg.), Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4.-10. September 1989. Heidelberg 1993 (= Beiträge zur slavischen Philologie, 3).

Poz'niak, T., Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich. Breslau 1969.

Praz, M., Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München 1981.

Prozorov, P.I., Sistematičeskij ukazatel' knig i statej po grečeskoj filologii, napečatannych v Rossii s XVII stoletija po 1892 g. na russkom i inostrannych jazykach. S pribavleniem za 1893-1895 gg. SPb. 1898.

Przybylski, R., Arcadia Osipa Mandelsztama. In: Slavia Orientalis 1964, Nr. 13, S. 243-262.

Puchtinski, W.W., Gogol und die Antike. In: Das Altertum 1970, Nr. 16, H. 2, S. 105-117.

——— Antike Motive in den Werken M.Ju. Lermontows. In: Das Altertum 1973, Nr. 19, H. 4, S. 240-254.

Punin, N., Problema žizni v poėzii Annenskogo. In: A 1914, Nr. 10, S. 47-50.

Puškin, A.S., Polnoe sobranie sočinenij v 16-i tomach. (Hrsg. V.D. Bonč-Bruevič u.a.). Moskau 1937-1949.

Racine, J., Dramatische Dichtungen. Geistliche Gesänge. Französisch - Deutsche Gesamtausgabe. (Hrsg. W. Willige) Darmstadt 1956.

Radcig, S.I., Gogol' i Gomer. Doklad na filologičeskom fakul'tete Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta v svjazi s 150-letiem so dnja roždenija N.V. Gogolja. In: Vestnik Moskovskogo Universiteta 1959, Nr. 4, S. 121-138.

Radermacher, L., Das Jenseits im Mythos der Hellenen. Untersuchungen über den antiken Jenseitsglauben. Bonn 1903.

Rafalovič, S., Ėvoljucija teatra. In: Teatr. Kniga o novom teatre. SPb. 1908, S. 221-242.

Rakuša, I., Studien zum Motiv der Einsamkeit in der russischen Literatur. Bern 1973 (= Slavica Helvetica, 3).

Rannit, A., O Vjačeslave Ivanove i ego Svete Večernim. In: NŽ 1964, Nr. 77, S. 94 ff.

Rebstock, H.O., Hegels Auffassung des Mythos in seinen Frühschriften. Freiburg, München 1971 (= Symposion, 34).

Reeve, F.D., Vesy: A Study of a Russian Magazine. In: SEEJ 1958, Nr. 37, S. 221-235.

Rehm, W., Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung. München 1951.

——— Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900. Göttingen 1969.

Reissner, E., A. Blok und R. Wagner. In: Slavistische Studien zum VIII.

internationalen Slavistenkongreß in Zagreb 1978. (Hrsg. J. Holthusen, W. Kasack, R. Olesch) Köln, Wien 1978, S. 417-426.

Riasanovsky, N.V., Russia and the West in the Teaching of the Slavophiles. A Study of Romantic Ideology. Cambridge, Mass. 1952 (= Harvard Historical Studies, 61).

Richardson, W.H., "Zolotoe Runo" and Russian Modernism 1905-1910. Ann Arbor 1976.

Robertson, J.G., Lessing's Dramatic Theory. Being an Introduction to the Commentary on His Hamburgische Dramaturgie. New York 1965.

Rodina, Z., Aleksandr Blok i russkij teatr načala XX veka. Moskau 1972.

Rodnjanskaja, I., Vjačeslav I. Ivanov. Svoboda i tragičeskaja žizn'. Issledovanie o Dostoevskom. In: Dostoevskij. Materialy i issledovanija 1980, Nr. 4, S. 218-238.

Rohde, E., Die Religion der Griechen. Rede zum Geburtstag Großherzog Karl Friedrichs am 22.11.1894. Heidelberg 1895.

——— Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. 2 Bde. Darmstadt 1962 (= Nachdruck der zweiten Ausgabe Leipzig 1898).

Rosenthal, B.G., D.S. Merezhkovsky and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality. Den Haag 1975.

——— (Hrsg.), Nietzsche in Russia. Princeton, New Jersey 1986.

Rossija i zapad. Iz istorii literaturnych otnošenij. (Hrsg. M.P. Alekseev) Leningrad 1973.

Rostovcev, M.K., Faddej Francevič Zelinskij. In: G 1914, Nr. 3, S. 81-83.

Rothe, H., Marginalien zum 'griechischen Geschmack' in Rußland 1780-1820. In: Festschrift für Margarete Woltner. Heidelberg 1967, S. 205-218.

——— Die Berührung der russischen mit der deutschen Literatur der Revolution. In: Wechselbeziehungen zwischen deutscher und slavischer Literatur. (Hrsg. F.B. Kaiser, B. Stasiewski) Köln, Wien 1978 (= Studien zum Deutschtum im Osten, 14), S. 53-76.

Rozanov, V.V., Religija i kul'tura. Sbornik statej. Paris 1979 (Nachdruck der Ausgabe SPb. 1899).

Rubcov, A.B., Dramaturgija Aleksandra Bloka. Minsk 1968.

Rudich, V., Vyacheslav Ivanov and Classical Antiquity. In: Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher. New Haven 1986, S. 275-289.

Rüdiger, H., Sappho. Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt. Leipzig 1933 (= Das Erbe der Alten, Reihe 2, H. 21).

Ruprecht, E.; Bänsch, D. (Hrsg.), Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910. Stuttgart 1970 (= Epochen der deutschen Literatur. Materialienband).

Sabašnikov, M.V., Vospominanija. Moskau 1988.
Sakulin, P.N., Die russische Literatur. Potsdam 1927 (= Handbuch der Literaturwissenschaft).
Schader, H., Moskau, das Dritte Rom. Studien zur Geschichte der politischen Theorien in der slavischen Welt. Hamburg 1957.
Schefold, K., Griechische Kunst als religiöses Phänomen. Hamburg 1959 (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie, 98).
Schelling, F.W., Friedrich Wilhelm Schellings Werke nach der Originalausgabe in neuer Anordnung. 6 Bde. (Hrsg. M. Schröter) München 1958-1959 (Nachdruck der Ausgabe München 1927).
Schelting, A.v., Rußland und der Westen im russischen Geschichtsdenken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Hrsg. H.-J. Torke) Wiesbaden 1989 (= Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, 43).
Scherrer, J., Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen. Die Entwicklung des religiösen Selbstverständnisses ihrer Intelligencija-Mitglieder (1901-1917). Berlin, Wiesbaden 1973 (= Osteuropa Institut an der Freien Universität Berlin. Historische Veröffentlichungen, 19).
Schiller, F., Schillers Werke. Vollständige, historisch-kritische Ausgabe in zwanzig Teilen. 10 Bde. (Hrsg. O. Günter, G. Witkowski) Leipzig 1925, T. 17, S. 213-228: "Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" (1792); S. 228-251: "Über die tragische Kunst" (1792); S. 479-574: "Über naive und sentimentalische Dichtung" (1795/6); S. 583-593: "Über epische und dramatische Dichtung" (1797).
——— Die Braut von Messina. In: Friedrich Schiller, Werke in drei Bänden. (Hrsg. H. Göpfert) München 1981, Bd. 3, S. 471-552.
Schlegel, A.W., Sämtliche Werke. (Hrsg. E. Böcking) 12 Bde. Hildesheim 1971-1972 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1846-1847).
Schlegel, F., Neue philosophische Schriften. Frankfurt 1935.
——— Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. (Hrsg. E. Behler, H. Eichner; J.-J. Anstett) 18 Bde. München, Paderborn, Wien, Zürich 1958 ff.
Schmidt, A., Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. (Diss.) München 1963 (= Slavistische Beiträge, 7).
Schmidt, R.O., De Hymenaeo et Talasio. Dresden 1886.
Schmidt-Henkel, G., Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im 19. und 20. Jh. Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich 1967.
Schneider, H., Untersuchungen zu der Bildsprache des frühen Bal'mont (1890-1905). (Diss.) München 1970.
Schönewolf, H., Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung. (Diss.) Giessen 1938.
Schopenhauer, A., Die Welt als Wille und Vorstellung (1819). In: A.

Schopenhauer, Sämtliche Werke. (Hrsg. A. Hübscher) Wiesbaden 1948 ff. (Nachdruck der Gesamtausgabe von J. Frauenstädt), 1. Bd.

Schroeder, O., Hyperboreer. In: ARW 1904, Nr. 8(1), S. 69-84.

Schultze, B., Russische Denker. Ihre Stellung zu Christus, Kirche und Papsttum. München 1950.

——— Der Schüler Solowjews. Erinnerungen an Wj. Iwanow. In: Wort und Wahrheit 1950, Nr. 6, S. 445 ff.

Schulze, A., Tjutčevs Kurzlyrik. Traditionszusammenhänge und Interpretationen. München 1968 (= Forum Slavicum, 25).

Sechan, L., Le mythe de Prométhée. Paris 1951 (= Mythes et religions, 28).

Seillière, E., Apollo oder Dionysos? Kritische Studie über Friedrich Nietzsche. Berlin 1906.

Seligman, P., The Apeiron of Anaximander. A Study in the Origin and Function of Metaphysical Ideas. London 1962.

Semenov, A., Izbrannye otryvki grečeskich lirikov. o.O. 1896.

——— Izbrannye otryvki grečeskich lirikov klassičeskogo perioda. Rostov 1916.

Setschkareff, V. (Setchkarev, V.), Laodamia in Polen und in Rußland. Studien zum Verhältnis des Symbolismus zur Antike. In: ZslPh 1959, Nr. 27, S. 1-32.

——— Schellings Einfluß in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des XIX. Jhs. Gräfenhainichen 1939.

——— Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij. Den Haag 1963 (= Slavistic Printings and Reprintings, 36).

Shapovaloff, L.A., The Aesthetics and Poetics of Inn. Annenskij. (Diss.) Seattle 1968.

Simon, E., Das antike Theater. Freiburg, Würzburg 1981 (= Heidelberger Texte, didaktische Reihe, 5).

Sörbom, G., Mimesis and Art. (Diss.) Uppsala 1966.

Sologub, F., Teatr odnoj voli. In: Teatr. Kniga o novom teatre. SPb. 1908,. S. 179 ff.

Solov'ev, V., Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew. (Hrsg. W. Szylkarski, R. Lauth u.a.) 8 Bde. Freiburg 1953 ff.

——— Sobranie sočinenij Vladimira Sergeeviča Solov'eva. (Hrsg. S.M. Solov'ev, E.A. Radlov) 6 Bde. Brüssel 1966-1970 (Nachdruck der Ausgabe SPb. 1911).

——— Nepodvižno liš' solnce ljubvi... Stichotvorenija, proza, pis'ma, vospominanija sovremennikov. (Hrsg. A.A. Nosov) Moskau 1990.

——— Stichotvorenija i sutočnye p'esy. (Hrsg. Z.G. Minc) Leningrad 1974.

Sparn, W., Hercules Christianus. Die Wahrheit der Dichter und die Weisheit der Antike. In: Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten. Vorträge anläßlich des 12. Wol-

fenbütteler Symposiums vom 5.-8. Dezember 1982 in der Herzog-August-Bibliothek. (Hrsg. W. Killy) Wiesbaden 1984 (= Wolfenbütteler Forschungen, 27), S. 73-108.

Spengler, U., D.S. Merežkovskij als Literaturkritiker. Versuch einer religiösen Begründung der Kunst. Luzern, Frankfurt 1972 (= Slavica Helvetica, 2).

Stacy, R.H., The Poetry of Vjačeslav Ivanov: Some Critical Comments. In: Symbolae in honorem Georgii Y. Shevelov. (Hrsg. W.E. Harkins) München 1971, S. 383-390.

Stammler, H.A., Vladimir Solov'ev as a Literary Critic. Rudolf Jagoditsch zum 80. Geburtstag. In: Wiener Slavistische Jahrbücher 1973, Nr. 19, S. 36-61.

——— Vyacheslav Ivanov and Nietzsche. In: Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher. (Hrsg. R.L. Jackson, L. Nelson). New Haven 1986 (= Yale Russian and East European Publications, 8), S. 297-312.

Stanford, W.B., The Ulysses Teme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero. Ann Arbor 1963.

Steklov, I., Teatr ili komedija? In: Krizis teatra. Sbornik statej. Moskau 1908, S. 4 ff.

Stepun, F., Vergangenes und Unvergängliches. Aus meinem Leben. Teil 1: 1884-1914, Teil 2: 1914-1917, Teil 3: 1917-1922. München 1949[2].

——— Vstreči. (Dostoevskij, Tolstoj, Bunin, Zaicev, V. Ivanov, Belyj, Leonov). München 1962.

——— Vjačeslav Ivanovs Lehre vom realistischen (religiösen) und idealistischen Symbolismus. In: WSl 1963, Nr. 8, S. 225-233.

——— Mystische Weltschau: Fünf Gestalten des russischen Symbolismus (Solowjew, Berdjaew, Iwanow, Belyj, Blok). München 1964.

Stepun, F.; Ivanov, G., Pamjati Vjač. Ivanova. In: Vozroždenie 1949, Nr. 5, S. 162-165.

Sternin, G.Ju., Chudožestvennaja žizn' Rossii načala XX veka. Moskau 1976.

Sternkopf, J., Sergej und Vladimir Solov'ev: Eine Analyse ihrer geschichtstheoretischen und geschichtsphilosophischen Anschauungen. München 1973 (= Slavistische Beiträge, 71).

Stoessl, F., Die Trilogie des Aischylos: Formgesetze und Wege der Rekonstruktion. Wien 1937.

Strich, F., Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. 2 Bde. Bern, Halle 1910.

——— Goethe und die Weltliteratur. Bern 1957.

Struve, G. (Hrsg.), Innokentij Annenskij i Gumilev. Neizvestnaja stat'ja Annenskogo. In: NŽ 1964, Nr. 78, S. 279-287.

Szondi, P., Poetik und Geschichtsphilosophie. 2 Bde. 1. Bd.: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung. (Hrsg. S. Metz, H.-H. Hildebrandt) Frankfurt

a.M. 1976[2].
——— Das lyrische Drama des Fin de siècle. Frankfurt a.M. 1951 (Studienausgabe der Vorlesungen, 4).
Šarypkin, D.M., Ibsen v russkoj literature. 1890-e gody. In: Rossija i zapad. Iz istorii literaturnych otnošenij. Leningrad 1973, S. 269-303.
Ščerbakova, O.P., "Kruči" Vjač. Ivanova i "Krušenie gumanizma" A. Bloka. In: Vestnik Moskovskogo Universiteta 1990, ser. 9, filologija, Nr. 2, S. 21-27.
Šestakov, S.P., Iz novejšej literatury, otnosjaščejsja k grečeskoj tragedii. In: G 1908, Nr. 3, S. 76-78; Nr. 4, S. 97-101.
Šestov, L. (L.I. Švarcmann), Vjačeslav velikolepnyj. K charakteri- stike russkogo upadničestva. In: RM 1916, Nr. 10, S. 80-110.
Ševyrev, S.P., Teorija poėzii v istoričeskom razvitii u drevnich i novych narodov. Moskau 1837.
Šilard, L., Neskol'ko zametok k učeniju Vjač. Ivanova o katarsise. In: Cultura e memoria. Atti del terzo simposio internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov (Hrsg. F. Malcovati) Florenz 1988 (= Pubblicazioni della facoltá di lettere e filosofia dell' Universitá di Pavia, 45), Bd. 2, S. 143 ff.
Tamarchenko, A., The Poetics of Vyacheslav Ivanov: Lectures given at Baku University. In: Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher. New Haven 1986, S. 83-95.
Taranovsky, K., Essays on Mandel'štam. Cambridge, Mass. 1976 (= Harvard Slavic Studies, 6).
Tarasenkov, A.K., Russkie poėty XX v. 1900-1955. Moskau 1966.
Tatarkiewicz, W., Historia estetyki. (Red. H. Wiszniewska) 3 Bde. Breslau 1960-1967.
Terras, V., Classical Motives in the Poetry of Osip Mandelstam. In: SEEJ 1966, Nr. 10(3), S. 251-267.
——— Viacheslav Ivanov's *Kormchie zvezdy* in Relation to the Poet's Philosophy of Art. In: Russian Literature and American Critics: In Honor of Dememing B. Brown. (Hrsg. K.N. Brostrom) Ann Arbor 1984, S. 211-218.
Theognis of Megara. Poetry and the Polis. (Hrsg. Th.H. Figueira, G. Nagy) Baltimore, London 1985.
Thiergen, P., Translationsdenken und Imitationsformeln. Zum Selbstverständnis der russischen Literatur des 18. und 19. Jhs. In: Arcadia 1978, Nr. 13, S. 24-39.
Thomalla, A., Die femme fragile: Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf 1972 (= Literatur in der Gesellschaft, 15).
Thompson, E.M., The Development of Alexander Blok as a Dramatist. In: SEEJ 1970, Nr. 14, S. 311 ff.
Tolstoj, I.I., Puškin i antičnost'. In: Učenye zapiski Leningradskogo Gosudarstvennogo Pedagogičeskogo Instituta im. A.I. Gercena

1938, vyp. 14, S. 71-86.
Tolstoj, L.N., Čto takoe iskusstvo? (1897). In: L.N. Tolstoj, Sobranie sočinenij v 20-i tomach. Moskau 1964, Bd. 15, S. 44-242.
——— O Šekspire i o drame. Kritičeskij očerk (1904). In: L.N. Tolstoj, Sobranie sočinenij v 20-i tomach. (Hrsg. N.N. Akopova u.a.) Moskau 1964, Bd. 15, S. 284-387.
Tränkle, H., ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ. Zu Ursprung und Deutungsge- schichte des delphischen Spruchs. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 1985, Nr. 11, S. 19-31.
Treadgold, D., Twentieth Century Russia. Chicago 1972.
——— The West in Russia and China. Religious and Secular Thought in Modern Times. 2 Bde. Cambridge 1972.
Tschižewskij, D. (Hrsg.), Hegel bei den Slaven. Reichenberg 1934 (= Veröffentlichungen der Slavistischen Arbeitsgemeinschaft an der Universität in Prag, 9).
——— Über den Platonismus in der russischen Lyrik. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen 1966, Nr. 203, S. 118-127.
——— Griechische und römische Mythologie in den slavischen Literaturen. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 211(2), S. 394-398.
———, Groh, D. (Hrsg.), Europa und Rußland. Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnisses. Darmstadt 1959.
Tschöpl, C., Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie. (Diss.) München 1968 (= Slavistische Beiträge, 30).
Tucker, J.G., Innokentij Annenskij and the Acmeist Doctrine. Columbus 1986.
Turner, V.W., The Forest of Symbols. New York 1974.
——— Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt a.M. 1989.
Tynjanov, J., Archaisty i novatory. Archaisten und Neuerer. München 1967 (= Slavische Propyläen, 31; Nachdruck der Ausgabe Leningrad 1929).
Tyszkiewicz, S., Orthodoxie und Humanismus. (Wjatscheslaw Iwanows Weg nach Rom). In: Wort und Wahrheit 1950, H. 6, S. 432 ff.
Unbegaun, B.O., Russian Versification. Oxford 1956.
Usener, H., Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung. Bonn 1896.
Uspenskij, B.A.; Lotman, J.M., Die Idee "Moskau-das Dritte Rom" in der Ideologie Peters I. In: Semiotik der Geschichte. (Hrsg. B.A. Uspenskij). Wien 1991 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, 579), S. 113-126.
Varneke, B., Teatr Evripida. In: ŽMNP 1907, Nr. 5, S. 226-237.
——— I.F. Annenskij (Nekrolog). In: ŽMNP 1910, Nr. 3, S. 37-48.
Venclova, T., On Russian Mythological Tragedy: Vjačeslav Ivanov and

Marina Cvetaeva. In: Myth in Literature. (Hrsg. A. Kodjak, K. Pomorska, S. Rudy) Ohio 1985 (= New York University Slavic Papers, 5), S. 89-109.

——— Vyacheslav Ivanov and the Crisis of Russian Symbolism. In: Issues in Russian Literature before 1917. (Hrsg. J. Douglas) Columbus 1989, S. 205-215.

Vengerov, S., Osnovnye čerty istorii novejšej russkoj literatury. SPb. 1909.

——— (Hrsg.), Russkaja literatura XX veka. München 1972 (= Slavische Propyläen, 115; Nachdruck aller erschienenen Teile der Ausgabe Moskau 1914-1916).

Veresaev, V.V., Alkej i Safo v perevode Vjačeslava Ivanova. In: VE 1915, Nr. 2, S. 389-394.

Verzeichnis der Vorlesungen, welche an der Friedrich-Wilhelms- Universität zu Berlin im Winter-Semester vom 16. Oktober 1886 bis 15. März 1887 gehalten werden.

Vinge, L., The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century. (Diss.) Lund 1967.

Vinogradov, F.A., Alekšej Fedorovič Merzljakov. SPb. 1908.

Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4.-10. September 1989. (Hrsg. W. Potthoff) Heidelberg 1993 (= Beiträge zur slavischen Philologie, 3).

Vladislavev, I.V., Russkie pisateli XIX-XX st. Opyt bibliografičeskogo posobija po novejšej russkoj literature. Leipzig 1973 (Nachdruck der Ausgabe Moskau 1924).

Vogel, M., Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums. Regensburg 1966 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jhs., 61).

Vološin, M., Liki tvorčestva. I.F. Annenskij-lirik. In: A 1910, Nr. 4, S. 11-16.

Volynskij, A., Apollon i Dionis. In: SV 1896, Nr. 12, S. 232-252.

——— Der moderne Idealismus und Rußland. Frankfurt 1905.

Volžskij, A.S., Vladimir Solov'ev o christianskoj obščestvennosti. In: RM 1908, Nr. 11, S. 20-28.

Voprosy filosofii i psichologii. Ukazatel' za dvadcatiletie 1889-1904. Moskau 1910.

Vordtriede, W., Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols. Stuttgart 1963 (= Sprache und Literatur, 8).

Voronkov, A.J., Drevnjaja Grecija i drevnij Rim. Bibliografičeskij ukazatel' izdanij vyšedšich v SSSR (1895-1959 gg.). Moskau 1961.

Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher. (Hrsg. R.L. Jackson, L. Nelson). New Haven 1986 (= Yale Russian and East European Publications, 8).

Vysšie ženskie (Bestuževskie) kursy. Bibliografičeskij ukazatel'. Moskau

1966.
Wachtel, M. (Hrsg.), Die Korrespondenz zwischen Vjač. Ivanov und Karl Krumbacher. In: ZslPh 1992, Nr. 37, H. 3, S. 330-342.
Wagner, R., Gesammelte Schriften und Dichtungen. Gesamtausgabe. 10 Bde. Hildesheim 1976 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1887).
——— Sämtliche Schriften und Dichtungen. 12 Bde. Leipzig 1911-1914.
Walicki, A., The Slavophile Controversy. History of a Conservative Utopia in Nineteenth-Century Russian Thought. Oxford 1945.
Wallrafen, K., Maksimilian Vološin als Künstler und Kritiker. (Diss.) München 1982 (= Slavistische Beiträge, 152).
Weber, G., Herder und das Drama. Eine literarhistorische Untersuchung. Weimar 1922 .
Weimann, R., Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien. Frankfurt a.M. 1977.
Weinberg, B., The Art of Jean Racine. Chicago, London 1963.
Welcker, F.G., Griechische Götterlehre. 3 Bde. Göttingen 1857-1862.
——— Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyklus geordnet. 3 Bde. Bonn 1839-1841.
Wellek, R., Geschichte der Literaturkritik 1750-1950. 4 Bde. Berlin, New York 1978 (= Nachdruck der Ausgabe 1959).
——— Grundbegriffe der Literaturkritik. Stuttgart 1971 (= Sprache und Literatur, 24).
West, J., Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic. London 1970.
West, M.L. (Hrsg.), Iambi et elegii graeci ante Alexandrum Cantati. Bd. 1: Archilochus, Hipponax, Theognidea. Oxford 1971.
White, M., The Role of Greek Antiquity in Russian Symbolist Theory. Belyj Andrej, Ivanov Vyacheslav, Nietzsche, Solovyev Vladimir. (Diss.) Washington 1992.
Wilamowitz-Moellendorff, U.v., Geschichte der griechischen Religion. Berlin 1913.
——— Erkenne Dich selbst. In: U.v. Wilamowitz-Moellendorff, Reden und Vorträge II. Berlin 1926, S. 171 ff.
——— Homerische Untersuchungen. Exkurs über die orphische Interpretation. Berlin 1927.
——— Der Glaube der Hellenen. Darmstadt 1984 (Nachdruck der Ausgabe 1955).
Winckelmann, J.J., Geschichte der Kunst des Altertums. Weimar 1964 (Nachdruck der Ausgabe Dresden 1764).
——— J.J. Winckelmann, Kunsttheoretische Schriften. Baden-Baden u.a. 1962 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 330; Faksimiledruck der Ausgabe Dresden 1756), Bd. 1: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1756).
Winnington-Ingram, R.P., Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae. Cambridge 1948.

Woldemar, C., Zur Geschichte und Statistik der Gelehrten- und Schulanstalten des Kaiserlich-Russischen Ministeriums für Volksaufklärung. SPb. 1865.

Woloschin, M., Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen. Stuttgart 1955.

Woronzoff, A., Andrej Belyjs "Petersburg", James Joyce's "Ulysses" and the Symbolist Movement. Bern, Frankfurt 1982 (= American University Studies, ser. 3: Comparative Literature, 1).

Young, D. (Hrsg.), Theognis (Megarensis). Leipzig 1971 (= Biblioteca scriptorum graecorum et romanorum Teubneria).

Zelinskij, F.F., Drevnegrečeskaja literatura ėpochi nezavisimosti. 2 Bde. SPb. 1920².

——— Evripid v perevode I.F. Annenskogo. In: Pereval 1907, Nr. 9, S. 38-41; Nr. 10, S. 40-46.

——— Charakter antičnoj religii v sravnenii s christianstvom. In: RM 1908, Nr. 2, S. 80-95.

——— Innokentij Fedorovič Annenskij kak filolog-klassik. In: A 1910, Nr. 4, "Chronika", S. 1 - 9.

——— Vjačeslav Ivanov. In: Russkaja literatura 20 v. (Hrsg. S.A. Vengerov) Moskau 1917, Teil III, vyp. 8, S. 102-113.

——— Introduzione all' opera di Venceslao Ivanov. In: Il Convegno (25. dicembre) 1933, Nr. 12, S. 241 ff.

Zelinsky, B., Schönheit und Schöpfertum. Ein Versuch über die Kunstphilosophie Nikolaj Berdjaevs. Bonn 1972.

——— Russische Romantik. Köln, Wien 1975 (= Slavistische Forschungen, 15).

Zen'kovskij, V.V., Russkie mysliteli i Evropa. Kritika evropejskoj kul'tury u russkich myslitelej. Paris 1955².

——— Aus der Geschichte der ästhetischen Ideen in Rußland im 19. und 20. Jahrhundert. 's Gravenhage 1958 (= Musagetes, 7).

Zernov, N., The Russian Religious Renaissance of the Twentieth Century. New York 1963

Ziegler,K.; Sonthemer, W. (Hrsg.), Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike auf der Grundlage von Paulys Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft. Stuttgart 1964-1975.

Znosko-Borovskij, E., Bašennyj teatr. In: A 1910, Nr. 8, S. 31-36.

Žirmunskij, V.I., Teorija literatury. Poėtika. Stilistika. Leningrad 1977.

——— Gete v russkoj literature. Leningrad 1981.

Zvinskij, I.M., Gogol' kak ljubitel' antičnogo mira. In: G 1909, Nr. 13, S. 419-421; Nr. 14, S. 441-446.

HEIDELBERGER PUBLIKATIONEN ZUR SLAVISTIK
B. LITERATURWISSENSCHAFTLICHE REIHE

Herausgegeben von Horst-Jürgen Gerigk und Wilfried Potthoff

Band 1 Ewald Trojansky: Pessimismus und Nihilismus der romantischen Weltanschauung, dargestellt am Beispiel Puškins und Lermontovs. 1990.

Band 2 Alexandra Ioannidou: Humaniorum studiorum cultores. Die Gräkophilie in der russischen Literatur der Jahrhundertwende am Beispiel von Leben und Werk Innokentij Annenskijs und Vjačeslav Ivanovs. 1996.

Raoul Eshelman

Nikolaj Gumilev and Neoclassical Modernism
The Metaphysics of Style

Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1993. 160 pp.
Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Edited by Wolf Schmid. Vol. 3
ISBN 3-631-45905-X pb. DM 53.--*

Nikolaj Gumilev occupies a paradoxical place within the history of Russian modernism. Although he is well known as the founder of Acmeism and is regarded as an important poet and critic, much of his work is difficult to reconcile with prevailing concepts of modernism. The present study seeks to explain this marginal position by reinterpreting Gumilev's work within the broader context of a modernist aesthetic of order, or "neoclassical modernism." The term refers to an aesthetic line within modernism that sought to reconcile certain features of traditional rhetoric – in particular the triadic style system – with modernist strategies of innovation. Although primarily devoted to Gumilev, the study also touches on Russian and French writers adhering to comparable aesthetic values, among them Annenskij, Kuzmin, Gautier, Leconte de Lisle, Valéry and Gide.

Contents: Nikolaj Gumilev and his Place in Russian Modernism · Neoclassicism and Modernism · Modernist Neorhetoric · The Triadic Style System Revived · Deconstruction and Neoclassical Aesthetics · Russian and French Versions of Neoclassical Modernism

Peter Lang **Europäischer Verlag der Wissenschaften**
Frankfurt a.M. • Berlin • Bern • New York • Paris • Wien
Auslieferung: Verlag Peter Lang AG, Jupiterstr. 15, CH-3000 Bern 15
Telefon (004131) 9402121, Telefax (004131) 9402131
- Preisänderungen vorbehalten - *inklusive Mehrwertsteuer